

Пам'ятки історичної думки України

ВАДИМ ЩЕРБАКІВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО





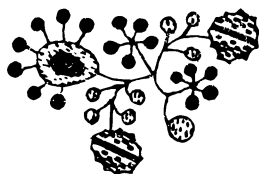
Пам'ятки
історичної
думки
України



ВАДИМ
ЩЕРБАКІВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Вибрані неопубліковані праці



КИЇВ
«ЛИБІДЬ»
1995

ББК 85
Щ61

Розповсюдження та тиражування без офіційного
дозволу видавництва заборонено

БІБЛІОТЕКА
«ПАМ'ЯТКИ ІСТОРИЧНОЇ ДУМКИ УКРАЇНИ»
ЗАСНОВАНА 1989 РОКУ

Редакційна колегія бібліотеки:
Ю. П. Дяченко, Л. Г. Мельник, Ю. М. Мушкетик, В. Г. Сарбей,
В. А. Смолій, В. П. Тараник, Ф. П. Шевченко (голова)

Упорядкування та вступна стаття
Василя Ульяновського
Додатки Поліни Герчанівської, Василя Ульяновського
Рецензент Ада Бичко

Головна редакція літератури з духовного відродження України
та історико-філософських наук

Головний редактор Світлана Головко
Редактор Світлана Каверіна

Щербаківський Вадим

Щ61 **Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці**
/ Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. — Київ: Либідь, 1995. — 288 с.;
іл. («Пам'ятки історичної думки України»)
ISBN 5-325-00540-5.

У збірнику вперше публікуються унікальні праці визначного українського вченого, в яких у широкому світовому контексті аналізуються різні види і форми народного та професійного мистецтва України з найдавніших часів до XIX століття. Автор розглядає прадавню символіку української хати, писанок, церковної архітектури, одягу тощо. Оригінальна загальна концепція й сьогодні може вважатися новим словом у дослідженні духовного життя українців.

Для вчених-істориків, етнологів, мистецтвознавців; студентів та учнів шкіл, коледжів, ліцеїв; усіх, хто цікавиться духовною історією України.

Щ 0505000000-074 Без оголошення
224-95

ББК 85

- © Василь Ульяновський,
упорядкування,
вступна стаття, 1995
- © Поліна Герчанівська,
Василь Ульяновський,
додатки, 1995

ISBN 5-325-00540-5

ВАДИМ ЩЕРБАКІВСЬКИЙ: ЖИТТЯ, НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ, ДОЛЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

Ім'я Вадима Щербаківського в Україні майже нікому не відоме, за винятком вузького кола фахівців. Талановитий археолог, мистецтвознавець, етнолог, дійсний член Чеської Академії наук, Міжнародного антропологічного інституту у Франції, Словацького наукового товариства, Наукового товариства імені Шевченка у Львові, Української вільної Академії наук, кавалер сербського ордена Святого Сави, автор близько ста наукових праць, мистецьких видань, власник унікальної фото- й негатеки творів українського мистецтва, музейний діяч та колекціонер Вадим Михайлович Щербаківський з 1922 року перебував в еміграції і помер у Лондоні.

Життя вченого було складне, але навдивовижу цілісне. Щербаківський послідовно йшов до давно визначеної мети, не зраджуючи своєму покликанню, мистецькому захопленню й науковій праці. Через усі життєві прикроці й трагедії проніс він неугасиму любов до українського народного мистецтва, безперервно студіюючи праісторію України. Саме ця наполеглива праця й невичерпне прагнення популяризувати українське мистецтво наповнювали сенсом життя вченого до його останніх днів. Не маючи змоги вести археологічні розкопки й збирати матеріали на Батьківщині, Вадим Щербаківський і в еміграції послідовно й досить успішно займався археологією та мистецтвом України. Завдяки частково вивезеним щоденникам археологічних розкопок та фотоматеріалам він опублікував чимало праць, які висвітлювали нові погляди на низку принципових проблем, містили опис унікальних знахідок, запроваджували до наукового обігу невідомі джерела та факти. Щербаківський — один із небагатьох учених-емігрантів, котрий здобув європейське визнання виключно завдяки своїм студіям з україністики. Згідно з підрахунками Симона Наріжного, Вадим Михайлович брав участь майже в усіх міжнародних наукових з'їздах та конгресах у царині своїх наук, і в цьому ніхто з емігрантів не міг зрівнятися з ним¹.

Більшість праць Вадима Щербаківського — то наукові

¹ Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Прага 1942. Ч. 1. С. 257.

розвідки, зрозумілі й цінні лише для фахівців. Можливо, через це його ім'я не стало вельми популярним і загальновідомим. Однак книги-альбоми вченого із серії «Українське мистецтво» надзвичайно корисні саме для широкого загалу як своєрідний фахово написаний та прекрасно ілюстрований путівник у квітнику національного народного мистецтва. Ці роботи дуже інформативно насичені, хоч і досить лаконічні. З іншого боку — вони глибоко філософські, проникають у суть явища, дають змогу не лише пізнати, запам'ятати зразки, а й зрозуміти українське мистецтво в цілому, проникнути в його символіку, прадавні корені, національні особливості.

Парадоксально, але саме ці книги Вадима Щербаківського із серії «Українське мистецтво», необхідні як для виховання українців, так і для просвіти й ширшого ознайомлення з унікальним явищем світової культури представників інших народів, у більшості своїй не побачили світ за життя автора.

Творча спадщина Щербаківського: доля архіву

Доля творчої спадщини Вадима Щербаківського драматична. Перша його велика книга-альбом (250 с.; 200 іл.) з української архітектури вийшла друком у 1910 році. Серію ж «Українське мистецтво» було започатковано 1913 року випуском «Деревляне будівництво і різьба на дереві». Подальшу діяльність у цьому напрямі перервали спочатку війна, потім — революція. Працюючи до 1922 року в Полтаві, Щербаківський був украй завантажений роботою і мав силу лише продовжувати збирати матеріал. Та й зруйнована поліграфія не давала змоги випустити мистецький альбом на належному рівні, не гірше книги 1913 року.

Під час від'їзду за кордон Вадимові Михайловичу не вдалося забрати із собою всі матеріали. Дещо з архіву та колекції він залишив на збереження у брата Данила Щербаківського в Києві, а матеріали археологічних розкопок, записи, замальовки й плани, частину фото- і негатеки — у Полтавському музеї. Після самогубства в 1927 році Данила Щербаківського речі (навіть листи з-за кордону) Вадима Михайловича, які певний час переховувалися в Лаврському музеї, зникли. Можливо, щось знищив брат у період душевної кризи й гонінь офіційної влади. Зібрання в Полтавському музеї було розпорощено й почасти знищено новою адміністрацією. До цього часу не поталанило натрапити на слід залишених в Україні архіву та колекції Вадима Щербаківського.

Трохи щасливішою була доля еміграційної спадщини. Свій

архів та фотоколекцію за 1922—1945 роки Вадим Щербаківський залишив у Празі під час термінового виїзду з радянської окупаційної зони. По війні архіви еміграційних установ та особисті фонди емігрантів були вивезені до СРСР під маркою «дару» чехо-словацького уряду¹. Усі ці матеріали потрапили до спецфондів державних архівів Москви, Києва та інших міст.

В Україну було привезено й частину особистого архіву Вадима Щербаківського, зокрема біографічні документи (анкета, листування з численними кореспондентами за 1922—1943 рр., щоденникові записи); офіційні папери (відозви, звернення, запрошення наукових і громадських установ за кордоном, фінансові документи, листування з видавництвами та редакціями, науковими організаціями за 1922—1945 рр.); матеріали наукових з'їздів, конгресів і зібрань (1929—1939 рр.); рукописи праць («Архітектура на Україні», «Українське мистецтво», «Похорон біля Переяслава», щоденник розкопок Ліпльавського могильника 1914 р., щоденник розкопок Переяславського могильника 1914—1915 рр.); численні вирізки з газет і журналів за темами («Американська передісторична культура», «Японія», «Петрогліфи», «Африка», «Австралія й Полінезія», «Індія»); навіть книги («Палеолітична людина в Бессарабії», «Стан науки з передісторичного періоду Румунії» та ін.)². Привезені після війни до Києва всі ці матеріали лише сьогодні стали доступними для дослідників.

Друга ж частина архіву Вадима Щербаківського, як нещодавно з'ясувалося, залишилася в Чехії. Тільки тепер стало відомо, що в Державному історичному архіві в Празі зберігаються численні документи так званого «Українського музею в Празі», серед яких — рукописи та фотографії Вадима Михайловича. Тут і особисті матеріали за 1918—1945 роки (посвідчення особи, про сплату членських внесків, візитки, легітимації наукових звань, документи про дозвіл жити в Польщі, Чехо-Словащині; листування з українськими видавничими інституціями; документи про викладацьку діяльність в українських вищих школах у Празі), і матеріали наукових форумів та підготовчі матеріали до них (програми наукових конференцій, реферати міжнародних конгресів з географії, етнографії, антропології, археології та інших галузей науки, бібліографія, виписки з праць). Цінним є рукопис споминів ученого за 1918—1921 роки.

Особливо приємно відзначити збереження наукових праць Вадима Щербаківського «празької доби» з археології (мезоліт,

¹ Кеннеді-Грімстед П., Боряк Г. Доля скарбів української культури під час другої світової війни: винищення архівів, бібліотек, музеїв. Київ, 1991. С. 24—25.

² ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 1—49.

неоліт, енеоліт, гальштатська культура, латенська культура, матеріали археологічних розкопок, візантійські пам'ятки, культура мальованої кераміки), етнографії та етнології (расова теорія, тотемізм, формування українського народу, український етнічний і соціальний тип, українська матеріальна культура, народні обряди, фольклор, вірування, етнографія у творчості Тараса Шевченка), із українського народного мистецтва (народна творчість, музейництво, народна архітектура).

Окрім вищезгаданого, збереглася чимала колекція фотографій та негативів (1875—1942 рр.) археологічних предметів, розкопок, українського народного мистецтва, церков, ікон, різьби, а також знімки Вадима Щербаківського, його рідних, колег, знайомих та студентів, матеріали про поїздку до Італії*.

Переїхавши спочатку до Мюнхена, а потім до Лондона, Вадим Щербаківський мав у своєму архіві лише листи та власні рукописи повоєнного періоду, які після його смерті залишилися в Лондоні. Деякі з них потрапили до архіву Союзу українців у Великобританії, інші опинилися в приватних осіб.

Отже, доля спадщини Вадима Щербаківського повторювала й продовжувала його власну долю. Із задуманих праць і видань ученого вийшли далеко не всі. Особливо непокоїло й засмучувало вченого те, що грандіозний задум видання серії книг-альбомів «Українське мистецтво» так і не було здійснено. За життя автора вийшла лише його перша книга. Тільки 1978 року в Римі побачила світ праця, підготовлена в 1941 — «Орнаментация української хати». В одному з київських архівів нам вдалося знайти авторський рукопис та машинопис синтетичної праці, що охоплює всі основні види українського народного мистецтва, а також статтю (написану російською мовою) про українське професійне мистецтво й надзвичайно цікаву працю з порівняльною характеристикою витоків, джерел і запозичень мистецтва «Північного Сходу». Усі ці роботи публікуються в даній книзі. Сподіваємося, що незабаром матеріали празького та лондонського архівів також будуть досліджені і опубліковані.

Спадщина талановитого вченого, мислителя й патріота поступово повертається в Україну.

Сторінками книги життя Вадима Щербаківського

Народився Вадим Михайлович 17 березня 1876 року в селі Шпичинці Сквирського повіту Київської губернії (нині Житомирської області) в родині сільського священика.

* Інформацію про празький архів Вадима Щербаківського надав нам доктор Олег Піщаний, за що складаємо йому щиро подяку.

До духовного сану належало кілька попередніх поколінь Щербаківських. Прадід ученого — Тимофій — був дяком у Мусіївці; одружений з селянкою Олександрою Куліш¹. Дід Пилип також був дяком-регентом, його характер і психіка через батька передалися почасти й Вадимові Михайловичу. Дід, рано лишившись сиротою, із чотирнадцяти років служив дячком. Аж до самісінької смерті він не міг виборсатися з нужди. Не витерпівши знущань дружини старшого брата, Пилип («у рубищі, голодний, битий, у димар за ноги підвішуваний») утік до Києва. Тут він носив каміння на будівництві кадетського корпусу, врешті прилаштувався дячком — «попівським погоничем». Так оповідав Пилип Щербаківський про своє життя синові²: Будучи дуже емоційною і вразливою людиною, Пилип мав непохитну віру в Бога. Його син (батько вченого) Михайло згадував: «Глибоко, життєнно веруя в Бога и в Его непосредственный любвеобильный промысл о человеке, отец мой и утром и вечером не иначе стоял на молитве, как коленопреклоненный, не читал молитвы, а говорил их Богу, поднимаясь к нему не только умом и сердцем, но и очи возводил куда-то безпредельно далеко вверх и руки простирали, умоляя нервно со слезами с дрожью в голосе, полном любви и несокрушимой надежды на внимание и любовь Божию. Псалмы Давида Царя не были для отца чем-то чужим, нет, покаянные слова Давида в устах отца ставали воплями терзающегося, кающегося грешника, просьбы Давидовы — ставали личною горячею мольбою и нуждой отца, песни хвалебные Давидовы — в устах отца были кликами восторгов его собственного сердца, ликованием его личной души»³.

Пилип Щербаківський, сам живучи в злиднях, співчував кріпакам, жалісливість ця завдавала йому душевних мук і страждань. «Жизнь казалась моему отцу, — пригадував Михайло Пилипович, — тяжким бременем, и что счастье только в вере в Бога и в молитве к нему». Пилип мріяв про чернецтво, однак стримувала велика родина. Він передав своїм дітям те, що потім від батька отримали Вадим та Данило. Михайло Пилипович писав, що батько із самого дитинства передав дітям віру й любов до Бога і людей, передав свою романтичну пісенну душу, вміння співпереживати. Він хотів, аби хоча б Михайло став ченцем, присвятив своє життя молитві за людські гріхи; читав дітям життя святих («кращих з людей») за Четьми Мінеями Ди-

¹ ЦНБ ім. В. І. Вернадського НАН України. Інститут рукописів (Далі: ЦНБ НАН України. ІР). Ф. 236, спр. 6, зош. 2.

² Там само. Спр. 5.

³ Там само. Спр. 1, арк. 8 зв. — 9.

митрія Ростовського. Батько «приносив в нашу дитську жизнь отраднѣйшій лучезарнѣйшій элементъ религиѣ Христа»¹. Пилип був одружений з Тетяною Афономівною Шеремецинською. Своїх синів він одразу привчав до церковної служби, наказуючи Михайлові читати Псалтир над небіжчиками.

Образне сприйняття світу, відчуття «розлитості» в ньому божественного начала діти отця Пилипа одержали сповна в ранньому дитинстві. Михайло назавжди зберіг ці якості своєї натури. Його щоденник наповнений яскравими образами, живописанням природи і постійним самоаналізом. Особливим дитячим спогадом був спів лірника про Страшний Суд, про Йосифа Прекрасного, про Кривду і Правду, про сирітку (тексти всіх цих пісень Михайло запам'ятав, записавши пізніше)².

Народився Михайло Щербаківський 1850 року. У шість літ батько почав учити його читати по граматці у своїй парафіяльній школі та церковному співу. Михайло запам'ятав назавше образ батька в момент молитви Господньої: «С поднятими вверх глазами, с полуоткрытым ртом и дрожащими губами, выражающего в дрожащих задушевных звуках песни всю его любовь к Богу и благоговение, которое так легко, любовно и мечтательно озаряло его лицо. В те минуты я забывал пение, я смотрел, оторваться не мог, на это сияющее искрою Божией лицо Отца»³. Михайло Щербаківський собі та своїм дітям так пояснював цей щирий, трепетний молитовний плач: «Народ малорусский, лишенный свободы труда, свободы жизни и за свободу мысли и совести терпящий нескончаемые муки, чтобы отстоять в себе признаки человека — не стать тупым рабом времен классических, терпевших нескончаемые преследования, словом, народ угнетенный и телом и духом, где он мог искать «ратунку», к кому он мог обратиться с мольбою...»⁴

Світогляд Михайла Щербаківського складався під домінуючим впливом батька, який визначив увесь його подальший життєвий шлях. Аналізуючи своє життя на схилі віку, отець Михайло дійшов такого висновку: «Под влиянием жизненной религиозности отца и читанных им житий идеальных святых людей, под поэтическим влиянием мифических, героических сказок и былей и небылиц дяди Кирилла, сказок и верований народных бабы Марци и моей матери при непосредственной близости с богатою и чарующей украинскою природою в связи с беззаботностию и жизнерадостностию детского возраста и

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 1, арк. 9 зв.— 11, 14 зв.

² Там само. Спр. 2, 5.

³ Там само. Спр. 1, арк. 66 зв.

⁴ Там само. Спр. 1, арк. 67—67 зв.

строилось наше детское поэтическое мировоззрение и расширился крошечный, но полный чудес горизонт нашего видения, но по тому же самому мышление наше пошло не только не черство, а, наоборот, трезво. И потому ж до сих пор моя мысль с трудом прозревает реальную правду жизни сквозь густой туман опьяняющей фантазии и болезненных мечтаний. По тому самому мне приходится переживать горькие мертвящие муки-боли разочарований в себе — как в праздном бездельном мечтателе, бьющемся головою обо все четыре стенки в поисках выхода к полезной деятельности, приходится сознавать себя еще ничтожнее Гамлета Щигровского уезда¹. На підставі цього свого досвіду Михайло вважав, що загалом слід «реальним знанням просвічувати» дітей, виховувати «любов серця» і волю до неухильного виконання обов'язку «на шляху правди і добра». Лише власним прикладом віри і любові до справи можна виховати «добрих пастирів, ідейних вчителів та керівників народу».

Протягом 1865—1867 років Михайло навчався в Київському подільському духовному училищі, а потім (до 1873 р.) — у Київській духовній семінарії. Збереглися його вірші і складені ним тексти молитов тих часів². У семінарії він захопився малюванням і співом (цей потяг до мистецтва передасться потім дітям). Однак саме тут похитнулася його віра. Пізніше отець Михайло писав, що в семінарії викладачі обездушили учнів, «выкроили какие-то мелкие душонки с мелкими узенькими плотяными интересишками по своему образу и подобию». Він різко критикував професорів («товстолобих, кам'яносердних, мускулистих»), які творять «ідеальних діячів ведення людей до щастя»³. Окрім того, серед семінаристів були посіяні нігілізм і зневір'я, навіть заперечення релігії. Щербаківський не прочитав там жодної богословської книги, а також і природничої⁴.

По закінченні семінарії Михайло три роки (1873—1875) був учителем у Верховні. Значно пізніше, у 1901 році, оцінюючи весь цей початковий життєвий шлях, отець Михайло напише: «Хочется оглянуться на 51 год своей жизни. Детство прошло в мире деревенской мужицкой жизни с ее дореформенною заботистію личности и темностью. Бурса расширила умственный горизонт и благодаря совместной жизни с большими в хоре развила ненасытную жажду знаний и привычку интересоваться людьми, сравнивать их друг с другом и оценивать их, любить их и ненавидеть. Выйдя из дому слепо и глубоко верующим, я в Киеве не мог не поражаться до ужаса существованием людей,

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 1.

² Там само. Спр. 1, арк. 85—86 зв.

³ Там само. Спр. 73.

⁴ Там само. Спр. 1, арк. 30.

сомневавшихся в вере, безразличных к религии и неверующих. Они произвели на меня удручающее впечатление, но заставили бороться с ними. Я боролся, дни читал и спрашивал, а по ночам много думал о том: быть Богу или не быть. Горе бедному маленькому Божку, творцом которого был деревенский хлопец. Божок не выдержал географии даже. Мир Божка оканчивался за Ярешковским лесом и он дул из уст ветром и из рук громом и совершенно уничтожен Неведомым Творцом бесконечного мира и законов природы, раскрытых из Географии. После этого страшного разгрома в моем детском мировоззрении я еще с большею страстностью стал отрицать, с большею, чем прежде, трепетал и молился. Тем не менее, привычка быть в высокоблагенном настроении во время молитвы делала то, что и в пору глупого и ярого отрицания я тайно, чтоб никто не видел, страстно с горячими слезами молился прежнему живому Богу, который так близок и участлив был ко мне и общался со мною не посредством непонятных законов природы, а прямо непосредственно. В семинарии, где товарищи и с любопытством и со страхом слушали мои глупые безбожные речи и прямо и косвенно растили во мне дикое самолюбие и гордость духа, я со скрежетом зубным понимал свое умственное убожество, страстно жаждал знаний, но не имел силы воли учиться систематически и по отзывчивости своей натуры ко всякого рода впечатлениям и по увлечениям рисованием, чтением бесполезных книг и по отсутствию квартиры, где бы я мог засесть за книгу, и по разившейся лени к усидчивому и напряженному труду. И из семинарии я вышел начиненным жаждою добрых альтруистичных желаний, но не ясных, расплывчатых, какой-то правды, какого-то добра любви всеобщей хотел, но как это сделать в жизни, я не знал¹.

Урешті, після одруження з Фанею Матушевською Михайло Щербаківський приймає постриг і стає священником у селі Шпичинці. Однак муки душі, яка себе не знайшла, тривають. Спочатку окрилений молодий батюшка, переповнений почуттями, пише: «Я люблю Бога и без радостного трепета и восторга сердца не могу вспомнить Учителя Галилейского — И. Христа — Человека и Бога моего, принесшего на землю новое учение, светозарное откровение о любви... Его дивное учение есть луч небесного света, упавший с неба на землю в непроглядную темноту человеческих стремлений, жаданий и поисков за счастьем»². Однак через деякий час отец Михайло відчуває, що в його серці немає Бога, щезла віра, що він просто відбуває службу. Усі ці роздуми довіряє лише своєму щоденнику, картає себе:

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 6, зощ. 1.

² Там само. Спр. 43, арк. 2 зв.— 3.

«Священник не знающий почти ни одного текста наизусть, делающий свое дело не во имя любви к Богу, а только во имя любви к ближним — пасомым»¹.

До всього цього додалася смерть дружини, яка покинула білий світ 23 вересня 1885 року тридцятилітньою, залишивши чоловіка з чотирма дітьми (Вадим, Данило, Зінаїда, Євгенія). Розпач отця Михайла був просто невітшний. Він записав 30 грудня 1885 року: «Жизнь без той, которою я жил, которою я дышал, которая была мне дороже отца, матери и моих любимых деток и дороже всего на свете, не есть жизнь, а скорее пытка, мучение, равносильное постепенному отсечению у человека рук, ног, сердца с его надеждами и радостями»². Отець Михайло замкнувся на собі, думав і говорив лише про себе, про свої проблеми навіть з дітьми. Це був дуже болючий процес взаємного притягання і відштовхування, коли діти перестали сприймати батькову нав'язливу дидактику³. Утім, коли діти вирости і розлетілися, все змінилося: їх почало тягнути до батьківського дому, а батько став жити їхніми інтересами. Вельми сумував: «Не слышно звуков рояля, песнь Вадима не раздаётся по всему дому»⁴. У щоденнику за 1902 рік отць Михайло записав: «Мои дорогие детки, я люблю Вас и тешусь и горжусь и дышу Вами и грустно мне теперь без Вас... Вы как зореньки ясные издали освещаете мою мрачную, безлюдную, одинокую жизнь. Сияйте же, зирочки ясные, светом неугасаемым, светом правды, чести и добра озаряйте вечер моей жизни, пока я еще в состоянии видеть свет, пока еще живу, пока не умер. Я верю в Вас, в каждого из Вас»⁵.

Свої почуття він висловлював навіть у поетичній формі:

Дітки милі підросли
Пісні чарівні співали
Молодосьт йому згадали
Батька свого утішали.
Росли в купці і учились
Крильця свої розправляли
Як вирости, поженились
Од батька порозлітались.
Зоставсь батько, зоставсь старий
Без дружини і без діток
Не літає, не співає
Не милий йому пожиток.
Де ти смерте, де ти жданна,
Забарилась, не приходиш...⁶

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 1, арк. 30.

² Там само. Спр. 6, зош. 1, арк. 2.

³ Там само. Спр. 1, арк. 30 зв.— 31.

⁴ Там само. Спр. 33.

⁵ Там само. Спр. 3, арк. 33 зв.

⁶ Там само. Спр. 5.

Постійно займаючись самоаналізом, отець Михайло дедалі більше й більше впадав у песимістичний настрій і надто суворо оцінював себе. Патетична драматизація власної долі та песимізм були ледве не родовою ознакою у Пилипа, Михайла, Данила і почасти Вадима Щербаківських. Учинки й висловлювання останнього, які оточенню іноді здавалися дивними, стають зрозумілішими в контексті батьківської психології.

19 лютого 1900 року в щоденнику отця Михайла читаємо таке: «Мне 50-ый год. Сознание, что я стар и по внешности, и по душе, что я перестаю быть интересным мужчиною, понимание того, что во мне кончается пора любви, очень и очень часто приходит в мою глупую башку, каким-то холодом веет на душу и неприятно скребет по сердцу; досадно становится от мысли, что жизнь полного человека уже не моя жизнь, что ни сладостного трепета сердца, ни радости душевной, ни мук сердечных я не могу уже испытывать, как испытывал раньше. Это уже старость холодная, угрюмая, безжизненная. А жаль прежних иллюзий, поэтических настроений, сладких грез, восторгов, упоений чистой высокой любви... Доктора объясняют причину моего нервного расстройства тем, что я не дожил, не дал выхода излишку жизненных сил... Выходит, что горе не дожить, горе и пережить. Но что ж поделать я мог, будучи и вдовцом, но вместе и священником и семьянином. Пришлось поступиться личными потребностями в пользу ближних, во имя долга нравственного перед обществом и безнравственного перед собою — даже убийственного»¹.

Особливо терзався отець Михайло з приводу втрати віри. Його підтримував лише обов'язок перед селянами, їхні потреби і віра в Божу поміч. «Нельзя моей душе не гореть, когда видишь вокруг себя массовое пламя молитвенного чувства,— писал священник у щоденнику,— отрешающего мускульно-живущего человека от земли и чисто физического труда в иную высшую область — область доступную не рукам и ногам, а уму и сердцу человека, жаждущим и правды, и добра, и любви. Вдумавшись в жаданья окружающих меня молящихся, я поневоле вострепнусь сердцем и душою и не читаю только молитвы, а молю всем сердцем живого Бога о нуждах людей и в самих молящихся сильнее возгреваю и воспаляю чувство, возвышающее человека»².

Священник не переставав просити у Бога... віри. «Я молил Бога о возвращении веры в мою алчущую и жаждущую душу, прежней детской незбыслмой веры., чтобы [Сын Господен] снова озарил темную душу мою веры светом, а сердце мое

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 6, зош. 1.

² Так само. Спр. 3, арк. 8.

оживил теплотою любви к Нему, а ради Его и любовью деятельною к людям»¹. «Господи, снизойди ко мне, посети мою осиротевшую без Тебя душу, живи во мне и царствуй над моею мыслію, чувством и волею. Просвети мой ум светом Евангелия Твоего, сердце мое любовію к Тебе, и волю укрепи непреклонным исполнением Твоей св[ятої] воли»². «Дай мне, Господи, хотя на старость это счастье — веру, веру в Бога живого, личного, в загробную жизнь. А то сил не хватает жить»³.

Про трагедію своєї зневіри писав отець Михайло навіть у віршах:

...Хотів би я світиги
Вірою святою
Хотів би зігрівати
Любов'ю живою
Та віру рознесли
Новіі ученья
А любов погасла
Зостались мученья...
...Як то в світі жить
З поломаной вірой
Нігде прихилиться,
А хотів би я сліпой
Вірою упитись»⁴.

Отець Михайло все ж був добрим пастирем. Він зміг поновити церкву, добитися розширення школи та відкриття клубу-читальні для селян⁵. У 1908 році, коли сталася пожежа, Щербаківський віддав погорільцям 44 копи жита — «больше, чем в этом году имею всего озимого хлеба с поля — и не обеднел». Під час проповідей священник, вдаючись до церковних переказів про необхідність віддавати останню сорочку, про страждання перших християн, закликав багатіїв поділитися хлібом з голодними. Відкрито говорити про необхідність соціальної рівності отець Михайло не наважувався, боявся висилки й суворо картав себе за цей страх: «Кому такой священник нужен. Может быть богатым и власть имущим, но ничуть не бедному страдальцу своему прихожанину»⁶. Отець Михайло був неправий, парафіяни поважали й любили його. Підтвердженням тому є хоча б найвнй вірш учня Антона Радчука, присвячений батюшці⁷.

У біографічних матеріалах про Данила і Вадима Щербаківських постійно підкреслюється, що їхній батько мав передові погляди, був зв'язаний зі Старою Громадою в Києві, підтримував дружні стосунки з Тадеєм Рильським, друкувався

¹ ІДНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 6, зош. 1 (запис 26.IX.1902 р.).

² Там само (запис 1.I.1903 р.).

³ Там само (запис 26.IX.1901 р.).

⁴ Там само. Спр. 12, № 7, арк. 23 зв — 24 зв. (23.IX.1902 р.).

⁵ Там само. Спр. 3, арк. 23 зв.

⁶ Там само. Спр. 2.

⁷ Там само. Спр. 6, зош. 1.

в «Киевской Старине». Архів отця Михайла дає змогу уточнити і розширити цю інформацію. Зокрема, збереглися спомини Щербаківського про Рильського і листи останнього до священика. Вони познайомилися в 1886—1887 роках. Отець Михайло знав Рильського тоді за його публіцистичними статтями в «Основе»¹ та як учасника руху «хлопоманів». Тадей Рильський одразу став для Щербаківського «криничкою із живою водичкою». Рильський справді постійно розраджував отця Михайла, намагався відвернути його від непотрібного суворого самоаналізу. У листі від 24 липня 1887 року він писав: «А Ви, мій добрий друже, задля чого так міцно замикаєтесь у своїм світовім горі? Невже такі живі люде (нехай вони єсть, які єсть) і правда, і любов не говорять Вашому серцю? і не визивають роботи Вашого ума? Не клеветите на это доброе сердце и на этот живой ум; у Вас больше жизненной силы, чем Вы предполагаете и потому — что ни говорите — у Вашу пастырскую, семейную, общественную жизнь проникают неминуемо лучшие aspirations человечества, aspirations, формулированные в общих чертах в той книге, которою Вы, официальный проповедник, обращаетесь к огорченным и угнетенным с своим словом любви и утешения»².

Сам отць Михайло Щербаківський писав у спогадах про Тадея Рильського: «Он оказал большое влияние на меня и своим мировоззрением и образом или складом своей личной жизни, где он являлся истинно гуманным человеком, и общественной деятельностью, вносящею свет знания, правды, взаимопомощи и трудолюбия в окружающую его среду крестьянской жизни и тем любовным и дружеским отношением к случайным и разнокалиберным его знакомым, в которых хотя немного теплилась искра Божия, и своим искренним народничеством, как плодом своего воспитания в детстве среди народа и плодом глубокого убеждения его самостоятельного и сильного ума и требованием его совести в пору университетской жизни еще»³.

Зберігся великий віршований реквієм отця Михайла Щербаківського на смерть Тадея Рильського, який закінчується словами:

Тут признала Україна
За рідного свого сина.
І вінками тя вінчала
Од товаришів старих
Од студентів молодих
Од української ради

¹ Рильський Т. С правого берега Дняпра // Основа. 1861. Кн. 2. С. 239—294; Його ж. Несколько слов о дворянах правого берега Дняпра // Там само. Кн. 11/12. С. 90—99.

² ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 12, од. 7, арк. 52.

³ Там само. Арк. 35 зв.— 50.

Од жіночої громади
І селяне провозжали
Гірко плакали, ридали
А товариші із сльозами
Річ прощальную казали¹.

Таке прощальне слово над могилою товариша українською мовою 3 жовтня 1902 року і виголосив отець Михайло Щербаківський.

Радикальні погляди отця Михайла дедалі більше змінювалися під впливом не лише політичних подій, а й власних дітей, зокрема Вадима. 1904 року священник од імені всього села надіслав до газети «Рада» привітання київським студентам, котрі боролися за відкриття українських кафедр. У ньому говорилося: «Ми, священник, псаломщики, учителі й селяни села Шпичинець Сквирського повіту сим висловлюєм нашу велику пошану і щирю вдячність Українському гурту студентів Київського університету за їх домагання завести в Київському університеті кафедри рідної мови, письменства, історії і права. Даруй Боже, щоб з Вашого корисного для українського народу початку [і по середніх і по сільських школах склалась наука рідною мовою і за українськими приписами] і наука світила по школах середніх і наших сільських і слово Боже зігрівало з амвонів церковних лучами рідною мовою і світлом...

Щоб зникла внизу темрява, а вверху і кривда і засяяв світ науки в нижчих верствах народу і поведіння в житті по стежах свобод, равенства і братства, які показав Христос...»²

Початок революційних подій 1905 року дав нову поживу для переоцінки життєвих цінностей отцеві Михайлу. Він писав:

Піввіка прожив я рабом чужої мислі,
Піввіка полуда в очах і на шії ярмо,
З дитинства тер очі, щоб світ прояснився,
З дитинства пручався, щоб скинуть ярмо.
Зірвав я полуду з очей і світ узрів,
Зламав я неволі ярмо і розумом вольним зажив.
І небо ясніше і люди добрійші зробились,
Не страшні вже думки, що люди з людьми будуть битись
За волю, свободу, равенство, за землю й роботу³.

А у вересні 1906 року Щербаківський розмірковував на сторінках щоденника, що за два роки дуже багато змінилось і він сам багато переосмислив: «Боже мой! До сего времени я Тебе всем сердцем работал и во благо народа, а оказалось, что вся работа шла на благо разбойников, узурпировавших власть над народом! Что делать? Снять рясу? Нет сил. Нет, Христос

¹ ЦНБ НАН України. Пр. Ф. 236, спр. 12, од. 7, арк. 30—33

² Там само. Спр. 73.

³ Там само. Спр. 7, арк. 35.

не служил правительству — угнетателям, а угнетенным. „Иди и ты твори такожде“¹. Через кілька місяців (1 січня 1907 р.) отець Михайло впевнено занотував: «Не вернется старий лад, бо маса робочого люду зрозуміла силу свою в страйках, розчинить таку революційну пожежу і вбивства, що бюрократія повтікає за кордон і настане або конституція, або федеративна республіка. Упорядкуй, Господи, Сам як найлучше і найскоріше. Скасууй шайку розбійників, що тримають в рабстві людей. Дай миру свободу, хліб, світ і равенство перед законом, братство. „Да приїдет Царствіє Твоє“»².

Утім, після поразки революційних рухів, у часи реакції, а потім світової війни Михайло Щербаківський побачив, як люди дрібніють, втрачають добрі якості, а то й перестають бути людьми, захоплені лише соціалістичними ідеями і втративши Бога. До нього самого повертається справжня віра. У щоденнику від 24 серпня 1916 року є такий запис отця Михайла: «Горе людям без Креста Христова. Как звери перегрызут друг другу горло за кость, брошенную им жизнью. Эгоизм уничтожит человечество. Нужен цемент, чтобы спаять людей в обществе. Цемент — Христова любовь между людьми. Хоругвь или знамя любви — Крест — Голгофа для счастья ближнего и своего. Жизнь не есть бал, а подвиг крестный — подвиг любви»³.

Процес відходу від церкви, втрати віри, очерствіння людських душ дедалі наростав. У 1918 році отець Михайло Щербаківський констатував: «Все літо порожня церков з вечора. Людям стала не потрібна церков в цей рік свободи. Як була війна й перше до війни церков щосуботи була повна людьми. Гасне віра в Бога в народі. Сього року перший раз було багато не говівших. Війна большевицька розбестила москалів. Скинули царя земного, одреклись і від Небесного. І багато тих людей, котрі перше боялись Бога, стали злодіями, грабителями. Вже і святиню Божу опаскуджують. Коло церкви москалі наші курять, на двір за малим ходять, зі своїми «барышнями» під ручку проходжуються кругом церкви і по доріжках мого садка, де ламають дерева й крадуть фрукти»⁴.

Незабаром усе це стали робити відкрито, на церкву почала офіційний наступ нова «всенародна» влада. Чого варто було старому священикові бачити, як нищать його працю — працю його рук, душі і пастирського обов'язку. Духовна руйнація людини увінчувалася фізичною руйнацією церкви.

Саме в цей час обидва сини отця Михайла, як і батько, не маючи в серці особливого вогню Христової віри, самовідречено

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 2.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. Спр. 6, зош. 2.

захищали українські церкви як духовно-мистецькі пам'ятки народу від грабунку та руйнації новою генерацією вихідців із того ж таки народу.

Сини талановито продовжили і ще одну справу батька — науково-публікаторську діяльність. Отець Михайло був автором кількох історико-церковних розвідок. По-перше, він описав історію власної церкви, зібрав оповіді старожилів, скопіював усі написи на дверях і предметах, уніатські церковні речі передав у Церковно-археологічний музей при Київській духовній академії (1889 р.)¹. Священик знайшов також текст «святого письма», яке розповсюджувалося серед селян у 1890—1895 роках, і дав до нього відповідний коментар про поширення різних пересудів та апокрифів, які селяни навіть завчають напам'ять, вважаючи святинєю². В його архіві збереглися до того ж великий рукопис «Кафедральный Черниговский Спасо-Преображенский собор и замечательная его святыня — Икона Николая Чудотворца»³, а також тексти різних історичних екскурсів із життя сільського і міського духовенства, з історії церкви тощо⁴.

Особливо ретельно записував Михайло Щербаківський перекази, легенди, оповідання, співи лірників, передусім почуті від діда, батька і матері. Цікавими є його роздуми з приводу всього почутого і занотованого: «Сложная великая историческая жизнь, выпавшая на долю малороссов, выработала в них наслонениями наследственности богатство и глубину души и сосредоточенность мысли в самопознании. Оттого-то малоросс и голову держит не вверх по сторонам, а вниз в землю, которая не мешает ему «думать» думу. Эта многовековая борьба с чуждыми народностями за свободу общественную, за свободу личности, за свободу совести приучила мысль южнорусса витать по преимуществу в сфере человеческих отношений международных, общественных и семейных. Человек производил на малоросса наибольшее впечатление и потому все мышление малоросса пошло на понимание людей, на понимание самого себя и сделало его сосредоточенным вдумчивым меланхоликом, философом-поэтом того, что теперь носит название «мировой скорби, поэтом мысли, поэтом горя и неудач». Малоросс — человек мысли, а не дела, благо богатая природа дает ему много свободного времени... Оттого-то глубоко чувствующего малоросса устная поэзия так великая количественно и качественно и богатая историческими, бытовыми и песнями любви носит характер не описательный объективный, как в великорусском

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 73.

² Там само. Спр. 71.

³ Там само. Спр. 4.

⁴ Там само. Спр. 73.

народном епосе, а глибоко сердечний, суб'єктивний, болящий, за душу хватаючий, хоча бы то була песня не сердечних ощущень любови, а песня історических событий.

Оттого-то глибоко и мыслящий малоросс составил столько мудрых изречений-пословиц и столько не сказок, а аллегорий-сказаний бытовых и семейных, высказывающих и глубокий ум и историческим путем выработанную хитрость и недоверие не только к иноземцам, но и к своим же мужикам, и даже к своей семье»¹.

Таким чином, од свого прадіда, діда та батька Вадим Щербаківський успадкував емоційний, дещо ідеалістичний і романтичний характер, любов до природи й пісні, потяг до всього прекрасного, загострене почуття справедливості, вразливу душу, постійний пошук свого місця в житті і душевні муки, співчуття до бідних і знедолених, радикальні погляди, мистецький смак, потяг до книги, знання, науки... Цей спадок пронесли Вадим і брат Данило через усе життя, так що на схилі віку, 70-літній отець Михайло записав останню фразу в щоденнику (22 листопада 1919 р.): «Ох Дітки мої рідні, дорогії! Ви найкраща утіха моя і найбільша милость Божа, яку він мені дає і в 70-й рік мого життя»².

Життєпис Вадима Щербаківського

Як вже було зазначено, Вадим Михайлович народився 17 березня 1876 року, а через рік з'явився на світ Данило. Обидва сини отця Михайла виховувалися в національному дусі, з дитинства плекали рідну мову й перейняли від батька почуття своєї належності до українства та любов до народного мистецтва.

У дитинстві Вадим, як сам згадував, любив слухати оповіді старих майстрів, котрі ходили по селах: «Треба сказати, що за моїх гімназійних часів на Київщині було ще чимало старих іконостасних майстрів, як, напр., дуже добрий іконостасний різьбар Окунь..., який розказував багато цікавого про старі часи і старих малярів. Він ходив і по селах, і поправляв іконостаси»³. Вже тоді Вадим знав і про Мурашка, і про Іжакевича, і про Пимоненка та Красицького.

Коли хлопчикові було 9 років, тяжко захворіла його мати. Відчуваючи наближення смерті, вона заповідала старшому синові (зберігся запис слів матері рукою хлопчини): «Я на тебе покладаюся, Вадиме, бо ти старший». Чоловікові ж вона нака-

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 1, арк. 34 зв.— 36.

² Там само. Спр. 6, зош. 2.

³ *Щербаківський В.* Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. Лондон, 1954. С. 27.

зувала: «Люби дітей... Будь ласкавий і люби Данила. Вадим здібний, я його люблю, а Данила мені шкода»¹.

Де Вадим Щербаківський дістав середню освіту, за браком документів (вони містяться в Празі та Лондоні) встановити не вдалося. Редакція «Богословії» запевняє: він навчався в Києві та Ніжині (очевидно, у гімназіях)². Майже в усіх загальних біографічних статтях про Щербаківського зазначається, що вищу освіту він здобував у Петербурзькому, Московському та Київському університетах³. За даними Оксани Франко, Вадим Михайлович справді в 1895 році вступив на математичний факультет Петербурзького університету⁴.

Тут, у Петербурзі, юнак із задоволенням відвідував вистави українських театральних груп. Навіть роздобув фото Марка Кропивницького та Марії Заньковецької, надіславши їх батькові із заувагою, що це неймовірно талановиті актори. Стосовно ж Заньковецької читаємо: «Драма — її життя і життя її — драма»⁵.

У 1897 році Щербаківський перевівся на математично-природничий факультет Московського університету. Тут він був залучений до таємної антиурядової організації. В батьковому щоденнику побіжно говориться, що Вадим «захищав пригнічених поляків». Батько спостеріг: син не зовсім зручно почуває себе в цій ролі, нервує. «Уезжая,— занотував отець Михайло,— при прощанні он расплакался, дав мне понять, что не нервы здесь виноваты, а что его гнетет какое-то обязательство в Москве». 24 листопада 1898 року Вадима Щербаківського було заарештовано й посаджено до каземату. Після розгляду справи його вислали на село до батька під особливий нагляд поліції⁶. Нагляд поліції тривав чотири роки. Друг родини Щербаківських (брат покійної матері), капітан Харитон Матушевський, намагався в Петербурзі добитися, аби пом'якшили покарання, ходив навіть до міністра, однак, як повідомляв сам 13 серпня 1900 року,— безуспішно.

Батько дуже переживав за сина, але й співчував його революційній діяльності. Він записав у щоденнику 26 вересня 1900 року: «Вадим... готовил себя в труженника не во имя только личного блага, а во имя и блага ближних — бедных и

¹ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 6, зош. 1, арк. 1, 5 зв.

² Про автора // Богословія (Рим). 1978. Т. XLII. С. 6.

³ Павловський В. Щербаковський Вадим // Енциклопедія українознавства. Словникова частина: У 10 т. Нью-Йорк, 1984. Т. 10. С. 3913—3914; Митці України: Енциклопедичний довідник. Київ, 1992. С. 664.

⁴ Франко О. Е. В. М. Щербаковський — исследователь Полтавщины (по архивным материалам) // Археологичний збірник Полтавського краєзнавчого музею. Полтава, 1992. Вип. 2. С. 55.

⁵ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 51, арк. 1.

⁶ Там само. Спр. 6, зош. 1; спр. 35, арк. 1 зв.

желая изучить основательные причины неблагополучия бедных классов — рабочих, искал сближения с рабочими и читал литературу по этому вопросу и сблизился с людьми, посвятившими себя на помощь рабочим в борьбе последних с капиталистами, вот вся его вина, но капиталисты, это те киты, на которых Земля Русская держится, и которых взаимно хранит земля, борются рабочие, побороли и защитников их и нашего Вадима, не давая ему далее ходу не только защитить рабочих, но и учиться в Университете для защиты и собственной своей личности от врага — бедности. 2 года с половиною уже минули и еще 2 года держат его у меня под надзором полиции вне стен Университета. Не смягчается, а обостряется Вадим таким наказанием и мне его невыразимо жаль видеть в этом заключении дома без права выезда куда бы то ни было»¹.

А з 1901 року, як згадував сам Вадим Михайлович, почалися його студії українського мистецтва в стінах Київського університету: «Я тоді був студентом Київського університету і слухав на історично-філологічному факультеті історію мистецтва у проф. Г. Павлуцького, історію літератури і мови в академіка Перетца». Ходив він також на лекції Володимира Антоновича та Вікентія Хвойки. Зацікавившись археологією, Вадим Щербаківський прослухав повний курс у 1904 році, зазначивши, що в першому семестрі на лекції ходили два студенти-математики (він і його товариш), а в другому — він один. Щербаківський констатував, що тоді «звичайне громадянство дивилося на археологів як на чудаків, яким нічого робити, то вони собі й порпляться в ямах, никають по смітниках та попільниках та розкопують могили, шукаючи якихось чепків»².

Водночас Щербаківський брав участь у хорі Миколи Лисенка, «щоб допомогти йому і повчитися в нього розуміти дух українських пісень»³. Отож Вадим Щербаківський належав до українського національного свідомого кола студентської молоді Київського університету. Про своїх друзів і про себе самого він писав пізніше: «Ще в 1900 р. українськість виявляється тільки в сивих шапках українських студентів, але, правда, до такого ступеня, що кондуктор у трамваях завжди видавав тим «сивим шапкам» білети за 3 копійки, не питавши в них легітимацій (бо студентські білети коштували 3 коп. замість 5). Ті «сиві шапки» завжди розмовляли українською мовою»⁴. До цих «сивих шапок» належав і Вадим Щербаківський.

З 1902 року, «відбувши на селі майже чотирилітній „особий

¹ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 6, зош. 1.

² ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 3, арк. 3—3 зв.

³ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 11.

⁴ Там само. С. 28—29.

надзор“ поліції (своєрідна висилка)», Щербаківський почав їздити по селах Київської губернії та фотографувати старі дерев'яні церкви, іконостаси, збирати старі килими, кераміку тощо¹. Того ж року в Києві було створено підготовчий комітет до Всеросійського археологічного з'їзду, що мав відбутися 1905 року в Полтаві. Цей комітет очолював професор Володимир Антонович, його членами були професори Григорій Павлуцький, Микола Біляшівський, Іван Каманін, Данило Щербаківський та інші. Через брата Данила до роботи в комітеті був залучений і Вадим Щербаківський. Уже в серпні 1902 року він об'їхав 35 сіл Сквирського й Радомишльського повітів на Київщині (завдяки фінансовій підтримці в 100 карбованців М. К. Васильєва), фотографуючи церкви, іконостаси, ікони. Результати експедиції перевищили сподівання. Вадим Щербаківський згадував: «Тоді ж я побачив, що в наших церквах збереглося багато старих килимів, вишиваних полотняних підризників тощо. Коли взимку я показав усі мої здобутки Біляшівському й килими та вишивки подарував музеєві, то він дуже зрадів цьому, як він казав, відкриттю, бо думав, що ніяких вишиваних підризників на полотні вже нема, не збереглося»*. Урешті Щербаківський отримав нову субсидію для експедиції в Липовецький та сусідні повіти. Тепер Вадим Михайлович не лише сфотографував убрання, килими, вишивані підризники та рушники, а й зробив виміри старих церков, іконостасів, переглянув усі церковні книги та занотував «вкладні записи» й маргіналії, зібравши таким чином значний матеріал.

Записами Щербаківського зацікавилися київські вчені. Іван Каманін запропонував йому написати реферат для Історичного товариства Нестора Літописця. Реферат підготував автор, але зачитав Каманін (Вадим Щербаківський, не будучи членом товариства, не мав на це права). Автору запропонували й надалі робити подібні повідомлення. Однак, як твердив сам Щербаківський, «продовження» не відбулося через спротив професорів Юліана Кулаковського і Георгія Флоринського, котрі «були вороги українства й у всім цім матеріалі вбачали відродження українства, якому противилися».

Утім звіти Вадима Щербаківського про поїздки по Сквирському, Радомишльському, Уманському та Липовецькому повітах були опубліковані 1904 року в «Археологической летописи Южной России» та «Чтениях в историческом обществе Нестора-летописца».

Завзяття і неймовірну працездатність Вадима, його схильність до широкого охоплення проблем, узагальнень, що

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 11.

* Тут і далі цитати без посилань наводяться за опублікованою в даній книзі працею «Українське мистецтво» (1938 р.).

стало прикметною ознакою майбутнього визначного науковця, першим зауважив батько. Він писав: «Вадим, ти ніколи не успокоїшся умом своїм ненаситним, ти завжди будеш роздвигати горизонти свого видіння, до беспредельності, ти не будеш рабом чужих думок, приробиш незалежність і навіть свободу думки і духа, не виносящего поклоніння і обоготворіння, але в кінці кінців беспредельність вічного, нескінченного, котре ти розвернеш своїм кінцевим умом даліше досягнутих до тебе меж, подавиш твій дух і ти от проклятих не дозволити обмежувати твій ум людини проблем спуститися ближче до землі, до людей, до рішення шкідливих проблем людського існування. Будеш світити людям, будеш і согревати їх, будеш презирати людей, але в кінці кінців пожалуєш їх і полюбиш. Стануть тобі безрозличні одиниці людей, дороги будуть мільйони, але в кінці кінців милі і близькі і дороги стануть тобі і одиниці оточуючих тебе людей, твоя родина, якщо тільки ти не прозираєш за пошуками знань своєю особистою життям»¹. Батько звертався до сина також поетичними рядками, наприклад, у вірші «Вадиму»:

Не забудь мене, мій сину,
Поки ще я не загину.
А як вік мій увірветься
Тоді зробиш як прийдеться.
Та люби свою родину
Як ти любиш Україну
Й всяку бідну людину.
Щасливі в дітях батьки
Не забувай насіння свого коріння².

Улітку 1903 року разом з хором Миколи Лисенка Щербаківський їздив на відкриття пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві. Тут він познайомився з мистцем, котрий відіграв величезну роль у його подальшому естетичному національному вихованні та зацікавленні українським народним мистецтвом — художником Василем Григоровичем Кричевським. Останній «був лише на три роки старший від мене», — згадував пізніше Вадим Михайлович. Однак уже тоді він вразив Щербаківського глибоким розумінням мистецтва.

Вадим Михайлович пригадував: «Він дуже уважно розпитував мене про деталі (обмірів церков. — В. У.) і дуже зацікавився тим фактом, що наші церковні двері були шестикутні і ритмічно зв'язані з зовнішніми контурами церкви. Йому подобалися мої думки і він їх розвивав далі практично. Ми дуже зійшлися і подружилися з ним». Хоча по-справжньому й надовго вони потоваришували вже після повернення Щербаківського до

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 3, арк. 34—34 зв.

² Там само. Спр. 12, 7, арк. 24 зв.

Києва 1910 року, і аж до самого від'їзду його за кордон у 1922 році вони були щирими друзями, часто зустрічалися й ділилися своїми відкриттями на терені улюбленої справи¹.

У Полтаві Вадим Щербаківський познайомився також з відомим етнографом, збирачем фольклору Порфириєм Даниловичем Мартиновичем².

Після Полтави Щербаківський напружено готувався до археологічного з'їзду в Катеринославі, узагальнюючи матеріали про українські церкви. Разом з братом Данилом Вадим здійснив кілька експедицій в Херсонській та Київській губерніях. Додому вони привезли чимало цікавих матеріалів й були дуже задоволені своєю працею. Отець Михайло занотував 2 серпня 1904 року в щоденнику про приїзд синів: «Я залюбовался ими. Крепкие телом, здоровые умом, бодрые духом и мощные доброю волею, мягкие сердцем, глубоко правдивые, выработавшие в себе способность к неутомимому, сильному труду, с крепко развитыми инстинктами общественного блага. Как от них веет жизнью — жизнью настоящей, разумною, деятельною, полезною и радостною»³.

Опрацьований матеріал ліг в основу доповіді, виголошеної на археологічному з'їзді й присвяченої особливостям української архітектури, в якій учений «доводив її самостійність». Він отримав подяку «від імені конгресу: з того моменту на Великій Україні думка про самостійність української архітектури установилася твердо». Реферат Вадима Щербаківського «Деревляні церкви на Україні і їх типи» було опубліковано 1906 року у львівських «Записках Наукового товариства імені Шевченка» (т. LXXIV). На жаль, думки автора, як і його стаття про ілюзію внутрішнього підвищення українських церков, не набули загального поширення й визнання в російському мистецтвознавстві того часу.

Навесні 1906 року директор Київського художньо-промислового і наукового музею Микола Біляшівський вирішив організувати виставку українського народного мистецтва, яка б «дала образ цілої української культури і мистецтва». «Головним творцем виставки,— згадував Вадим Щербаківський,— був Біляшівський, а беззавітно відданими помічниками брат і я». Виставка зайняла всі п'ять зал і вестибюль верхнього поверху музею, навіть переходи зі сходами. Коли все було розставлено, організатори «самі побачили у всій силі красу нашого мистецтва й ми троє перестали боятися вже за успіх виставки...»⁴. Успіх справді був величезний, виставка принесла кошти для нових експедицій і закупки експонатів.

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 11.

² Там само. С. 11.

³ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 6, зош. 1.

⁴ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 28.

Вадим Щербаківський планував працювати спільно з Миколою Біляшівським та братом Данилом у музеї, «але прийшла реакція, яка знову загальмувала розвій музейництва і збирання мистецьких матеріалів, і розігнала деяких робітників»¹.

Як свідчив Дмитро Дорошенко, Вадим Щербаківський увесь час підтримував зв'язки з радикалами та українським рухом. У 1905 році, наприклад, він доставляв з Петербурга нелегальні брошури для Української радикальної партії².

У червні 1907 року Вадим Михайлович був заарештований прямо в батьківському домі. У щоденнику отця Михайла знаходимо опис, як усе відбувалося: «Вошла ко мене в то утро мать в половине 4 часа утра и говорит: прибіг до мене і розбудив N (Антон Берландин.— В. У.) мене, сказав, що справник і пристав і сотня кінних стражників цілу ніч робили обшуки по селі, арештували душ 10 і ще панича Вадима арештують. Розбудіть його, нехай чекає. Розбудив я Вадима, але сину не було чого втікати, а сам пішов до церкви і гукнув на сторожа, щоб звонив, але його не пустив справник і прийшов пристав Козакевич із стражником. Заявив Вадиму, що він арештований. Справник сказав, що «Вадим арештован по распоряженію Киевского жандармского управления». Арештували і псаломщика та відправили до Сквирської в'язниці.

Простившись с Вадимом, ушел на всюнощную в церковь. Так і не випровадив мою рідну дорогу дигину в тяжку дорогу, не бачив, як і повели його з подвір'я. Ой іроди, іроди, опричники з собачими головами! Кати-христопродавці. На самий радісний празник ви ножа всадили в моє серце і ще й повертували ним. Презренные рабы»³.

Подальші події стисло описані в щоденнику отця Михайла (від 6 лютого 1908 р.): «С 10 июня по 22 ноября (1907) Вадим в Сквирской тюрьме, с 23 (ноября.— В. У.) по 20 декабря Вадим в Лукьяновской тюрьме. 21 декабря Вадиму я исколотал у Товарища Министра внутренних дел Макарова выезд за границу. 23 Вадим выехал в Австрию и должен он там работать до 23 декабря 1910 года. Теперь Вадим в Ловрани у Аббации на берегу Адриатического моря поправляет здоровье. Я посылаю ему ежемесячно по 15—20 руб., Даня по 30 руб. Жене дал Бог сына, а мне внука, зовем его Вадимчиком. 20 декабря Вадим-дядя держал Вадима-племянника при купели крещения как крестный отец. На зиму уехал на юг Австрии в Ловрану, весной в Италию, на лето в Галицию, где и совершал свою экскурсию. В июле написал — прекра-

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 28.

² Дорошенко Д. Мої спомини про давнє-минуле (1901—1914 роки). Вінніпег, 1949. С. 76.

³ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 6, зош. 1, 2.

тити высылку ему денег, так как он понемногу имеет заработки в Галиции».

З офіційних документів відомо, що Вадим Щербаківський рішенням суду мав бути засланий на три роки до Наримського краю, адже молодий учений виявився прибічником соціалістичного вчення. Пізніше (на еміграції), коли відбулася переоцінка цінностей, він так пояснював свої минулі вподобання: «Для теперішнього покоління, яке виросло за большевицько-комуністичного правління, здається чимось дивним, що попереднє покоління було занадто ліве, соціалістичне. Але тут нічого дивного нема, бо той попередній режим мало чим відрізнявся від большевицького і уряд був той самий московський, тільки їсти і жити було до схочу, а коли в кого і не хватало, то таких було порівняно мало. Проте на думки клалися ланцюги і то досить важкі. І так, як ці ланцюги накладалися правими елементами, на чолі яких стояли головним чином поміщики, особливо московські і деякою мірою духівництво, то, очевидно, боротися з ними мусили протилежні елементи, тобто ліві»¹.

Вважалося, що лише завдяки клопотанням Миколи Біляшівського висилку до Наримського краю Вадимові Щербаківському замінили «на висилку за кордон». В архіві Миколи Біляшівського збереглася відповідь з канцелярії генерал-губернатора: «За отсутствием в делах канцелярии генерал-губернатора сведений об аресте Вадима Щербаковского, упомянутого в письме Вашем от 3 сего октября на имя начальника края, ходатайство Ваше об облегчении участи упомянутого Щербаковского, одновременно с сим, сообщено на распоряжение и. д. Киевского губернатора»². Отже, Біляшівський справді піклувався за молодого колегу. Навіть по виїзді Вадима Щербаківського до Львова директор музею підтримував дружні стосунки з його родиною. Зберігся, наприклад, лист до Біляшівського від отця Михайла Щербаківського із запрошенням приїхати у Шпичинці на кутю³. Про спілкування з Миколою Федотовичем отець Михайло повідомляв синові до Львова⁴.

Достеменно інформацію про обставини заміни Вадимові Щербаківському висилки до Сибіру виїздом за кордон оповів його батько вже у 1917 році. Виявляється, допоміг у цьому член Державної Думи Олександр Трегубов. Саме він «ходатайствовав перед міністром Макаровим за мого Вадима, щоб замість заслання в Вологодську губернію розрішити йому виїхати за

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 28.

² ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 31, спр. 123, арк. 1.

³ Там само. Спр. 2221, арк. 1.

⁴ Там само. Спр. 2209, арк. 1.

границю. Дякуючи Трегубову, Вадиму за границя послужила на велику наукову користь»¹.

Як уже зазначалося, Вадим Михайлович виїхав до Австрії 23 грудня 1907 року, де мав перебувати до 23 грудня 1910 року.

У листі до Порфирія Мартиновича зі Львова (1908 р.) Щербаківський повідомляв: «Мене арештували і вислали за границю [...] Скажу Вам тільки, що мене вислали на 3 роки за границю»².

На думку ж Оксани Франко, Щербаківський звільнився з-під арешту і «втік за кордон і там, у Відні та Львові, опублікував свої праці з українського мистецтва та архітектури»³. Проте з наведеного вище видно, що він не втік, та й основна його праця з історії мистецтва «Архітектура у різних народів і на Україні» пройшла цензуру в Києві та вийшла друком 1910 року з позначкою на титулі: «Львів; Київ».

«Киевский отдельный цензор иностранной цензуры» 19 жовтня того ж року виніс таку резолюцію про дану книгу Вадима Щербаківського: «Книга может быть дозволена, но на странице 250 (строки 14—18 св.) усматривается упоминание о действиях Священной Особы Государя Императора и Членов Императорского Дома, а посему книга подлежит представлению г. Министру Императорского Двора»⁴.

У Львові Вадим Щербаківський на запрошення митрополита Андрея Шептицького став співробітником Національного музею, директором якого був відомий історик мистецтва Іларіон Свенціцький. За дорученням останнього Вадим Михайлович здійснив низку експедицій по Галичині, Закарпатті й Буковині; обміряв і фотографував старовинні дерев'яні церкви, зразки народного житла, фотографував селянський одяг та різні антропологічні типи. Є свідчення, що Щербаківський першим у Львові почав використовувати нововинайдену кольорову фотоплівку (пластини) і фіксував народне вбрання, ікони тощо в природних кольорах. Для музею дослідник зібрав багато цінних експонатів, наприклад, гаптовану плащаницю XV століття із села Жиравки (неподалік од Львова). Водночас Вадим Щербаківський вивчав народний побут, звичаї, колядки й щедрівки, весільні обряди тощо. Разом з Михайлом Бойчуком він навчався у Львівській реставраційній школі і здобув фах реставратора.

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 6, зош. 2.

² Інститут мистецтвознавства, фольклору і етнології НАН України (Далі:

ІМФЕ). Фонди. Ф. ¹¹⁻³₁₉₂, арк. 2.

³ Франко О. Е. В. М. Щербаковский — исследователь Полтавщины. С. 55.

⁴ ЦДДА України в м. Києві. Ф. 295, оп. 1, спр. 305, арк. 44 зв.

Трирічну працю у Львівському музеї (1907—1910) він згадував як «працю у радості і радість в праці»¹.

До цього періоду належить стаття про бойківські церкви, яка з'явилася в «Записках Наукового товариства імені Шевченка».

Зібрані у Галичині матеріали вчений опрацьовуватиме і публікуватиме навіть після повернення до Києва й переїзду до Полтави. Уже в 1911 році побачила світ його робота про старожитнє мистецтво Галичини². А 7 січня 1915 року Щербаківський завершив у Полтаві працю про церковну архітектуру Галичини, що через воєнні обставини та певну гостроту змісту, як видається, не вийшла друком. У цій статті, котра мала назву «Галицькі церкви», Вадим Щербаківський доводив базову однотипність церковної архітектури Галичини й Центральної України на противагу твердженню Ігоря Грабаря. Указавши на візантійські, польські, мадярські та інші впливи на церковне будівництво Галичини, автор зауважував, що це більше відбилосся на кам'яній архітектурі. Переважна ж частина дерев'яних будівель була оригінальна. «Нам цікавіш знайти і пізнати народню думку, як вона проявилася у архітектурі,— писав Щербаківський.— Само собою ясно, що народній смак міг виявитися лише в деревляні[й] архітектурі. І ми бачимо, що на Галицькім ґрунті, як і по усій Україні, з'являються такі самі милі затишні, привітні церковки, котрі, неначе казки, будять в серці якісь нез'ясовані настрої, якесь почуття правіку».

На думку автора, загальні риси галицьких церков (архітектоніка будови) такі ж, як і в усій Україні, а їхні особливості прямо пов'язані з етнічними групами: гуцулів (просторі, світлі, високі церкви, три- — дев'ятиповерхові вежі), лемків (відбивають вплив словаків і поляків — готика) та подолян (церкви «наближаються до наших подільських»).

Вадим Щербаківський зазначав, що його знімок церкви і дзвіниці села Шелестова було вміщено в «Истории русского искусства» Ігоря Грабаря під іменем Маркола і про його «авторство сеї фотографії нічого не згадано». Грабар полемізував із Щербаківським, твердячи, «що галицькі церкви належать до великоруського стилю, а не до українського». Вадим Щербаківський не погоджувався з таким твердженням, доводячи, що чужинські впливи в церковній архітектурі по всій Україні,

¹ Про автора. С. 6; Супруненко О. Вадим Щербаківський: сторінки біографії // Архівний збірник на посвяту 90-річчю Полтавської вченої архівної комісії. Полтава, 1993. С. 88.

² В. Щ. Старое искусство в Галиции // Искусство и печатное дело. 1991. № 10. С. 414—424; Патегирич В., Павлів Д. Археологія у дослідженнях членів НТШ // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1991. Т. ССХІІ. С. 416—417.

як і в Галичині, можна легко виділити, знаючи «основний український стиль». «І взагалі,— підсумовував дослідник,— архітектура галицька по суті своїй нічим не відрізняється від української, щоб там не говорили люди незнайомі подібно Грабарю з сім стилем»¹.

Водночас з роботою в Національному музеї Вадим Щербаківський став активним співробітником Наукового товариства імені Шевченка, зокрема в його етнографічній комісії на чолі з Володимиром Гнатюком. За дорученням комісії в 1908 році Вадим Михайлович звернувся до Порфирія Мартиновича, котрий проживав у Костянтинограді на Полтавщині, з пропозицією надіслати свої матеріали для видання НТШ збірки українських пісень. Щербаківський повідомляв адресата: «Сама Комісія... по серйозности своїх праць і по акуратному відношенню до діла стоїть на однаковій висоті, коли не вище, з подібною Комісією Петербурзької Академії Наук і такими ж німецькими інституціями»², вона встигла видати 22 томи етнографічних і 9 томів етнологічних матеріалів. При цьому комісія зберігає авторські тексти та етнографічні записи недоторканими. НТШ має власну друкарню й нагляд за друкуванням надзвичайно ретельний, «ніхто так акуратно не видасть». Зі свого боку Вадим Щербаківський обіцяв усіляку допомогу й підтримку: «Ви нігде на світі не знайдете другого чоловіка, щоб стільки за Вас хлопотав як я [...] я Вас буду захищати більше, як сам себе од всяких нападок і ім'я Ваше високо поставлю»³.

Очевидно, етнографічна комісія НТШ доручила підготовку тому з етнографічними матеріалами Порфирія Мартиновича Вадимові Щербаківському. У листах до фольклориста Вадим Михайлович постійно нагадував про це. Мартинович був людиною з характером, віддавав свої матеріали з болем у серці, а перед видавцями ставив численні вимоги. Щербаківський зужив усіх методів переконання і заохочення, пишучи про славу, економічну вигоду, переваги й особливу ретельність друків НТШ. Він писав: «Ваша жизнь іде вперед, а не назад, то лучше Вам при своєї жинзі получить і честь, і славу, і гроші, ніж подвергнуть свій труд неізміримий, потім і сльозами кровавими обливаний за ті 25 літ, котрі Ви на нього вгатили... Спішіть послати, поки состоїмо членами товариства я і Гнатюк, бо як він помре (а він нездоров), а без нього діло не начнеться, то не знаю, чи хто другий візьметься за це діло [...] Я ж Вам од

¹ В. Щ[ербаківський]. Галицькі церкви (7.I.1917 р.) // ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 1, спр. 12433, арк. 1—8.

² ІМФЕ. Фонди. Ф $\frac{11-3}{192}$, арк. 1—2, 5 зв.

³ Там само.

щирого серця раджу, і плачу, що Ви не слухаєте мого преданого Вам совіту»¹.

Відзначимо, що в листах до Порфирія Мартиновича зі Львова відчутне негативне, навіть вороже ставлення Вадима Щербаківського до редакції «Киевской Старины» та її гуртка. Він закидав Сергієві Єфремову неповажливе відношення до авторських текстів (самовільні виправлення та скорочення), критикував Володимира Науменка («а то тільки київські Науменки, що і самі не їдять і другим не дають, люблять не вірити людям»). Урешті Щербаківський радив Мартиновичу: «На своїх українців з Києва Ви махніть рукою, бо ніхто Вам не допоможе, бо кожен щоб достав гроші, то хіба для себе, а не для Вас. А наші багачі скупі і поки сонце зійде, то роса очі виїсть. А записі Ваші десь загубляться і праця віку Вашого може загинути»².

Очевидно, таке неперфектне ставлення Вадима Щербаківського до певних українських кіл у Києві пов'язане із загальним відношенням до «Киевской Старины» та її гуртка деяких впливових діячів НТШ і львівської української інтелігенції в цілому. Чотирирічне перебування в Галичині залишило свій слід у свідомості Щербаківського — його національне самопочуття зросло, соціалістичні переконання пригасли, натомість на перший план постала боротьба за національну ідею, притому з галичанською наполегливістю і завзяттям. У Львові вчений зав'язав знайомство з відомими науковцями, письменниками та громадськими діячами — Іваном Крип'якевичем, Михайлом Грушевським, Іваном Франком, Федором Вовком, Йосипом Пеленським.

Зі Львова Вадим Щербаківський мав можливість здійснити кілька поїздок по Європі, зокрема побував у Італії, де вивчав мистецтво «на місці по образових галеріях». Дослідник відзначав, що йому більше подобалися «прерафаеліти», ніж сам Рафаель чи Мікеланджело, і він не міг цього собі пояснити. Пізніше добре пояснення цьому дасть Василь Кричевський, котрий, як згадував Щербаківський: «Пояснював мені багато такого, що я сам, хоч і відчував, але не міг ясно представити словами»³. В Італії Вадим Михайлович відвідав хворого Бориса Грінченка, з яким товаришував⁴.

Діяльність Щербаківського «львівської доби» дають змогу ширше висвітлити його листи до Миколи Біляшівського. В основному тут ідеться про наукову працю та популяризацію

¹ ІМФЕ. Фонди. Ф. $\frac{11-3}{192}$, арк. 5, 7 зв.

² Там само. Арк. 1 зв., 5 зв., 7—7 зв.

³ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 12—13.

⁴ ЦНБ НАН України. ІР.Ф. 236, спр. 6, зош. 1.

українського народного мистецтва. Головна увага Вадима Михайловича була спрямована на узагальнюючу роботу з української архітектури, яку він почав писати ще 1907 року. Він повідомляв Біляшівському: «Я вже написав з половину історії архітектури і з нового року почну друкувати в однім журнальчику тутешнім... Якщо Ви позволите, висилатиму Вам сію часопись». Дослідник просив надіслати йому фотографії сводків і «взагалі всього кращого», особливо знімки Лаври, київських церков, великих іконостасів, аби помістити у своїй праці. Усі фотографії кореспондент радив передати до Львова через Михайла Грушевського¹. Щербаківський пропонував надсилати якомога більше фото, щоб зробити побільше кліше, «а потім можна було б зібрати до купи все і разом видати»². Передусім він просив власні негативи, вказуючи їх шифри в музеї.

Ці матеріали Вадим Щербаківський зміг частково використати навіть в Італії. 30 грудня 1908 року він повідомляв Біляшівському про підготовку італійського варіанта роботи з української архітектури: «Спершу свою архітектуру думав перекладати італійською, але потім прийшлося просто по своєму писати, пристосувавши її до відомої аудиторії. Не знаю, чи Вам вона вподобається. Буду висилати Вам газету, де вона друкується. Будете читати та мені нелицеприятну критику будете писати»³. На жаль, нам не вдалося в'яснити, що це була за стаття і в якому часописі вона друкувалася. Однак то був реальний прояв давнього прагнення Щербаківського популяризувати українське мистецтво у світі.

Учений розумів, що для збереження традиції народного мистецтва його слід пропагувати і практично поширювати кращі зразки насамперед серед українців. Зокрема, він просив у Біляшівського фотографії або малюнки писанок, аргументуючи: «Я хочу зробити пропаганду у своїй книжці щодо цих орнаментів, щоб робити фрески, орнаментовані так, як сему учать писанки... Я тут їх видам і вони войдуть в життя, бо інакше нічого не буде з цього зібрання, коли його не публікувати, не проводити в життє»⁴.

В іншому листі Щербаківський повідомляв: «Постепенно я тут ширю діло і воно подвигається, деякі попи замовляють росписку церков і треба орнаментики, змилуйтеся, вишліть і пришліть фотографії двох тіх евангелистів, що у Вас в музею»⁵.

Схоже, популяризаторська сторона справи значно перева-

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 31, спр. 2209, арк. 1 зв.—2 зв.

² Там само. Спр. 2205, арк. 1.

³ Там само. Арк. 1 зв.

⁴ Там само. Спр. 2209, арк. 2 зв.

⁵ Там само. Спр. 2204, арк. 1.

жувала дослідницьку. На даному етапі Вадим Щербаківський вважав поширення зразків мистецтва важливішим, ніж теоретичний опис та осмислення їх. Тому в його виданнях так багато ілюстрацій і замало авторського тексту, узагальнень. Останнє прийде пізніше, особливо на еміграції, коли не стане доступу до оригіналів. Тоді вчений багато що із львівських напрацювань переосмислить і перегляне. Зокрема, він ствердить неможливість повторення орнаментациі писанок чи вишивок у розписах і, навпаки, підкреслить оригінальність та органічність, внутрішню строгу семіотичність кожного з цих окремих видів народного мистецтва.

У Львові Щербаківський займався популяризацією не лише традиційного мистецтва, а й новітніх його проявів. Так у кількох листах до Біляшівського він хвалить і пропагує художні твори Северина: «Його образи варт би взяти на виставку в Київ, в музеї може дещо і продалося б. Це дуже гарний маляр, оригінальний»¹.

Особисте життя Вадима Щербаківського у Львові складалося не зовсім вдало. Постійно обсідали хвороби, пов'язані з нервами. Він скаржився Біляшівському: «Моя нервовість дуже відзивається на животі..., катар живота. Настрій... самий паскудний»². Вадим Михайлович пробував відволіктися в колі друзів, згадати про рідний дім. Новий 1909 рік він зустрів у Пеленських, «і веселився дуже, почувуючи себе неначе вдома». Якраз із власного досвіду він радив Біляшівському: «Треба бувати частіше там, де б Ви могли віддохнути душею, відпочити нервами... Як втіче чоловік душею сам від себе, розпустить свою душу між іншими, тогді і сум, і нудьга, і хвороба — все разом, як рукою здійме»³.

Судячи з листів, Щербаківському рідко щастило втекти душею самому від себе. Хвороба все ж давалася визнаки.

Його душевний стан зафіксований у щоденнику батька. 26 серпня 1908 року отець Михайло записав: «Вадим томиться бідний душею в ізгнанні, рветься серцем в рідний край, клене либонь свою гірку долю. О! дай ему, Боже, сили тіла і духа перебідувати ці тяжкі годи неволі, котрі тяжчі самої неволі». 15 жовтня 1908 року батько нотував, що син «сумує за рідним краєм, за рідними людьми, за рідним батьком». Сумував за сином і отець Михайло. Звертаючись до Вадима, він журливо проказував: «На Різдво тебе, мій любий Вадиме, не було з нами... Ти святкував в Гуцульщині у попа і пишеш, що провів празники точнісінько так, як і вдома. Слава Богу! Ти прислав нам «Народне слово» з своєю працею»⁴.

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 31, спр. 2207, 2208.

² Там само. Спр. 2209, арк. 1.

³ Там само. Спр. 2206, арк. 1.

⁴ Там само. Ф. 236, спр. 6, зош. 1.

«Якби міні моя воля
Якби міні інша доля
Якби я був не старий
Якби я був молодий
Побіг би я сірим вовком
По долинам і по горам
Полетів би ластівкою
Над лісами під хмарою.
Як маленькая синиця
Прелетів би я границу.
Сизим орлом я злітав би
На ті гори на Карпати
Сина-орла пригортав би
До серденька, щоб вітати

.

(1908, 23 січня. Як Вадим святкував на Святе Різдво в Карпатах у гуцульського попа)»¹.

Ця батьківська любов зігрівала Вадима. Але найважливішим було те, що батько поділяв погляди й підтримував синові ідеї. 31 грудня 1908 року він писав: «Ох синочку мій дорогий, коханий і шановний! Тяжко боротися з багатим, а безсилому з дужим. Але так думать, то значить грати на руку ворогам народнім і твоїм, значить не співчувати тобі. Ні, сину, не з ними я, не з твоїми ворогами, а з тобою і серцем, і переконаннями свого розуму. Якби не Ви, борці, якби не Ви, мученики, ізбранники Божі, то кривда зовсім затоптала б правду, хоч і так кривда топче і розчавлює заступників правди... О, заступники святої правди і любови, мученики і мучениці! Вашою кровією вже земля умиласть, Вашими хрестами ліс можна поставить на скільки верст. Вашими кістками Сибір удобрили! Добрий посів! Кровією политий, тілом і кістками вигноений, зійде він колись і виросте і дасть плод сторицею більший, тоді і поборе правда кривду, розмете світ братерства і свободи, розжене тьму людожерства і рабства. А без Вас, борців, і сонце і воздух були б уже панські... Дасть Бог пережити неволю, тогді вернетесь в свій рідний край із ізгнання, в свою рідну хату до батька»².

21 листопада 1910 року Вадим Михайлович «повернувся з вигнання» до Києва. Тут він дізнався про родинні неприємності. За місяць (22 жовтня) на 82-у році життя (народилася 1 січня 1829 р.) померла його бабуся по батькові Тетяна Афономівна Шеремецинська. До в'язниці потрапив чоловік його сестри, редактор газети «Рада» Мефодій Павловський. Сестра Женя вирішила розірвати з ним шлюб через кохання до Василя Кричевського (вони познайомилися в Полтаві 1903 р.), котрий

¹ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 7, вірш 42.

² Там само. Спр. 6, зош. 1.

теж був одружений. Батько метався між дітьми, нервував і почував себе вкрай хворим.

Утім домашні негаразди все ж не затулили від погляду Щербаківського тих загальних змін, які відбулися за час його відсутності. Він одразу зазначив, що «за п'ять років, від 1905 по 1910 р., так багато змінилося... Київ... став уже на українські ноги», і це особливо проявилось в книговидавничій справі¹. Із самого моменту приїзду Щербаківський майже щодня відвідував Василя Кричевського, котрий мешкав на останньому поверсі великого шестиповерхового будинку Михайла Грушевського. У музеї Кричевського було більше 200 килимів, близько 250 керамічних речей, археологічне скло — усе дуже високої якості. Щербаківський мав можливість оглянути кожен річ, а багато чого навіть сфотографувати. Його враження від побаченого було таке велике, що навіть через півстоліття Вадим Михайлович міг детально описати найвидатніші експонати².

Василь Кричевський, який співпрацював у школі килимарства Варвари Миколаївни Терещенко-Ханенко, часто брав Щербаківського із собою, коли йшов до Ханенків. Тут Вадим Михайлович оглядав унікальну колекцію мистецьких шедеврів³. У своїх працях, навіть на еміграції, він постійно посилався на речі (археологічні, предмети українського народного мистецтва) з колекції Ханенків. Уже працюючи в Полтаві, Щербаківський під час своїх приїздів до Києва обов'язково змовлявся з Василем Григоровичем про «похід до Ханенчихи».

Незабутнє враження справляло на Вадима Щербаківського й мистецтво самого Кричевського — його малюнки. Навіть через сорок років у Лондоні він із захопленням згадував великий (70×100) малюнок садиби Галаганів, особливо малюнок «Дощ в степу»: «Коли я дивився на нього, то мені якось ставало холодно, так гарно було зроблено цей пейзаж»⁴.

Василь Григорович Кричевський став для Щербаківського вчителем і проводирем у світі мистецтва, зокрема українського народного, допоміг йому не лише точно визначати мистецьку цінність, насолоджуватися естетичною красою, а й проникати вглиб — у думку авторів мистецьких творів, розуміти їхню символіку, особливості й неповторний національний характер. З цього приводу в споминах про Кричевського дуже добре сказав сам Щербаківський: «Мені приходилося, починаючи з кінця 1910 р., часто бачитися з Василем Григоровичем і вести з ним довгі розмови про українське мистецтво. Я дуже дивувався, що в нього таке глибоке знання мистецтва взагалі, а

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 28—32.

² Там само. С. 16—17.

³ Там само. С. 13.

⁴ Там само. С. 18.

українського зокрема. Хоч я сам не був маляром, але п'ять літ їздив по старих дерев'яних церквах у різних селах Київщини, Подільської, а навіть Херсонської губернії, а пізніше теж і Полтавської, та фотографував іконостаси... Я показував Василю Григоровичу фотографії з іконостасів, яких у мене було більше сотні, а він показував свої рисунки... Розмовляючи так з Василем Григоровичем Кричевським про мистецтво, ми звернули увагу на те, що про старі, вимерлі народи ми щось знаємо тільки завдяки мистецтву, і власне завдяки мистецтву, залишеному ними, ми можемо відрізнати ці вимерлі народи один від одного і відповідно до вартости мистецьких проявів ми можемо оцінювати і духовну вартість тих народів. Ми теж прийшли до висновку, що про наше мистецтво інші народи нічого не знають, а тому треба опублікувати зразки нашого мистецтва, зібрані в наших музеях, у рисунках Василя Григоровича, в моїх фотографіях і т. п.»¹

Так виникла ідея видання серії книг-альбомів «Українське мистецтво», з якої 1913 року вийшов друком лише перший том. Однак до цього задуму ми повернемося далі. Тут відзначимо тільки, що в 1914 році майже був готовий другий том, але війна зруйнувала плани.

Перебуваючи в Києві, Вадим Щербаківський невпинно й послідовно збирав усе нові та нові матеріали. За допомогою генерала Піщанського він добився дозволу сфотографувати зовні і всередині усі церкви Києво-Печерської лаври. За словами Щербаківського, велика кількість цих фотографій «залишилася в Полтаві, і, думаю, що тепер загинули»².

З Полтавою у Щербаківського пов'язаний десятилітній період життя й праці в місцевому музеї. Символічно, що Вадим Михайлович працював у будинку, спорудженому за проектом Василя Кричевського. Пізніше він згадував: «Мені довелось працювати в цьому земському будинку десять літ, і в моїм розпорядженні, тобто в музею, яким я завідував, зберігалися і проекти цього будинку, подані на конкурс. Українці, члени управи, розказували мені всі перипетії боротьби за українськість цього будинку»³.

У книзі «Українське мистецтво» Вадим Щербаківський згадує, що організовану в 1906 році Миколою Біляшівським, братом Данилом і ним виставку українського народного мистецтва в Київському художньо-промисловому й науковому музеї відвідали голова Полтавського земства Лизогуб та член управи Саранчов, «в результаті полтавські земці вирішили завести при земстві музей для зібрання зразків, з яких би можна

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 29.

² Там само. С. 22.

³ Там само. С. 54.

було наподобляти нові килими і вишивки для допомоги народним промислам». Уже 25 травня 1907 року Микола Біляшівський надіслав Полтавській губернській земській управі орієнтовний план розміщення природничо-історичного музею. Біляшівський пропонував поділити його на дві частини: Природничо-історичний і Культурно-історичний музеї. У приміщенні земства передбачалося розмістити Природничо-історичний музей, куди мали б увійти також археологічні матеріали, «вже розміщені і приведені у систему». Культурно-історичний музей мав би залишатися в старому будинку і включав церковний, історичний, етнографічний і кустарний відділи, які мають швидко зростати, поповнюючися матеріалами¹.

1912 року за порадою того ж Миколи Біляшівського в цьому музеї було виокремлено археологічний відділ та введено посаду археолога-завідувача. Спочатку цією справою займався Іван Зарецький. Біляшівський запропонував відвести під експозицію даного відділу третій мансардний поверх нового будинку земства. Традиційно вважається, що коли Іван Зарецький переїхав до Воронежа, то сам Дмитро Яворницький порекомендував на посаду завідувача відділу Вадима Щербаківського², котрий у травні 1912 року приступив до виконання своїх обов'язків.

Наступники Щербаківського в музеї твердили, що власне «планова робота над археологічними дослідженнями Полтавщини розпочалася лише з 1912 року, коли було закликано фахівця археолога в особі В. М. Щербаківського». Його ж десятилітня праця в Полтаві оцінювалася як «доба інтенсивного комплектування збірок Музею шляхом щорічних археологічних розкопів... досягнення відділу протягом згаданого десятиліття величезні»³.

Щербаківський розробив первісну структуру експозиції археологічного відділу, вів щорічні розкопки (по 6 місяців на рік), головним чином у західній та північній частинах Полтавщини, вивчаючи пам'ятки кам'яної та бронзової доби. Окрім того, учений збирав матеріали з історії церкви, народної архітектури, народних промислів та мистецтва⁴. Разом з музеєм він пережив усі його реорганізації і перейменування: з 1917 року — Народний музей Полтавщини, з 1920 — Центральний пролетарський музей Полтавщини.

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 31, спр. 411, арк. 1—2 зв.

² Супруненко А. Б. Археологические исследования Полтавского краеведческого музея (к 100-летию со дня основания) // Археологические исследования на Полтавщине. Полтава. 1990. С. 11.

³ Риженко Я. Полтавський Державний Музей (історичний нарис) // Збірник, присвячений 35-річчю музею. Полтава, 1928. Т. 1. С. 6; Рудинський М. Археологічні збірки Полтавського музею // Там само. С. 32.

⁴ Супруненко О. Б. Полтавський краєзнавчий музей як науковий осередок // 100 років Полтавському краєзнавчому музею. Полтава, 1991. С. 8.

Обширна пошукова праця Щербаківського ставила дві основні мети: збирання археологічних, етнографічних та мистецьких матеріалів та вивчення й наукове осмислення передісторичної доби Полтавщини й українського народного мистецтва. Безперечно, археологічна праця переважала. Про це свідчать численні розкопки Щербаківського, збережений до сьогодні в музеї каталог вступу речей до археологічного відділу та опубліковані наукові праці «полтавської доби».

Згадаємо лише основні роботи та наукові відкриття.

Уже в 1912 році Вадим Щербаківський розкопав фундаменти двох золотоординських мавзолеїв XIV століття поблизу села Кишеньки в урочищі Мечеть Кобеляцького повіту. Це перший золотоординський пам'ятник Полтавщини. Робота проводилася ретельно і якісно: збереглися детальні плани та фотографії розкопів, знахідок, повний їх опис і поширений звіт¹. Пізніше результати дослідження були опубліковані².

Того ж року Щербаківський здійснив додаткові археологічні розвідки біля села Срлик на місці знахідки Кабаковського скарбу бронзових знарядь. Водночас було розкопано 7 давньоруських та пізньосередньовічних курганів і поховань поблизу хутора Олександрівка та 5 скіфських курганів V—IV століть до нашої ери в парку Мгарського Спасо-Преображенського монастиря неподалік від Лубен³.

Під час польового сезону весною—літом 1913 року проводилися дослідження 21 скіфо-сарматського кургану та 5 давньоруських поховань у Переяславському повіті (містечко Карлівка, села Крупіль, Пилипчичі, Великі Березняки). Біля села Лукаші цього ж повіту було відкрито рештки пізньотрипільського поселення. А восени вчений розкопував курган поблизу хутора Гречаники під Переяславом (доба енеоліту — бронзи). Лише в 1939 році на еміграції Щербаківському вдалося частково опублікувати матеріали тих розкопок з описом 3 могильників V—IV століть до нашої ери на ґрунтах Круполя і Лукашів⁴.

¹ Щербаківский В. М. Раскопки в урочище «Мечеть» возле м. Кишеньки Кобелякского уезда Полтавской губ. 16 ноября 1913 г. // Санкт-Петербурзьке відділення Інституту археології РАН. Архів. Ф. 1. 1912, спр. 143, арк. 9—21, 27—50.

² Ежегодник Естественнно-исторического музея Полтавского губернского земства. Полтава, 1913. Т. 1. С. 2—8.

³ Супруненко А. Б. 75 лет археологических исследований Полтавского краеведческого музея // Охрана и исследование памятников археологии Полтавщины. Полтава, 1988. С. 39.

⁴ Щербаківський В. Матеріали археологічних розкопів на Переяславщині // Праці українського історично-філологічного товариства. Прага, 1939. Т. 2; ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 890, арк. 4—8; Матеріали розкопок біля с. Лукашів збереглися (ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 17, арк. 137—138).

Цікавими виявилися розкопки, що проводилися протягом 1913—1914 років біля села Ліплявого Золотоніського повіту.

Вадим Щербаківський розкопав 66 могил Х—ХІ століть великого Ліплявського могильника на Дніпрі (навпроти старого Канева). Усі матеріали розкопок було передано до фондів Полтавського музею, але щоденники та описи речей Щербаківський вивіз на еміграцію, де в збірнику на честь професора Любара Нідерле і з'явилася його велика стаття про Ліплявський могильник. Серед знахідок даних розкопок особливо цінною була срібна монета князя Володимира Великого з образом самого князя (аверс), тризубом і написом «Володимир на столе а се его сребро» (реверс). Окрім того, були віднайдені фібула, бронзова гребінка та гронаподібна жіноча оздоба, намисто тощо.

Вадим Щербаківський твердив, що даний могильник за речами подібний до розкопаного ним у 1914 році Переяславського могильника (біля тюрми), де він знайшов навіть монету Бруно Марзбурзького (970—1019 рр.), який за часів князя Володимира (996 р.) їздив з місіонерською метою на схід. Дослідник зауважував, що не має під руками матеріалів цих розкопок¹.

Розкопки в Переяславі 150 курганів (біля тюрми) проводилися 1914 року. Матеріали цих розкопок, включаючи згадану монету часів імператорів Оттона й Адельгейди, дослідник передав до музею. Тоді ж було розкопано 12 курганів Х—ХІІІ століть поблизу села Гельмязова Золотоніського повіту й 3 кургани епохи бронзи та скіфів на Лубенщині. В архіві зберігся повний текст щоденника всіх розкопок Переяславського могильника² та текст доповіді про них у Науковому товаристві імені Шевченка 20 лютого 1921 року³.

Однак найважливіше значення для європейської археології мали розкопки знаменитої пізньопалеолітичної стоянки біля села Гінці Лубенського повіту. Вона була відкрита полтавським археологом Федором Камінським (1845—1891 рр.). Але перші великі й «по-справжньому наукові комплексні дослідження у Гінцях були здійснені у 1914—1915 рр.»⁴ Вадимом Щербаківським. Пізніше вчений писав про цю свою величезну працю: «Я, як хранитель музея... вважав за свій обов'язок врятувати від можливої руйнації решту того, що ще там

¹ Щербаківський В. Ліплявський могильник: Попереднє звітлення // Niederlův sbornik. Прага, 1926. S. 339—348. Зберігся детальний щоденник розкопок та перший варіант його опрацювання — доповідь, зачитана 16 березня 1921 р. на засіданні НТШ (ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 16, арк. 1—103).

² ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 17, арк. 1—136.

³ Там само. Спр. 2, арк. 101—104.

⁴ Шовкопляс І. Г. Вдалиї початок // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. Полтава, 1992. Вип. 2. С. 12.

залишалося, і ретельніше з'ясувати як характер культури, так і геологічні умовини, серед яких залягало це селище»¹. Початі 1914 року розкопки було припинено через війну й розкоп законсервовано. У зв'язку з масовою мобілізацією Вадима Щербаківського мали призвати на службу, але з огляду на хворобу серця його звільнили від військового обов'язку². У 1915 році робота на Гінцівській стоянці була продовжена. Дослідник запросив оглянути розкопки академіка Володимира Вернадського, академіка геолога Олексія Павлова, палеонтолога М. Павлову, геолога Г. Мірчинка, відомого археолога Василя Городцова, антрополога Лева Чикаленка. Під час розкопок 1915 року зібрали, як писав сам дослідник, — «силу матеріалу»³. Було розкрито 5 великих куп кісток, що концентрувалися залежно від розмірів. Зберігся лист Щербаківського до брата Данила від 18 червня 1915 року, в якому він повідомляв: «Я вже скінчив на це літо розкопки у Гінцях і повертаюся до Полтави. Шедевром моїх знахідок була кістяна голка, зовсім така самісінька, як наша сучасна стальна середньої величини». У літній сезон 1915 року було віднайдено 25 черепів мамонтів, кістки ведмедя, вовка, оленя, зайця, черепахи, а також 10 шил⁴.

Додаткові дослідження Гінцівської стоянки Щербаківський провадив і в 1916 та 1919 роках. Матеріали розкопок в Полтавському музеї 1917 року оглянув відомий антрополог Федір Вовк. Вони були датовані пізньомадленською добою. Усі розкопки Щербаківський законсервував, маючи на меті подальше вивчення і збереження цієї пам'ятки «найстарішого пражиття людського на Полтавщині»⁵. Попередній узагальнюючий огляд матеріалів з Гінців учений зміг опублікувати лише в 1919 році, присвятивши статтю «світлій пам'яті Федора Вовка».

Оцінюючи дану працю Вадима Щербаківського, сучасні археологи, попри те, що він не зрозумів значення віднайдених матеріалів як одного з житлово-господарчих комплексів, високо оцінюють якісну документацію розкопок, яка «допомогла знайти ключ до пам'ятника іншим археологам». Особливо цінним є те, що археолог зберіг нагромадження черепів і кісток мамонта, засипавши їх після розкопу⁶.

¹ Щербаківський В. М. Розкопки палеолітичного селища в с. Гонцях Лубенського повіту в 1914 і 1915 р.: Попереднє звіттовлення // Записки Українського наукового товариства імені Шевченка. Полтава, 1919. Вип. 1. С. 62.

² Франко О. Е. В. М. Щербаковский — исследователь Полтавщины. С. 57.

³ Щербаківський В. М. Розкопки палеолітичного селища... С. 62.

⁴ Інститут археології НАН України. Науковий архів (Далі: ІНА). Ф. 9, спр. 162.

⁵ Щербаківський В. М. Розкопки палеолітичного селища... С. 75—76.

⁶ Серегин В. Я. Гонцовское палеолитическое поселение // Охрана и исследование памятников археологии Полтавщины. Полтава, 1989. С. 10; Супруненко А. Б. Археологические исследования. С. 14.

У сезон 1914 року Щербаківський досліджував також скіфські пам'ятки біля Лубен і в Круполі. Тут він віднайшов цікавий залізний меч з руківницею у вигляді пташиних лап, значну кількість кераміки, жіночі прикраси тощо¹. 1915 року археолог дослідив 2 скіфські кургани біля села Софіївка та 8 скіфських курганів VI—V століть до нашої ери поблизу села Пилипчичі Переяславського повіту, де були віднайдені залізні (ніж, уламок меча) та бронзові (20 стріл, дзеркало) речі. Проводилися також розкопки в Кременчуцькому повіті (села Яроші, Бабичівка, Устимівка). Матеріали даних розкопок загинули в 1943 році, але зберігся дослідницький щоденник².

Упродовж 1915—1916 років Вадим Щербаківський за рекомендаціями визначного російського археолога Василя Городцова значною мірою переробив археологічну експозицію Полтавського земського музею. Її оглядали учасники XI Міжнародного географічного конгресу, делегацію яких очолювали Федір Вовк та Михайло Артамонов³.

1916 року Щербаківський розкопав 6 курганів X—XIII століть, які входили до відомого могильника біля села Липового Роменського повіту⁴.

Роботи не припинялися й у 1917 році: було досліджено 7 скіфських курганів біля села Городище Лохвицького повіту і 4 кургани давньоруського часу в маєтку поміщика Горвиця⁵. Однак частина віднайдених речей в обстановці загального хаосу зникла й лише пізніше її хтось передав до Лохвицького краєзнавчого музею⁶.

Якщо перша світова війна не вплинула на археологічну працю Полтавського музею і, зокрема, Вадима Щербаківського, то революція, за словами останнього, перервала наукові дослідження, перебила всі плани та проекти й украй звузила масштаби розкопок. Тому, хоч польовою археологією вчений займався й після 1917 року, аж до виїзду за кордон (1922 р.), результати цієї праці та її обсяг були незначними. У цьому сенсі основний результат багаторічних розкопок, проведених Щербаківським, належить пореволюційній добі й саме в цьому місці можна підбити їх підсумок. Він був разючий. Навіть прості чисельні підрахунки це підтверджують. До 1912 року в музеї зберігалось близько 1270 експонатів, після створення окремого

¹ [Щербаківський В.] Полтавський Земський археологічний музей // Залиски Українського наукового товариства. 1919. Вип. 1. С. 96.

² ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 17, арк. 139—160 зв.

³ Супруненко А. Б. Археологические исследования... С. 16.

⁴ Щербаківський В. Розкопки в с. Липовому Роменського повіту 1916 р. Полтава, 1920. С. 13—16 (окремі відбиток).

⁵ Щербаківський В. Розкопки в м. Городищі Лохвицького повіту року 1918. Полтава, 1920. С. 2—12 (окремі відбиток).

⁶ Супруненко А. Б. 75 лет археологических исследований... С. 39—40.

відділу археології їхня кількість зросла до 3261, а на 1917 рік археологічне зібрання музею складало більше 5000 експонатів. Завдяки ретельно веденому «Каталогові археологічного відділу», записи в якому робив Вадим Щербаківський, легко визначити, котрий із експонатів коли, звідки й за яких обставин потрапив до музею, тут подавалися також опис і приблизне датування кожної речі. Сам Щербаківський опублікував перший узагальнюючий огляд роботи відділу за 1912—1917 роки¹. Враховуючи те, що матеріали дореволюційних розкопок частково втрачені, колекція депаспортизована, а польова документація просто знищена під час пожежі в музеї 1943 року, каталог, усі звіти й публікації Вадима Щербаківського набувають для сучасних археологів першоджерельного значення².

За підрахунками Олександра Супруненка, протягом десяти років завідування археологічним відділом музею Вадим Щербаківський обстежив 50 курганів доби бронзи та скіфського часу, 250 курганів Київської Русі і зібрав більше 10 000 експонатів. Окрім того, учений паралельно досліджував народну архітектуру Полтавщини й Лівобережжя, описував церковні старожитності, збирав шедеври народного мистецтва, етнографічні матеріали тощо (близько 200 рушників, вишивки, килими, гаптування XVII—XVIII ст.). Як член Полтавського церковного історико-археологічного комітету (з 1913 р.) Вадим Щербаківський разом з Володимиром Пархоменком обстежив майже всі церкви Полтавщини³.

Згадуючи вже на еміграції у 1933 році свою працю в Полтаві, Щербаківський особливо підкреслював: «Я там первый завел обычай брать при раскопках полные костяки скелета» і зібрав 40 скелетів у картонних коробках, з яких два неолітичних корченого типу, пофарбованих вохрою (велика рідкість) і до 10 скіфських⁴.

Співпрацівник і наступник Щербаківського в керівництві археологічним відділом Михайло Рудинський так оцінював його попередню працю: «Наукова діяльність Відділу — в умовах існування в минулому — солідна і досягнення її значні... Відділ був єдиною установою в межах Полтавщини, що вивчала доісторичне минуле країни. З нього і в ньому заклалося й почало свою діяльність перше в Полтаві „Українське Наукове

¹ [Щербаківський В.] Полтавський Земський археологічний музей. С. 96—97.

² Супруненко А. Б. Археологические исследования... С. 11.

³ Його ж. Полтавський краєзнавчий музей як науковий осередок // 100 років Полтавському краєзнавчому музею. Полтава, 1991. С. 23; Його ж. Вадим Щербаківський: сторінки біографії. С. 90—93.

⁴ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 127 зв.

Товариство“...»¹ А теперішній завідувач археологічною частиною Полтавського музею Олександр Супруненко стверджує: «В. М. Щербаківський є найбільш яскравим представником дожовтневої української археологічної науки початку ХХ століття на Полтавщині та Лівобережжі в цілому»².

Сам Вадим Щербаківський вважав свою десятирічну працю у Полтавському музеї найплототворнішим періодом своєї діяльності. Виїжджаючи за кордон, він взяв із собою фотографію експозиції археологічного відділу музею, яка збереглася в прязькому архіві.

У Полтаві Щербаківський опрацьовував також зібрані ним в Галичині і Києві матеріали. На початку 1917 року він завершив загальний нарис «Українське мистецтво», де спробував осягнути весь історичний шлях розвитку головних видів мистецтва, розподіливши його на п'ять основних періодів³. Ця праця публікується у даній книзі, тому не будемо зупинятися на її змістові.

Особисте життя Вадима Михайловича в Полтаві не склалося. Він часто їздив до Києва, до батька, до старих друзів. Більшість близьких йому людей перебувала саме тут. Новий рік він незмінно зустрічав у батьківській хаті. А в 1915 році від батька заїздив і в Романівку до Рильських⁴. Отець Михайло занотував у щоденнику 2 січня 1916 року: «На Різдво був у мене тільки один Вадим, вірний сімейним традиціям і своєму Батькові. Скільки в него скрито і любові до мене. Тепло він відноситься до мене і з довірем к потугам батькової мислі. В его синовних відносинах до мене єсть доволі і дружеского елементу. Жаль міні его: він одинокий — не жениться, надивившись на супружескі ярма. Де то він свою вже буйну голову прихилить»⁵.

У вересні 1916 року Вадим з батьком і Кричевським оглядали в музеї привезені Данилом з Галичини ікони й мали зустріч з Іларіоном Свенціцьким. Тоді ж Вадим з Кричевським та з допомогою інженера Піщанського фотографував ікони в Троїцькій лаврській церкві. А ввечері в господі Кричевських слухали українські биліни у виконанні Ревуцького⁶. Щербаківські постійно бували в гурті української інтелігенції — Грушевських, Дмитра Антоновича, Кричевських, Волкових. Їх навідували артисти і співаки українських театрів — Лідія Барвінська, Наталія Ромданова. Під час цих зустрічей Вадим

¹ Рудинський М. Археологічні збірки Полтавського музею // Збірник, присвячений 35-річчю музею. Полтава, 1928. Т. 1. С. 58.

² Супруненко О. Б. Вадим Щербаківський як дослідник археології Дніпровського Лівобережжя // История и археология Слободской Украины. Харьков, 1992. С. 199.

³ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 2, арк. 51—98.

⁴ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. 236, спр. 6, зош. 2.

⁵ Там само. Зош. 1, арк. 2 зв.

⁶ Там само. Зош. 2.

грав на роялі і співав приємним баритоном, зокрема, твори Лисенка¹.

Саме в батьковому домі Вадим Михайлович отримав звістку про повалення царської династії і Лютневу революцію в Петрограді. Тут, у рідних Шпичинцях, він роз'яснював селянам суть подій. Про це свідчить запис у щоденнику батька: «На Великдень Вадим перед вечером три часа говорив коло церкви громадам селянам об тім, що було в Росії до сього часу (царський деспотизм і народня неволя), що єсть тепер (революція і народоправство) і що має стати республіка — настояще справжнє народоправство, коли здійсняться справжня свобода, равенство і братство, і що тепер здійсняться золоті сни селян громадан о землі»².

У Полтаві ж політична ситуація почала загострюватися вже з 1916 року. Тоді Щербаківського особливо вразила промова на земських зборах октябриста, члена Державної Думи і Сенату поміщика Коваленка, котрий говорив про необхідність надання свободи українству, наближення земства до потреб народу перед загрозою революції³.

23 березня 1917 року в Полтаві відбулося українське віче, де йшлося про незалежність України. Володимир Короленко під враженням від цього зібрання занотував у щоденнику: «Всякий націоналізм имеет нечто отрицательное, даже и защитный националізм слишком легко переходит в агрессивный. В украинском есть еще и привкус националізма романтического и бутафорского»⁴. Так по-різному сприймався національний рух у Полтаві. І все ж надзвичайні губернські збори визнали Центральну Раду правомочним державним органом українського народу⁵.

27 квітня того ж року Щербаківського викликали телеграмою до Києва на селянський з'їзд як представника села Шпичинці. Тут він дізнався про перебування в Києві митрополита Андрея Шептицького, котрий мешкав при костьолі Святого Олександра. «Я пішов до митрополита,— згадував Вадим Михайлович,— і запропонував йому, що під час мого перебування в Києві... я можу повести його, куди він схоче: чи по музеях, чи по церквах». Разом з митрополитом вони побували на з'їзді, де їх ексценція звернувся з промовою до зібрання; а також відвідали засідання Центральної Ради. Щербаківський познайомив митрополита з Василем Кричевським, музей мистця

¹ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 236, спр. 6, зош. 1, арк. 3—3 зв.

² Там само. Зош. 2.

³ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 30—31.

⁴ Короленко В. Г. Дневник (1917—1921) // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 206.

⁵ Хуторянин (Полтава). 1917. № 21. С. 424.

вразив Шептицького, і він просив Вадима Михайловича вмовити Кричевського переїхати для праці до Львова¹. Щербаківський був присутній на панахиді по Іванові Франку, яку відправив митрополит Андрей Шептицький у костюль (у службі в Софії Київській православна влада відмовила)².

І в Києві, і у себе в Полтаві Щербаківський відзначив напружену працю діячів культури і науки: «Коли прийшла революція 1917 р., то вся українська інтелігенція була захоплена працею і працювала такою мірою, як тільки міг знести людський організм, кожний у тій ділянці, в якій був спеціалістом». Однак акценти роботи змінилися: від чисто наукової праці необхідно було переходити до практичної — рятувати історичні й культурні скарби, готувати учительські кадри. Щербаківський згадував: «Треба було відповідно підняти широкі маси народу, дати їм зрозуміти, хто вони такі, навчити їх, що вони українці [...] Лекторам-україністам не було відпочинку, але зате вони мали перед собою аудиторії біля 500—600 інтелігентних і напівінтелігентних людей і це була їм нагорода [...] Я був зайнятий у Полтаві до повного виснаження»³.

Улітку 1917 року при Народному музеї Полтавщини був утворений Український Народний Університет, який очолив Вадим Щербаківський. Тут читали популярні лекції для народу, головним чином, працівники музею (Володимир Щепотьєв, Ніна Мірза-Авак'янц, Михайло Рудинський). Щербаківський згадував: «Кожний викладав в Університеті по своїй спеціальності й аудиторія слухачів була досить численна, особливо було багато молоді. 1917 рік давав нам великі перспективи, але всі ми мусили працювати до повного вичерпання сил»⁴.

Ще у Києві на першому спільному засіданні Центрального комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва в Україні (ЦКОПСМ), який очолював Микола Біляшівський, його дійсним членом 12 травня 1917 року обрали Вадима Щербаківського.

Улітку цього ж року в Полтаві завдяки зусиллям В. Щербаківського, В. Щепотьєва, К. Мошценка, протоієрея Буддовського, Л. Падалки та голови військової ради В. Липинського було створено Комітет охорони пам'яток Полтавщини. Губернський революційний комітет призначив Вадима Щербаківського комісаром з охорони пам'яток Полтавщини, але без відповідних адміністративних повноважень та фінансового забезпечення. За умов анархії, безпорядків і мародерства з боку солдатських мас,

¹ Щербаківський В. М. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 32.

² Там само. С. 33.

³ Там само. С. 34—35.

⁴ Щербаківський В. Український університет в Полтаві. Полтава, 1994. С. 8.

що поверталися з фронту, комітет змушений був навіть обмежити публікації з описами цінних історичних пам'яток, «щоб не дати приводу ріжним авантюристам, стоявшим у голові демобілізованих частин, взятися за грабування пам'яток старовини»¹. Члени комітету займалися передусім порятунком поміщицьких колекцій та усною пропагандою. Вадим Щербаківський читав лекції з української археології на курсах учителів у Миргороді, Прилуках, Хоролі. В Українському народному університеті (Полтава) учений читав курс з археології та українського мистецтва, а на історико-філологічному факультеті (філія Харківського університету) — курс передісторичної археології з обов'язковими екскурсіями до музеїв.

Але все ж таки важливішим у діяльності Товариства було врятування мистецьких та історичних пам'яток од знищення й пограбування. Першим улітку 1917 року вивезли до Полтави археологічне зібрання графа Горвиця з містечка Городища Лохвицького повіту. А восени в його маєтку було проведено додаткові археологічні розкопки на місцях, де Горвиць знайшов подаровані музеєві речі.

23 листопада 1917 року Вадим Щербаківський повідомив голову ЦКОПСМу Миколу Біляшівського: «До нас доходять звістки про те, що деякі волосні комітети поодбирали від поміщиків колекції старовинної зброї. Але завдяки крайній некультурності поміщиків (часом і з вищою освітою), ні в наш комітет, ні просто в музей не поступала ні одна заява про такі вчинки і тому комітет охорони не міг ні до якого волосного комітету звернутися з вимогами присилки таких реквізованих колекцій до музею. Надалі є гадки звернутися до селянської спілки з заявою, щоб вона видала циркуляр до своїх спілок і волосних комітетів про передачу колекцій до музею»². Роз'яснювальна робота була розгорнута відразу й дала певні результати. Проте остаточно врегулювати справу не вдалося: на заваді стояла постійна нестабільність політичної обстановки в місті.

29 жовтня 1917 року Полтавська рада робітничих і солдатських депутатів спробувала захопити владу — зайняли пошту, телеграф, увели цензуру. Хоча, як свідчив Володимир Короленко, «большевицких избранників просто не допустили дійствувать... И они смиренно ушли». Однак намагання Ради зосередити у своїх руках владу не припинялися. Вона зверну-

¹ Історія Товариства досліджування й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині // Записки Українського наукового товариства. Полтава, 1919. Вип. 1. С. VII—VIII.

² ЦДАВО України. Ф. 2581, оп. 1, спр. 224, арк. 1. Див. також: *Нестуля О. О.* В. М. Щербаківський і охорона пам'яток Полтавщини // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. Полтава, 1992. Вип. 2. С. 60.

лася із закликком до збільшовичених солдатських частин. 1 листопада Короленко зазначив у щоденнику: «...все оховачено каким-то параличом, и большевизм расплзается, как пятно на протечной бумаге. Полтава пассивно отдается во власть самозванных диктаторов»¹.

У цей час Вадим Михайлович активно працював на громадській ниві. Володимир Короленко в щоденнику занотував, що в листопаді 1917 року Щербаківський був офіційним редактором «Вестника Полтавского губернского общественного комитета», коли газетою «овладели украинцы и... при «Вестнике» «тышком-нышком»... разослали партийное воззвание с восхвалением своей партии и в ущерб другим»².

16—18 грудня після вбивства начальника українського гарнізону Ластовченка в Полтаві сталася військова сутичка більшовиків з представниками Центральної Ради. Володимир Короленко писав у щоденнику: «Город объявлен на военном положении. На улицах обыскивают и отбирают оружие, а изредка и кошельки. Обыскивают, а отчасти и громят магазины». 28 грудня почалися погроми винарень. Короленко занотував: «Полтава три дня пьянствует и громит винные склады», «сплошное скотское пьянство». Це було припинено лише завдяки українським козакам³.

6—7 січня 1918 року більшовицькі частини зайняли Полтаву. Почалися обшуки. У місцевій Раді виступив з промовою горезвісний Муравйов, котрий заявив, що багнетами встановить радянську владу. Навіть більшовики Полтавської ради виступали проти таких дій. Однак за наказом Муравйова були заарештовані кілька членів Ради, по місту поширювалися його погрози знищити всю Полтаву. Почалися реквізиції, од міста вимагали 3 млн рублів (500 тис. золотом) контрибуції. 23 січня в Полтаві було запроваджено «революційний трибунал» без права захисту. А 30 січня полтавські більшовики влаштували парад перемоги на честь захоплення Києва⁴.

У місті проводилося багато «політичних мітингів». На одному з них 22 січня Вадим Щербаківський із жахом слухав оповідь комісара латиша Каска про обстріл будинку Михайла Грушевського. Пізніше, на еміграції, учений згадував: «Большевики грабували Полтаву... вивозили все, що тільки могли... День і ніч вантажилось наше добро й потяг за потягом йшов безперервною лінією. Це все дуже добре було видно від дому Болкобаша,

¹ Короленко В. Г. Дневники... // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 212—214, 216.

² Там само. С. 218.

³ Там само. № 8. С. 200—202, 205.

⁴ Там само. С. 206—213.

коли звідти дивитися на Хрестовоздвиженський монастир... Так було аж до місяця березня»¹.

Ситуація в Полтаві впродовж усього 1918 року була напруженою. Часто змінювалася влада, кожна нова проводила арешти, реквізиції, нерідкими були грабунки, мародерства. Усі ці події відображено в споминах і листах Вадима Щербаківського, які зберігаються в Державному історичному архіві у Празі й, на жаль, залишилися для нас недоступними. Однак ситуацію детально описали наші вчені й діячі культури — Володимир Короленко і Володимир Вернадський, щоденники котрих нещодавно опубліковані, та Віктор Андрієвський у своїх спогадах. Користуючись цими матеріалами, маємо зауважити, що оцінки й думки названих авторів часто не відповідають, а то й суперечать поглядам Вадима Щербаківського, тому ми черпаємо з указаних джерел лише опис подій та свідчення про загальну обстановку й настрої.

14 (27) лютого 1918 року по Полтаві розлетілася чутка «о составлении большевиками проскрипционного списка.., в списке помещены украинцы, кадеты, офицеры». Вернадський писав у щоденнику: «Все время тревожное. Ожидают всего. Все население Полтавы нервное, скрыто озлобленное, измученное»². Говорили, що арештованих вивозять за Полтаву й там убивають. Скрізь панувало почуття розгубленості й невпевненості у власній безпеці та завтрашньому дні.

На 10 березня нібито було призначено «избиение интеллигенции», однак цього не сталося. Вернадський зазначав, що від імені «Совітів» усім у місті порядкували євреї — це посилювало антисемітські настрої. На селі не засіяли значних площ, що могло стати причиною голодної зими. Ось чому більшовики викликали загальну антипатію. «Однако за ними есть люди,— зазначав 6 (19) березня в щоденнику Володимир Вернадський,— малознающие, невежественные, верящие им и страстно желающие того, что они обещают. Переводят это все на более реальный вид, дать от более имущего — менее имущему, который будет жить так, как жил более имущий. Вместо одного буржуя будет несколько более мелких и еще худших. Печальная роль социализма, который исчез при этой перестановке»³.

За таких обставин полтавська інтелігенція вирішила об'єднати свої зусилля з метою порятунку культури й науки краю від винищення та спустошення.

10 березня в Народному музеї Полтавщини відбулося зібрання місцевої інтелігенції. Тут із проектом охорони

¹ Щербаківський В. М. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 38.

² Щоденник Володимира Вернадського / Публ. С. М. Кіржаєва // Київська Старовина. 1993. № 3. С. 37.

³ Там само. С. 40, 42.

пам'яток виступив Вадим Щербаківський. У щоденнику Вернадського натрапляємо на інформацію про його виступ, як і про все зібрання: «Щербак [овский] (отстаивал.— В. У.) комиссию охраны пам[ятников]. Он указывал на разграбление церквей и музеев Киева большевиками. Куда-то увозят через Полтаву два вагона. Неужели верно — идет гибель культ[урных] ценностей!»¹

Більшовики, залишаючи місто, вивозили чимало майна. Населення боялося мародерства, ніхто не відчував себе в безпеці. 11 (24) березня Вернадський писав: «Вчера ожидали, что придут немцы — но большевики еще не ушли. Город полон слухами. Увезли деньги из банка. По Полтаве ездили вчера и сегодня автомобили и наполненные Красной Гвардией извозчики и увозили добро. Перед уходом непрерывно идут грабежи... В населении растет ненависть к большевикам... Нельзя было и представить себе, чтобы было возможно то, что случилось и пришлось пережить России: попала во власть людей из Мертвого Дома Достоевского... Нет суда, полный произвол, не обеспечена честь близких, жизнь»².

За словами Віктора Андрієвського, з полтавських дам на вулиці знімали хутра, із офіцерів зривали погони, в українців уночі робили труси, так що сам Андрієвський та інші губернiальні комісари-українці змушені були переховуватися або тікати з міста³.

Володимир Вернадський згадує, що Полтава чекала німців як рятівників: «Измученные люди здесь с ужасом видят, что они ждут немцев без того негодования, как думали раньше, даже как людей, которые дадут возможность передохнуть [...] Мы живем на окраине, в глухом переулке, и наша комната во дворе. Но всегда могут и ворваться, и мы чувствуем себя во власти разбойников. Это и есть то чувство, которое делает терпимым даже немецкое нашествие...»⁴

29 (16) березня до Полтави вступили німецькі війська. Вернадський зазначив, що «обыватель и город приняли пришествие немцев с облегчением и ожидают, очевидно, от них порядка, спокойствия»⁵. У спогадах Вадима Щербаківського вступ німецьких частин до міста зафіксований як театральне дійство: «Ми почули якусь дуже віддалену канонаду... Артилерійські вистріли все більш-і-більш було чути й нарешті ми почули під самою Полтавою. А одного дня рано ми побачили на вулицях

¹ Щоденник Володимира Вернадського // Київська Старовина. 1993. № 3. С. 40.

² Там само. № 4. С. 20.

³ Андрієвський В. З минулого. Берлін. 1921. Т. 1. Ч. 2. С. 85—90.

⁴ Щоденник Володимира Вернадського. С. 20, 21.

⁵ Там само. С. 22.

Полтави німецьку кінноту, яка дуже спокійно собі стояла по різних площах міста, а потім почули якусь свистячу музику й побачили німецький піший відділ, що маршував по головній (Олександрівській) вулиці під цю музику. Попереду йшов здоровий, пишний і дуже гарний, літ під шістдесят, жид. Він був у моднім стильовім дорогім хутрі й розхристаний так, щоб було видно коротенькі штани, білі довгі панчохи й високі чоботи. На голові в цього жида була типова жидівська шапка з дуже дорогого хутра. Ця постать йшла гордо, мабуть, щоб заспокоїти жидівське населення й показати йому, що воно знаходиться під охороною війська»¹.

На початку німці справді «производили большое впечатление своей организованностью, высокой дисциплиной», однак вони поводитися «как господа»².

Володимир Вернадський нотував у щоденнику думки полтавчан про безсилля поверненої завдяки німцям до Києва Центральної Ради: «Обыватель считает, что настоящими господами положения являются немцы, что совершается настоящая оккупация и что мы попали в окончательное иго [...] Главное — ужасны и бессильны органы местн[ого] самоуп[равления] и умственно ничтожны социалисты Полтавы»³. Очікування німців як визволителів змінилося на насторожене почуття недовіри і врешті — незадоволення їхніми діями. «Немцы все идут и идут,— писав 8 квітня (26 березня) Вернадський.— Одни уходят — их заменяют другие. И среди украинцев все сильнее идет сомнение. А в народе глухое недовольство. Немцы нередко грубы... они как бы среди врагов. В деревнях, через которые они проходят, они практически грабят, кое-где насилюют женщин»⁴.

Особливе незадоволення в Полтаві викликала аграрна політика Центральної Ради, більшості не подобався і явний політичний ухил в бік загострення національного питання.

У квітні 1918 року в Полтаві почалася офіційна українізація державних установ. Сприймалася вона по-різному. Безперечно, більшість місцевої російської або зрусифікованої інтелігенції противилася цьому. У спогадах Віктора Андрієвського оповідається про активний спротив Володимира Короленка⁵. Володимир Вернадський, зокрема, занотував у щоденнику: «Сейчас в Полтаву очень тревожное чувство в связи с начинающейся насильственной украинизацией. Через три недели вывески магазинов д[олжны] б[ыть] по-украински... Всюду предписано

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 39.

² Щоденник Володимира Вернадського. С. 23.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 25.

⁵ Андрієвський В. З минулого. Берлін. 1923. Т. 2. Ч. 1. С. 25—28.

вести делопроизводство на укр[аинском] яз[ыке]. Вводят на язычи. Возбуждается ненависть к языку. Небольшая кучка людей проводит, и начинается отношение такое же, как к большевикам [...] Любопытное отношение к украинскому вопросу творческих сил в Полтаве — отрицательное... Среди работающих натуралистов — ни одного национально настроенного украинца»¹.

До української групи належали вчені-гуманітарії, працівники музею: Володимир Щепотьєв (історик, літератор, етнограф, з 1918 р. видавав газету «Рідне слово»), Михайло Рудинський (археолог, співвидавець «Рідного слова»), Вадим Щербаківський та інші. Незаслужено дошкульну характеристику цієї групи і, зокрема Щербаківського, дає у своєму щоденнику Вернадський: «Из всех лиц, прикосновенных к обл[асти] языкознания, только Щербакowski — националист и довольно узкий. Вообще все, кто творит яркую культурную работу в Полтавщине, не украинцы. Среди украинских деятелей очень немного — особенно среди резких националистов — людей положительной культурной ценности: Щепотьев (не узкий национ[алист], ученый этнограф), Рудинский (германофил и узкий национ[алист], педагог), Ковалев (инж[енер], коопер[атор])... А затем серая толпа, среди которой есть идейные, преданные делу работники...»²

Слабкість української групи попервах не дозволила їй зайняти чільні позиції. Утім, попри розбіжності в поглядах на політику та національну проблему, обидві групи співпрацювали на ниві науки. Так, 18 квітня Вадим Щербаківський вів розмову з Володимиром Вернадським стосовно читання лекцій про природу Полтавщини³. Відзначивши цю бесіду в щоденнику, останній зауважив: «Я отличаюсь от своих политических единомышленников тем, что считаю возрождение украинского языка очень большим положительным явлением»⁴.

Однак Центральна Рада впала і в Полтаві дізналися про відновлення Гетьманщини. Цю звістку більшість сприйняла швидше негативно, ніж позитивно.

Майже відразу після встановлення Гетьманату Павла Скоропадського в Полтаві почався рух опору новій владі. «Сейчас в Полтаве большое смущение, — відмічав 7 травня 1918 року в щоденнику Вернадський, — т. к. союзы спилок в лице собрания их голов провозглашают борьбу с новым правительством и хотят проповедовать аграрный террор против помещиков — убийства

¹ Щоденник Володимира Вернадського. С. 27.

² Там само.

³ Там само. С. 28.

⁴ Там само.

и поджоги. Саботаж власти и всяческая борьба с нею. Полтавские власти не признают Скоропадского...»¹

Іншого погляду дотримувалася група української інтелігенції. Вадим Щербаківський, вибравшись перед Великоднем до Києва, занепокоєно спостерігав антиурядові акції в столиці. З Андріївської церкви він бачив пожежу на Подолі та Оболоні. «Було таке вражіння,— згадував учений,— що пожар був спеціально підготовлений, бо дуже швидко охопив цілий квартал. Потім хвилини через двадцять загорівся вже другий квартал, а потім один за одним інші, й вогонь скоро охопив сім кварталів». Незабаром було підірвано військові склади на Звіринці й Лисій Горі. Щербаківський вважав, що «ця вся робота була очевидно большевицька». Те ж саме, за його словами, мало місце в Полтаві. Тут підпалили склади з амуніцією в містечку Карлівці. «Від будинку Котляревського,— пригадував Вадим Михайлович,— в бінокль добре було видно ті склади, які тоді горіли цілий день»².

На початку літа 1918 року Вадим Щербаківський виїхав до Києва як представник Полтавського комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва на I з'їзд діячів українського пластичного мистецтва, робота якого тривала з 9 по 16 червня.

Тут він зустрівся з Вячеславом Липинським (істориком-державником, відомим ідеологом гетьманського руху) і прийняв його пропозицію як посла поїхати з посольством до Відня в ролі аташе. На той час у Полтаві обмірковувалася справа створення університету. Потреба в ньому виникла через вимоги населення відкрити гімназії по селах (40 заяв у земстві), для цієї справи потрібно було чимало гімназійних учителів, котрих міг підготувати тільки університет.

У червні 1918 року в Полтаві відбувся конгрес українських мистців, на якому був присутній болгарський посол професор Іван Шишманов (зять Михайла Драгоманова). Тут знову піднімалося питання про університет. Тоді Олексій Левицький, котрий взявся за організацію університету, вирішив поїхати з місією Липинського до Відня, аби придбати книги. Щербаківський просив голову земської управи соціал-демократа Михайла Токаревського командувати і його, «щоб купити німецьких і українських книжок». Токаревський дозволу не дав, і вчений «поїхав на власну руку»³.

У Відні Вадим Михайлович накупив німецьких книг, у Львові ж — українських, зокрема по три примірники кожного тому «Записок Наукового товариства імені Шевченка», витра-

¹ Щоденник Володимира Вернадського. С. 33.

² Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 39—40.

³ Його ж. Український університет у Полтаві. С. 10.

тивши на все це 10 тисяч карбованців із власних заощаджень. Згодом у Києві придбали бібліотеку професора П. В. Голубовського — 25 тисяч томів.

На початку вересня 1918 року Полтавський український університет був відкритий офіційно в присутності представника від Гетьманського уряду комісара освіти Полтавщини Віктора Андрієвського. Уряд обіцяв надати університетові державне утримання, фінансувала його і Полтавська спілка споживчих товариств. «До кінця Гетьманської влади він користувався повним моральним і матеріальним забезпеченням»¹. Діяло три факультети: історико-філологічний, природничо-математичний і медичний, планувалося відкриття також юридичного факультету. Діяльність університету забезпечувалася місцевими та харківськими вченими, котрі за півтора місяця вичитували свої курси (Дмитро Багалій, Володимир Барвінський, Віктор Веретенников, Євген Кагаров, Сергій Кульбакін, Леонід Степанов, Микола Сумцов, Федір Шміт, Михайло (Майк) Йогансен, Стефан Таранушенко). Одразу до університету вступило чимало студентів (на 1920 р. їх налічувалося понад 600), аудиторії були завжди заповнені. Студенти вчилися із великим завзяттям і мали добрі стосунки з викладачами. У голодні часи студенти-селяни підтримували своїх професорів продуктами. Вони спільно боролися й проти допуску до університету комуністів. За домовленістю з ректором студенти поставили вимогу про прийом до університету лише тих, «що мали матуру і знали латинську мову»² — для комуністів цей ценз був недоступний. Так університет проіснував аж до 1922 року, зробивши навіть перший випуск історико-філологічного факультету.

Вадим Щербаківський викладав тут археологію. Один із його слухачів, Симон Наріжний, згадував, що Щербаківський «свої виклади з праісторії дуже докладно ілюстрував річковими даними». Наріжний твердив, що рівень викладання, система підготовки студентів і вимоги до них були дуже високими: «Молодий Полтавський Університет, як з боку професури, так і студентства, був бездоганний і, безперечно, стояв значно вище від багатьох старих університетів»³. Паралельно з викладацькою роботою в університеті Щербаківський на запрошення Василя Кричевського (на той час — директора Миргородської мистецько-промислової школи) читав лекції з історії мистецтва в Миргороді⁴.

17 листопада 1918 року в Полтаві з ініціативи Вадима Щербаківського, котрий опрацював статут та програму

¹ Щербаківський В. Український університет у Полтаві. С. 10.

² Там само. С. 10—15.

³ Наріжний С. Полтавський Університет. Париж, 1930. С. 4—5.

⁴ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 37, 41, 42.

діяльності, було засновано Українське наукове товариство досліджування й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині. Фактично воно базувалося при музеї, де відбувалися зібрання товариства й працівники якого були його членами. 15 грудня Щербаківського обрали головою Товариства, на засіданнях якого впродовж 1918—1921 років він виголосив цілу низку доповідей: «Розкопки в м. Городищі Лохвицького повіту 1917 р.» (30 листопада 1918 р.), «П. М. Шепченко і його праці по вивченню Полтавщини» (29 грудня 1918 р.), «Палеолітичне селище в с. Гонцях Лубенського повіту, розкопане 1914 і 1915 рр.» (23 січня 1919 р.), «Плян утворення губернського Комітету охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині» (23 лютого 1919 р.), «До питання про форми українських церков» (9 березня 1919 р.), «Скільки слів про рік на українським селі» (1 червня 1919 р.), «Справоздання з екскурсії в Лубенський і Пирятинський повіти з 7.VI—16.VIII 1919 року» (28 вересня 1919 р.), «Неолітичне селище Трипільської культури біля с. Лукашівки на Переяславщині» (30 листопада 1919 р.), «Розкопки в с. Липовому Роменського повіту» (18 квітня 1920-р.), «Володимирове срібло з Липлявського могильника» (15 лютого 1921 р.), «Неолітичний та лятенський похорон біля Переяслава» (20 березня 1921 р.), «Екскурсія в Гадяцький повіт» (25 грудня 1921 р.)¹.

Отже, наукова діяльність Вадима Щербаківського продовжувалася на давно обраних теренах археології, народного мистецтва (зокрема, архітектури) та етнографії. Археологія, безперечно, переважала. У царині етнографічних студій учений тільки починав переходити від збирання до аналітичних узагальнень. Так, у рефераті «Скільки слів про рік на українським селі» Щербаківський розглядав обрядові пісні й звичаї, доводячи, що вони тісно пов'язані з хліборобством і є витвором суто сільського населення. Учений поклав в основу аналізу ритм, який однаковою мірою зберігався і відповідно відбивався в хліборобській праці, піснях, житлі, прикрасах, творячи загальний ритм життя². Натомість, у доповіді про форми українських церков Щербаківський вносив поправки до попередніх своїх праць. Принципово важливою, на його думку, була заміна неправильного терміна «банна будова церкви» на «вежна будова», бо в основі всіх типів українських церков є вежа, навколо якої може комбінуватися різна кількість менших веж (звідси — «багатовежові церкви»).

¹ Про життя й діяльність Полтавського Наукового при ВУАН товариства за минулі роки. 1919—1927 // Записки Полтавського Наукового при ВУАН товариства. Полтава, 1928. Вип. 2. С. V—IX; Історія Товариства досліджування... С. XI—XVI.

² Історія Товариства досліджування ... С. XVI (протоколи)

Саму вежу дослідник виводив від чотирикутної в плані будови з покладених один на одного брусів хліборобсько-лісової хати й круглої з банею кочово-степової юрти¹.

Окрім наукових рефератів, за завданнями Товариства Вадим Щербаківський виконував також інші роботи: наприкінці грудня 1918 року йому доручили оглянути кам'яну бабу біля села Яновщина Миргородського повіту й прорецензувати «Пісні весняні» Порфирія Мартиновича². Проте найскладнішим було від імені Товариства вести справи з офіційною владою, яка дуже часто змінювалася.

Так, великих зусиль В. М. Щербаківському й К. В. Мощенкові довелося докласти, щоб врятувати колекцію та архів Полтавського єпархіального давньосховища³.

1918 рік, попри все, був часом розквіту національного і культурного життя Полтави. Тут виступав хор Верховинця, діяли український театр на чолі з Олельком Островським, Український університет та інші навчальні заклади, музеї тощо.

Утім серед міського керівництва та впливових діячів не припинялася боротьба за владу, за — чи проти українізації⁴.

На початку січня 1919 року відбулася чергова зміна влади: прийшла Директорія. Володимир Короленко зафіксував у щоденнику масові розстріли петлюрівською контррозвідкою в «Grand Hôtel» запідозрених у більшовизмі. Письменникові майже щодня доводилося вступати у переговори з Балбачаном, Римським-Корсаковим та іншими представниками військової влади задля порятунку людей од смерті.

17 січня до Полтави знову вступили більшовики. За словами Короленка, «это были не люди, а звери». Водночас вони закрили всі газети й часописи, почалися масові арешти й розстріли. «Воскресают времена самого негоддельного варварства», — заважував Короленко. Письменник і в цій ситуації мав рятувати людей від безглуздої смерті⁵.

Тим часом з Києва надійшли відповідні інструкції і виконком Ради заявив про можливість утворення Комітету охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині і його асигнування. 23 лютого Вадим Щербаківський на засіданні Товариства ознайомив присутніх із планом утворення губернського Комітету, повідомивши про лист Федора Шміта щодо Всеук-

¹ Історія Товариства дослідження... С. XV (протоколи).

² Там само. С. ХІІІ (протоколи).

³ Супруненко О. Вадим Щербаківський: сторінки біографії. С. 93.

⁴ Андрієвський В. З минулого. Т. 2. Ч. 1. С. 142, 236.

⁵ Короленко В. Г. Дневники...// Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 277—298.

раїнського комітету охорони пам'яток старовини і мистецтва. За дорученням членів Товариства Щербаківський підготував заклик до населення стосовно охорони історико-культурної спадщини. Учений одразу скористався офіційним статусом Комітету для порятунку приватних колекцій. У кінці січня — на початку лютого вчений описав колекцію срібла князя Кочубея з Диканьки (3 скрині). Одну скриню (87 предметів) було передано до банку, а дві інші (583 предмети) військова влада відіслала до Москви (за іншими даними — до Харкова). Згодом і першу скриню вивезли спочатку до Києва, потім до Москви. Щербаківському вдалося відвоювати для музею лише речі з палацу Кочубеїв, однак не все вдалося врятувати — селяни підпалили палац. Із маєтку Іловайського в Абазівці дослідник перевіз до музею цінні старожитні речі та археологічні знахідки. Щербаківський наполягав на перевезенні речей, архівів та бібліотек з палацу князя Репніна в Яготині, маєтку сенатора Закревського в Березовій Рудці, маєтку графа де Бальмена у Линовиці¹. У лютому — квітні 1919 року Вадим Щербаківський разом з Олександром Оглоблиним та Підгаєцьким в ролі експертів брали участь у ревізії банківських сейфів Полтави. На вимогу влади, цінності мали бути відправлені до Москви. Щербаківський та його колеги наполегливо добивалися передачі до Полтавського музею мистецьких та археологічних речей наукової цінності. Їм лише частково вдалося досягти мети, зокрема, із Земельного банку були передані особисті речі Миколи Гоголя (закордонний паспорт 1847 р., малюнки тощо)².

Наприкінці березня 1919 року влада знову змінилася. До Полтави вступили українські та німецькі частини. Потім прийшла Добровольча армія і Комітет з охорони пам'яток було перейменовано на Відділ культури, засновано його підвідділи на місцях (у повітах)³.

Нове повернення більшовиків супроводжувалося жахливими репресіями й незаконними стратами невинних людей. 13 червня Володимир Короленко у відчаї писав голові Раднаркому України Християнові Раковському: «Ради всего святого, — прекратите бессудные расстрелы, кто бы ни производил их: особый отдел, чрезвычайка или еще кто-нибудь»⁴. 18 червня Короленко знову повідомляв Раковського про безпідставні розстріли в

¹ [Щербаківський В. М.] Охорона пам'яток старовини та мистецтва // Записки Українського наукового товариства. Полтава, 1919. Вип. 1. С. 100—101.

² [Його ж]. Праця Губкомиса при Сейфкомиссі // Там само. С. 105.

³ Там само. С. 102.

⁴ Письма В. Г. Короленко Х. Г. Раковскому // Вопросы истории. 1990. № 10. С. 17.

Полтаві: «Приедут ночью, усадят на автомобиль, увезут на кладбище. Расстреляют в темноте, бросят, может быть, еще живых в готовые могилы и зарюют...»¹

«Вначале после прихода большевиков, — повідомляв 20 червня Володимир Короленко Християнові Раковському, — сменивших потерявших голову петлюровцев, все отмечали отсутствие казней и смену свирепостей всякого рода порядком и сравнительным спокойствием власти. Но затем в местной газете стали появляться известия, сначала из уездных городов, о казнях, по постановлению ЧК... Обстановка этих казней вызывает прямо содрогание. Ночью людей привели к открытым уже могилам на кладбище, ставили на доску над ямой, пристреливали; человек падал в яму и его закапывали, может быть еще живым!...»²

29 липня до Полтави увійшли денікінські війська. Нова влада продовжила розстріли тепер уже більшовиків та українців. А 2 серпня в місті було проведено показову ексгумацію жертв ЧК. Денікінці урядували в Полтаві до 10 грудня 1919 року.

3 новим приходом більшовиків знову почалися розстріли. Короленко буквально в кожному листі до Раковського оповідав про страхоття, що чинилися в Полтаві. «У нас началась оргия бессудных расстрелов», «слепой, безоглядный красный террор, — признак растерянности, возрастающей жестокости, сопровождающей обыкновенно не сознание силы и прочности положения, а прямо скажу — страха»³, — констатував письменник.

У квітні 1920 року Короленко відверто писав Раковському: «Мне кажется, что еще далеко до успокоения и творческой работы, о которых пишут ваши газеты. Чувствую, что еще будут катастрофы и новые перемены. И мне так хочется, чтобы среди этого кровавого хаоса все более проникали факты смягчения и человечности...»⁴

У складний період частих змін влади Вадим Щербаківський покинув Полтаву. «Мені самому, — згадував він на еміграції, — прийшлося втікати з Полтави на село в Лубенський повіт і там перечекати зміну влади»⁵. Мандруючи по Лубенському й Пирятинському повітах, учений продовжив роботи на Гінцівській стоянці, оглянув місцеві маєтки поміщиків і поставив їх під охорону закону, зробив описи сільських церков, переглянув церковні архіви та книги, виписуючи цікаві документи та

¹ Письма В. Г. Короленко Х. Г. Раковскому. С. 18.

² Там само. С. 20.

³ Там само. С. 27—28.

⁴ Там само. С. 26.

⁵ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 45.

вкладні записи (наприклад, пирятинської соборної Різдва Богородиці церкви)¹.

Повернувшись до Полтави, Щербаківський того ж 1919 року обстежував палеолітичні рештки в Полтаві (Щемилівський кар'єр цегельного заводу фон Беллі).

Вагомим здобутком його наукової праці в 1919 році став опублікований «Провідник по археологічному відділу Полтавського народного музею з коротким описом передісторичного життя на Полтавщині». Тут Щербаківський вперше спробував викласти власне бачення давньої історії Полтавщини на підставі археологічної колекції музею. Хоча пізніше було переглянуто деякі положення та твердження автора, однак як перша синтетична праця з даної тематики брошура Вадима Щербаківського відіграла свою роль.

Провідник завершувався словами болю з приводу втрат пам'яток культури Полтавщини, варварського знищення їх: «Разом з тим, як нищуться одіж і посуд і всяке начиння, нищиться і та краса, яка зв'язана з старими прекрасними формами і оздобами, нищиться почуття прекрасного, нищиться і та духовна краса, яка наложила своє тавро на усі наші старі речі, нищиться заповіт предків, нищиться культура»².

Брошура Вадима Щербаківського викликала гостру рецензію Левка Чикаленка (з наукового та мовно-літературного погляду). Рецензент критикував теоретичну частину й конкретні описи (порядок розташування кісток тварин на Гінцівській стоянці, виведення хліборобства від турбети людей про фураж для худоби на зиму, зарахування домікенської культури до неоліту, дивне географічне розташування античних міст Тіри, Ольвії, Фазіса та ін.). Мова брошури також мала свої недоліки («досліжати» замість «досліджувати», «зріст» замість «вік», «казить» замість «калічить», «привичайка» замість «звичка»). Утім рецензент констатував: «З огляду на те, що нічого кращого для цього музею ми не маємо, треба б цю книжку вітати, коли б вона не мала такої сили помилок як етимологічних, лексичних, так і наукових»³.

Звертаючись до цієї рецензії, слід пам'ятати, що її автор ставив надто високі вимоги до інших. Як видається, окремі недоліки брошури Левко Чикаленко занадто підкреслив, але натомість рецензент нічого не сказав про достоїнства праці, яка, без сумніву, мала певне значення з погляду узагальнення

¹ Щербаківський В. М. Матеріали до вивчення Полтавщини: З записної книжки подорожнього // Записки Українського наукового товариства. 1919. Вип. 1. С. 106—109.

² Його ж. Провідник по археологічному відділу Полтавського народного музею з коротким описом передісторичного життя на Полтавщині. Полтава, 1919. С. 23.

³ ЦНБ НАН України. ІР. Ф. XXXVI, спр. 64, арк. 1—5.

матеріалу та обґрунтування загальної схеми передісторичної доби на Полтавщині.

Відзначимо також, що одночасно з путівником Вадим Щербаківський опублікував власний переклад «Страшної помсти» Миколи Гоголя (Полтава, 1919—1920). Це вочевидь спростовує загальний закид Чикаленка з приводу поганой української мови вченого.

Проте підкреслимо, що творча праця в діяльності Щербаківського на даному етапі була відсунута на другий план, поступившись громадській. Зокрема, значними були результати діяльності Товариства і Центрального комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва, як і самого Вадима Щербаківського.

Зібрання Товариства головним чином передбачали наукові доповіді. Автор звідомлення 1925 року, попри емігрантський статус Вадима Щербаківського, все ж згадав «надзвичайно цікаві доповіді» про розкопки в Лохвицькому, Лубенському та Роменському повітах цього «досвідченого археолога». Відзначена була також доповідь Щербаківського про архітектуру українських церков¹.

Погоджуючись із високою оцінкою наукових доповідей Вадима Щербаківського, підкреслимо, що і в питанні збирання та порятунку історико-мистецьких цінностей він сам та названі (очолювані ним) інституції зробили немало: про-це свідчать опубліковані звіти й вищенаведені факти.

Окрім того, саме Вадим Щербаківський, Михайло Рудивський та їхні співробітники доклали чимало зусиль, аби відкрити в Полтаві картинну галерею, архів і бібліотеку.

30 січня 1920 року Вадим Михайлович писав братові Данилу: «Я поки що живий і, здається, здоровий. Роботи багато, а життя важке... І все ж таки, додруковую перший випуск «Записок» нашого Товариства наукового... Комітет охорони працює на усіх парах, а музей набивається всякою всячиною»².

Того ж року Щербаківський повідомляв: «Я страшно зайнятий. Статтю про розкопки у Гонцях я готую і для першого випуску видань нашого Товариства. Так що, якщо і тобі (братові Данилу до Києва.— В. У.) дати другу статтю про Гонці, то потрібно відповідно підібрати матеріали, щоб не повторюватися. Ми тут організували Комітет і зробили багато дечого, відкрили Картинну галерею, відкриємо незабаром бібліотеку тисяч у 50 томів, архів і т. д. Мене лише дивує, чому ви не порятували того, що у вас під руками, наприклад Яготинський Архів. Туди ми надіслали своїх вже після Пасхи і звідти вивезли

¹ Наукове життя в Полтаві. 1914—1924 // Україна. 1925. Кн. 1/2. С. 227—229.

² Інститут археології НАН України. НА. Ф. 9, спр. 162.

вагон книжок і вивеземо ще багато вагонів книжок. Я переказував, щоб хоч би Академія взялася за цю справу, але вона, мабуть, не швидко надумається»¹.

Восени 1920 року Вадим Щербаківський з Михайлом Рудинським провели реекспозицію археологічного відділу музею. На еміграції Щербаківський не забував про свого колегу, постійно цитуючи його твори: «Наш невтомний, передчасно померлий в розцвіті літ, визначний археолог М. Рудинський»², — напише дослідник у 1941 році.

Новий археологічний сезон 1921 року дарує ще одне важливе, але останнє в житті Щербаківського відкриття в Україні — палеолітичну стоянку в селі Сергіївка Гадяцького повіту. У серпні він повідомляв братові: «Я виїздив на екскурсію у Миргородський та Гадяцький повіти. Там пройшла чутка, що знайшли кістки мамута: я там був, зробив розвідку і знайшов палеолітичне поселення такого ж, як видно, типу, як і в Гонцях, тобто мадленської доби»³. Вадим Михайлович пропонував подати інформацію про дану знахідку в хроніці ВУАН під його відповідальність. Данило помістив це повідомлення в збірнику 1921 року.

Ширша інформація про дане відкриття наведена в листі краєзнавця Григорія Пащенко до завідувача Роменським окружним музеєм М. М. Семенченка від 22 грудня 1924 року. Пащенко оповідав, що влітку 1921 року учні Петриківської середньої школи неподалік од села Краснознам'янка (с. Сергіївка) знайшли бивень мамонта. Після цього слухачі Гадяцьких педагогічних курсів провели поверхові розкопки й віднайшли ще частину бивня. Коли про це стало відомо в Полтаві, на місце знахідки приїхав Вадим Щербаківський і разом із одним шкільним учителем оглянув місцевість. Забравши середню частину бивня та крем'яний наконечник (чи спис), він повіз їх до Полтави⁴. Так відкрили ще одну пізньопалеолітичну стоянку, інформацію про яку було подано відразу в одному з академічних видань Щербаківським⁵.

Того ж року вчений почав розкопувати курган у селі

¹ Інститут археології НАН України. НА Ф. 9, спр. 162.

² Щербаківський В. Формация української нації. Нью-Йорк, 1958. С. 19 (перевид. книги 1941 р.).

³ Його ж. Знайдення палеолітичного селища на Полтавщині // Українське наукове товариство: Збірник секції мистецтва. Київ, 1921. Т. 1. С. 153.

⁴ ДА Сумської області. Ф. 6434, спр. 6, арк. 16; лист опубл.: Супрученко О. В. Матеріали по археології Полтавщини у фонді Роменського музею Державного архіву Сумської області // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи. Суми; Ромни, 1990. С. 19—20; Його ж. З історії відкриття палеолітичного місцезнаходження у Сергіївці (Краснознам'янці) // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. Полтава, 1992. Вип. 2. С. 64—65.

⁵ [Щербаківський В.] Знайдення палеолітичного селища на Полтавщині.

Яреськи Шишацького повіту та брав участь в археологічній експедиції, яка досліджувала поселення неоліту, енеоліту та бронзи вздовж Ворскли. Це був його останній польовий сезон на Полтавщині. Поїздка по ній 1921 року запам'яталася надовго також побаченим селом землянкового типу, котре дослідник згадує 1942 року на еміграції, пишучи про земляні житла трипільців: «Коли в 1920 р. більшовицька карна експедиція артилерійським вогнем спалила с. Лютеньку під Гадячем, де знищено усі 961 хат, то люде повикопували землянки і в них перезимували. Це бачив я сам у 1921 р.»¹ Те жахливе видовище наочно підкреслило хитке становище самого дослідника.

1(14) січня 1921 року в Полтаві було оголошено воєнний стан: в окрузі діяли повстанські загони селян, незадоволені хліборозверсткою. Це призвело до масових арештів, у тому числі інтелігенції, 2(15) січня заарештували Михайла Рудинського та його сестер, а через два дні 4(17) січня — завідувача музею К. В. Мощенка та інших. Згодом були арештовані донька (Наталія) та мати (К. І. Ляхович) Володимира Короленка. Відновилися масові розстріли. Щоправда, 14(27) березня прийшла звістка про ліквідацію «ЧК» і створення «Особливого відділу» при губвиконкомі, однак, як зазначав у щоденнику О. О. Несвіцький: «Судя по всему «ЧК» остається по-прежнему при всех своих правах на имущество и саму жизнь города»². Навіть приїзд Християна Раковського до Полтави в травні не змінив ситуації: у ці дні розстрілювали людей. Володимир Короленко відмовився навіть говорити з Раковським і не прийняв його.

Загострювалася економічна ситуація. Неймовірно зросли ціни. Почався голод. О. О. Несвіцький зазначав у щоденнику 7(20) травня: «На улицах вид нашей интеллигенции крайне печальный: бедно одетые, одежда изношена, потрепана, обшарпана, обувь истоптана, лица бледные, исхудалые, изможденные. Не удивительно при тяжелых условиях жизни, постоянных лишениях, недоедании и частой голодовке»³.

Окрім того, у червні — липні в Полтаві почалася епідемія холери. А влада дедалі більше нагнітала обстановку. Утратило цінність навіть людське життя. Так у ніч на сьоме жовтня в Полтаві було розстріляно 85 чоловік. А тим часом у місті панувало «воровство и грабежи,— як зазначав О. О. Несвіцький,— врываються вооруженные, терроризируют и грабят».

¹ Щербаківський В. До питання про т. зв. точки трипільської культури // Науковий збірник УВУ. Прага, 1942. Т. 3. С. 399.

² Із щоденника О. О. Несвіцького «Город Полтава в дни революции и в смутное время 1917—1922» // Архівний збірник на посвяту 90-річчю Полтавської вченої архівної комісії. Полтава, 1993. С. 238.

³ Там само. С. 246.

Місто наповнювалося біженцями-голодуючими. Несвіцький писав, що «с вокзала возят на кладбище много трупов, замерзших в нетопленных товарных вагонах, везущих массами голодающих. Умерших в вагонах окружающие раздевают и голые трупы выбрасывают из вагонов по пути на линии»¹.

Матеріальний стан і загальний настрій дедалі погіршувалися. Вадим Щербаківський фізично та духовно відчував занепад життя, наступ голоду, холоду й нагнітання моральної атмосфери, нав'язування більшовицької ідеології. На початку зими стало особливо важко з чисто фізичного боку. Сили покидали вченого. 30 грудня, прощаючись з 1921 роком, він не чекав особливого полегшення в році прийдешньому, ледь виводячи заскорубленими пальцями листа до брата Данила: «Логано, бо у музеї мороз і ледве можна писати. Не палять і не буде опалюватися... Хочеться видавати, але сил немає... Звичайно, і у нас, як і у Києві, усе тяжче жити, і минулу зиму я ледь пережив... як буде з продуктами — не знаю. Песимізм мій росте»².

Ще влітку 1921 року Вадим Михайлович намагався отримати наукове відрядження за кордон. З даною поїздкою він пов'язував не просто відрядження, то, мабуть, був привід для еміграції. Про це свідчить і його лист до брата Данила від 26 серпня, де він просить підготувати необхідні наукові матеріали, побільше фотографій, які збирався видати за кордоном (у Полтаві чи Києві тоді це було просто неможливо): «Наступного тижня я їду до Харкова, щоб спробувати взяти відрядження за кордон, але маю сумнів, чи вдасться (тримай це в секреті). Все ж таки, ймовірно, через місяць, а то й раніше спробую бути у тебе, приготуй твою статтю і усе інше, дістань побільше красивих фотографій з іконостасів. Тому що я хочу видати свої, але у мене багато загинуло»³.

Утім добитися дозволу на виїзд одразу не вдалося. Лише в березні 1922 року, як повідомляє перший публікатор листів Вадима Щербаківського до брата Оксана Франко⁴, учений виїхав до Праги. За даними Олександра Супруненка, це сталося наприкінці 1922 року⁵. У спогадах 1950-х років сам Щербаківський занотовує: «На самім початку 1922 року я виїхав до Праги»⁶. Отже, коли саме і на яких підставах Щербаківський виїхав за кордон, можна буде остаточно з'ясувати, лише дослідивши празький архів вченого та фонди харківських офіційних керівних установ.

¹ Із щоденника О. О. Несвіцького «Город Полтава в дни революции и в смутное время 1917—1922». С. 238.

² Інститут археології НАН України. НА. Ф. 9, спр. 162.

³ Там само.

⁴ Франко О. Е. В. М. Щербаковский — исследователь Полтавщины. С. 57.

⁵ Супруненко А. Б. Археологическое исследования... С. 17.

⁶ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 46.

Полтавські краєзнавці як у 1920-ті роки, так і нині твердять, що Вадим Щербаківський виїхав, «залишивши в Полтаві великий архів, негатеку та колекції розкопок»¹.

Під час інвентаризації Центрального пролетарського музею Полтавщини 13 вересня 1924 року в акті перевірки справді було зафіксовано: «Є кімната в археологічному відділі в центральнім будинкові музею, де складено речі музею й проф. В. М. Щербаківського, бувш[ого] завідуючого археологічним відділом, нині проф. Пражського університету. Встановити, чиєю власністю являється певна річ в кімнаті — зараз неможливо. Опису речам проф. В. М. Щербаківського немає... Там же є надзвичайно цінна збірка негативів й діапозитивів, що належать проф. В. М. Щербаківському». Комісія опечатала кімнату Щербаківського печаткою губосвіти й музею та запропонувала «негативи передати до ВУАН»². Публікатор документа Олександр Супруненко твердить, нібито доля полтавської негативи Щербаківського невідома, й припускає, що частина її разом із архівом була знищена як майно «ворога народу»³.

Судячи з публікацій Вадима Щербаківського на еміграції, він все ж чимало матеріалів зміг вивезти із собою. Це були всі його рукописи невидрукованих праць, підготовчі матеріали до них, щоденники розкопок, величезна кількість фотографій і негативів, навіть колекційні речі. Однак усього забрати він не зміг. Як видається, це було пов'язано з тим, що після відбуття наукового відрядження Щербаківський офіційно мав би повернутися. Вивезення всього наукового архіву, фототеки, речей дослідника могло викликати підозру. Доводилося чимось жертвувати. Все ж таки найцінніше (і не лише своє, а й дещо брата Данила) Щербаківський вивіз і користувався тими матеріалами, аж поки в 1945 році знову спішно мусив покидати Прагу, не маючи фізичної змоги все захопити. Тому, як нам здається, масштаби втраченого полтавського архіву вченого трохи перебільшені.

Слід відзначити, що впродовж певного часу вчений підтримував особисті й наукові стосунки із старими знайомими, друзями та інституціями в Україні.

Досить регулярно писала Вадимові Михайловичу сестра Женья, котра була дружиною Василя Кричевського. Вона ж на прохання брата надіслала йому необхідні матеріали: фото й малюнки мисок, килимів, «дуже гарну по кольорам і по рисунку»⁴ миску бабусиною виробництва тощо. 25 серпня 1928 року

¹ Документи з історії Центрального пролетарського музею Полтавщини // Збірник документів. Полтава, 1993. С. 104 (прим. 37).

² Там само. С. 98—99.

³ Там само. С. 105 (прим. 38).

⁴ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 46, арк. 62—62 зв.

Женя писала, що Кричевський зробив кілька художніх і фотографічних копій з мисок і готується через Свенціцького передати килимки, а також, що стаття Вадима Михайловича має вийти в збірнику Археологічної секції. Вона просила, аби він офіційно поставив вимогу про передання примірників двох випусків «Українського мистецтва» з Археологічного комітету Кричевським. У цьому листі згадувалося про складений Щербаківським археологічний атлас¹.

Писала вченому й археолог Валерія Козловська, повідомляючи про його брата Данила, про труднощі життя в місті. Її листи обмежуються 1922—1923 роками. Колега наголошувала на перевагах життя Щербаківського за кордоном. «Рада, що Ви добре починаєте себе з фізичного боку. Те, що Ви потовстіли, то ознака доброго здоров'я, — запевняла вона, — тому не журіться цим... тут немає нічого неприємного»².

В архіві Щербаківського збереглося і кілька листів од Миколи Макаренка за 1929 рік. Останній повідомляв про знайдення серед «мотлоху» Лаврського музею картини Луки Кранаха «Адам та Єва», яку розпиляли навпіл, аби «краще оглядати». Макаренко скаржився, що Археологічний комітет перетворився «на клоаку», а його секретар (Петро Курінний) — «така чинуша, що... там наукової роботи не буде, а буде розведена канцелярія, писання паперів і т. д.». Колега обіцяв надсилати Щербаківському книги, видані лише після 1922 року, бо на інші треба мати спеціальний дозвіл³.

Київський архітектурний інститут в особі Світозара Драгоманова прохав Вадима Щербаківського допомогти в закупівлі зарубіжних видань (28 листопада 1922 р.)⁴. Його запрошували до співпраці, до участі в археологічних збірниках тощо⁵. Невідомий адресат повідомляв про полтавські новини, про долю Інституту народної освіти та музею, де «наукових робітників залишилося надто мало», а із знайомих лише Гавриленко, Федоров, Бокій⁶.

Зв'язки з Україною, за словами самого Вадима Щербаківського, тривали до 1930 року, поки до Праги надходили листи від брата Данила, котрий працював у київських музеях, та «від деяких знайомих»⁷. Серед них Олександр Супруненко називає Михайла Грушевського та Дмитра Яворницького⁸. На жаль, дані зв'язки вченого не підтверджені документально: в

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 179.

² Там само. Спр. 46, арк. 27—29 зв.

³ Там само. Арк. 120—121 зв.

⁴ Там само. Спр. 41, арк. 18—19.

⁵ Там само. Спр. 47, арк. 88—88 зв.

⁶ Там само.

⁷ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 46.

⁸ Супруненко О. Б. Вадим Щербаківський як дослідник... С. 198.

архіві Грушевського збереглися листи Щербаківського лише за 1906 рік¹, в архіві ж Яворницького — один лист за 1913 рік². Із Праги останньому про Вадима Щербаківського писав Василь Біднов: так, 17 квітня 1924 року він повідомляв Яворницькому, що Щербаківський «надзвичайно багато працює над археологією, зробив багато і ще хоче зробити»³.

Листування з братом після 1922 року в архіві останнього не збереглося. Імовірно, сам Данило в часи гонінь або хтось після його смерті вилучив листи з Праги як «компромат». Становище Данила Щербаківського в Києві з кожним роком погіршувалося. Поступово виникла й посилювалася нав'язлива думка покінчити з життям, загострилася нервова хвороба. 1 січня 1927 року він вніс зміни до свого тестаменту 1918 року, заповівши раритети, колекцію й книги Всеукраїнському історичному музеєві ім. Тараса Шевченка, Всеукраїнському археологічному комітетові УАН, Всенародній бібліотеці України та Інститутіві книгознавства. Свої ж особисті речі й видання Данило Михайлович відписав сестрам — Зінаїді Калашниковій і Євгенії Кричевській — та їхнім дітям. Про брата Вадима в заповіті не було сказано жодного слова⁴. Очевидно, уже на той час листування між братами перервалося. У червні 1927 року, написавши страшного передсмертного листа до Петра Курінного, який починався словами: «Я втопився...» — Данило Щербаківський покінчив із життям (утопився в Дніпрі)⁵. Справа Данила Щербаківського сколихнула наукову й культурницьку громадськість Києва, котра звернулася листовно до «Пролетарської правди», вимагаючи розслідування причин смерті вченого і покарання винуватців⁶. Однак учені, що підписали листа, були звинувачені в намаганні використати самогубство Щербаківського для виступу проти радянської влади...

Жахлива звістка про смерть Данила досягла Праги й страшенно вразила Вадима Михайловича. Пізніше, уже в Лондоні, він заніс до спогадів, присвячених Василеві Кричевському, і скорботне повідомлення про трагедію брата: «Д. Щербаківський, якому доводилося боронити не тільки музей і свою працю, але й цілу групу чесних наукових співробітників музею, мусів вести невпинну і вперту боротьбу за праве діло, а переконавшись у тім, що боротьбу приходиться вести не тільки з окремими безчесними людьми, але з цілою системою, на яку

¹ ЦДІА України у м. Києві. Ф. 1235, оп. 1, спр. 303, арк. 98—99.

² Дніпропетровський історичний музей. Архів. Арх. спр. 22565.

³ «Найдорожче для мене залишилося там, коло Вас: листи Василя Біднова до Дмитра Яворницького / Публ. С. Абримової та Ю. Мицика // Київська Старовина. 1993. № 2. С. 14.

⁴ ЦНБ НАН України. IP. Ф. 1, спр. 26713, арк. 1.

⁵ Репресоване краєзнавство. 20—30-і роки. Київ, 1991. С. 412.

⁶ Там само. С. 412—414.

вони опираються, він не витримав і покінчив з собою, кинувшись 6.6.1927 року в Дніпро»¹.

У 1932 році, на прохання Вадима Михайловича чеський колега, котрий їздив до Києва, побував у Лаврі на могилі Данила, молився від імені брата і привіз для нього землі з могили².

Процес над «Спілкою визволення України» (1930 р.) перервав і останні особисті зв'язки з Україною.

Голодомор 1933 року багатьох давніх знайомих призвів до смерті, зумовив посилення контролю та зміцнення «залізної зависи». У лютому 1933 Вадим Щербаківський, просячи консультації у визначного скандинавського дослідника професора Тальгрена з приводу фінського субстрату у росіян, зазначав, що не може спілкуватися зі своїми колегами в Україні та Росії. «К сожалению, — констатував учений, — я, будучи емігрантом, совершенно лишен возможности вести переписку как с моими друзьями (Макаренком, Рудинским, Козловской), так и с Петербургскими учеными, боясь вызвать на них репрессии... Я совершенно бессилен что-нибудь отсюда послать туда, в страну голодной смерти»³.

Певний час існували також наукові контакти. У редактованому Михайлом Грушевським часописі «Україна» 1925 року була вміщена рецензія Миколи Макаренка на роботу Вадима Щербаківського «Мальована неолітична кераміка на Полтавщині» (Прага, 1923), де описувалися результати здійснених автором розкопок біля села Лукашів Переяславського повіту. Тут вдалося знайти рідкісні речі трипільської культури — кераміку з мальованим орнаментом. Рецензент не погоджувався з датуванням знахідок епохою енеоліту, «чумацькою теорією» принесення техніки кераміки (з месопотамського Межиріччя, Егейського помор'я вона нібито потрапила до Причорномор'я, а звідти чумаки передали її трипільцям), поясненням «покуття» як місця закопування в хаті урни з прахом небіжчика. Утім Микола Макаренко відзначав цінність матеріалів і особливо щоденника розкопок⁴.

У 1930 році Тетяною Мишківською була прорецензована публікація Вадима Щербаківського «Основні елементи орнаментативної писанок і їхнє походження». Ця сама праця критично розглядалася Любов'ю Мулявкою⁵.

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 49.

² ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 121—122.

³ Там само. Арк. 127—128 зв.

⁴ Україна. 1925. Кн. 6. С. 129—130; Рукопис рецензії з редакторськими скороченнями // ЦНБ НАН України. IP. Ф. X. Спр. 17679.

⁵ Записки Всеукраїнського археологічного комітету. Київ, 1930. Т. 1; ІМФЕ

Фонди. Ф $\frac{43-5}{189}$, арк. 1—16; Ф $\frac{43-5}{190}$, арк. 1—17.

У Києві в 1926 і 1930 роках було видано дві статті Вадима Щербаківського¹. Після цього його праці в радянській Україні ніколи більше не видавалися, було забуте і викреслене з української науки й культури саме ім'я вченого.

Проте Щербаківський постійно відгукувався на фахові праці колег з України. Так, предметом його спеціального розгляду, аналізу й наукової критики став великий збірник статей і матеріалів «Трипільська культура», що вийшов у Києві в 1940 році (Т. 1. 594 с.)².

Інформацію про українські (у тому числі наукові) справи вчений отримував од незначного кола емігрантів, з котрими зміг зав'язати й підтримувати добрі стосунки — Дмитра Антоновича, Михайла Андрусяка, Олександра Оглоблина, Олексі Воропая, Петра Курінного та інших³.

Через неможливість доступу до головних частин еміграційного архіву Вадима Щербаківського ми не маємо змоги висвітлити даний етап його життя з належною повнотою.

У 1922 році вченого було обрано на посаду доцента Українського Вільного Університету в Празі по кафедрі археології. «Празький період» у його житті тривав аж до 1945 року, «коли прийшлося звідти втікати перед наступом большевиків»⁴.

Прага 1920—1930 років була для української наукової й культурницької еміграції своєрідним П'ємонтом. Тут зібралися кращі мистецькі та наукові сили, які при підтримці чехо-словацького уряду створили низку навчальних закладів, наукових і громадських установ. Діяльність української еміграційної інтелігенції в Чехо-Словаччині детально описана Симоном Наріжним у книзі «Українська еміграція». Однак у цій серйозній, капітальній монографії подано сухі факти й обійдено власне людські почуття, думки й бажання, які так добре віддзеркалилися в листах. Не маючи змоги цитувати листи самого Вадима Щербаківського, наведемо кілька висловів із листів його колег, знайомих, просто співвітчизників. Так, Олександр Шаповал писав 21 листопада 1924 року до Миколи Стороженка з Праги: «Наша еміграція опинилася поза межами Рідного Краю з самого початку в дуже тяжкому моральному (не говорячи вже про матеріальний) стані, як не визнана сильними мира цього за окрему націю. Але не загубила голови. І зуміла найти собі раду. І особливо з цього боку відзначилася

¹ Щербаківський В. Тілопальні точки і мальована кераміка // Трипільська культура на Україні. Київ, 1926. Вип. 1. С. 119—138; Його ж. Магнітна інклинація і датування кераміки // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. Київ, 1930. Т. 1.

² Його ж. До питання про т. зв. точки трипільської культури. С. 393—403.

³ Супруненко О. Б. Вадим Щербаківський як дослідник... С. 198.

⁴ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 46.

праця нашої еміграції на території Чехо-Словаччини. Наперед зроблю застереження з великою приємністю: чехо-словацький нарід через свій уряд виявив дійсно у надзвичайно великій степені правдиво братерське слов'янське почуття, милосердіє та участь до вигнанців... Наші виявили тут велику силу організаційного хисту і енергії, як колективної, так і індивідуальної. І наслідки, можна сказати, дуже втішні»¹.

Еміграція посилено працювала. Науковці, викладачі, студенти — усі жили думкою про повернення в Україну і то з належною фаховою підготовкою. «Думки у всіх про Україну і на Україні, — писав Олександр Шаповал. — Всі себе готують до праці на своїх теренах. Ніхто не визнає сучасного положення на рідній землі довготривалим. Ніхто не вірить, щоб існуюча там економічна чистота, а з нею й політична могла у такому вигляді, майже повної ізолюваності, могла держатися довго... у всіх є тверда віра, що у нутрі нашого краю мусять статися такі метаморфози, котрі створять умовини можливі для повороту та праці серед рідної стихії, на рідній землі»².

На подібні думки натрапляємо в листах майже всіх емігрантів. Очевидно ними переймався й Вадим Щербаківський, котрого 1926 року обрали професором Українського Вільного Університету. Упродовж 1929—1930 та 1938—1943 років він виконував обов'язки декана (у 1930—1931, 1936—1938 — продекана) філософського факультету. Одночасно вечний викладав археологію та етнографію в Українському високому педагогічному інституті ім. Михайла Драгоманова. Щербаківський вів у обох закладах два обов'язкові курси: археології та етнографії. Документація УВУ фіксує такі прочитані професором семестрові курси: «Неоліт на Україні», «Сарматська і готська доба», «Доба від Різдва Христового до князівського періоду на Україні», «Культура неолітичної мальованої кераміки на Україні», «Українське весілля в світлі етнології», «Етнографія України» тощо³.

Колеги відзначали вимогливість і принциповість Вадима Щербаківського, котрий міг іти навіть на конфлікти, Андрієвський в одному з листів 1930 року (30 червня) дякував декану: «За ваш дійсно геройський подвиг, що Ви учинили в останньому засіданні Сенату (УВУ); це тяжка боротьба з злими духами за чисту атмосферу, за мораль»⁴. Активна позиція і войовничість подобалися не всім. Конфлікти іноді набували значних розмірів. Улітку 1941 року Сенат УВУ навіть звільнив Щербаківського

¹ ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 777, арк. 145—145 зв.

² Там само. Арк. 146.

³ Там само. Спр. 1012, арк. 380 зв.; Український Вільний Університет в Празі в роках 1931—1941. Прага, 1942. С. 15, 19, 31, 65.

⁴ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 43, арк. 5.

від обов'язків декана. Але вияснивши, що це може зробити лише факультет, Вадим Михайлович не змирився із ситуацією, не віддав печатки декана й добився свого.

У Празі Щербаківський мало кому міг поскаржитися й вилити душу, отож він писав до далекого Чикаго своєму близькому другові сербу Мілоєвичу. Останній розраджував: «Великий контраст поміж твоєю душею і твоїм інтелектом... Інтелект твій пише мені про біду, старість, півплати, а душа поміж рядами співає, сміється і б'є гопака — це страшенно цікаво... Хоч твій інтелект дуже великий і універсальний, а душа від його багато, багато міцніша..., весела, цікава і страшенно ворожить сентиментальність і трагедію»¹. Іларіон Свенціцький, старий знайомий зі Львова, рішуче радив: «Гоніть од себе всі чорні думки!!» А згодом знову писав: «Ви не падайте духом і не піддавайтесь журбі»².

Вадим Щербаківський був одним із шести членів-фундаторів Українського історико-філологічного товариства в Празі. Він брав участь у знаменитих зборах фундаторів 30 травня 1923 року в моравській винарні «Орлички» та в першому засіданні Товариства 7 червня 1923 року. Як його член Щербаківський виголосив у ньому низку доповідей і представляв УІФТ на міжнародних наукових конгресах³.

Згідно з протоколами УІФТ учений виголосив тут такі доповіді: «До питання про походження деяких орнаментів українського іконостаса (виноградна лоза)», «До питання про походження слов'ян», «Передісторія України», «З понтійських проблем»⁴.

Лекції і доповіді професора Щербаківського вирізнялися змістовністю й глибиною матеріалу, широкими узагальненнями та оригінальністю висновків. Його часто запрошували виступити в різні інституції. Наприклад, збереглося запрошення від Клубу педагогічного персоналу Української господарської академії в Подєбрадах прочитати лекцію 23 червня 1930 року⁵. Таких запрошень чимало в київській частині еміграційного архіву вченого.

Один із слухачів Вадима Щербаківського писав у 1933 році з пошаною і любов'ю до свого «професора, провідника та приятеля молоді — яких на правду серед нашої професури так мало»⁶.

Вадим Щербаківський підтримував зв'язки й був дійовим

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 111, спр. 46, арк. 154.

² Там само. Спр. 42, арк. 18 зв., 23.

³ Там само. Спр. 43, арк. 17, 28, 32—35; спр. 2, арк. 133.

⁴ *Наріжний С.* Українська еміграція. С. 196.

⁵ ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 1013, арк. 471.

⁶ Там само. Ф. 3864, спр. 47, арк. 70.

членом українських наукових інституцій поза Чехо-Словаччиною.

Передусім це Львів. 11 січня 1930 року історико-філологічна секція Наукового товариства імені Шевченка обрала вченого дійсним членом «в признанні наукових заслуг»¹. У червні того ж року львів'яни задумали видати спомини й матеріали з життя визначного співака Олександра Мишуги. Задля цього Станіслав Людкевич против Щербаківського написати спогади про співака, «з котрим Ви приятелювали»². В жовтні 1934 року на засіданні етнографічної комісії НТШ був заслуханий реферат ученого «До питання про українське весілля». Щербаківський стверджував, що українське весілля — це «драма, яка по істоті своїй служить магічним способом переходу від матриархальної родини до патріархальної». Матріархальна сім'я в Україні досліджувалася через аналогі інших народів, від неї збереглися слова, спільні з передньоазійськими, отець і няня, дядьо, ладо, лада, нюньо, нюня, дідо і няня; а також вирази: брат у первих і в других, двоюрідний і троюрідний брат. Перехід до патріархату дослідник пов'язував із появою головної дійової особи — князя. Це сталося після зіткнення з готами й бастарнами³.

Іларіон Свенціцький запропонував Щербаківському взяти участь у підготовці статей (про археологію України) для словника слов'янських старожитностей (Słownik starożytności słowiańskich). Учений підготував низку статей, але через наявну в них полеміку та гіпотетичні положення вони не були прийняті до словника, а передані в інші видання⁴.

Щербаківський підтримував зв'язки і з Дмитром Донцовим, котрий у Львові видавав «Вістник». Останній писав у 1939 році вченому: «Тішуся, що ні громи, ні блискавки не вибили Вас з рівноваги, і з доброго настрою»⁵.

У березні 1939 року Вадим Щербаківський був обраний академіком-керівником кафедри передісторії Української Могиллянсько-Мазепинської Академії у Львові. Тоді ж Академія, а в 1941 році Наукове товариство імені Шевченка, намірившись видати довідники про своїх членів, витребували від ученого його життєпис та список праць⁶, що так і не були опубліковані. Натомість вийшли друком томи «Української загальної енциклопедії» зі статтями вченого.

Зазначимо також, що до Вадима Щербаківського зверталосся

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 43, арк. 5.

² Там само. Спр. 46, арк. 162 зв.

³ Там само. Спр. 2, арк. 110—111.

⁴ Там само. Спр. 42, арк. 21 зв., 27.

⁵ Там само. Спр. 45, арк. 98—100.

⁶ Там само. Спр. 47, арк. 150, спр. 43, арк. 11 зв.

й духовенство із Західної України. У 1932 році ректор Богословської Академії у Львові Йосип Сліпий просив допомоги в захисті Ярославом Пастернаком докторату габілітаційного з археології в Українському Вільному Університеті¹. А в 1938 році ченці з Чернечої Гори (під Мукачевим) запрошували вченого для консультацій по організації музею².

Другим важливим центром української еміграції була Варшава, тут діяв Український науковий інститут на чолі з Олександром Лотоцьким. Інститут спочатку замовив Щербаківському монографію «Українська етнографія» чи «Етнографічний тип українця» (10 друк. арк.). Через рік (у травні 1935 р.) рукопис книги був готовий, але інститут уже спрямував свої кошти на 16-томне видання творів Шевченка. Книгу Щербаківського відклали. Натомість йому було запропоновано написати статтю про фольклор у творчості Шевченка, а потім ще статтю «Етнографія в творах Т. Шевченка». Захопившись працею, автор написав 8 аркушів замість пропонованих 8 сторінок. У 1939 році УНІ знову повернувся до книги Щербаківського про етнографічний тип українця. Олександр Лотоцький писав, що книга містить цінні узагальнення, проте в ній забагато екскурсів у минуле. Новий директор УНІ Андрій Яковлів 4 серпня 1939 року просив дещо доопрацювати та ілюструвати книгу для видання³. Однак війна не лишила каменя на камені від цього задуму.

Тісно співпрацював Щербаківський і з варшавським виданням «Наша культура», редактором якого був Іван Огієнко. Їхнє листування тривало майже десять років (1932—1941). Для часопису вчений подав низку статей: про архієпископа Парфенія, «Про українську протоісторію» та інші. Остання велика праця друкувалася в кількох числах і викликала різку критику Сергія Шелухіна («накинувся» за «ненауковість»). Щербаківський із запалом відповідав. Огієнко запевняв ученого, що він на його боці, а Шелухіна просто шкода — «він чи не хворий». Редактор запропонував Щербаківському ввійти до складу редколегії, постійно писати рецензії, огляди. Огієнко закликав: «Ідімо ми, українські вчені, до своєї інтелігенції, а то вона нас не знає. Даймо матеріали, щоб виховувати нам міцних переконаних українців». У 1932 році під його егідою «група аполітичних українських емігрантів» вирішила видати збірник «Визволення України», для якого Щербаківському замовили статтю «Українське церковне мистецтво». Єдине, що не влаштувало Огієнка — це мова Щербаківського, котрий

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 100.

² Там само. Арк. 107.

³ Там само. Спр. 41, арк. 1—11; спр. 47, арк. 151.

⁴ Там само. Спр. 47, арк. 1—20.

«вперто писав стародавнім правописом і по-галицькому», «вперто не хотів засвоїти український правопис»¹.

Співпрацював Щербаківський і з іншими українськими часописами, що виходили в Польщі: «Сьогочасне й минуле», «Життя та знання». Тут були опубліковані роботи вченого «Звіриний орнамент і скити», «Поросся» та інші. На початку 1941 року Щербаківський написав статтю про етнографічний характер українців на замовлення краківської редакції «Енциклопедії українознавства». Тоді ж Наукова рада Українського центрального комітету в Кракові запропонувала Щербаківському підготувати для «Українського видавництва» книгу про матеріальну і духовну культуру лемків, засянців, холмчан і підляшан. Ученому пропонували в перспективі видати також його «Археологію України», «Українську етнографію» тощо².

Од самого початку існування Українського наукового інституту в Берліні Вадим Щербаківський був обраний його «надзвичайним членом». Відповідно до свого обрання вчений виступав у Берліні з доповідями, наприклад «Україна за часів перед Різдом Христовим і після нього» (2 жовтня 1935 р.)³. На замовлення УНІ у 1937 році Щербаківський підготував статтю про писанки для німецького часопису професора Шрайбера та статтю про релігійні вірування в давній Україні для видання кенігсберзького професора Г. Коха — часопису «Кириос».

Потім цю ж статтю передали професорові Гармیانу в «Zeitschrift für Volkskunde». У 1941 році Щербаківському запропонували написати працю про праісторію України (трипільську культуру) для «Beitrage für Ukrainienkunde». Протягом року інститут відшукував можливості видання українською та німецькою мовами першого випуску «Українського мистецтва». У травні директор інституту Іван Мірчук повідомляв Щербаківському, що книговидавець Гаррассовіц хоче надрукувати працю «в бездоганній формі, головню ілюстрації мусіли би бути першокласні. Щодо формату, кількості сторінок і т. п.— це все речі другорядні, які він залишає цілковито Вашій волі». Згодом, уже в липні, Мірчук квапив вченого з написанням книги про українське народне мистецтво, «бо тепер велика клієнтура на українську книжку». Ішлося про те, що книга мала б бути добре ілюстрована кольоровими малюнками (їх брався виконати Бутович) — «книжка мусить бути декоративна». Мірчук вважав, що вона може бути одномовна — тобто німецька. Того ж року Щербаківський і написав працю, яка публікується в цій

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 1—20.

² Там само. Арк. 46—47, 59—59 зв.; спр. 43, арк. 7—10; спр. 44, арк. 1—9, 16, 20.

³ Там само. Спр. 43, арк. 143.

книзі,— «Українська хата»*. Її надіслали до Берліна для перекладу німецькою мовою. Одночасно з цим готувалися ілюстрації та малюнки. Урешті на початку 1943 року німецький варіант було передано до цензури й до Міністерства Сходу. 2 січня Мірчук повідомляв авторів: «Маю для Вас приємну вістку, а саме: Доктор Кінкслін — начальник відділу Україна в Міністерстві Сходу, захоплюється Вашою працею про українську хату; казав урядовцеві своєму мені спеціально переказати та заявити, що він постарается, аби Ваша книжка мимо браку паперу вийшла. Отже, все в порядку»¹. Вона була подана до друку вже в серпні 1943 року, але так і не побачила світу.

Подібна ж доля випала й іншим двом працям Щербаківського. Книгу з археології (про неоліт в Україні)** провели через цензуру. 16 січня 1945 року доктор Яшке повідомляв, що він чекає лише рисунки й готовий друкувати. Водночас ішла праця про сільське українське мистецтво, якій не стало вже паперу й фарб для кольорових ілюстрацій². Головне ж полягало в тому, що Німецький Райх доживав останні дні і йому було вже не до книг про Україну, хоча й німецькою мовою.

До того ж наукові контакти Вадим Щербаківський мав і з українськими емігрантами в Америці. Його головним контактером там був зукраїнізований серб Мілоєвич. У 1934 році він рекомендував організаторам українського павільйону на виставці в Чикаго запросити Щербаківського для консультацій стосовно оформлення української хати, закинувши, між іншим, що професор на цю тему підготував до видання книгу. Імовірно, для неї знайшлися й гадані видавці, тому рукопис другої праці, яка публікується в даній книзі, зорієнтований на українських емігрантів у Америці. Сам Мілоєвич задумав заснувати в Новому світі... Запорізьку Січ і просив у Щербаківського поради щодо побудови в старому українському стилі XV—XVI століть «світлиці запорозької». Одночасно він звертався з проханням надіслати матеріали про «українську поганську релігію і звичаї»³.

Співпраця Вадима Щербаківського з українськими науковими і видавничими організаціями та окремими діячами мала головним чином популяризаторський характер. Справжня ж наукова діяльність ученого розгорталася виключно в академічних колах. Авторитет, визнання й повагу принесли Щербаківському передусім його виступи на численних симпозіумах і конгресах.

* Остаточна назва «Орнаментация української хати». — В. У.

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 91—95, 104, 108.

** Вийшла після війни (1947 р.) в українському варіанті. — В. У.

² ЦДАВО України. Ф. 3864, стр. 47, арк. 113—115, 127—133.

³ Там само. Спр. 46, арк. 144—152.

Для української наукової еміграції найвищим форумом стали Українські наукові з'їзди. На II з'їзді (20—24 березня 1932 р. у Празі) Вадим Щербаківський виступив з узагальнюючою доповіддю «Наукова праця української еміграції в археології». Учений констатував, що ця робота розпочалася в 1922 році й концентрувалася навколо кафедри археології УВУ, продовжуючи напрям, започаткований 1918 року в Полтавському українському університеті. В основу було покладено принципи Володимира Антоновича: археологія має своїм завданням «привести до розуміння не тільки історії українського народу, але головним чином його психології, його соціальних змагань, його творчості у всіх духовних ділянках». Щербаківський підкреслював, що представники української археологічної науки на еміграції мають тісні зв'язки із чеськими археологами, музеями та інституціями, які надають певну допомогу. Учений звітував про перші успіхи: докторати Левка Чикаленка «Еволюція геометричного орнаменту палеолітичної доби» та Ярослава Пастернака «Руські Карпати в археології»; розробки молодих науковців: І. Борковського про шнурову кераміку, Олега Кандиби (Ольжича) про мальовану кераміку, М. Самойловича, Г. Деркача про скіфську добу, доктора Миколи Аркаса (онука) про грецькі чорноморські колонії і скіфів. Сам же Щербаківський упродовж десяти років на еміграції займався мальованою керамікою, скіфами та українським фольклором¹.

На з'їзді Вадим Щербаківський був головою підсекції археології та історії мистецтва. Він виступив також з іще однією спеціальною доповіддю «Схема походження українського народу»².

Згідно з даними Симона Наріжного, Щербаківський брав участь майже в усіх наукових конгресах Європи з археології, етнографії, мистецтва, географії та славістичних дисциплін. Лише перелік наукових форумів з участю Щербаківського вражає: I конгрес слов'янських географів та етнографів у Празі (1924 р.), XIII конгрес антропології й археології в Празі (1924 р.), II конгрес слов'янських географів та етнографів у Польщі (1927 р.), I конгрес народного мистецтва в Празі (1928 р.), конгрес класичних філологів слов'янських країн в Познані (1929 р.), V конгрес історії релігії в Лунді (Швейцарія) (1929 р.), III конгрес слов'янських географів і етнографів у Югославії (1930 р.), XI та XII конгреси народного мистецтва в Римі (1929 р.) та Брюсселі (1930 р.), XV конгрес антропології і передісторичної археології в Парижі (1931 р.),

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 30, арк. 54—57 зв.

² Там само. Арк. 5, 7, 19.

І конгрес передісторичних і протоісторичних наук у Лондоні (1932 р.), VII конгрес істориків у Варшаві (1933 р.), XIII конгрес історії мистецтва у Стокгольмі (1933 р.), II славістичний конгрес у Варшаві (1934 р.), XVI конгрес антропології й передісторичної археології в Брюсселі (1935 р.), VI конгрес історії релігій у Брюсселі (1935 р.), XX конгрес передісторичних і протоісторичних наук в Осло (1936 р.), IV конгрес слов'янських географів і етнографів у Софії (1936 р.), XIV конгрес історії мистецтва у Брюсселі (1936 р.), конгрес чеських археологів у Берні (1936 р.), XVII конгрес антропології та передісторичної археології в Бухаресті (1937 р.), конгрес з естетики й дослідження мистецтва в Парижі (1937 р.), VII конгрес візантологів у Алгері (1939 р.)¹. На всіх цих конгресах Вадим Щербаківський робив доповіді, які завжди вирізнялися новизною фактичного матеріалу, оригінальною постановкою проблеми чи новою інтерпретацією відомих фактів. Цінним було також те, що всі теми доповідей ученого були безпосередньо пов'язані з україністикою й виконували водночас суто наукову та популяризаторську функції.

Так на II з'їзді слов'янських істориків і географів, що відбувся у Варшаві 2—12 червня 1927 року, Вадим Щербаківський зробив дві історико-етнографічні доповіді: «Kalyta» та «Habitude de la populace de s'éviter dans la circulation en voiture á droite ou á gauche». На конгресі історії релігій у Лунді, що проходив 27—29 серпня 1928 року, учений виступив із доповіддю «Reste ursprung lichen Religion in der Ukraine»².

На Міжнародному конгресі з народного мистецтва, що відбувався 7—13 жовтня 1928 року в Празі, Щербаківський виголосив дві доповіді: «Сьогоднішня мальована кераміка в українському селі» (аналізував техніку, прикраси, розписи, локальні групи орнаментів, порівнюючи українську кераміку із сучасною керамікою інших країн) та «Про давні килими» (техніка, фарби, орнаменти, різниця між селянськими й заводськими килимами, історія українського килимарства)³. У доповіді на III конгресі слов'янських географів і етнографів у Белграді в травні 1930 року Щербаківський намагався пояснити, чому в Україні на Великдень освячують замість печеного баранця засмажене порося⁴. Ця традиція засвідчена ще в середині XVII століття Павлом Алеппським, котрий бачив в

¹ Наріжний С. Українська еміграція. С. 257; ЦДАВО України. Ф. 3874, спр. 31, арк. 1—3, 21—22, 33—43; спр. 32—35.

² ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 31, арк. 1—3; спр. 35; арк. 1—2.

³ Брик І. Міжнародний з'їзд в справі народного мистецтва в Празі // ЦНБ НАН України. ІР. Ф. X, спр. 15186, арк. 5—6.

⁴ Щербаківський В. Вепрь у великоднім обряді на Україні // Збірник радочий на III Конгресу словенских географа и етнографа у Југославији. Софiя, 1930. С. 287—290.

іконостасі села Бикова Переяславського повіту ікону Трійці, на якій Авраам пригощає трьох ангелів печеним поросям. «Я сам бачив подібний образ, — зауважував автор, — але стратив записі свої і не можу указати села, в якому се бачив. Се село було в Полтавській губернії».

Свинина фігурує також у різдвяних обрядах в Україні. Дослідник проводить паралелі з давніми малоазійськими та грецькими культами, де символом Аттиса і Адоніса був вепр, можливо, і Деметра мала своїм символом свиню. В Україні значного поширення набув культ Деметри, а в скіфських курганах знаходять образки крилатих вепрів. Вадим Щербаківський припускав, нібито ці образки належали не самим скіфам, а хліборобському населенню, «що сиділо на Україні ще перед скитами». Висновок ученого зводиться до того, що звичай святити печене поросю на Великдень є пережитком старих культів «від класично-грецької доби і має коріння в значно ранішій добі». Цим звичаєм, на думку автора, українці відрізняються від росіян, він пов'язує перших з Польщею й узагалі з західними слов'янами. Тому межа між Європою та Євразією, як видавалося Щербаківському, пролягає по східному кордонові української території, тобто по кордону між Україною і Росією. Це, як запевняв Щербаківський, доводиться також різницею в низці інших традицій і особливо у звичаєвому праві.

Окрім доповіді, Щербаківський взяв активну участь у дискусії з євразійцями (Савицьким). Учений доводив, що «вся культура України має свої корені в Малій Азії та Месопотамії, як і релігійні поняття та звичаї; вони мають багато спільного в сім відношенні з західними слов'янами і з південними (сербами, хорватами), але не в поняттях права, ні релігії, ні культури»¹. В архіві збереглися нотатки Щербаківського з конгресу та враження від нього. Учений був нагороджений югославським орденом Святого Сави III ступеня за визначні досягнення на терені славістики².

Доповідь Щербаківського на конгресі з народного мистецтва в Брюсселі 28 серпня — 7 вересня 1930 року мала назву «*Les oeufs de Pâques ukrainiens et l'origine de leur ornementation*»³. А на з'їзді слов'янських філологів у Варшаві 23—30 вересня 1934 року вчений виступив з доповіддю «*Le parallélisme de la dualité nationale et sociale chez quelques peuples slaves*». На XVI конгресі антропологів та археологів у Брюсселі 1—8 вересня 1935 року Щербаківський зробив доповідь «Про понтийський стиль».

На VI конгресі слов'янських географів та етнографів, який

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 31, арк. 21—22 зв.

² Там само. Спр. 46, арк. 54 зв.

³ Там само. Спр. 33, 34.

відбувся 16—29 серпня 1936 року в Софії, Вадим Щербаківський очолював українську делегацію. Він звернувся до конгресу з вітанням українською мовою і дав чимало інтерв'ю для преси. Однак не один раз його представляли росіянином, що спонукало вченого зробити спеціальну заяву з цього приводу. Під час закриття з'їзду Щербаківський знову виступав промовою по-українському. Він мав дві наукові доповіді: «До проблеми географії праслов'ян» та «До географії осілих хліборобських народів Понтиди»¹.

Вадим Щербаківський доводив, що праслов'янські мови виникли на всьому просторі пізнішого розселення цих народів завдяки синтезові мови місцевого агрокультурного населення передньоазійської раси й мови індоєвропейських завойовників. Водночас творилися окремі слов'янські племена й виникали місцеві діалекти. Географію праслов'ян дослідник пов'язував з географією паскової й мальованої кераміки та географією «корчених охрованих скелетів»². Там, де ці культури нашаровувалися, були добрі умови для утворення праслов'янської мови. Це характерно для Польщі, Чехо-Словаччини, Румунії, Угорщини, України й усіх Балкан. Саме на цій величезній території виникали локальні праслов'янські мови. Тому прабатьківщину слов'ян, на думку Щербаківського, не слід виводити з однієї точки їхнього поселення.

Участь у конгресах приносила Щербаківському не лише визнання в науковому світі, а й численні особисті знайомства з відомими вченими. Вадим Михайлович регулярно підтримував творчі контакти, консультувався й дискутував з колегами. Наприклад, спонуканий професором Міннсом, він ще раз переглянув свої оцінки скіфів на підставі китайської та перської колекцій Лувру і впевнився у слушності висновку про передньоазійське походження «звіриного орнаменту»; де скіфи мали не такий уже й великий вплив. Щербаківський був особисто знайомий також з президентом Чеської Академії наук і мистецтв блискучим музикантом Ферстером та іншими науковими й культурними діячами³.

Позбавлений можливості провадити польові дослідження, Вадим Щербаківський максимально намагався використати вивезені з України матеріали, особливо археологічних розкопок (щоденники, фотографії), мистецьких речей тощо. Поряд з цим у його працях починає превалювати синтезаційна метода, з'являються спроби великих концептуальних узагальнень, но-

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 31, арк. 33—54.

² Щербаківський В. До проблеми географії праслов'ян // *Extrait des comptes rendus du IV-e congrès des géographes et des ethnographes slaves*. Sofia, 1936. P. 387—391.

³ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 128, 175—175 зв.

вих` принципових гіпотез. Учений теоретично обґрунтував таку зміну свого погляду на зміст власної наукової праці: «Треба, одначе, признати в археології, як се є в природознавстві, необхідність деяких працьових гіпотез, які б осмислили роботу археолога копача і не робили з нього тільки шукача золотих скитських оздоб та дорогоцінних кладів на Україні»¹. Дослідник вважав, що археолог не повинен замикатися на передісторії: «Найшовши певні постійні побутові риси, зв'язані з певною територією, досочені від правіку і до нині і міцно установлені і провірені многократно, археольогія мала би по-стачити історії деякі константи»².

Дані теоретичні положення Щербаківський демонстрував у цій самій статті, показуючи, що лише в Україні (і ніде на схід чи північ) од прадавна і до сьогодні існує «сильна мальована кераміка» як стала традиція, як константа історичного процесу. Цитована стаття, в якій аналізуються матеріали розкопок 1913 року біля села Лукашів Переяславського повіту разом з опублікованим щоденником (неолітичне селище часів пізнього Трипілля), дуже показова як з точки зору синтетичних узагальнень, так і з боку їх суто україністичного спрямування.

У цій та інших своїх працях Вадим Щербаківський постійно обстоює ідею тяглості суспільного історичного процесу в Україні з найдавніших часів, ідею прямої й стійкої консервації головних констант цього процесу в етнографічних матеріалах, зокрема в усіх видах народного мистецтва. Намагання автора розглядати всі важливі та оригінальні явища в українській історії як прадавні автохтонні риси, явища чи процеси тільки місцевого населення не завжди переконливі й часто явно натягнуті. Це викликало справедливую критику з боку його колег. Зокрема, на вищезгадану статтю з'явилася досить критична рецензія Миколи Макаренка, в якій заперечувалася сама ідея Щербаківського щодо принесення мальованої кераміки з Причорномор'я чумаками та ритуального призначення покуття в селянській хаті³.

Однак Щербаківський продовжував обстоювати дві свої основні ідеї, особливо думку про неможливість приписувати цілі культурні явища кочовим народам в Україні і їх явну приналежність місцевому осілому населенню, котре послідовно витворювало генотип українця. Так, у написаній 1938 року праці «Звірячий орнамент і скити» Щербаківський, критикуючи представників євразійської теорії (Ростовцева, Боровка), дово-

¹ Щербаківський В. Мальована неолітична кераміка на Полтавщині з додатком щоденника розкопів. Прага. 1923. С. 14.

² Там само. С. 15.

³ Україна. 1925. Кн. 6. С. 129—130.

див, що так званий «звірячий стиль» неправильно називати «скитським стилем». На думку вченого, він є семіотичною ознакою релігійної символіки малоазійських і тубільних хліборобських племен, повторюючи закавказькі малоазійські мистецькі стилі. Щербаківський твердив, що скіфи лише нищили цю культуру. Вироби у «звірячому стилі» з грецьких колоній поширилися серед кочового й місцевого хліборобського населення. Археолог констатував, що, необґрунтовано приписуючи цей стиль скіфам, дослідники також неправильно вважають їхніми всі могили трацьких князів і місцевих хліборобських князків, а разом і твори грецької та малоазійської культури.

Вадим Щербаківський, роблячи такі кардинальні висновки, спирався головним чином на власний досвід: «Мені самому пощастило в одній могилі Переяславського повіту знайти залізний меч з так гарно виробленою з суцільного куска заліза ручкою, в формі двох геральдично супоставлених орлячих голів, як ще ні оден з відкритих до тих пор мечів... Я не міг ні в одному з європейських музеїв знайти подібного тонкого виробу з заліза теї доби»¹. Дослідник вважав творцями цих виробів не скіфів, а халібів-халдів.

Дана праця Щербаківського демонструє ще одну характерну ознаку його публікацій еміграційної доби. Автор не поминає нагоди, щоб не згадати про руйнування пам'яток української культури комуністичним режимом. Зокрема, у статті про «звіриний стиль» докинуто фразу: «І Менглі-Гірей менше знищив Київ та інші города, ніж теперішній московський совітський союз». До цього слід додати постійні підкреслення автором різниці між українцями й росіянами, звісно, на користь перших. Він часто наголошує на тому, що через перешкоди з боку «московщини» українська культура багато втратила чи не змогла розвинути.

Зберігся, наприклад, рукопис статті Вадима Щербаківського «Емальова ікона українського майстра XVIII віку», датований 10 жовтня 1941 року. Автор описував емалевий образ із власної колекції, на якому була зображена сцена передання Ісусом Христом ключів апостолові Петру. Цей великий образ (24×19,5) виконав ієромонах Межигірського монастиря Варлаам у лімозькій техніці в лютому 1776 року. На думку Щербаківського, образ слугував прикрасою окладу Євангелії і є унікальним витвором українського майстра XVIII століття, котрий не створив своєї школи й традиції через спалення

¹ Щербаківський В. Звірячий орнамент і скити (Прага. 26.XI.1938) //

ІМФЕ. Фонди. Ф —^{29—2}_{35—36}, арк. 1—31.

козацьких монастирів (у тому числі й Межигірського) Григорієм Потьомкіним під час подорожі Катерини II Україною¹.

Усі особливості наукових праць Щербаківського празького періоду, на наш погляд, зосереджені в його концептуальнsmу курсі лекцій (першому варіанті пізнішої книги) «Формація українського народу. Нарис праісторії України» (Подебради, 1937).

Ця праця була лише першим камінцем у підмурку до великого комплексу праць, замисленого ще на початку 1930-х років. У травні 1934 року Вадим Щербаківський виклав свій план в листі до Олександра Лотоцького: «Всі книжки, які я маю на меті написати, ведуть до останньої цілі — написати Психологію Української нації або, принаймні, покласти підвалини для зрозуміння її. Власне, тільки психологія нашої нації мусить бути вінком взагалі всіх праць про Україну, бо дасть зрозуміти її величезну трагедію на тлі трагедії цілого світа, яка завдячує психологічним рiжницям рас і їхніх галузей народів». Учений збирався написати цикл із п'яти книг: формація українського народу; передісторія та протоісторія; етнографія, соціологія; психологія. «Це був би справді круглий вінок, обрисовуючий зі всіх боків український народ і його трагедію»².

Така велика програма була справді енциклопедією українського духу. Не випадково одна з прихильниць його таланту Наталія Геркен-Русова писала вченому: «Ви являєтесь тою абсолютною цінною українською науковою дійсністю, що з юних моїх років ставала переді мною в образі української правди, краще української суттєвої істини... Ваші праці дають нам стільки до думання і до зрозуміння духу того народу, якому ми віддаємо всі сили нашої думки... Ви підходите до студій духа нації»³.

Перша книга із задуманого п'ятитомника вийшла й витримала три видання. Тут автор всебічно розглянув процес етногенезу на території України до XI століття, поклавши в основу «теорію культурних кругів» як «констант в безперервно мільйонній всесвітній людській історії». Щербаківський дсводив принципову різницю у формуванні українського етносу з усіма сусідніми, особливо російським. Курс складався із шести лекцій, кожна з них завершувалася контрольними запитаннями.

Через п'ять років вищеназвану роботу було доопрацьовано. Збагачена новим матеріалом та висновками, вона побачила світ, діставши уточнену назву «Формація української нації» (Прага, 1941). Тут автор висував постулат: «Історія народу-нації — це

¹ ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 890, арк. 1—3.

² Там само. Ф. 3864, спр. 47, арк. 171 зв.

³ Там само. Арк. 73—74, 83 зв.

є історія тої території, яку цей нарід займає. Завданням науки і є вяснення о скільки кожен з цих народів, живших на нашій території, передав нам свою спадщину, свою кров, тобто фізичну і психічну структуру, о скільки брав участь і в створенню тої чи іншої культури, яка задокументована археологічно на нашій території і яка в свою чергу мусіла сприяти розвою психіки та інтелігенції населення чи навпаки його задержувала... З того виходить, що для нас, для розуміння нашого сьгоднішнього внутрішнього «я», важна не тільки наша недавня козацька історія, і не тільки князівський період, але також і всі попередні періоди»¹.

Автор подав загальний нарис праісторії України до появи писемних джерел. В основу опису, як і курсу лекцій, покладено теорію «культурного кругу», згідно з якою «культурні круги є константами, вони роблять всесвітню історію зрозумілішою. Щербаківський твердив, що ця теорія була сформульована полтавським гуртком ще в 1917 році й практично застосована Вячеславом Липинським². Автор детально простежує, як хліборобський субстрат Центральної України зазнавав різних впливів, зокрема від нащадків. Наприклад, готи принесли в Україну індогерманський патрімональний шлюб, поняття «князь» і його «германський зміст»³.

Учений фіксує в Україні вже за часів антив (VI—VII ст. н. е.) побутування «слов'янської мови», яка вже тоді «мусіла бути одночасно й українською мовою». Од антив пішло й усе інше осіле населення, котре завжди залишалося на місці. Узагалі, на думку Щербаківського, осілі народи, незважаючи на зміну імен і навіть мови, «входять в склад формації народу на своїй території», а номади не входять⁴. На території України, згідно з Щербаківським, од неоліту аж до сьгодення жили обидві складові частини нашого народу — панівний індогерманський (трацький) і субстратний трипільсько-гіпербореїський, тому «на нашій території праслов'яни і праукраїнці — це є те саме поняття, і мова праслов'янська була тотожна з праукраїнською»⁵.

Кінцевою фазою формування українського народу було утворення Київської держави та прийняття християнства. На думку автора, українців об'єднувала з іншими слов'янами «присутність передньоазійської або динарської раси». Вона була у балканських народів та західних слов'ян (чехів, словаків, поляків), але її не було в білорусів та росіян. Динарська ж раса

¹ Щербаківський В. Формація української нації. С. 5.

² Там само. С. 38.

³ Там само. С. 111.

⁴ Там само. С. 116, 120.

⁵ Там само. С. 127.

була необхідна «як субстрат для утворення праслов'янської мови»¹. З огляду на це ніякої праруської мови, як твердить дослідник, не було. Указані народи з присутньою динарською та індогерманською расами «самостійно творили праслов'янську мову як галузь індогерманської». Сюди належать і українці. Лише пізніше виникли спочатку білоруська, а потім російська мови².

У сучасній науці, яка нагромадила значний фактичний матеріал, теорія етногенезу українців подається в іншому ключі, далеко не так однозначно і не так спрощено. Тому, безперечно, погляди Щербаківського вже застаріли. Однак в даному випадку його працю слід оцінювати в контексті епохи, коли вона була першим науковим узагальнюючим дослідженням фахового українського археолога на цю тему.

У книзі автор часто згадував і про власні археологічні дослідження. Зокрема, він писав про локалізацію загадкового Геродотового Гелона — у Більському городищі на Полтавщині, де Щербаківський віднайшов грецькі чорнофігурні вазы VI століття до нашої ери й черпаки гальштадтської культури, які «у російських вчених фальшиво звуться скитськими»³. Узагалі Щербаківський відкидав термін «скіфське мистецтво», бо воно не належало скіфам і навіть існувало, на думку дослідника, не для них, а для «хліборобських князьків і магнатів». Учений згадував, що ще на конгресі в Брюсселі пропонував термін «понтійське мистецтво». Особливістю цього мистецтва був «звірячий орнамент», який фактично відбивав релігійні уявлення хліборобів, а не кочівників. Окрім того, Щербаківський висловлював думку, що й усі славнозвісні могили, які прийнято називати скіфськими (Чортотлик, Солоха, Лугова тощо), були сарматськими або належали трацьким князям⁴.

«Готське мистецтво», або «готський стиль», згідно з твердженням Щербаківського, також було витвором «наддніпрянських та чорноморських майстрів»⁵. Ці категоричні положення вченого в наш час переглянуті. Вони відповідали загальній ідеї автора про місцеве населення центральних українських земель як головний субстрат і об'єкт творення всіх важливих проявів культури на даній території.

¹ Щербаківський В. Формация української нації. С. 133, 140—141.

² Там само. С. 142.

³ Там само. С. 68—69; Його ж. La situation géographique de la ville de Gelone d'Hérodote // Księga pamiątkowa k uczczeniu siedemdziesiątej rocznicy Prof. Dr. Włodzimierza Demetrikiwicza. Warszawa, 1930. S. 265—280.

⁴ Його ж. Формация української нації. С. 101—102, 105; Його ж. Понтійське мистецтво // Науковий збірник на честь проф. І. Огієнка. Варшава, 1937. С. 206—207.

⁵ Його ж. Формация української нації. С. 110.

Продовжуючи втілювати свій план, Щербаківський одночасно працював над нарисами української етнографії та передісторії (археології). Як уже зазначалося вище, рукопис праці з етнографії (10 друк. арк.) він передав до Українського наукового інституту у Варшаві. Щербаківський не погодився з запропонованою УНІ назвою «Етнографічний тип українця», зазначивши, що етнографічних типів немає, і пропонував свою — «Нарис української етнографії». Учений наголошував на суттєвій відмінності його праці од публікацій Михайла Грушевського й Федора Вовка, котрі залишали без уваги релігію та її історію¹. На жаль, хоча аж до початку війни (1939 р.) УНІ вів переговори з автором, книгу так і не видали. Пізніше за її друк через одне з гамбурзьких видавництв взявся Богдан Кентржинський, однак праця виявилася для видавництва надто специфічною. Рукопис було відправлено до Мюнхена в «Deutsche Akademie». Кентржинський стверджував: «Я не маю заміру... перестати стукати в різних місцях доти, доки щось з цього не вийде, нехай заходи й потривають довше»². Паралельно «Нариси української етнографії» Аркадій Жук намагався прилаштувати в «Українському видавництві» (Краків). У лютому 1943 року він писав: «Така книжка дуже потрібна і зробить дуже велику службу для поглиблення національної самосвідомості серед нашої інтелігенції»³.

Однак усі ці старання не дали результату. Книга з української етнографії не вийшла у світ. Доля авторського рукопису також невідома, нам його розшукати, на жаль, не вдалося.

У річищі зазначених загальних положень побудована автором критична стаття про концепцію передісторії України Михайла Грушевського. Оцінюючи його праці, Вадим Щербаківський зазначав: «З огляду на винищення головної української етнографічної маси і через те на відсутність безпосередніх джерел фольклору... його праці представляють остатній аккорд наукової творчості тих авторів, які ще своїми очима бачили Український Нарід в усій красі його традиційного життя, його звичаїв, обрядів, одєжи, взагалі цілого побуту»⁴.

Однак Щербаківський зауважував, що Грушевський спирався на застарілі й хибні теорії Бастіана, Вундта, Дюркгейма, Спенсера, російських учених. Критиком була обрана для аналізу лише одна проблема, поставлена Грушевським:

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 172—174.

² Там само. Спр. 46, арк. 13—15 зв.

³ Там само. Спр. 45, арк. 124 зв.

⁴ *Щербаківський В.* Концепція Грушевського про походження українського народу в світлі палеонтології // *Праці Українського історично-філологічного товариства в Празі.* Прага, 1941. Т. 3. С. 27.

«соціальна і культурна обстановка української творчості», власне особливості, витоки й генеза народної творчості в Україні.

Щербаківський доводив, що теорія Вундта про однаковий шлях розвитку народів у давнину та її автоматичне перенесення Грушевським на висвітлення передісторичної доби в Україні — неправильні. Висновки, зроблені на підставі американських й африканських матеріалів, не можна переносити на індоєвропейців. Окрім того, «народи різних „культурних кругів“ (ловецького, номадського, хліборобського) ідуть у своєму розвитку зовсім іншими шляхами».

Вадим Щербаківський вважав, що основне населення на території України існувало із часів неоліту й поступово набувало рис українства, так як і з праслов'янської (а не праруської) мови еволюційним шляхом сформувалася українська мова. Він доводив, що в цьому процесі, окрім місцевого хліборобського населення, значну роль відіграли номади з Кавказу та Малої Азії. Тому «культурна обстановка української творчості» була зовсім іншою, ніж її «уявляв собі під впливом чужих теорій Грушевський»¹.

Названі концептуальні, узагальнюючі праці Щербаківського, власне, і вичерпують його досягнення в даному напрямі. Їх своєрідною локалізацією виступають роботи вченого, написані на стикові етнографії, археології, семіотики, мистецтвознавства та філософії й заторкують конкретні проблеми, явища, події української історії в широкому розумінні цього поняття.

Цікавим є, наприклад, дослідження Вадима Щербаківського про орнаментацию українських писанок як «матеріальної константи» старовинних народних дохристиянських обрядів. Дослідник описав три типи орнаментации писанок: свастика (ламаний хрест, гачковий хрест, млиночок), триквет (троячок, триніг), розета (рожа повна, сторчова, шолудива, або зірка). Усі три типи бувають вписані в круг (сонце). Ця орнаментация спільна для всієї України і є, безперечно, дуже давньою традицією, що відображає культ сонця. Вона побутує в писанках, створюючи найрізноманітніші комбінації, які сприяли виникненню цілої низки народних назв орнаментів. В цілому ж писанка «і не зрозуміла без культу сонця, і не мислима без нього і не мала би жодного смислу, коли б не входила в сей культ». Щербаківський припускав, що культ сонця поширився в Україні (разом з сонячним птахом-куркою) наприкінці доби бронзи з Малої та Передньої Азії. Високу й досконалу культуру символічної орнаментации писанок, на думку вченого, виробила

¹ Щербаківський В. Концепція Грушевського про походження українського народу в світлі палеонтології. С. 40.

могутня цивілізація Криту, Мікен і Малої Азії. «І на Україні ми може більше і ліпше ніж в других країнах помічаємо сі впливи і на техніці старовинних будов, і на релігійних символах і оздобах будов нових культів, і в народнім праві, і в традиціях і в переказах, в сій символіці писанок і їхній орнаментиці, і навіть в багатьох дрібницях, яких походження ми ще собі не уявляємо». І якщо український народ зберіг усі ці традиції, попри численні зміни впливів релігії тощо, то це, на думку Щербаківського, пояснюється лише одним: що з тих часів цей народ постійно проживав в одному місці — дніпровсько-прип'ятському Поліссі; він не допускав значних чужорідних етнічних домішок і саме тут витворився український народ. Другий важливий висновок дослідника: початки духовної культури прийшли до нас із Месопотамії через Малу Азію та Чорне море¹.

Подібні ідеї Вадим Щербаківський розвивав також у доповіді на IV конгресі слов'янських географів і етнографів у Софії 1936 року «До проблеми географії праслов'ян».

Культ сонця, його символіку й відображення в українських народних звичаях учений ґрунтовно описав у спеціальній статті про свято Калити².

Однак найбільша кількість публікацій Вадима Щербаківського празької доби все ж присвячена проблемам археології. Це й мальована неолітична кераміка та питання тілопальних точок (майданчиків), це й матеріали конкретних розкопок автором палеолітичних стоянок (Гінці, Ліпльавський могильник) та загальні нариси археологічних досліджень палеоліту в Україні (до світової війни і в нові часи), це навіть окремі знахідки (бронзові списи з вирізками на листі) тощо (див. список основних праць — додаток № 2).

Своєрідним підсумком археологічних студій Щербаківського став узагальнюючий курс лекцій, прочитаний в Українському Вільному Університеті у Празі і виданий окремою книгою — «Палеоліт» (Прага, 1938). Автор писав у вступі: «Для передісторика земля представляється книжкою, в якій культурні верстви виступають, як писані сторінки в книжці; більша глибина культурних верств відповідає і більшій їх давності» (с. 1).

У курсі Щербаківський послідовно розглядав геологічні періоди, палеолітичні культури з погляду загальних характеристик (клімат, знаряддя праці, тип людини, раси, мистецтво, система поховань) та палеоліт на різних територіях (германсь-

¹ Щербаківський В. Основні елементи орнаментациї українських писанок та їхнє походження. Прага, 1925 С 3—33.

² Šcerbakivskij V. Kalita // Narodopisny Věstnik Českoslowansky. Praha, 1928. S. 226—236, 308—310.

кий, чеський, моравський, словацький, угорський, східноєвропейський, польський, литовський, бессарабсько-буковинський, український, московський, балканський, південний, палестинський, малоазійський, китайський). Автор давав визначення особливостей палеолітичної доби в конкретному регіоні й наводив відомості про конкретні палеолітичні стоянки. У відповідних місцях Щербаківський згадує і про власні археологічні відкриття (Гінцівська стоянка — с. 41; цегельня фон Беллі в Полтаві — с. 41; село Сергіївка — с. 41). З пошаною автор говорить також про дослідження свого колеги Михайла Рудинського — «передчасно померлого, але, мабуть, найвидатнішого із східноукраїнських археологів, [який], не дивлячись на незвичайно важкі умовини, розслідував цілу північну Україну» (с. 40).

Окрім чітко систематизованого теоретичного й фактологічного матеріалу, книга містить словник спеціальних термінів паралельно французькою, німецькою та українською мовами (с. 47, 48); великий список основної бібліографії теми різними мовами (300 позицій, с. 50—59); спеціальні мальовані таблиці та пояснення до них (с. 61, I—VIII).

Зміст книги 1938 року був почасти повторений, розширений і поданий більш концептуально в мюнхенському виданні «Кам'яна доба в Україні» (1947 р.).

В архіві Вадима Щербаківського зберігся рукопис його лекційного курсу з археології. Прикметною його ознакою є дуже широке розуміння завдань археологів та необхідності використання її матеріалів у комплексному науковому дослідженні минулого. «Основним завданням археології як науки,— зазначав автор,— являється розкриття і вияснення законів поодинокі творчості (тобто творчості окремої людини) в розкритті і виясненні шляхів, по яким поодинока творчість буде творчість родова або громадську, тобто уже чисто історичну, в з'ясуванні і поясненні того живого і нерозривного зв'язку, в якому сполучаються між собою творчість одиниці з творчістю цілого роду, народу або навіть раси. Завданням археології являється розкриття і з'ясування еволюційного зв'язку між ембріональними здібностями та здатностями пралюдини і теперішнім могутнім досягненням людського духа»¹.

Текст вступної лекції повністю друкується в даній книзі (додаток № 1). На жаль, рукопис подальших викладів зберігся лише в уривках, які все ж відображають головну особливість курсу — порівняльний контекст археологічних матеріалів Європи і Сходу. Збереглися такі розділи: скандинавська ке-

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 3, арк. 7.

раміка, палестинська кераміка, неоліт Європи, волотова (спірально-меандрова) кераміка, наколото ямкова кераміка, каменська кераміка, чеський палеоліт, українські черені — точки. В архіві ученого міститься велика кількість матеріалів підготовчого характеру та ілюстрації, розкладені за розділами: Італія (т. 1, 2), Егейщина, Гітти (т. 1, 2), Мала Азія, Румунія, Греція, Ур, Єгипет (т. 1, 2), Кіпр, Америка, Японія, Африка, Австралія і Полінезія, Індія, петрогліфи¹.

Серед наукового доробку Вадима Щербаківського празького періоду окреме місце займають дві його фактологічні праці, що на сьогодні мають характер першоджерела.

«З огляду на те, що сільські церкви були обернені совітською владою в ріжного рода склади, а іконостаси знаходяться невідомо де і в яким стані», Щербаківський у 1944 році опублікував результати своїх студій (1915—1916 рр.) над Преображенською церквою села Сорочинці, побудованою гетьманом Данилом Апостолом. В іконостасі церкви дві ікони (Луїанії та пророка Давида) являли собою ідеалізовані портрети гетьмана та його дружини.

Автор детально описав усі основні образи центрального (шестиярусного) і двох бічних (п'ятиярусних) іконостасів. До публікації долучено 17 фотографій. Автор стверджував, що як малярі, так і різьбярі іконостаса були добрими майстрами. Окремого вивчення, на думку вченого, заслуговувала також архітектура церкви, однак, на жаль, усі її виміри, зроблені Щербаківським, загинули².

Згадаємо тут і про доповідь, виголошену вченим 20 листопада 1923 року на засіданні Українського історико-філологічного товариства в Празі, «До питання про походження деяких орнаментів українського іконостаса». Щербаківський розглядав орнамент виноградної лози, який з'явився в Україні із середини XVII століття. На думку дослідника, цей орнамент потрапив до нас зі Сходу завдяки українським невільникам, котрі втекли з рабства³.

Знову подаючи матеріали експедиції 1919 року по Полтавщині, початок яких був видрукуваний ще в Полтаві (ЗУНТ. 1919. Вип. 1. С. 106—109), Вадим Щербаківський пригадував, що ідею збирання матеріалів такого роду подав йому професор Антонович. «Володимир Боніф[атійович] радив мені, — писав учений, — зробити екскурсії по церквах Сквирського і Радомиського пов. Київської губ., але непременно фотографувати церкви та іконостаси». Щербаківський прислухався до пора-

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 4—24.

² Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва: Іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях. Прага, 1944. С. 47—68.

³ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 2, арк. 133.

ди і в щорічних експедиціях 1902—1907 років по Київщині та 1908—1910 років в Галичині фотографував будівлі, а окрім того, робив виписки із церковних книг, вкладних записів до стародруків тощо. Дослідник зібрав матеріал «приблизно з 300 сел Київської, Волинської, Подільської, Херсонської і Полтавської губернії» та кількох десятків сіл Галичини. Однак, за словами Щербаківського, ці матеріали (записи і фотографії) загинули в Полтаві у 1920—1922 роках.

Полтавська публікація 1919 року містила лише опис церков Пирятинна. Празьке ж видання фактично стало закінченням цієї праці, у ній описувалися інші оглянуті влітку 1919 року пам'ятки Лубенського повіту.

Узагальнивши зібраний матеріал, Щербаківський зробив кілька висновків. По-перше, він вважав, що мистецькі речі (образи, іконостаси, оклади Євангелій, чаші тощо) «являються виключно роботою місцевих майстрів». На думку дослідника, в даному регіоні (Лубни — Миргород) був свій малярський осередок, твори котрого другої половини XVIII — початку XIX століття подібні до живопису Боровиковського — уродженця тих місць. Отож тут мала існувати якась малярська школа. По-друге, мова записів до кінця XVIII століття врочиста й вишукана, а далі — стає ближчою «до московської», з кінця ж XVIII століття на Полтавщину дедалі більше проникають московські видання церковних книжок.

У публікації Вадим Щербаківський подавав описи церков та їхнього начиння (книги, церковні речі, ікони, шитво тощо) сіл Велика Круча (Пирятинський повіт), Повстин, Духова, Біївці, Гінці, Губське, Воронинці, Черевки, Хорошки (Лубенського повіту), Покровської церкви та Вознесенського монастиря Переяслава. Зокрема, цікавими виявилися старі ікони нової церкви села Біївці, де апостоли були зображені з чубами й довгими вусами. У церкві Воскресіння села Черевки вченого вразив красою шестиярусний іконостас XVIII століття (як він припускав — миргородської школи). А в церкві села Хорошки Щербаківський знайшов чимало архівних матеріалів з 1720 по 1817 рік: справи Лубенського полку, листування з митрополитом Рафаїлом Заборовським, документи, пов'язані з діяльністю Скоропадського, укази 1732 року, судові справи тощо.

У Вознесенському монастирі Переяслава Щербаківський сфотографував срібну оправу Євангелії з написом на краях срібних дощок про її виготовлення в 1701 році, 1 червня, на кошти гетьмана Івана Мазепи, а «делал иноземець Г[е]оргий Дробус». Тут була також Євангелія «из Сечи Запорозской Куренія Пашковского», укладена в 1759 році козаком Олексієм Ланком Андруєвичем; чаша «бывшаго Запорожья», зроблена

козаками Олексієм та Пилипом Іваненками в 1782 році; плащаниця молдавських господарів і срібна гробниця Київського майстра Климента Чижевського 1787 року¹. Більшість із зазначених автором речей на сьогодні втрачена або не атрибутована. Тому публікація дослідника слугує джерелом про них та їхнім єдиним докладним описом.

Обширна наукова діяльність й постійна участь Вадима Щербаківського в конгресах принесла визнання вченому. Уже напередодні війни його було обрано дійсним членом Наукового товариства імені Шевченка, Товариства чеських преісториків у Празі, Чехо-Словацького народописного товариства, членом комісії «Pro limes Romanus» у Братиславі².

Вадим Щербаківський був дуже самотнім. Оточуючі вважали, що це через характер, а він сам нарікав на нерозуміння його вразливої душі³. Єдиною відрадою у його еміграційному житті була пісня. Сам Вадим Михайлович добре співав і мав непоганий голос, любив українські пісні та колядки й багато знав їх. Не випадково в Празі Щербаківський брав участь у започаткуванні Товариства прихильників української пісні, а згодом став заступником голови та головою Товариства, активно допомагав організовувати концерти, вкладаючи в цю справу свої власні кошти⁴. Український хор у Празі вважав його своїм хрещеним батьком, на якому все тримається. Справді, коли Щербаківський хворів або був зайнятий, хор не збирався, а потім і розпався. Вадим Михайлович був дуже засмучений цим і писав знайомому: «Як помру, то не буде кому і „Покойсь пане наш“ заспівати»⁵. Учений намагався також підтримувати капелу Олександра Кошиця.

З початком війни всі справи, що стали розрадою для душі, були припинені — війна перевернула життя. Разом з УВУ вчений перебув воєнний час у Празі, терплячи, як і інші, нестатки, голод і холод. Навіть для праці в празьких бібліотеках потрібно було мати спеціальний дозвіл, який давався адміністрацією Українського Вільного Університету та німецькою владою за заявою, де вказувалася тема занять, назва установи-замовника, список потрібних книжок... Що вже й казати про саму працю та відсутність надій на публікацію рукописів. Лише в січні 1945 року ректор УВУ Андрій Яковлів зажадав негайно подати списки цілком готових наукових праць, бо зміг дістати певну суму грошей на друк⁶.

¹ Щербаківський В. Матеріали з екскурсії 1919 року на Полтавщині. Прага, 1929. С. 1—10.

² Український Вільний Університет в Празі в роках 1931—1941. С. 62 (64).

³ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 73 зв.

⁴ Там само. Спр. 43, арк. 44.

⁵ Там само. Спр. 46, арк. 38—40 зв., 103 зв.

⁶ Там само. Спр. 41, арк. 62—64.

Проте емігрантів найбільше цікавила доля України і можливість повернення на Батьківщину. Спочатку всі сподівалися на німецьку цивілізованість і співчуття до українських визвольних змагань. Ректор УНІ (Берлін) Іван Мірчук писав Щербаківському в 1941 році: «Радіти треба, що большевиків б'ють»¹. 24 вересня того ж року Іван Раковський з краківського Українського центрального комітету поздоровляв ученого з «визволенням Києва від большевиків» і бажав скорішого повернення до столиці «та до дальшої праці для добра й слави української науки»². Найбільш широко думки еміграції з цього приводу висловив у листі до Щербаківського від 10 липня 1942 року Сергій Шемет: «Поки ми тут варимось в ющі дрібних справ, на нашій землі відбуваються події, що матимуть певне світове значіння і мабуть на століття. Ми ж як уломки з розбитого корабля можемо тільки гойдатися на хвилях та не в стані виконувати функцій цілого і дієздатного корабля. Цього часто емігрант не в стані збагнути.

Ми, як той шматок вітрила, чи якоїсь дошки можемо одначе стати частиною нової будови корабельної. А мені здається, що вже та корабельна нова будова непомітно якось, але все ж вже почалася. Сотки тисяч наших людей активно приймають участь власне по стороні німецьких сил на фронті, ті ж, що по другій стороні того фронту, то власне пасивний матеріал, що його використовує ворожий нашому народові большевизм. З тих двох активних сил, що вже працюють на фронті і в запілля, мусить повстати щось нове, і це буде Україна.

Як кожна еміграція, так і ми будемо потрібні для цього нового корабля, та вже й тепер потрібні... Ви помиляєтесь, що в практичних питаннях щоденного життя ми можемо нашим недавно підсовітським людям нині звільненим від інтернаціонала — бути чимось корисним. Похоже на те, що нам доведеться у них ще дечому вчитися. Але не в питаннях загального охоплення сенсу подій. Ось для зрозуміння цього сенсу необхідна буде еміграція і це підсовітські українські люди знають. Без участі еміграції процес відродження затягнеться на століття»³.

Такі погляди емігрантів не видаються дивними, якщо навіть інтелігенція в Україні повірила обіцянкам німецької пропаганди, не відаючи про справжні колонізаторські плани верхніх ешелонів фашистської влади.

Щербаківський після захоплення України Третім Райхом мав зустрічі зі старими знайомими, друзями та родичами —

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 113 зв.

² Там само. Арк. 59—61.

³ Там само. Спр. 47, арк. 143.

племінницею, сестрою Женею та її чоловіком і давнім другом Василем Кричевським.

Вадим Михайлович по можливості брав участь у благодійних акціях. Зокрема, в його архіві зберігся вдячний лист гетьманівни Єлизавети Скоропадської від 23 липня 1943 року про отримання «для передачі нашим полоненим 30 цигарок*... Вони принесуть нашим полоненим велику радість, бо цигарки це є те, що вони дуже люблять»¹.

Проте вже в 1943 році почалися розчарування. Розстріли українських патріотів відкрили очі. Водночас стався великий злам у психології еміграції і в ході війни. Радянські війська пішли у наступ. Один тоталітаризм у Європі змінювався іншим.

Щербаківський не став чекати вступу радянських військ до Праги. Разом із колегами у вагоні товарного поїзда, залишивши значну частину свого майна, архів, бібліотеку, учений виїхав до американської зони окупації.

Дев'ять днів добиралися вигнанці до німецького кордону. Як згадувала Наталя Полонська-Василенко, котра разом з Вадимом Щербаківським, сестрою Лесі Українки Ольгою Косач-Кривенюк, родинами Олександра Оглоблина, Петра Коваліва, Володимира Міяковського, Світозара Драгоманова покинула Прагу в останній момент, «подорож була страшна... Було багато нападів американських літаків; ми мусили ховатися в бомбоховищах та в ярах. Нарешті доїхали до Вінтербергу, до самого кордону Чехії. Приїхали і... стали. Наш вагон відчепили від потягу... Довелося шукати помешкання в місті. Там пережили ми капітуляцію III Райху й прихід американського війська»².

Лише наприкінці травня 1945 року втікачам вдалося найняти вантажний автомобіль і переїхати до Баварського селища Трасфельден, де тридцять дві особи було розміщено в одній залі «гастгаузу»**, в якій стояли два столи й ліжка, вкриті соломкою.

Незабаром стало відомо, що в Мюнхені збираються відновити діяльність Українського Вільного Університету. Цю ідею підтримав баварський уряд і восени 1945 року, одержавши гарне приміщення, університет почав діяти (філософський і правничо-суспільний факультети). Його ректором було обрано Вадима Щербаківського, котрий виконував покладені на нього непрості обов'язки до 1951 року. У цей час виходить перша й поки що єдина книга про вченого з переліком його основних праць. Її видав у Женеві Петро Курінний з нагоди сімдесятиліття

* Ця кількість цигарок складала майже річну пайкову норму, що видавалася професорові УВУ.

¹ ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 47, арк. 98.

² Полонська-Василенко Н. Сторінки спогадів // Український історик. 1965. № 3/4. С. 45.

** Gasthaus (нім.) — готель.

Щербаківського¹. Докладні відомості про діяльність ученого впродовж 1945—1951 років містить мюнхенський архів Українського Вільного Університету, куди нам, на жаль, не вдалося потрапити.

У 1951 році Вадим Щербаківський виїхав до Великобританії. Тут учений почав працювати над спогадами про своїх видатних сучасників. Він планував написати про зустрічі з Миколою Лисенком, Олександром Кошицем, Олександром Мишугою, Василем Кричевським. «Не буду намагатися бути об'єктивним, — зауважував Щербаківський, — через те, що вважаю, що бути об'єктивним взагалі дуже тяжко, отже буду писати так, як дає мені це моя пам'ять»².

1954 року в Лондоні вийшли спомини Щербаківського про Василя Кричевського. Очевидно, це був єдиний з виданих мемуарний нарис ученого. Свій задум він не встиг здійснити. В українських еміграційних періодичних виданнях вийшло кілька статей ученого про колядки й щедрівки, про походження слова «Русь» (з критикою радянських теорій етногенезу українців), про нові археологічні відкриття на Близькому Сході тощо. У 1950 році Щербаківський виступив з доповіддю на I конгресі середземноморської праісторії та протоісторії в Італії (Флоренція — Неаполь — Рим)³. Останньою прижиттєвою працею вченого стала публікація в лондонському україномовному часопису про «скіфське» мистецтво⁴.

Вадим Михайлович Щербаківський помер 18 листопада 1957 року в санаторії Брайтона й похований у Лондоні на кладовищі Gunnersbury. Про діяльність ученого у Великобританії збереглися спогади професора Василя Попадинця, нещодавно передані ним до Полтави⁵.

Уже після смерті автора побачили світ друге видання книги «Формація української нації» (Нью-Йорк, 1958), стаття про церковну архітектуру (Записки Чину св. Василя Великого. 1958. Кн. III (IX). С. 9—45) та подана нижче робота «Українське народне мистецтво: Орнаментация української хати» (Богословія (Рим). 1978. Т. XLII. С. 5—43; окремо: Рим, 1980).

¹ Курінний П. Вадим Михайлович Щербаківський. Женева. 1947 (на жаль, нам не вдалося відшукати це видання).

² Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 5:

³ Пастернак Я. Вадим Щербаківський — археолог-дослідник // Київ (Філадельфія). 1957. Ч. 1. С. 32—40; Домбровський О. Вадим Щербаківський як історик // Там само. Ч. 5. С. 193—197.

⁴ Щербаківський В. Про скитів та їхнє мистецтво // Визвольний шлях (Лондон). 1956. Кн. 9. С. 1063.

⁵ Попадинець В. Професор В. Щербаківський. 1876—1957 // Науковий архів Полтавського краєзнавчого музею.

«Українське мистецтво»: ідея та історія видання

Ідея створення серії видань «Українське мистецтво» виникла у Вадима Щербаківського на початку 1910-х років під впливом бесід із Василем Кричевським та огляду його багатой колекції. Пізніше Щербаківський згадував: «Мій тогочасний погляд на історію був такий, що дуже добре, коли ми маємо писані документи, але ще ліпше, коли є розвиток мистецтва, бо це мистецтво найліпше промовляє до людської душі... воно ліпше промовляє до нас, ніж писані документи, які одночасно можуть бути фальшовані; мистецькі документи дають нам уяву про психічні здатності народу»¹.

Щербаківський вважав, що найбільше душа українського народу проявилася в народному мистецтві, яке і слід було пропагувати: «Дехто може подумати, що національного мистецтва не може бути, але це буде великою помилкою. Психіка кожного народу сприймає дійсність по-своєму і по-своєму переломлює сприйняте і потім по-своєму виявляє його в мистецтві»².

Первісний проєкт серії складався з 20—30 томів. Зібраний матеріал було розплановано на 15 книг. До виконання проєкту Вадим Щербаківський і Василь Кричевський запросили також Миколу Біляшівського. Головна проблема полягала в тому, як здобути кошти для фінансування видань. На перший випуск дав 1000 карбованців відомий співак (тенор) Олександр Мишуга.

Для цього випуску Щербаківський відібрав малюнки сільських будинків із колекції Кричевського, своєї та музейної негатеки. Підготовлену книгу київський видавець Степан Кульженко брався надрукувати за 4000 карбованців (2000 примірників). Це було дуже дорого для укладача. Тоді хтось підказав звернутися до віденської фірми Райзера, де книгу й видали на 1500 карбованців³.

Книга-альбом «Українське мистецтво» з зазначеними на титулі вихідними даними «Київ; Львів, 1913» складалася головним чином із ілюстрацій, у чому й полягала її основна цінність. Тут репродукувалися речі з колекцій О. Лушпінського (Львів), Київського міського музею, Полтавського земського музею, зібрань Івана Мощенка (Полтава), Василя Кричевського (Київ), О. Гансена (Київ), Вадима Щербаківського (Полтава). Випуск був присвячений дерев'яному будівництву та різьбленню по дереву.

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 21.

² Там само. С. 53.

³ Там само. С. 30.

У вступній статті Вадим Щербаківський писав, що «од-ноцільність української народної душі від старих часів аж до сього дня виявлена незвичайно яскраво в мистецтві». Особливо це віддзеркалюється в мистецтві гуцулів, бойків та лемків. Єдність українського етносу, на думку автора, добре підкреслюється в архітектурі, для якої характерна «спільна головна архітектурна ідея» для всіх етнографічних регіонів України. Щербаківський виділяв у цій архітектурній ідеї дві головні ознаки: «Симетричність, се головна будівельна ідея української архітектури... Друга ідея, се легкість кожної окре-мої вежі, бажане ніби летіти до гори, до неба, мрія про щось духове вище»¹. Автор стверджував, що симетричними є всі будови на всій території України².

Видаючи перший випуск серії «Українське мистецтво», Вадим Щербаківський спеціально зазначав пропагандистський характер публікації задля ознайомлення широкого загалу, діячів науки і практиків із кращими зразками народного мистецтва: «...Видано порівнюючи з існуючою скількістю дуже мало і більшість значних і цікавих галузей українського мистецтва зостається невикористаною і навіть невідомою, не тільки для широких верств суспільства, але й для діячів науки і практики»³.

Передмова до книги й пояснювальний текст до ілюстрацій були видруковані українською та французькою мовами. Мету двомов-ного видання сформулював пізніше сам Щербаківський: «Нам було важливе те, щоб українці про це знали та щоб всі освічені люди могли прочитати і за границею Росії, як: росіяни, так і німці, французи і т. д. ...Нам не залежало на заробітку, але залежало, щоб культурний світ міг познайомитися з нашим мистецтвом»⁴.

Книга вийшла тиражем 2000 примірників і швидко розійшлася. Потрапила вона і в Наддніпрянську Україну. У Києві нею спочатку зайнялася цензура. Київський окремий цензор з іноземної літератури («Киевский отдельный цензор по иностранной литературе») 23 серпня 1913 року надіслав до Центрального комітету іноземної цензури такий висновок стосовно першого випуску «Українського мистецтва» Вадима Щербаківського:

«Текст представляемого выпуска, как и рисунки, посвящен исключительно вопросам техническим.

На стран. XV (с чистым оборотом) помещена карта «Украины», охватывающая весь Юг Европейской России, включая Холмщину, Гродненщину, Курскую, Саратовскую и Воронежскую губ., часть побережья Каспийского моря, а также северо-

¹ Щербаківський В. Українське мистецтво. Вип. 1: Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. Київ; Львів, 1913. С. XVII—XVIII.

² Там само. С. XIX.

³ Там само. С. III.

⁴ Його ж. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 23.

западную Буковину, восточную Галицию и два комитата северо-восточной Венгрии. Принимая во внимание, что в польском королевстве Украиной именовались лишь южные части Подолии и Киевщины, а в наше время к украинским губерниям причисляются лишь Харьковщина, Полтавщина и часть Черниговщины, становится ясным, что карте придан не этнографический характер, а претенциозно-политический. Характер подписи и резкость фантастических границ показывают, что мы имеем перед собой пропаганду преступного политического сепаратизма, проповедь образования Соборной Украины, открыто ведомую в последнее время венской и львовской прессой.

Усматривая в рисунке стремление склонять малороссов к изменническим деяниям, я полагал бы, что сочинение может быть дозволено, но, применительно к п. 1 ст. 129 (Угол [овного] Улож [ения]), за исключением страниц XV и XVI.

К сему имею честь доложить, что в Киев прибыл транспорт, содержащий около 500 экз. этого издания»¹.

Усі примірники «Українського мистецтва» розійшлися — їх виявилось замало. Уже в травні 1914 року повернулися кошти, витрачені на видання. Почалася дійова підготовка наступних випусків. Василь Кричевський зробив 30 проектів обгорток для різних випусків серії. Як уже зазначалося вище, повністю було розписано проект 15 книг: «Там мали б увійти архітектурні зразки, фотографії іконостасів, килимів, різьби і т. п. В нас були дуже широкі пляни і надії...»².

Однак з початком війни вся робота була припинена. «Війна пережилася якось, — згадував Щербаківський, — а революція зруйнувала все [...] Коли б не революція, то наші видання були б зробили велике враження в Європі»³. Ляйпцизькі видавці пропонували продовжувати серію, але упорядники вже не мали змоги готувати матеріали.

Вадим Щербаківський емігрував. Його колекція в Україні була розпорошена. Із собою він зміг вивезти «тільки незначний матеріал». Але розуміючи, що згодом і в Україні, і в еміграції може бути втрачене все, учений був переконаний у нагальній потребі видання «тих речей, тих колекцій, які пощастило ... вивезти», щоб цими зразками українського мистецтва могли користуватися люди, зберегти його традицію й відродити український дух.

З цією метою 1926 року в Празі Вадим Щербаківський здійснив видання другого випуску «Українського мистецтва», присвяченого буковинським і галицьким дерев'яним церквам, надгробним і придорожнім хрестам, скульптурам та каплицям.

¹ ЦДІА України у м. Києві. Ф. 295, оп. 1, спр. 477, арк. 24—25.

² Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 24.

³ Там само. С. 30, 24.

На титулі книги стояло ім'я Данила Щербаківського як автора-упорядника¹. Текст передмови, як і в першому випуску, був двомовний; книга містила 128 ілюстрацій.

Однак після виходу даного випуску робота знову припинилася. Кошти на мистецькі видання просто неможливо було дістати. Але Щербаківський продовжував готувати нові випуски. 3 травня 1938 року в Празі він закінчив підготовку узагальнюючої праці «Українське мистецтво», в якій розглядалися церковна архітектура, різьбярство й малярство; домашнє і громадське будівництво; малярство й різьбярство хатнє; одяг, його оздоби, вишивка; килимарство; гончарство; загальний устрій хати та її оздоби; оздоби засобів транспорту. Рукопис закінчувався закликком: «Рятуйте старовину, допомагайте музеям і дайте змогу видати збірки!» На жаль, дана праця так і не побачила світу. У цій книзі вона публікується за авторизованим машинописом² й авторським рукописом³ (що використовується для реконструкції купюр, а також різночитань у машинописі).

Очевидно, ця розвідка не була задумана автором як третій випуск «Українського мистецтва». Орієнтована на канадську діаспору, вона слугувала певним узагальненням різних видів українського народного мистецтва, була практичним навчальним посібником для українців за кордоном, для відродження й збереження традицій українського мистецтва на чужині. Можливо, це стало також своєрідною відповіддю на колективну працю «Українська культура», котра почала виходити в Подєбрадах з 1934 року, і з концепцією якої Вадим Щербаківський не погоджувався.

Справа в тому, що 1934 року Український техніко-господарський інститут у Подєбрадах розпочав готувати посібник для своїх студентів-заочників «Українська культура». Авторський колектив очолював Дмитро Антонович⁴. Адміністрація курсів українознавства УТГІ запропонувала Антоновичеві залучити до написання лекцій з історії народного мистецтва та етнографії Вадима Щербаківського. Декан офіційно не звертався до Щербаківського, а просив зробити це Антоновича: «Сподіваюся, що Ви в персональній розмові з ним знайдете вистарчаючого способу вплинути на нього, бо, знаючи його характер, я не дуже вірю в те, щоб офіційний лист мав які-небудь наслідки»⁵.

¹ Щербаківський Д. Українське мистецтво. Вип. 2: Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. Прага, 1926.

² ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 889.

³ Там само. Спр. 888.

⁴ Ульяновський В. «Українська культура»: розвиток ідеї та історія книги // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ, 1993. С. 498—504.

⁵ ЦДАВО України. Ф. 3879, оп. 1, спр. 13, арк. 278.

Проте вмовити Щербаківського так і не вдалося. Він продовжував працювати самостійно, послідовно дотримуючися свого погляду на внутрішні чинники та оригінальність розвитку українського мистецтва на відміну від авторів курсу лекцій, котрі пов'язували національне мистецтво з основними періодами розвою європейського мистецтва.

Характерною особливістю праці Вадима Щербаківського є її глибоко філософська концептуальність. Автор не просто описує явища, стилі, техніку виготовлення певних предметів, а через них намагається осмислити всю систему світобачення українців, розшифрувати прадавню традиційну символіку й показати глибину внутрішнього світу, душі народу. Отож Вадим Щербаківський передусім виступає як етнолог. Такий підхід забезпечує широту авторських поглядів і висновків, наскрізне проникнення в глибину століть, цілісність картини народного мистецтва (його змісту, символіки, форми, естетики).

Утім праця Щербаківського не позбавлена похибок, тверджень, які давно втратили свою актуальність, у ній відчувається надто сильне авторське начало на рівні спогадів та біографічних нотаток. Однак усе це надає книзі емоційного звучання й дає змогу глибше відчутти й зрозуміти думки та почуття емігрантів кінця 1930-х років.

Читач має пам'ятати, що книга писалася 1938 року за кордоном і її автор увесь час марив Батьківщиною. Під руками він мав лише старі матеріали, зібрані ним головним чином під час своїх подорожей. Тому, з точки зору сучасних знань, ця розвідка фіксує рівень етнографічної науки перших десятиліть ХХ століття. У ній залишив яскравий слід дух часу. Так у вступі автор пише про перебування українських земель під владою кількох держав — у 1938 році то були СРСР, Польща та Румунія. Книга перенасичена зневажливим протиставленням усього українського (як кращого) усьому російському (як гіршому). Сподіваємося, що читач із розумінням поставиться до цього й вибачить авторові, котрий, перебуваючи у вигнанні, звинувачував у недолі українства та України росіян і Росію.

Дивно, приміром, читати насмішувату характеристику «низьких» російських церков з поясненням, що «москалі не потребували високої церкви». Не менш дивним є неприхильне авторське представлення визначного українського мистецтвознавця Федора Івановича Шміта «московським професором». Важко читати довгу фразу про «дух епілептичної неврастенії Достоєвського й дегенеративного непротивлення злу Толстого [...] Красоти, форми, естетики ці автори не відчували, а тим часом своїм розкладаючим духом мали незвичайно сильний вплив на громадянство й психічно його руйнували». Протистав-

лення «ідеалу московських інтелігентів» — «простої косоворотки... шнурком підперезаної, простих штанів і лаптів-личаків», загалом простого «московського квасного мужика-лапотника», котрий «„Русью пахнет“ за два кілометри», українському мистецтву, «традиції краси» не може не викликати заперечень. Перегляду вимагає також твердження, нібито «москалі з природи своєї не хлібороби, а тільки звіролови та номади, а хліборобство до них прийшло пізно, з прийняттям християнства». Вислів автора, що «кров москалів» принципово ворожа українській і під час переливання її «нашому хворому може його вбити», бо «спільна з монгольською кров'ю», — викликає посмішку.

Як було вже зазначено, дана праця Вадима Щербаківського має надто сильне авторське начало: тут і постійні згадки про власне зібрання, його втрату, про епізоди з особистого життя, про розкопки (Білгородка), про знищення більшовиками колекцій (порцеляни в маєтку Лловайського), про спостереження, які танці виконували в Галичині у 1908—1910 роках, про рідного батька тощо.

Добре відчувається також, що автор готував дану книгу для української трудової еміграції в Америці: «...в Америці селяни могли б відновити свої хатні традиції», видання зразків розійшлося б «в Америці й Канаді, де наші заможні колоністи можуть стилєво за цими зразками і традиційно оздобляти свої хати», «нам би і тепер треба було би в Америці і Канаді звернути увагу на ці наші вироби, особливо на килимарство і старатися закласти килимарські майстерні особливо там, де є безробітні дівчата, бо це якраз праця для них», «треба і в Америці, і в Канаді засновувати музеї... і в той спосіб допомогти американським емігрантам через музеї ввійти в ближчий, тісніший культурний та душевний зв'язок зі своєю рідною землею й прадідами».

Урешті зазначимо, що низка авторських узагальнень та историко-культурних екскурсів нині стала неактуальною, її спростувала сучасна наука. Із огляду на це рекомендуємо читачам ознайомитися з новими виданнями, короткий перелік яких наводимо в додатку № 3.

Випуск «Українського мистецтва», присвячений українській хаті, було підготовлено в 1941 році, але (як уже згадувалося вище) він не зміг побачити світ за життя автора. 1954 року, згадуючи про Василя Кричевського, обкладинка котрого до даного випуску збереглася у Вадима Щербаківського, останній із сумом зауважував, що ця праця «лежить ще й досі ... не друкована»¹. Рукопис роботи по смерті автора знаходиться в

¹ Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. С. 24, 52.

архіві «Союзу Українців у Великій Британії» й був видрукуваний у повному обсязі з кольоровими ілюстраціями 1978 року в часопису «Богословія» (т. XLII, с. 7—43) та окремо в 1980 році у Римі. У цій книзі друкуємо дану працю та ілюстрації до неї за виданням 1978 року.

Як і стосовно першої праці, маємо зауважити, що деякі твердження автора вже застаріли або є неслухними, часто видається зайвою не цілком об'єктивна характеристика російських народних звичаїв. Новітні погляди на предмет дослідження Щербаківського (українська хата) читач може віднайти в літературі, поданій нами в додатку № 3.

У даному виданні використані ілюстрації з першого (1913 р.) та третього (1978 р.) випусків «Українського мистецтва». При цьому зберігаються нумерація ілюстрацій та підписи під ними, хоч деякі з них до даного видання не увійшли. Таке фотографічне відтворення ілюстрацій зумовлене системою посилянь на них у двох перших, надрукованих у цій книзі, працях автора.

Рукопис праці «Украинское искусство», імовірно, готувався для якогось російського видання наприкінці 1916 — на початку 1917 року (машинопис було завершено 2 лютого). Дана робота є коротким узагальнюючим нарисом з українського мистецтва (передусім професійного) від найдавніших часів до початку ХХ століття. Автор виокремлює в усьому історичному процесі п'ять головних етапів і дає їхню загальну характеристику. Це, звісно, досить ескізний нарис, він містить деякі неточності, повнота фактичної інформації є також відносною й на сьогодні дещо застарілою. Однак праця заслуговує на пильну увагу, бо в ній автор піднявся над простим мистецтвознавчим описом та аналізом, подавши широке узагальнення.

Можливо найбільш складним для сприйняття, але вельми цінним є рукопис, авторська назва якого не збереглася і дана нами згідно із заувагами в передмові та післямові до нього як «Мистецтво Північного Сходу». Ця праця важлива не стільки розвідчими даними, у ряді місць досить спірними чи архаїчними нині, але своєю ідеєю порівняльного викладу витоків і змісту ранніх етапів основних видів мистецтва — орнаменту, архітектури, малярства, та спробами синтетичного підсумку і виявлення внутрішньої лінії мистецького розвитку. Очевидно, робота була написана під час війни, бо ж автор часто згадує про неї. Зокрема, він сподівався, нібито війна «принесе звільнення умів», розвіє стереотипи. Однак автор зазначає, що ідейна книга писалася не виключно у зв'язку з військовою та новими політичними впливами, вона витворювалася впродовж багатьох років. Це є послідовний висновок праць автора, які з Риму і Візантії «пройшли» по той бік Середземного моря й навіть до

Ірану та Алтаю. Тепер війна лише прискорила поширення тих давніх ідей, котрі раніше стримувалися традиційним мисленням.

Головна авторська ідея полягала в тому, що народи Європейської Півночі, яких він зараховує до німців («ми німці»), — загальновідома тоді ідея про похід аріїв та арійські корені, в тому числі деяких слов'янських народів, зокрема і українців, — культурно є насправді частиною Сходу. Кордон «проходить» попри Чорне і Каспійське море, через степи і пустинні простори Центральної Азії.

Автор називає і свої попередні праці на цю тему: «Орієнт чи Рим?», «Мала Азія як цілина історії мистецтва» (1903 р.), «Аміда» (1910 р.). Він згадує про власні польові дослідження 1913 року у Вірменії (спільно з вірменським архітектором Торамалянном та вченими Віденського університету) і в буковинських монастирях. Автор не забуває повідати, як потрапив його зусиллями фасадний декор із Мшати-парфійської доби до музею імператора Фрідріха в Берліні. У книзі постійно наголошується, що розглядаються виключно східні течії мистецтва та адаптація їх в Європі.

Судячи і з цих кількох автобіографічних згадок у тексті, можна припустити, що автором праці був не Щербаківський. Точна назва одного з авторських видань «Орієнт чи Рим?» вказує на визначного австрійського історика мистецтва Йозефа Стржиговського (Strzygowski — німецьке написання). Поляк за походженням, він народився 7 березня 1862 року в Бельсько-Белій (Східний Шлезвіг), був професором у Граці (1893 р.), Відні (1909 р.) і до 1933 року очолював створений власними зусиллями Перший Інститут історії мистецтв у Відні. Стржиговський відомий як вчений-новатор, який виробив оригінальний метод дослідження і займався головним чином мистецтвом Сходу та його впливами на західноєвропейську культуру. Учений доводив велике значення мистецтва Малої Азії, Вірменії та Ірану для європейської цивілізації. Після 1933 року Стржиговський цілковито потрапив під вплив ідеї про примат північних германців (аріїв). Помер учений 2 січня 1941 року у Відні.

Серед найвідоміших його праць слід назвати такі (майже всі вийшли німецькою мовою): «Орієнт чи Рим?» (1901 р.), «Мала Азія як цілина історії мистецтва» (1903 р.), «Домський собор в Аахені та його будівництво» (1904 р.), «Образотворче мистецтво минулого» (1907 р.), «Візантійські пам'ятки» (Т. 1—3. 1901—1903 рр.), «Коптське мистецтво» (1904 р.), «Образотворче мистецтво Сходу» (1916 р.), «Алтай-Іран і народопереселення» (1917 р.), «Будівельне мистецтво вірмен у Європі» (Т. 1, 2. 1918 р.), «Витоки християнського церковного мистецтва» (1920 р.),

«Криза дослідження духовності» (1923 р.), «Північ в образотворчому мистецтві Західної Європи» (1926 р.), «Давньослов'янське мистецтво» (1929 р.), «Образотворче мистецтво Азії» (1930 р.), «Мистецтво Сирії» (1931 р.), «Азійські мініатюри» (1933 р.), «Європейське елітарне мистецтво у всесвітньому контексті» (1941 р.).

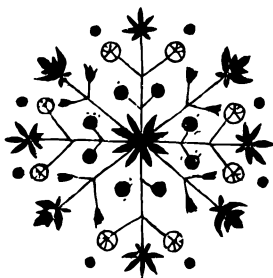
Очевидно, Вадим Щербаківський скористався працею Стржиговського 1926 року «Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas», яка значною мірою перегукувалася з його власними поглядами й напрямом дослідження. Невідомо, коли і з якою метою здійснив він переклад частини цієї книги (буквально, виїмок). Даний переклад значною мірою є авторизований: Щербаківський надто довільно подає текст Стржиговського й забагато вносить свого. Ця обставина і дає нам право вмістити зазначену працю у збірникові творів Вадима Щербаківського. Однак допитливий читач повинен мати на увазі, що в основі твору — книга Йозефа Стржиговського, праці котрого зовсім невідомі в Україні.

Зауважимо, що автор постійно посилається на ілюстрації, котрі віднайти не вдалося (можливо, вони зберігаються в Празі), і тому читач не повинен дивуватися відсутності їх у книзі.

Плакаємо надію, що це перше в Україні повоєнної доби видання праць Вадима Щербаківського окремою книгою започаткує низку публікацій і поверне славне ім'я та науковий доробок ученого-патріота на рідну землю.

Василь Ульяновський

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО



ВСТУП

Народ український хоч і займає поспіль без жодної перерви величезну суцільну територію, одначе [через] розбиття штучними кордонами на декілька частин мусить жити під владою кількох держав. Одначе незважаючи на таке пошматування української території, незважаючи на різні політичні умовини життя, народ український зумів зберегти свою національну вдачу, свій характер, свої нахили, свій артистичний смак на цілому просторі своєї великої території так, що у всіх мистецьких проявах, які найліпше характеризують душу народу, він скрізь виказує одноцільність.

Враховуючи специфіку видань бібліотеки «Пам'ятки історичної думки України», редакційна обробка збірника торкалася передусім орфографії, пунктуації та почасти лексики, які по можливості наближені до сучасних норм. В основному ж збережено особливості мови Вадима Щербаківського, у тому числі й низку діалектизмів, архаїзмів, без чого його праці втратили б авторську своєрідність і дух епохи. Це стосується й підписів до ілюстрацій, вміщених у даній книжці.— *Ред.*

Але ми не тільки знаходимо цю одноцільність у просторі, ми її знаходимо і в часі. Ця одноцільність, ця традиційність української народної душі від старих часів аж до сьогодні виявлена незвичайно яскраво в мистецтві, як найшляхетнішим і найнезалежнішим прояві народної душі. Вона дається легко пізнати завдяки тій щасливій обставині, що Карпатські гори зберегли нам три наші українські племена, три українські етнічні відміни, які в гірських закутах зберегли не тільки свої мовні старовинні тисячолітні діалекти, але також зберегли й своє старовинне мистецтво в різних його формах. І тут ми бачимо, що, незважаючи на деякі відміни, і мовні діалекти, і мистецькі засадничі форми від найстарших архаїзмів у будовах, починаючи оджею та оздобою кінчаючи, у всій своїй різноманітності лишаються строго українськими, одноцільними.

Ці три групи це — лемки, бойки й гуцули, котрі живуть по обох схилах південно-східної половини Карпат, аж до Семигорода. У своїх діалектах вони зберегли архаїзми, які можемо знайти в мові старовинних наших літописів з XI віку і в «Слові про полк Ігоря», у громадянським житті ті риси громадського й приватного життя, з якими наш народ вступив в історію за часів ще своєї власної Київської та Галицької держави, у мистецтві й оздобах зберіг ті риси, які ми знаходимо в українських могилах з часів початку християнства й ще давніших.

Констатуючи одноцільність і традиційність як в шир простору, так і в глибину часу, ми одночасно помічаємо в усіх проявах життя великий поступ і велику здатність до розвитку. Але в цьому розвитку, у цьому поступі завжди видно свою рідну основу, свою базу, з якої, як з кореня, виростає далі дерево з власним стовбуром і галузками, завжди залишаючись тим деревом, з кореня якого воно виростло.

При студіях над нашим мистецтвом вражає незвичайне його багатство, незвичайна різноманітність і притому одна дуже важлива особливість: оздоби одного роду речей ніколи не переносяться просто на другий рід речей, навпаки, кожен окремих рід речей має свою власну, незвичайно гарну й гарно розроблену орнаментуку. Це доказує, що наш народ із давніх-давен жив уже дуже культурним, багато розгалуженим, урізноманітненим життям.

Тому, говорячи про українське мистецтво, доводиться обговорювати окремо різні його галузі й зовсім не можна говорити разом, наприклад, про орнаментуку мисок і вишивок. Тут все інше: матеріал і техніка, інші принципи оздоби та інші самі оздоби, зовсім відмінні орнаменти.

Через це ми для розгляду поділимо наше мистецтво на такі галузі: церковна архітектура; різьбярство й малярство церковне; громадське і приватне будівництво; малярська й різьбярська

декорація хати; одяга, її оздоба й вишивки; українські килими; українська кераміка; оздоба засобів перевозу.

Церковна архітектура

Церква — це будова, призначена для вияву найвищих душевних настроїв у формі спільних церковних співів і молитов. Це місце прояву найвищих і найшляхетніших духових емоцій, звернених до найвищого ідеального добра, конкретизованого й уможутненого в понятті і вираженого в слові «Бог». Український народ як у хвилини найбільшої громадської чи індивідуальної радості, так і в моменти індивідуального чи громадського смутку й розпачу звертався до церкви, щоб там, перед лицем найбільшого і найвищого добра, вилити свої найбільші душевні болі, найтяжчі скорботи або прояв найбільшої вдячності й надії. Ясно, що в будові, призначеній для виявів такого роду високих почувань і зворушень, усе (як у формі самої будови, так і в деталях та оздобах внутрішніх і зовнішніх) мусить бути зроблено так, щоб підтримувати настрої, відповідний таким зворушенням, а навіть викликати його.

Ясно, що на початкових примітивних ступенях розвитку, у глибокій давнині, чи тепер при глибокій убогості якої-небудь глухої гірської або поліської парафії люди не мали й не мають змоги здвигнути будову — Божий дім — такою, щоб вона цілком відповідала вказаному нами завданню. Але ми можемо сконстатувати завжди й у всіх випадках бажання і намагання в межах можливості відповісти всім вимогам. І хоч до нас не дійшли церковні сільські будови з примітивних часів нашого сільського громадянства, то все ж таки наші колядки із самих початків приходу до нас християнства малюють нам ідеал такої церкви в народній уяві. Така колядка співає нам: «Церкву збудую з трема верхами, з трема верхами, з трема віконці». Це тільки силуета*, незвичайно коротка і проста, але яка ясна. Як необхідну вимогу поставлено три верхи. Це не проста клітка, закрита зверху дошками, як у москалів, але конче мусить мати три верхи. Це вже ясне завдання, ясна програма, виявляюча повну свідомість, як впливати на підйом душі; як викликати настрої, що окреслюється літургійним взиванням: «Горі іміймо серця». І в тій же колядці стоїть і друга вимога: «з трема віконці», вимога, щоб церква була світла, бо без світла і душа не понесеться до світла найвищого, не вознесеться «горі», а во тьмі буде затьмарена, пригнічена.

* Силуета, або силуетка, — силует, контур, обрис. — Ред.

Цьому висловленому в колядці, і притім в колядці дуже старовинній, більше ще як півтисячолітній, церковбудівничому ідеалові відповідає повна подібність у реальній будові церков. Церкви не тільки XVII і XVIII віків, але й XVI віку були здебільшого з трьома банями, з трьома верхами. Властиво церква складалася з трьох веж, з яких кожна була по можливості висока й доконче звужувалася до гори зломами, на які ставилися далі щораз менші клітки (четверички та восьмерички), котрі, нарешті, закінчувалися невеличкою стелею, над якою далі висилася або правдивіше прикривала її баняста голівка, що формою нагадувала перський шолом (місюрку). Ці вежі мали конче бодай по одному віконцю в кожній стінці справа і зліва, цебто в південній та північній¹. Зв'язувалися між собою вежі симетрично, тобто вища й ширша вежа — посередині, а дві інших, трошки нижчі і менші, — спереду і ззаду: тобто на схід стояла вежа, що служила вівтарем, а на захід від середнього та вежа, що звалася бабинцем, бо в ній здебільшого стояли під час служби Божої баби, а в середній вежі — чоловіки. Таким чином, церква українська була не тільки симетрична, а ще й урівноважена центрально, тобто з центром ваги посередині.

Коли ми входимо до нашої старовинної української церкви, то вона нам здається досить великою, зовсім не такою, якою вона є в дійсності. На око завжди наша церква показується на відсотків 20 вищою од справжньої висоти. Постійне існування цієї ілюзії показує, що вона подобалася і будівничим, і народові. Що наші люди любили високі церкви, я знаю зі своєї практики церковного археолога і збирача матеріалів архітектурних. Коли я питав кого-небудь з наших людей, які є церкви в околиць селах, то постійно мав таку відповідь: «Ідьте в таке-то село, там церква висока». Отже, для наших селян цікавою здавалася церква висока, вона була для них гарна. І я сам в малих літах, граючись з хлопцями, теж постійно чув цей вираз, що церква гарна висока. І сам я був дуже розчарований, коли, приїхавши до Москви, знайшов, що там церкви, хоч зовні й високі, всередині були зовсім низькі, часто навіть не вищі 6—7 метрів, в той час, як зовні вони мали високість 20 і 30 метрів. Москалі не потребували високої церкви. Ця здатність української церковної архітектури викликати у глядача почуття висоти є висока й оригінальна, гідна підкреслення. Бо дати просто високість, яку дають церкви, скажімо, готичні або великі італійські ренесансові (Санта Марія у Флоренції) чи бароккові (Святого Петра у Римі), це ще не значить підносити. Ні, ці

¹ Щербаківський В. Дерев'яні церкви в Україні і їх типи // Записки Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Т. LXXIV, 1906; Його ж. Архітектура у різних народів і на Україні. Львів; Київ, 1910. С. 207—231; Його ж. Укр[аїнське] мистецтво. Вип. 1.

церкви вражають не стільки своєю високістю, яка навіть тра-
титься перед величавістю одночасної широти й маси, вони
вражають своєю величиною, що навіть трохи притискає,
пригнічує людину, котра входить до такої церкви. Навпаки,
наша навіть невелика дерев'яна церква викликає ілюзію висоти
в той спосіб, що викликає враження, ніби така церква є вища
і то значно, ніж вона є в дійсності. Це дуже важно, бо це
враження викликається цілим процесом послідовних зорових
вражень, які в цей спосіб відтягають увагу від усього іншого,
змушують забувати про це інше й притягають увагу до себе.
І це зорове враження або почуття приглушує всі інші. У той
спосіб постає настрій зриватись у височинь і не тільки стремити
до чуттєвого піднесення, але теж до душевного. Викликає
тремтіння ліпших сторін душі, палахкотіння душі перед Богом.
Забувається земне, душа летить до Бога.

* [Що така ілюзія не є випадковість, а була умисне, хоч
тільки емпірично (експериментально) досягнена й не обрахова-
на, може, математично, це доводить моя маленька праця, суто
теоретично доказуюча, що прийнята форма наших церков
купольна, із усе зменшеними поверхами, викликає обов'язково
ілюзію, яка підвищує дійсну високість. У згаданій праці (див.:
Ілюзійне підвиснення внутрішньої високости українських цер-
ков // Записки Українського наукового товариства у Києві.
Природничий відділ. 1913) я дав вивід формули математичної,
а не емпіричної, що зовсім точно показує, яке підвищення
ілюзійне мусить бути в даній церкві, і навіть дає можливість
архітекторові вибрати так розміри поверхів церковної вежі,
щоб ілюзія давала наперед обраховану високість, хоч у
дійсності церква була б значно нижча. Зі старих церков,
наприклад, церква Мошногорського монастиря над Дніпром
створювала ілюзію, що вона має 40 метрів високості, в той
час як у дійсності в середині вона мала тільки 26 метрів, але
ілюзія збільшила висоту сеї церкви на 14 метрів. Московсь-
кий професор мистецтва Федір Шміт хоч і не був прихиль-
ником українців, але, прочитавши мій доказ формули, сказав
мені ще в Полтаві: «Довівши так точно існування постійної
й однаково направленої ілюзії в українській церковній
архітектурі, ви довели, що українська архітектура є окреме
незалежне мистецтво, бо має свою власну ілюзію, до якої
постійно стремить».

Але не тільки ілюзією високості вичерпується мистецький
зміст церковної архітектури. Як і у всіх інших родах ук-
раїнського мистецтва, так і тут, дуже велику роль відіграє ритм.

* Основний текст подано за авторизованим машинописом, а у квадратних
дужках — відновлено за авторським рукописом.

Він грає ту саму роль тут, як і в музичних та співочих композиціях.

Стара українська трибанна церква і зверху, і всередині представляє повну аналогію симфонії, з її початком, серединою і закінченням. І вона справді є архітектурна симфонія. Ритмікою зв'язані всі конструктивні лінії церкви, а з ними в роздрібленому ритмічному повторенні зв'язані всі лінії деталей і оздоб, як внутрішніх, так і зовнішніх. Навіть в підборі простого покриття гонтою. Деякі церкви створюють такий казковий, чарівний настрій, який можна хіба що порівняти з не смертельною красою нашої казки про Івасика Телесика, в якій панує той самий чар ритмічності, зворушливості, ласкавості й людськості*.

Сільська церква дерев'яна протягом майже тисячоліття лишається однаковою, тільки на пограниччях із іншими державами, підлягаючи впливам великих світових архітектур, як, наприклад, готики тощо, іконостас, навпаки, легше відбивав на собі чужі впливи, як в загальній формі, так і в деталях.]

Різьбярство й малярство церковне

Усередині церкви різьбярство досить просте, застосовувалося головним чином до частин виступаючих, наприклад, до виступаючих балок, до сволочків, що зв'язують стіни в кутках. Різьбилися поручі в хорах, особливо старанно різьбилися й дуже часто з написом, хто будував церкву і коли одвірки церковні. Але особливо процвітало різьбярство в іконостасі. Звичайно, іконостас різьбили інші майстри, а не ті, що будували церкву. Майстри, що будують церкву з дерева або хату, у нас на селах так і зветься майстрами без всяких додатків. Їхні інструменти — пилка, сокира, долото, струг. Делікатніші роботи виконували столярі. А ті майстри, котрі робили іконостаси, у всіх наших церковних записах звалися сніцарями. Це слово німецьке, сніцар — різьбяр. Воно показує, що учителями цих майстрів іконостасних були німці.

Це різьбярство вже не можна назвати народним, навпаки, воно дуже школене. У нас існували малярські й сніцарські цехи, що мали устрій цілком на зразок західноєвропейських цехів. До цих цехів приймали тільки дуже добре вишколених майстрів. Ми знаємо, що існували у нас і братства різних цехів. Так, наприклад, мені пощастило знайти запис на Євангелії в церкві міста Брусилова Радомишльського повіту на Київщині, який каже, що ця Євангелія куплена у Львові за гроші братства

* Див. фотографії церков у моїй книзі «Українське мистецтво». Вип. 1. Львів: Київ, 1913.

цехів: ковальського, кравецького й шевського, і заплачено за неї 50 битих талярів (доларів).

І справді, ці наші старі іконостаси, такі гарні і такі великі і так досконало зроблені, як з боку різьбярського (сніцарського), так і з боку малярського, що їх треба просто назвати шедеврами дуже вишколеного різьбярства і малярства. Один такий іконостас потребував для свого виконання не менше трьох літ, як показують це збережені записи деяких церков, при праці не менше двох-трьох майстрів. Коли візьмемо до уваги, що у XVIII віці у нас такі іконостаси робилися не менше як у п'яти губерніях, і що в одній Київській губернії за цей вік, тобто за сто літ, побудовано не менше 2500 іконостасів, то на один рік припадатиме 25 іконостасів. Один іконостас треба робити три роки в середньому, це значить: одночасно щороку в одній тільки Київській губернії було в роботі 75 іконостасів, а у всіх п'яти губерніях щорічно мусило бути не менше 300 іконостасів. Очевидно, не менше мусило бути й цехів сніцарських і малярських. Це одне показує уже ступінь мистецької культури в Україні в XVII—XVIII віках. Ці числа подаю приблизно, точних даних тепер зібрати не можна, бо документи понищені разом із церквами.

Увесь іконостас робився з липового довго сушеного (до 30 літ) дерева. Він цілий був різьблений наскрізь; складався з 5, 6 і навіть 7 ярусів. Ікони в іконостасах були здебільшого мальовані, але в різьблених ажурових рамках або рідше були скульптурні різьблені, часом майже у натуральну людську величину. Ікони (образі) були відділені різьбленими колонками. У різьбі цих колонок головну роль як орнамент відігравала виноградна лоза, незвичайно гарно, мистецьки вирізьблена з її стеблом, листям, самим виноградом. Сама колонка була закінчена вгорі коринтською капітеллю (головкою). Послідовність рядів ікон (образів) була така: перший — так звані намісні ікони, над ними ряд празникових (тобто святочних) образів (для дванадцяти головних свят), над ними ряд апостолів, над апостолами ряд пророків і над ними ряд мучеників та інших святих. Над усім цим або хрест, або хрест зі скульптурним розп'яттям, перед яким стоять скульптурні Богоматір, Іван Апостол, Марія Магдалина і ангели в хмарках. Часом ще один ряд образів, звичайно маленьких, ішов під намісними образами в самому долі.

Звичайно іконостас був золочений, особливо колонки, або розмальований відповідними барвами.

Все ж таки і при всіх чужих впливах іконостас завжди зберігав свій ритмічний зв'язок із основною формою вежі і в цілому, і в деталях, і навіть іноді в груповій композиції святих. Наприклад, у композиції, відомій під назвою Деїсус.

Особливої пишноти, краси, імпозантності й одночасно якоїсь невимовної інтимності, набув іконостас у так званій бароковий період. Барокове мистецтво на українському ґрунті втратило свою італійську холоднуватість, яка була властива дуже величавій, імпозантній бароковій архітектурі італійській. Натомість набуло української теплоти, сердечності й казковості. Та особливо чарівну символічність євхаристичну, особливо підкреслену тою значною роллю, в оздобі іконостаса відіграла тоді виноградна лоза. Як символ виноградна лоза еживалася в Італії і то досить рано. Наприклад, ми її бачимо в оздобах північної фасади церкви Святого Марка у Венеції. Частіше можна помітити її на церквах Верони та інших міст Ломбардії. Але ніде у світі виноградна лоза як символ Христової віри не набула такого значення в орнаментиці, як у барокових іконостасах українських церков*.

Це найлегше пояснюється тим, що ця символіка у нас мала національну основу. Виноградна лоза символізувала не тільки науку Христової віри, але теж і причастя під обома видами тіла й крові Христової. У латинському обряді, як ми знаємо, подається причастя тільки під одним виглядом, без вина. Отже, виноградна лоза в оздобі іконостаса повинна була нагадувати українцеві, що він грецької віри, а не римо-католик, або інакше, як і тепер, що він українець, а не поляк.

Щодо малювання образів, то вони теж були часто дуже високої цінності, а завжди взагалі добрі.

Я не маю тут місця спинятися над мурованими церквами. Скажу тільки, що в XVII і XVIII віках цілком свідомо у нас мурували церкви на зразок дерев'яних, стараючись український церковний стиль перенести з дерева в мур і створити там ілюзію висоти. Такі, наприклад, були церкви Святого Феодосія на Печерську в Києві, південне крило Михайлівського монастиря в Києві, зруйнованого повністю, була так само зроблена церква мурована Святого Михайла в Переяславі, монастир у Харкові й дуже багато інших. Усе це тепер знищено большевиками. [Останню звістку я одержав, що, наприклад, у Єлизаветграді Херсонської губернії було дев'ять церков,— усі розібрано большевиками, причім дві останні зірвали динамітом для бистроти в кінці 1937 і на початку 1938 року.]

Громадське і приватне будівництво

До громадського будівництва в першу чергу належить церковна архітектура, про яку ми вже говорили і яка представляє

* Див.: *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Вип. 1.

мистецьку творчість. Але й інші громадські будови представляють, не менше як церква, викінчений мистецький витвір.

Усі інші громадські будинки являють собою розвиток звичайної селянської хати або комори. Але і хата, і комора протягом майже п'ятитисячолітнього існування й розвитку на нашій території набули незвичайної мистецької форми і викінченості.

До громадського будівництва належать такі будинки: школи, військові курені, склади тощо. На жаль, у нас раніше ніхто не займався ні зарисовкою, ні фотографуванням тих речей, хоча ще Шевченко розпочав цю працю, змалювавши декілька старих церков (наприклад, Переяславський собор та ін.). Ще літ 60 тому існував у Нікополі Херсонської губернії, на Дніпрі, дерев'яний курінь полку Полтавського, з якого не зроблено ні фотографій, ні навіть докладних рисунків, а тільки шкіцовні рисунки в статті професора Яворницького (Еварницького), яка стала тепер дуже великою бібліографічною рідкістю. Це був вельми великий і гарний будинок, від якого тепер не лишилося ні сліду. Перед великою революцією зберігалися в Києві та інших містах муровані будинки. Так, наприклад, у Києві: стара подільська бурса, старий корпус славної братської Академії, що заснована була ще в 1610 році, старий корпус духовної семінарії на Подолі, дуже гарний стилєво видержаний так званий Митрополичий дім на подвір'ї Софійського собору, багато корпусів Києво-Печерської лаври, дім Мазепи біля Миколаївського собору на Печерську, який було перетворено на військовий магазин тощо. Усі ці будинки були здебільшого двоповерхові, муровані і зведені в так званому бароковому стилі.

Можна було б довго перелічувати теж приватні панські палаци барокового чи навіть готичного стилю, котрі у великій кількості були розкидані по панських маєтках Лівобережної і Правобережної України [і навіть із старішими будинками з готичної та ренесансової доби на Волині (палаци наших князів Острозьких, Вишневецьких, Сангушків, Потоцьких, Розумовських тощо)].

Але над ними ми спинятися не будемо, бо вони були побудовані мурованою технікою у світових стилях. Нас цікавить більше будівництво так зване селянське, бо власне воно таїть у собі величезні українські мистецькі скарби.

Сучасна українська селянська хата

Українська хата, як і українська церква, являє собою симетричну будову, з ясно зазначеним центром посередині й симетрично розташованими боками. Така звичайна хата має

три клітки: середня клітка — сіни з комином над ними, а по боках сіней або дві світлиці, або комора й світлиця. Світлиця як усередині, так і знадвору буває побілена глиною, комора часом побілена, часом ні. Старовинні дерев'яні панські хати відрізнялися тільки розмірами. Двері хатні бували часом, як і церковні, шестикутні (див.: *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Вип. 1. Лл. 86, 45).

Покрівля на українських хатах завжди має чотири пологі схили, а не два, як буває звичайно в німців і москалів, бо в тих двох останніх народів немає причілків на хатніх покрівлях. Покрівля нашої хати завжди легша, ніж на Московщині (див.: *Українське мистецтво.* Вип. 1. Лл. 87, 89—92). Таким чином, якщо німецька і московська хати мають силуетку чотирикутну, українська хата має силуетку шестикутну. А з почуття ритмової гармонії виробився у деяких місцевостях в Україні смак і нахил для збереження ритмовості роботи вхідні двері теж шестикутні (див.: *Українське мистецтво.* Вип. 1. Лл. 86).

Загальний устрій хати й кімнати

Українська народна хата веде свій початок з дуже глибокої старовини. На нашій території хата, зовсім подібна до нашої теперішньої степової хати, появилася вже за доби неолітичної, тобто в третьому тисячолітті до Різдва Христового. [Але поряд із хатою використовувалися для життя й землянки, тобто помешкання викопані в землі. Це були ями до двох метрів глибини, прикриті зверху якоюсь покрівлею, а всередині мали вони піч з комином для виводу диму і сходи, прориті в землі.]

Тому не дивно, що вона [хата] дістала за той час дуже гарну форму.

Хата робилася на стовпах, з плетеними ліщиновими стінами, обмазаними глиною. Мала стелю і дах, усередині піч із комином, щоб відвести дим. Така хата збереглася в основних своїх рисах і до сьогодні в Лісостеповій Україні, тільки зі значними удосконаленнями.

Сучасна українська хата являє собою зовсім викінчений тип: дуже простий і ясний у плані і формі. Вельми гарний та пристосований до сільського життя в нашій кліматичній полосі. Я тут спинюсь тільки на мистецькій стороні, чи мистецькому змісті нашої хати, бо це утвір не тільки утилітарний, але й мистецький.

Вона світла і знадвору, і всередині. Має звичайно три вікна: два в південній стіні й одне у східній або західній, але може мати й більше вікон [у заможніших селян вікна завжди робляться в південній і східній або в південній і західній стінах, а

в північній стіні вікон не робиться, щоб не було холодно взимку, коли віють холодні північні вітри]. У північній стіні робиться тільки дуже маленьке віконечко, не більше 10—15 см в діаметрі, із одною скляною шибочкою, щоб можна було глянути і бачити, що діється надворі за хатою; і це мале віконце затикалося звичайно ганчірками, щоб од нього не віяло холодом. У південній стіні одне вікно, те, що ближче до сіней, робилося в такому місці, щоб воно приходилося просто проти щелеп печі [аби воно освітлювало піч, щоб у печі можна було добре бачити].

Друге вікно було ближче до покуття. Покутем звався куток, утворений південною і східною стінами, протилежний до вхідних дверей або, якщо хата була подвійна і покій був західний, то покуть був між західним і південним вікнами, а двері проти нього були біля печі в східній стінці. Звичайно ж західну половину хати творила так звана комора, яка була без вікон або з дуже невеличкими дірками замість вікон.

Малярська й різьбярська декорація хати

Покуть був завжди оздоблений образами. Той же куток, що був проти печі, між дверима й південним вікном, оздоблявся мисником. Подовж цілої південної стіни йшла лавка або дуже довгий ослін, аж до самої східної стіни в покуті. А полід східною стінкою стояла друга лавка або довгий ослін від кінця південної лавки аж до так званого полу. Уже це розміщення лавок давало основу орнаментальної хатньої композиції. Бо далі всі лінії зв'язувалися ритмічним повторенням і врівноваженням.

На стелі орнаментальну основу давав сволок, який у багатих господарів бував різьблений і покритий орнаментально виведеним довбаним написом, вказуючим рік будови хати та ім'я господаря. Наприклад: цей дім побудовано рабом Божим Іваном Яремчуком року Божого 1789.

Біля північної стіни в північно-східнім кутку містився так званий піл. Це було власне ліжко, тільки дуже просте, або скоріше лавка з не менше як з чотирьох широких дощок, на якій лежали подушки, але в разі потреби і всякі інші речі. Над полом йшла так звана жердка, на котру перевішувалася як на сідло одежа: свитки, кожухи тощо.

Од жердки аж до південної стіни поплід стелею йшов ряд образів по східній стіні і переходив на південну стінку часто більш як на половину її, а часом навіть досягаючи мисника. Стиль витримувався як у ритміці ліній, так і в тональності барв.

Піч, окрім свого утилітарного значення, являла собою теж і орнаментально-складову частину хати, і через те її форма

своїм профілем і горизонтально проведеними карнизами перебувала завжди в гармонійному зв'язку з кардинальними лініями інших частин хати.

Таким чином чотири кутки хати представляли чотири орнаментальні групи, однаке цілком утилітарного призначення: покуть із столом і лавками та образами вгорі; куток з мисником, оздобленим власне мальованими мисками; піл із жердкою.

Двері в хаті завжди містилися між піччю й мисником. Позаяк стіни хати у нас майже завжди білилися*, так само як і піч, то в хаті було багато чистих білих площ, які можна було або покрити вішаними образами, або покрити просто мальованими по глині барвними орнаментами. І справді ми знаємо, що наші хати дуже часто розмальовувалися в найпростіший спосіб. Господиня сама собі малювала розведеною синькою, манією (червона барва) та іншими барвами на стінах і на печі різні фантастичні дерева з птахами, з півниками, щигликами тощо. [Я маю цілу колекцію дуже гарних копій з таких хатніх розмальовок, зроблених в Уманському повіті учнями мого брата, за його директорства в заснованому ним Уманському музеї. Сі орнаменти дуже цікаво було б видати, і в Америці селяни могли б відновити свої хатні традиції.]

Окрім розмальовування стін, для оздоби хати використовувалися теж і різьба дерев'яних частин таких, що виступали. Отже, різьбилися сволюки, одвірки, дужки вікон, мисники, полиці, які дуже часто були орнаментально пристосовані в мисниковому кутку й створювали ритмічне врівноваження не раз дуже переладованого іконами покуття.

Орнаментувалися теж кужелі і днища (див.: Українське мистецтво. Вип. 1. Лл. 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 121, 122). Орнаментовані були рублі, якими качали білизну (див. іл. 120), і всякі інші речі. Різьбилися жердки над полом, а теж і виступаючі частини полу, коли він формою нагадував трошки ліжко.

Мисник з яскравими барвами своїх мисок являв собою прекрасне врівноваження покуття з його образами й столом під ними.

З вищесказаного виходить, що найбільш оздобленими були стіни, в яких є вікна, але ці стіни й освітлені гірше, ніж протилежні, бо світло з вікон якраз і падає на протилежну стіну. У малих хатах уже сам піл з жердкою, на якій висіла одежа, майже зовсім закривав цю північну стінку й вона орнаментациї не потребувала. Навпаки, у великих хатах над полом було багато білої стіни, бо жердка була високо і не закривала її. Тоді

* Виняток становлять так звані миті хати, тобто хати побудовані із чистого дерева на зруб (із дерев'яних брусів, у внутрішній частині хати гарно рівно відшліфованих, так, що ці стіни можна було мити водою).

ця стінка над полом завішувалася килимом, який своїм тлом і квітами врівноважував барвистість покуття й мисника. Коли хата мала декілька покоїв, в яких уже не було печі і мисника, там килимами завішувалися всі стіни, особливо в козацьких хатах. Поруч з килимами або й на них могли висіти різні образи (особливо часто це бував улюблений Козак Мамай). Звичайно килими й образи підбиралися так, що був витриманий загальний тон і ритм.

Траплялися світлиці, в котрих стіни розмальовувалися олійними фарбами як у церкві. Нерідко особливо гарно були оздоблені невеличкі ванькирчики, в яких жили окремі старші члени родини: дід або баба. Часто цілі китиці сушеного різноманітного зілля робили своєрідну ароматну декорацію хати в старих жінок (особливо знахарок).

Зовні хата теж дуже оздоблялася. Тут часто вельми гарно виступали на білому фоні стіни різьблені й мальовані лутки вікон (див.: Українське мистецтво. Вип. 1. Іл. 83, 85, 87, 88, 90, 93), а також віконниці, де вони бували. Також орнаментальну роль відігравала й призьба, хоча вона мала чисто утилітарне значення, подібне до того, яке цоколь мав у великих будовах кам'яних. Але власне мистецьке народне почуття вимагало підкреслити ритмічність конструкції будови й для цього підкреслення мастили призьбу жовтою або червоною глиною, щоб відтінити її від білої стіни хати. А для повної гармонії вони такою ж жовтою або червоною глиною мастили невелике пасмо вгорі під стріхою, паралельно до призьби.

Таким чином, зовні, як і всередині, наша хата робила незвичайно веселе барвисте враження. Часом і на зовнішній стіні хати малювалися квіти чи дерева, як і всередині хати.

Я маю велику збірку пречудових різьблених і розмальованих луток віконних, замальованих з натури й зібраних моїм братом Данилом Щербаківським та його учнями на Уманщині. Видання всіх цих малюнків могло б мати величезне практичне значення й розійшлося би в декількох тисячах примірників не тільки в Галичині, на Волині, в Бессарабії і Буковині та на Закарпатті але, думаю, що більше в Америці й Канаді, де наші заможні колоністи можуть стилєво за цими зразками і традиційно оздобляти свої хати. Таке видання дало би добрий заробіток видавцям, подібно до того як перший том мого «Українського мистецтва» розійшовся в короткий час перед війною, ще й тепер тільки декілька примірників залишилося в Національному музеї у Львові.

На жаль, ніхто з видавців і підприємців не знає, що у мене зберігаються такі скарби нашого мистецтва, які винесені з

большевицько-московського полум'я і які не видані, скоро і тут загинуть з моєї смертю.

Одежа, її оздоба й вишивки

У такому оточенні, де все було мистецьки й кольористично допасоване одне до одного, хата всередині у своїх частинах, хата зовні з кольористичними ритмічними плямами, до якої пасували дерева садка, квітки переднього плану (рожі, мальви, троянди, шипшина, жоржини, піонії, чорнобривці, соняшники, часом пущені по стіні «кручені паничі», айстри тощо). Коли ще гармонійно рівноважилися з нею комори, клуні, часто з пестично приміщеним журавлем криниці, і люди мусили пристосувати себе, пригармонізувати і формою, і барвами до цього оточення. І справді ми бачимо, що жіноцтво наше мало не тільки гарно вишивані сорочки, барвисто виткані плахти, але й сільветка жінки заміжньої чи молодої дівчини своїми зовнішніми обрисами незвичайно гармонійно була припасована до свого оточення, ніби до рамки. Одначе й чоловіки теж як сільветкою, так і барвистістю не псували загального фону.

Як у дівчат, так і в жінок од пояса до низу йшла барвіста плахта або запаска, з-під якої виглядала знизу вишивана або вирізувана лиштва додільної сорочки. Плахта була підперезана крайкою. Від пояса догори вражала своїми гарними барвистими плямами сорочка, біла, вишивана на грудях і на поликах, причім рукава були дуже рясні.

Голова жінки у старі часи являла собою незвичайно гарну сільвету, бо була покрита так званою наміткою, або переміткою, тобто білою кісеєю, часом злегка перетканою або тільки місцями вишитою барвистими нитками, котра обводилася навколо високого до верху розширеного каптура з барвистої тканини (здебільшого з парчі), а ззаду спускалася донизу, але творячи якийсь бант, що своїми частинами широко виступав з обох боків голови. Це надавало жінці маєстатичного вигляду.

Дівчата мали таку саму сорочку й плахту (або запаску), але обов'язково носили на голові вінок з квіток і волосся мали розпущене та вплетені різнокольорові бинди. Додати треба, що шию оздоблювало намисто з різнобарвних разків (корали, барвісте скло тощо) часто закінчене донизу звисаючим дукачем.

Це, звичайно, такий був святковий стрій — в неділю до церкви, на ярмарок.

Буденний стрій був простіший, молодиці не брали намітки, а тільки хустку, дівчата не розпускали волосся, а заплітали в

коси й обкручували їх навколо голови, а за них затикали квітки або клали на голову віночок.

Чоловіче вбрання теж було стильове і теж гармонізувало з оточенням. Широкі штани, вишивана на грудях сорочка, свитка, або маєстатичний кобеняк, часом на швах орнаментований червоними або іншої барви нитками. Шапка різного фасону, залежно від місцевості. Усе це робило чоловічу постать теж барвистою; маєстатичною, допасованою до барвистого оточення хати й подвір'я.

Особливою барвистістю відрізняється одяга полтавців і гуцулів.

Полтавські парубки носили безконечно широкі (до дев'яти пілок) штани червоної або синьої барви, широкий червоний або зелений пояс, сорочки з рясною вишивкою на грудях, з прорізом посередині, а не збоку (збоку — це московська косоворотка), з вишиваним стоячим або відкладним коміром, з широкою і довгою червоною, синьою або зеленою стяжкою, що відігравала роль краватки й гудзика одночасно. Чохла теж широко вишивані. На плечах юпка, свитка, жупан, часом теж синьої барви, а здебільшого сивої або чорної, на голові влітку капелюх плетений з соломи (бріль) чи шапка для зими, або загально-сезонний чорний чи синій кашкет. Не менш яскрава одяга гуцулів, котрі носять теж червоні штани, але вузькі. Гірські наші племена носять теж теплі кептарі (безрукаві), яких нема в Східній Україні.

Взувалися чоловіки і в чоботи, і в постולי. Чоботи могли призначатися й для роботи, і для свята. Чоботи святкові пристосовувалися й у чоловіків, і в жінок кольористично до одягу. Такі чоботи звалися сап'янці, були зроблені з м'якої шкіри, що звалася сап'ян. Вони були всіх можливих кольорів, а особливо часто виступали червона, зелена й жовта барви. До червоних штанів добре йшли зелені сап'янці, до синіх — жовті. Червоні сап'янці пасували до кількох барв штанів. Усе залежало від смаку. Так само жінки підбирали свої сап'янці до плахти.

У наші часи постולי з довгими ремінними волоками носилися вже тільки біднішими людьми, а усі, хто міг, купували чоботи. Все ж таки і це взуття було гарно пристосоване до ноги й одягу, і той, хто вмів носити постולי, умів і заплітати навколо ноги волокни з певною вишуканістю, так що нога виглядала тонкою й елегантною. Звичайно, постולי добре пасували до широких полотняних очкурняних штанів.

Верхня одяга чоловіків, що загально зветься свитою, мала залежно від форми й місцевості різні спеціальні назви: юпка, жупан, чімліт, кобеняк з каптуром (або кобцем, богородицею, відлогою, тобто з капюшоном), козачка, чекмінь. Кожухи, як жіночі, так і чоловічі, були гарно оздоблені на полях

різнобарвними оригінальної форми сап'яновими нашивками, а на Полтавщині теж оздоблені і різнобарвними нитковими нашивками.

Деякі форми одяжі, особливо жіночої, відходять до глибокої старовини. Так, наприклад, можна сказати, що намітка свій початок мусила мати в готичній добі, коли не раніше. Плахта або запаска по своїй незвичайно примітивній формі мусять відступити ще значно далі в глибину віків. Вінки на головах дівчат теж не менш давні. Чоловіча одяжа, штани, кептарі, кожухи, відходять також у непам'ятну глибину віків.

Особливою різноманітністю й барвистістю оздоб відрізняються різні кожуханки, а особливо кептарі у гуцулів і бойків. І, мабуть, якраз ці безрукаві кептарі мусять належати до дуже глибокої старовини, бо безрукаві одяжини легші для виробу, ніж ті, що з рукавами, і зустрічаються в дуже давніх народів.

Багато цих форм одяжі цілком свободно можна застосувати й до інтелігентських потреб, змінивши матерію на тоншу. [У моїй колекції є малюнки дуже гарних зразків кожуханих оздобних нашивок і їх треба було б видати, не кажучи вже про вишивки тощо.]

Церковна одяжа

Між іншим, наші вишивки були перенесені і на церковні одяжі (облачення). Особливо гарно були вишивані в XV—XVIII віках так звані підризники з полотна або із шовку (гедвабу).

Сама техніка вишивання використовувалася або така, як на звичайних сорочках, або інша, пристосована спеціально до церковних обличень і апаратів.

Так само вишивалися й ризи, воздухи, плащаниці тощо. Але на церковних речах вживалося теж вишивання золотом і сріблом. [Усі зразки церковного вишивання я маю у своїй колекції, так само як і зразки звичайного вишивання. Між іншим, у мене є два чудові підризники полотняні, вишивані з XVI і XVII віку, а також багато воздухів тощо.]

Подібно до церковних вишивок вишивалися й рушники, призначені для оздоби образів. В Україні був звичай прикрашати вишиваними рушниками образів, все одно чи були вони в рамі чи ні. Такими ж вишиваними рушниками оздобляли й хрести над могилами. [Маю я в колекції теж і рушник такий, і велику збірку рисунків рушникових вишивок із Полтавщини. Рушники ці зберігалися в Полтавському земському музеєві. Усі ці зразки треба було б видати, тоді би могла користуватися ширша громада сими взорами для вишивок, особливо в далекій Америці та Канаді. А так усе це може лежати довгий час без практичної

користі, а люди даремно питають та шукають зразки українського мистецтва.]

Українські килими

Українські килими давно славилися своєю красою, а їхня принадність була така, що перед великою війною українські килими, особливо старі, піднялися в ціні до двох тисяч доларів. Звичайно, наші сусідоньки милі, зрозумівши культурно-мистецьке та історичне значення українських килимів, захотіли спекти собі з нашого добра смачну печеню. І так, наприклад, поляки тепер стараються всіма силами поширити думку, що українські килими — це польські, і що українці навчилися виробляти їх од поляків. То цілковита неправда. Українські килими вироблялися в Україні дуже задовго перед тим ще, як поляки завоювали Україну в XVI віці. Уже наші літописи згадують килими у зв'язку з похоронами наших князів. Але римські письменники згадують про існування в Україні килимів, однаково орнаментованих з обох боків, ще в добу нападу гунів на Україну, а недавно відкриті були килими московською експедицією на кордоні з Китаєм у похованнях I віку до Різдва Христового, які, безперечно, тоді, ще в ту далеку добу, були привезені так далеко з України, мабуть, із так званої Боспорської нашої Держави, яка займала частину криму і Кубані (з Керчі і Тамані).

Справа в дійсності стояла якраз навпаки: поляки навчилися від українців виробляти килими, але в них ніколи килимарство не піднімалося так високо, як у нас, і не відзначалося тією красою. У поляків кольористика килимів ніколи не була така висока, як в українців, а головне те, що їх ніколи не робив народ польський, себто не робив для себе він, бо не мав у них потреби, а робив тільки за наказом панів та для панів, не для себе. Не міг робити цих і подібних килимів польський народ, бо в нього, як і на Московщині, вівчарство не розвинулося так високо, як у нас. Щоб пофарбувати вовну, треба щоб ця вовна була чисто біла. А білі овечки трохи ніжніші й потребують сухішого й теплішого південного клімату, який і був в Україні. Звичайно, поляки могли привозити білу вовну і з України, але тоді то вже купувалося для панських потреб.

Сама техніка виробу українських килимів знову ж таки зовсім інша.

Що ж до москалів, то вони ніколи не мали свого народного килимарства й не цікавилися ним ніколи. Московські пани купували готові килими в татар, головним чином казанських, які самі торгували, власне кажучи, так званими текінськими

килимами, що вироблялися в Текінській області, у Середній Азії. Але техніка цих килимів зовсім інша, ніж українських, вона одностороння і взагалі не має нічого спільного з українськими килимами.

Чим особливо вславилися старі українські килими і що їх ставить майже нарівні з перськими килимами, це їхня кольористична сила. Як і старі перські, кавказькі та малоазійські килими, вони барвилися так званими рослинними фарбами. Ці фарби були або чисто рослинні, або рослинні з додатком деяких металевих солей. Такі барви й не вицвітали, і не боялися ні пороху, нічого. Ці фарби вживалися в той спосіб, що ними барвилися білі вовняні нитки. У килимі основа, тобто подовжні нитки, були звичайно конопляні і досить грубі, а на цю основу напліталися барвлені вовняні нитки з допомогою грубої дерев'яної голки, так званої глиці. Барви ці мали незвичайні якості. З одного боку, вони були незвичайно живі й робили враження на око незвичайно сильне, але не крикливе, особливо не таке крикливе, яке роблять анілінові фарби модерного виробу. Ці барви відрізнялися дуже великою легкістю й ніжністю. Мені самому під час моїх численних експедицій доводилося дуже часто знаходити в старих сільських церквах або в дзвіницях кусні килимів, стоптаних, покритих восковими плямами, і зовсім темних, на перший погляд, без жодних узорів. Око не могло на них розібрати жодного узору. Але після належного миття й очистки ми в цих шматках відкривали чудо краси. Барви знову блищали як нові, а жовті кольори здавалися просто золотими.

Деякі зі старовинних килимів, що мали близько двохсот літ, здавалися свіжішими й новішими, ніж зроблені з них теперішні копії, які завжди здаються тьмянішими від своїх прообразів.

Головна особливість старих українських килимів полягає в тому, що кольори вживалися на узорах завжди чисті, сильні, ніколи не ослаблені, не розведені, не так звані бляклі, не притемнені. Але градацій у тональності була незвичайно велика кількість, багато відтінків основної барви, але ніколи ці відтінки не були приглушені, ніколи не були пригряжені, ніколи до них не додавалося до розчину ні білої ні чорної барви. Відтінок міг наблизитися до якоїсь із сусідніх барв, як це буває в сонячному спектрі. Наприклад, зелена барва могла наблизитися до жовтої або до синьої, але мусила бути чиста, не мішана, не підбілена і не підтемнена. Одначе незважаючи на те, що барви орнаментів чисті і контрастові, створюється загальне враження делікатності й перфектної гармонії кольорів. Ніяка барва не вискакує занадто і не вбиває іншої, сусідньої. Ця особливість змушує думати, що автори — майстри цих килимів, мусили бути особливо чутливі кольористи, котрі уміли гармонізувати

кольори в спеціальний спосіб, аби одержати ту ніжність і делікатність, не дивлячись на чистоту і силу барв.

Орнаменти українських килимів бувають або чисто геометричні, і тоді вони подібні до різного роду геометричних узорів на килимах перських, малоазійських тощо, або рослинні й звірині*, і тоді вони мають свою оригінальну стилізацію.

Розміри килимів бувають дуже різні і сягають до 7×7 метрів. Ці останні, тобто великі, робилися, очевидно, у панських майстернях, одночасно багатьма майстрами, за певним планом і рисунками, зробленими яким-небудь маляром, добре освіченим спеціалістом. Часто на таких великих килимах зображалися й панські герби. Такі килими мають орнаментацию строго витриману в стилях своєї доби, наприклад, у бароковому стилі початку XVIII віку, у стилі рококо другої половини XVIII віку, у стилі ампір на переході від XVIII до XIX віку й на початку XIX віку тощо.

Але в малих килимках часто виявляється смак і стиль чисто селянський, без участі вчених майстрів-малярів, і ці килимки нам здаються інтимнішими й ближчими, ніж ті великі.

На малих килимах квіти розкидані на тлі часто без особливого плану, без жодного наукового плану. Фантастичні квіти одержали свою фантастичність од стилізації і геометризації. Часом сюди вривались чужі деталі, наприклад, вазончик з квіткою в період ампіону або букет, перев'язаний биндочкою в добу рококо тощо. Тло українських килимів буває різних кольорів, починаючи від білого й кінчаючи чорним, але найрідше зустрічається зелене тло, найчастіше чорне, особливо на Київщині. Однак на Полтавщині вельми улюблене тло було жовте, часто з якимось золотистим відтінком. Нерідко на Полтавщині килими мали синє тло. Але синє тло було значно рідше як жовте, чорне і біле. Теж дуже рідке було тло червоне або рожеве, хоча не таке рідке як зелене.

Власне на Полтавщині, на старій Гетьманщині, включаючи сюди й частину Чернігівщини (південну), було особливо розвинене виробництво розкішних килимів, в яких до головної орнаментации належали квіти. Проте часом вироблялися й цілі пейзажі**.

Найдавніші килими й особливо не лише селянського виробу, а й призначені для селянського використання, не мали на краях бордюрів (рамок). Але панські килими призначені для великопанських покоїв мали такі бордюри, часом тільки дуже то-

* Тваринні.— *Ред.*

** Один такий дуже старовинний килим з вельми цікавим пейзажем на нім зберігався в колекції Василя Кричевського в Києві, у домі Михайла Грушевського, і згорів разом з домом Грушевського під обстрілом большевика Каска, який прийшов з тією метою з Москви на броньовому потягові.

ненькі, однак часто й навпаки — дуже широкі, що досягали ширини в 40 і 50 сантиметрів, особливо в добу ампіру, тобто на початку ХІХ віку. Такі бордюри являли собою часто дуже складний вінок з різних рослин і квітів вельми майстерно підібраних щодо барв і щодо форм, хоча завжди стилізованих.

Я вже згадував, що квіти на килимах були дуже стилізовані, часто зовсім фантастично. Ця стилізація залежала, звичайно, од техніки самого виробу, яка вимагала здебільшого геометричної стилізації. Ця геометрична стилізація більше проявлялася в грубіших килимах, зроблених із грубіших ниток. Дуже тонкі килими з дуже тонких вовняних ниток дозволяли меншу стилізацію і навіть дозволяли робити квіти зовсім натуралістично, наближаючись майже до вишиваних узорів. Але ця подібність до вишиваних узорів була вкрай обмежена. Наші килими прикрашали не тільки панські будинки й церкви, а також і селянські хати. З орнаментів звіриних можна згадати головним чином пташок, які бувають розміщені без якогось плану між квітами.

Техніка килимів

Техніка виробу килимів дуже проста. Кросна вельми дешеві, бо найпростіші, які можна придумати. Ці кросна являють собою рамку, в котрій у горизонтальній частині вгорі і внизу є дерев'яні циліндри такої довжини, якої ширини мусить бути килим. Звичайно близько 3 метрів. А вертикальні частини цієї рамки — це дві дошки з дверцятами вгорі і внизу, в яких уставлені осі циліндрів. Висота цього верстата не потребує бути більшою за 1,5 метра. На ці циліндри (або валки) намотується основа. Вона намотується на котрий-небудь один вал, а до другого прикріплюються вільні кінці основи (вертикальних ниток) так, що перед очима робітниці стоїть вертикальний ряд ниток, на який вона повинна напнути чи впнути дерев'яною голкою (глицею) ті узорі, котрі хоче. Вона і влітає їх або з пам'яті, або з рисунка на папері, що намалював який-небудь маляр. Так само однаково влітається і тло, як квіти тощо. Такий верстат може коштувати не більше 10 доларів. У міру вплітання узорів закінчена частина килима намотується на вільний валок. Не має значення, чи він буде верхній чи нижній. Довжина такого килима може бути довільна. Якої довжини намотана основа, такий довгий може бути й килим.

Позаяк узорі робляться в той спосіб, що барвна нитка з допомогою дерев'яної голки проплітається між вертикальними нитками основи, у прямиому і зворотному порядку, то ці барвні нитки виступають із обох боків основи й зовсім її закривають

і з одного, і з другого боку, через це барвна пляма, скажімо, наприклад, червона, буде однакова, червона з обох боків килима, а тому й увесь килим буде однаковий на обидва боки, з однаковими на обох боках квітками й барвами. Це випадає зовсім інакше, ніж у килимах, наприклад, шведських, і ніж у гобеленах. Шведські килими на перший погляд такі самі, як українські, але вони однобокі: барвний узор у них є тільки з одного боку, а другий у них зовсім без узорів, і техніка виробу значно відмінна. Шведські узори килимові й за формою, і в барвах зовсім відмінні від українських. Гобелени теж однобокі і мають техніку також зовсім відмінну від українських.

Перські та центральноазійські килими мають техніку зовсім не подібну до техніки європейських килимів, і в основі їх лежить зовсім інший технічний принцип. Барвні вовняні нитки, що утворюють орнамент, ставляться на основу короткими тичинками, перпендикулярно до загальної поверхні килима, і такі килими у нас часом звуться стриженими. Ця техніка дає можливість робити узори дрібніші, ніж техніка українських килимів. Окрім того, перські килими значно грубіші, і якщо вони призначені прикривати підлогу, то через те, що грубіші, і що вовна в них стоїть сторч при горизонтальному положенні килима на підлозі, то такі килими значно тепліші для босої ноги і м'які. Але вони важкі, бо забирають багато матеріалу, і дуже повільно виробляються й через те довго, так що вони значно дорожчі від українських.

Відродження килимарства в Україні

Краса українських килимів полягала не тільки в їхній незвичайній кольористичній силі, але теж і в оригінальності стилізації окремих квітів, а також у багатстві й різноманітності цієї стилізації.

На початку цього століття Полтавське земство захотіло наново відродити старе килимарство й асигнувало деяку суму на організацію селянських мистецьких домашніх промислів, розуміючи під цим не тільки килимарство, але теж вишивання, гончарство і різьбярство по дереву. Одночасно за це взялися і приватні підприємства. Полтавське земство хотіло цим допомогти особливо бідним дівчатам, у яких не було землі. Позаяк кросна килимарські були дуже дешеві, то основного капіталу треба було зовсім мало. Головним чином потрібні були цим бідним людям наука й кольорові вовняні нитки. Земство усе це й постачало цим виробницям, давало їм для зразків килими зі свого музею або відповідні рисунки чи малюнки на папері й потім брало від них килими у свій земський склад і продавало

їх. Лишало собі вартість витрат, а чистий прибуток пересилало майстриням. Таким чином на Полтавщині після 1906 року відновилися килимарство й вишивка, а потім теж інші мистецькі промисли.

На Київщині, де земство було зовсім молоде, яке тільки введено було після 1900 року, воно ще не могло взятися за таку справу, але тут взялися приватні люди, які мали на меті чисту експлуатацію цієї справи, побачивши, що на тому можна заробити. Між такими цікавішими були В. М. Терещенкова-Ханенкова, відома київська мільйонерка, і княгиня Яшвіль, теж з Києва. Пані Ханенкова зорганізувала школу й майстерню килимів у селі Мотовилівці, що лежало біля залізниці. Вона запросила в мистецькі керманічі своєї майстерні і школи найліпшого тоді у нас знавця українського народного мистецтва Василя Кричевського, відомого архітектора й маляра-пейзажиста. Його акварелі були незрівнянні, і всі сюжети були взяті з Полтавщини, Харківщини або з Криму.

Василь Кричевський поставив дуже високо мистецький бік килимарської справи в Мотовилівській майстерні, і на сільськогосподарській виставці у Києві в 1913 році килими цієї майстерні були найкращі й дуже розкуповувалися. Але біда була в тому, що і у пані Ханенкової і у Яшвіль московфільські тенденції були більші, ніж розуміння мистецтва, і вони собі мріяли як би окрім заробітків спекти ще й московську печеню на українським мистецтві. Як ілюстрацію подам один епізод. Пані Ханенчиха доручила Кричевському вималювати один килим на зразок гобеленів, тобто з сюжетом історичним чи фантастичним і вибрала для того собі сюжет «Ілля Муромець і Соловей-розбійник», думаючи, що це буде чисто московський сюжет, бо вважала по глупоті своїй, що билини князівського періоду, то були московські продукції, і думала, що Кричевський намалює московських бояр з довгими бородами й у московських кафтанях. А в Кричевського килим вийшов чисто український, Ілля Муромець як запорізький козак, а Соловей теж як українець у вишиваній сорочці. Ханенчиха була не задоволена, але, поїхавши до Москви, взяла із собою цей килим разом з іншими і там продала його за 600 рублів і повернулася дуже задоволена, що так вигідно його продала, бо цілий цей килим їй обійшовся менше як 300 рублів. Кричевський сказав їй, що вона продешевила, бо мистецька вартість його значно більша. Ханенчиха відповіла йому, що вона й так рада, що продала його за цю ціну, бо й сама дивується, що там найшли в цім килимі ті, що його купили і так добре заплатили. Через півроку вона знову була в Москві і довідалася, що ті, що купили в неї цей килим за 600 рублів, продали його якомусь закордонному приїжджому графові чи що за 4 тисячі рублів.

Приїхавши додому, вона й про це сказала Кричевському якраз при мені і все дивувалася: «Що там в тім килимі було цікавого?» Але шкодувала, що продешевила.

У княгині Яшвіль майстерня виробляла виключно вишивки з музейних зразків старих церковних вишивок. Прихід большевиків знищив усі ці відродження нашого народного мистецтва.

Ми, українці, ніколи не думали, що, наприклад, москалі й поняття не мали про килими, що у них народ ніколи не виробляв килимів для себе і тільки в кінці XIX віку деякі фабриканти завели фабрики для виробу дешевих килимів технікою, яка нагадує середньоазійську, але на інших кроснах. Після війни поляки завели у себе килимарство. Причому тут цікаво те, що вони стараються по цілому світові розпустити думку, що й українські килими походять од польської науки, бо Галичину звуть Малопольською і наші килими звуть через це малопольськими, а значить — польськими і зачисляють їх до польського декоративного мистецтва¹.

Собеський проводить думку, що польські магнати XVIII віку, потребуючи килими для своїх замків, організували виробництво їх у себе під впливом французьких гобеленів, і, власне, якраз у своїх маєтках в Україні, і для того навчили своїх кріпаків, тобто українських селян, килимарству, а таким чином і українські селяни навчилися від поляків робити килими і Собеський тільки одне завважив, а се те, що поляки не мають чомусь свого слова для поняття килима і що слово «килим» не є польське, а татарське, яке дуже поширилося через сусідство з татарами й у Україні і вживалося у нас однаково поряд зі своїм старовинним словом «ковер». Але техніка татарських килимів азійська, інша. Я вже говорив, що наші килими могли вироблятися в Україні ще в добі перед Народженням Христа. Тепер ще приведу гадку румунського професора Йорги². Він вважає нашу килимарську техніку за прадавню, яка існує на території Румунії, Бессарабії, України і Буковини та Східної Польщі (тобто Галичини і Волині або інакше — Західної України). Ся сама техніка є і на українським Підкарпатті, вважає, що вона на цій території і повстала. Він говорить теж про ідентичний психічний хист народів, котрі заселяють ці області, як належних до тої самої раси. І ми можемо з цим погодитися. Цікаво, що і поляк Шуман теж приєднується до висновку Йорги, та ще підтверджує його таким прикладом: він указує на образок трацького* воїна на одній грецькій вазі,

¹ *Sobeski M. Der polnische kelim // Slavische Rundschau. 1930. S. 351—356; Szuman S. Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań, 1929.*

² *Jorga. L'art populaire en Roumanie. Paris, 1923.*

* Фракійського. — *Ред.*

котрий на плечах має килим, з пасковими зубчастими орнаментами, які й сьогодні в Україні існують на народних килимах (див. його цитовану статтю, с. 8).

Але він теж думає, що київська князівська держава мала на своє килимарство вплив із Візантії. Це також цілком правдива гадка. Але й Собеський теж признає за українськими килимами їхню велику цінність. Поряд із нашою керамікою і наше килимарство може видержати світову конкуренцію завдяки своїй мистецькій висоті й красі.

Нам би й тепер треба було б в Америці і Канаді звернути увагу на ці наші вироби, особливо на килимарство, й старатися закласти килимарські майстерні особливо там, де є безробітні дівчата, бо це якраз праця для них. До того ж і закладовий капітал не потребує бути великий, а ще менше інвестійний, бо верстати дешеві. Однак треба уникати натільюнових дешевих барв: ліпші суть барви ідонтренові. У Галичині існують килимарські українські майстерні й науку технічну можна одержати звідтіль. Я маю колекцію фотографій килимів і вишивок українських, які можна було б видати, а такі книжки могли б дати багато старих гарних зразків для килимниць. Барви ж можна міняти по-своєму, кожен раз інакше.

Українська кераміка

Українська кераміка не є продукцією тільки останніх часів в Україні. Вона існувала на території України в доісторичні часи. Ми знаємо кераміку на нашій землі з неолітичної доби. Це значить, що кераміка існувала на нашій землі майже 5000 літ. І вже в ту давню добу вона була розмальована, часто дуже хитрими узорами чорної, брунатної і червоної барви, на тлі світлішому: червоному, жовтому і навіть майже білому. Часом, навпаки, світлі і навіть білі узори були намальовані на тлі темнішому від узорів. Не було тільки барви синьої та зеленої на цих старих горшках. Але природний смак наших прапрадідів усе любив миски й горшки оздоблені різними узорами, коли не було мальованих, то хоч оздоблені витисненими вістряма узорами або інкрустованими тощо. І цей смак до мальованих мисок зберігся й до наших часів. І це нас кардинально відрізняє від москалів. Московський народ і справда не мав кераміки власне сільської, не фабричної, не має її й тепер, хоча має новітні порцелянові і фаянсові фабрики. Народної кераміки вони не мають і не мали. Це тому, що москалі з природи не хлібороби, а тільки звіролови та номади, а хліборобство до них прийшло пізно, з прийняттям християнства.

Інакше у нас. Наш народ з неолітичної доби хлібороб, себто осілий; йому потрібні горшки й миски, щоб варити каші, борщі тощо. Він не рухався з місця на місце як ловець та номад, і його горшки спокійно стояли в печі і на припічку у постійній хаті і не билися; ні за неоліту, ні пізніше. Так створилася у наших селян-хліборобів традиція мати свої глиняні горшки, самим їх робити, малювати й випалювати. Так вони роблять і тепер, хоча тепер виділилися окремі майстри-гончарі з селян, які, не кидаючи свого хліборобства, роблять одночасно горшки й миски на продаж. І навіть тепер, незважаючи на конкуренцію фабричних виробів, ця наша мальована посуда, зі своїми традиційними формами; зі своїми власними орнаментами й технікою, які вона одержала як спадщину від наших прадідів із дуже давніх часів, напевне із середньовічної доби, і тепер знаходить місце у наших хатах, прикрашає мисники й столи селян, і поруч з дорогими порцелянами оздоблює стіни й скляні шафи великопанських домів, збирачів мистецької кераміки та вітрини етнографічних музеїв.

Техніка виробу

Для виготовлення мисок і горшків українські гончарі використовують дуже примітивні засоби, як, наприклад, примітивне гончарське колесо, яке гончар під час роботи сам крутить своїми ногами. Замість прийнятих на фабриках дерев'яних або металевих шаблонів для надання певного профілю мискам і горшкам, тобто для надання їм потрібної шаблонової форми, наш гончар користується просто своїми власними пальцями, якими він творить чудеса форми, з простого шматка м'ятої гончарської глини, і з такою швидкістю, яка майже не поступиться машинному виробу. Його майстерня міститься в тій самій хаті або кімнаті, яка служить йому та його родині житлом, і тільки часом гончар розміщує свою майстерню в маленькому ванькирчику або навіть у снігах чи літом у коморі.

Гончарське горно звичайно буває десь у городі, не дуже далеко від хати. Саме горно зроблено з тої самої глини, з якої виробляють і горшки. Горно міститься в ямі приблизно півметра глибиною й виступає з ями вгору на висоту близько одного метра.

Усередині горно ділиться горизонтально решіткою з тої самої глини на два поверхи: верхній і нижній. Верхній поверх має великий широкий отвір, що зветься щелепи, через який у верхню частину на решітку накладаються висушені на повітрі горшки для випалу. А нижня частина під решіткою наповнюється сухими дровами, які й запалюються. Вогонь знизу

проходить через діри глиняної решітки і своїми язиками вогняними ніби лиже горшки, випалюючи їх майже до почервоніння.

А наші прості гончарі вміють у такому звичайному горні досягти незвичайно ефективних результатів у кольорації горшків тільки простою регуляцією доступу повітря в горні. Так, наприклад, вони можуть досягти зовсім білого рівномірного кольору горшків, а можуть знову ж тільки зміною доступу повітря досягти того, що вся поверхня горшка буде рівномірно блискучо-чорна (це від карбонізації) і не буде міняти цього свого кольору й полиску ні за яких умов. Цей колір не змивається. Якщо хочуть мати горшки з малюнками, то це потребує подвійного випалу. Спершу випалюють горщик до білого кольору, потім його фарбують або розмальовують різними барвами і потому зверху покривають поливою, до якої входять олов'яні солі, і по висушенню на повітрі ці горшки знову ставлять у горно і випалюють. Тоді полива покриває поверхню зверху склистою прозорою масою, з-під якої виблискує узор.

Численним формам, котрі в українців має посуд, відповідає теж і кількість назв українського посуду. Ці назви такі: 1) горщик, горня, горнятко; 2) гладущик; 3) глечик, або глек; 4) макітра, або макотерть; 5) ринка; 6) баняк; 7) банька, або тиква (що в ній носять воду, йдучи в поле); 8) близнюки (подвійні або потрійні); 9) миска; 10) полумисок; 11) покришка; 12) сковорода, або пательня; 13) вазон; 14) форма для баби; 15) куманець (східного типу банька для води або для горілки); 16) баранець — посудина у формі баранця.

У господарстві, само собою розуміється, використовується тільки немальований посуд для варива й печення, бо мальований був би пошкоджений сажею від різних товщів і диму. Але для варива послуговуються часто полив'яними, тільки не розмальованими горшками, бо полива утворює склисту поверхню, яка не пропускає води та інших рідин, у той час як звичайні горшки, не полив'яні, воду пропускають. Хоча коли в неполив'яних горшках варять борщ та іншу страву, то товщі, проходячи з водою через шпари горшка, забивають собою ці шпари і по скількох варивах такий горщик теж перестає пропускати воду.

На деяких навіть простих горшках біля шийки, на плечах робляться узори у формі легенької простої хвильки, нанесеної червоною фарбою або витиснені яким-небудь вістрям. Цей простий хвильковий орнамент затримався, мабуть, ще від великокнязівських часів; коли він служив майже єдиною оздобою тодішніх горшків.

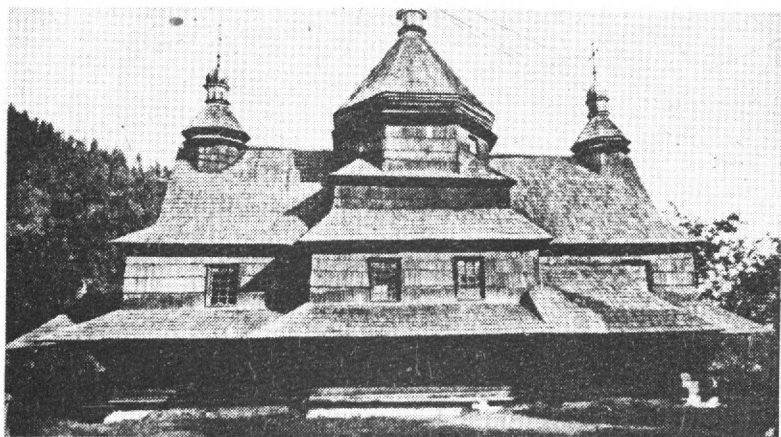
Горшки та миски, розмальовані різними орнаментами, ма-

ють цілу мальовану поверхню, покриту олов'яною поливою. Звичайно, горшки і глечики бувають розмальовані і полив'яні по узорах зовні, миски всередині, але горшки тоді не поливаються всередині, а миски зовні. Тільки винятково покриваються поливою й не оздоблені орнаментами поверхні.

Що торкається самих орнаментів, то найчастіше вживають ті орнаменти, які випливають із самої техніки гончарського виробництва, пов'язані із застосуванням гончарського колеса. Через те найчастіше використовується спіраль, яку можна найшвидше нанести на миску, і потім різні її похідні. Сама ж фарба наносилася не пензлем, а так званим ріжком. Фарба розмішувалася з глиною та іншими присадами й наливалася в порожній бичачий ріжок, який у вузькому кінці мав дірочку. Дірочку затикали пальцем, наливаючи в ріжок фарбу, і потім, відіймаючи пальця, випускали фарбу на призначену для орнаментування поверхню. Фарби вживалися різних кольорів. Особливо була любима, хоч і дорога, кобальтова синя фарба. Але найчастіше послуговувалися зеленою й жовтою барвою на природному червонуватому тлі глини. Тому що сама природна гончарська глина мала різні природні барви, наприклад, могла бути біла, зеленкувато-жовта, то й до самої глини домішували таку фарбу, яке хотіли мати тло. Здебільшого домішували червону, бо вона була дешева й вигідна для гончарів.

Окрім орнаментів технічно найпростіших, спіралевих, покривали миски різними звіриними фігурами: серед котрих особливо частими були баранці, коники, а потім риби й півні. На горшках, навпаки, майже постійно використовувалися орнаменти рослинні, різного роду квіти, деревця, і комбінації з них, нерідко оздоблювали й миски.

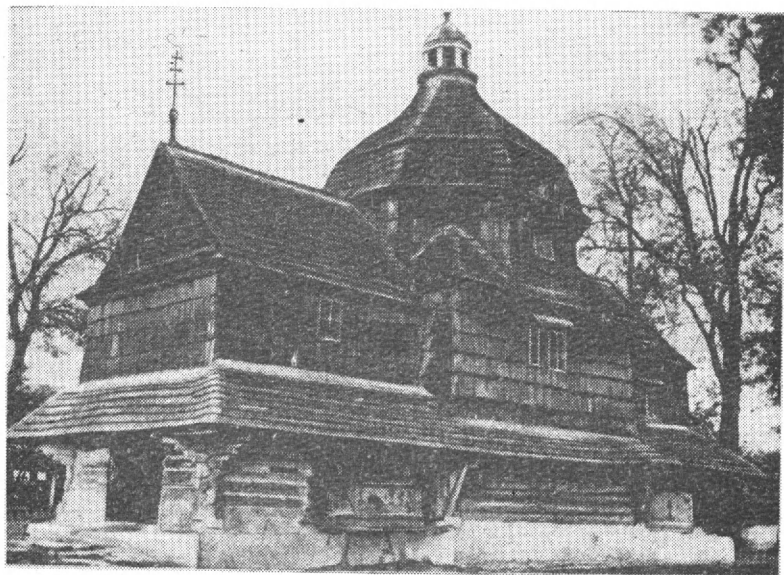
Часто дуже прості на перший погляд орнаменти викликали незвичайно високий мистецький ефект, коли гончар був обдарований справжнім мистецьким талантом. Таким, наприклад, незвичайним мистецьким талантом вирізнявся один селянин Начовник з Опішні Полтавської губернії (Зіньківського повіту). Він часто робив на мисках орнаменти ложкою, тобто брав у ложку фарби й кидав її на миску так, що на жовтій або білій поверхні з'являлися червоні плями і тільки, але ефект був незвичайний. Я пам'ятаю одну таку невелику миску в колекції нашого великого мистця Василя Кричевського, котрий особливо дорожив нею. Начовник на невеликій мисці зробив біле тло, злегка теплуватого, ледве жовтуватого відтінку, а під вінцями кинув ложкою чотири великі плями червоного кольору. Хто не бачив тої миски, не може повірити, яке приємне враження робила вона. В мистецькім враженні цім головну роль відігравали пропорції між цілою



1. Трибанна церква, с. Устеріки, Галичина, початок XVIII в.

2. Трибанна церква, с. Ботельна Вижня, повіт Турка, Бойківщина, Галичина, XVII в.





3. Однобанна церква, с. Підгородє, повіт Рогатин, Галичина, XVIII в.



4. Трибанна церква, с. Сverdликів, повіт Умань, XVIII в.



5. Трибанна церква, с. Мошурів, повіт Умань, 1768 р.



6. Трибанна церква, с. Коршів, повіт Коломия, Галичина, XIX в.

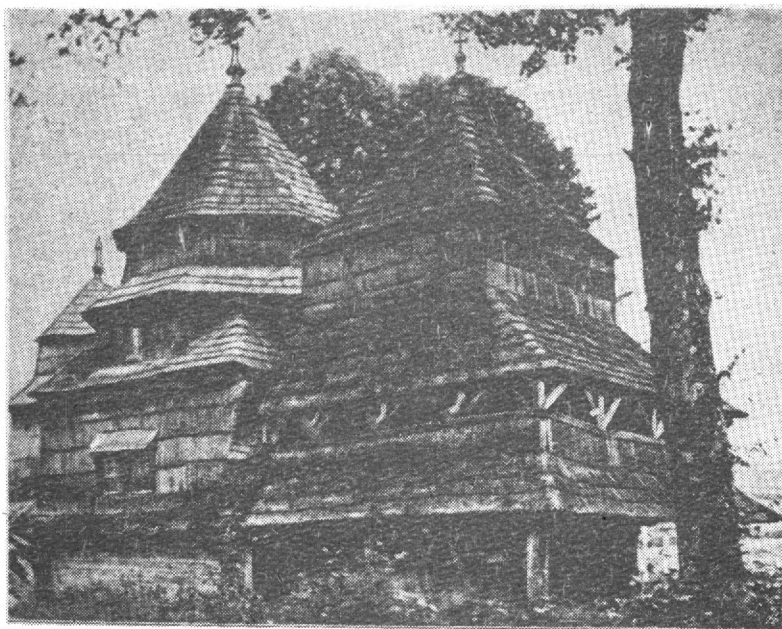


7. Трибанна церква, с. Іваниці, повіт Прилуки, Полтавщина, XVIII в.

9. Трибанна церква, Бойківщина, Галичина, XVII в.

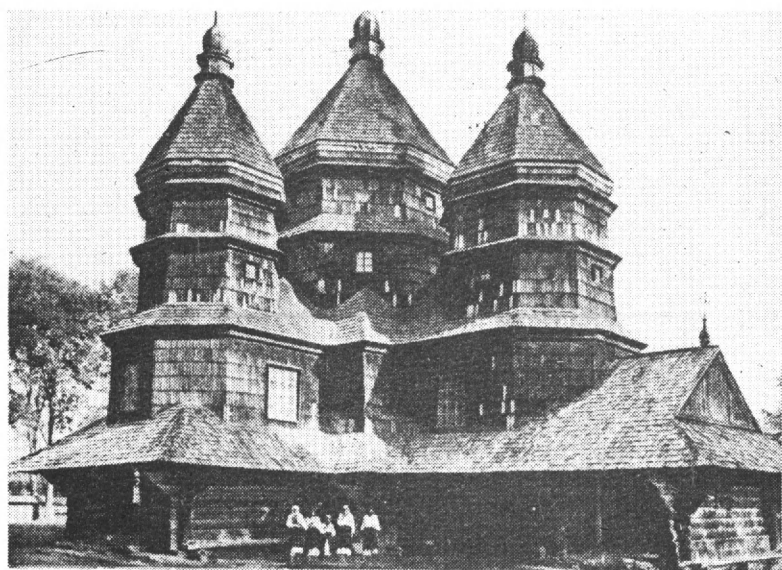


8. Трибанна церква, Судова Вишня, Галичина, 1637 р.





10. Трибанна церква, с. Малнів, Галичина, XVII в.



11. П'ятибанна церква, с. Княздвір, повіт Печеніжин, Галичина, XVIII в.



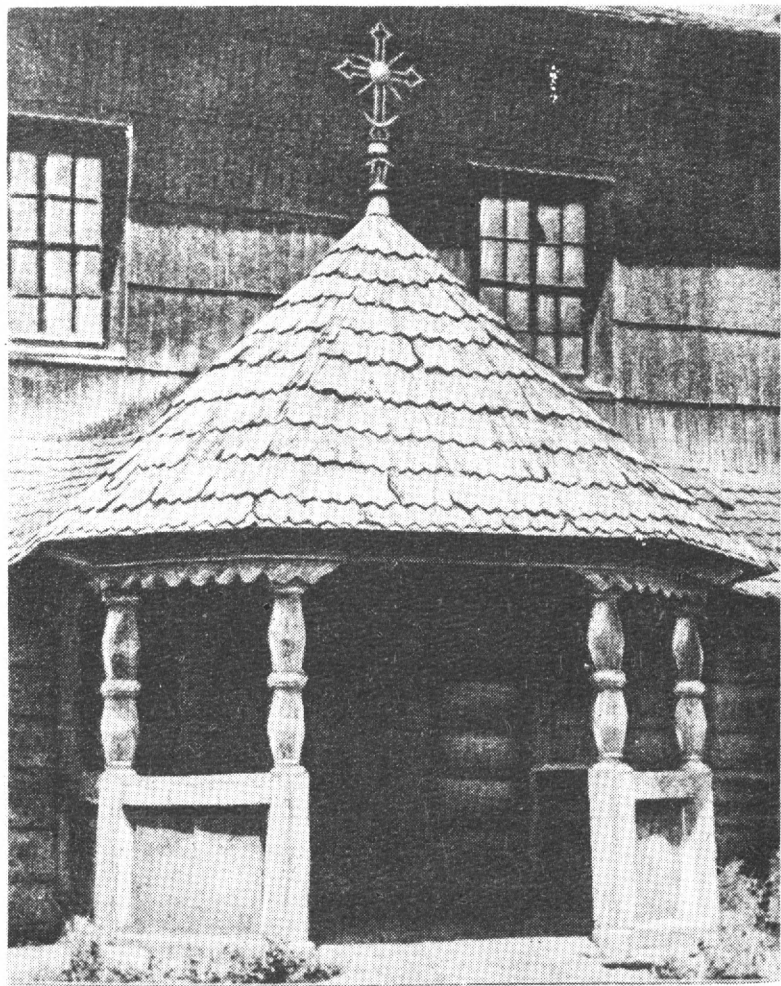
12. П'ятибанна церква, с. Княздів, повіт Печеніжин, Галичина. Знята з другого боку



13. Трибанна церква, с. Бутля, Бойківщина, Галичина, XVIII в.



14. Трибанна церква, с. Підзахаричі, Буковина, XVIII в.



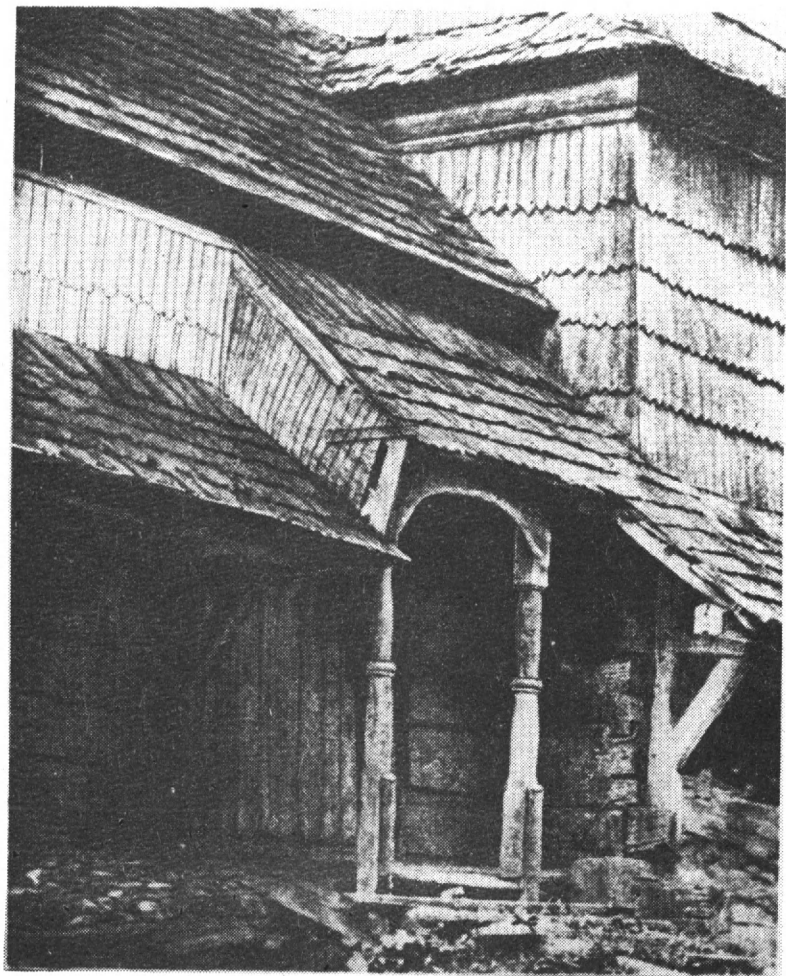
15. Південний бічний ганок у трибанній церкві, с. Балинці, повіт Гвоздець, Галичина, XVIII в.



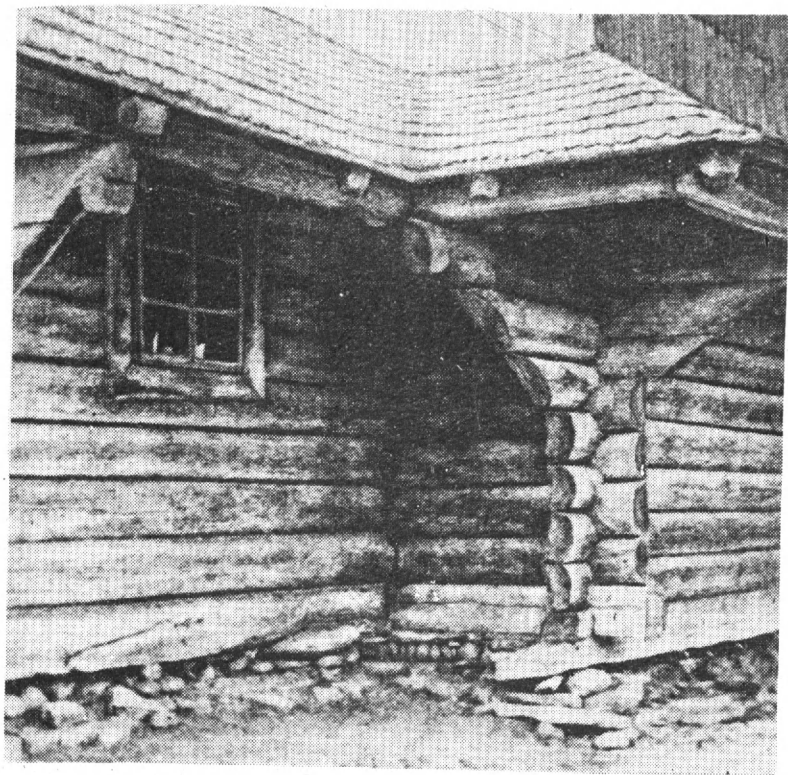
16. Ганок трибанної церкви, с. Талаш, Угорська Бойківщина, XVIII в.



17. П'ятибанна церква, с. Велика Березянка, повіт Тараща, Київщина, XVIII в.



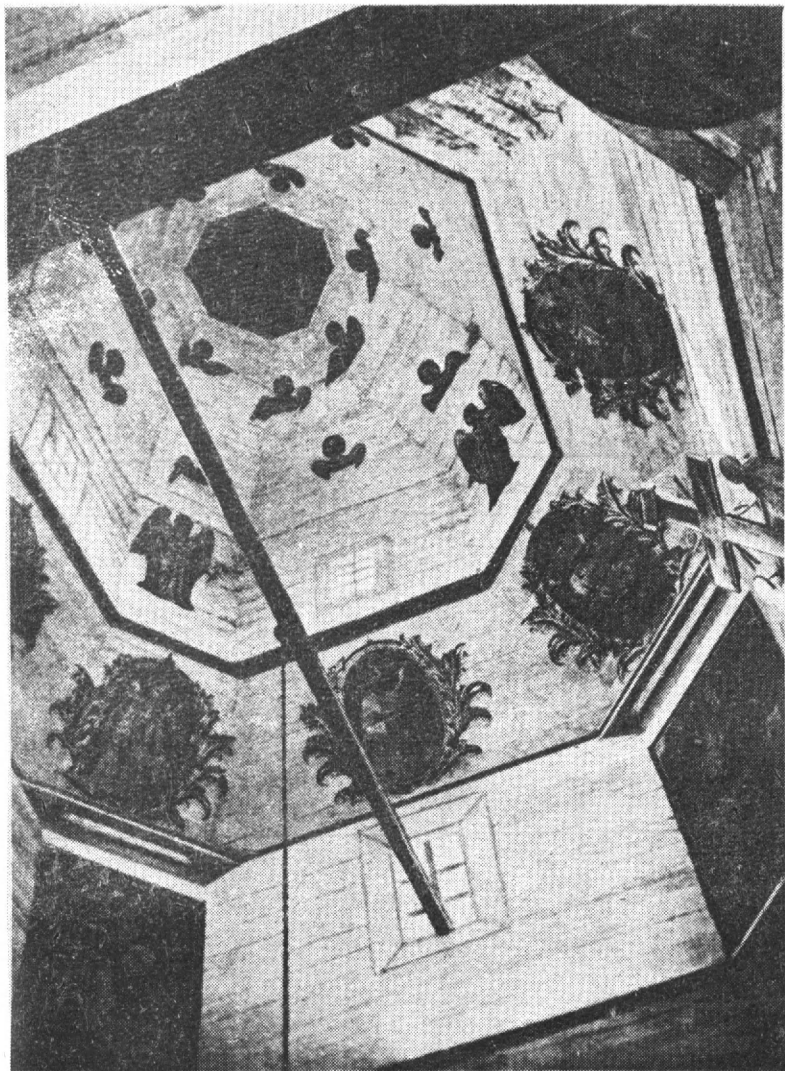
18. Ганок трибанної церкви, с. Манайів, Галичина, XVIII в.



19. Деталь церкви, с. Малнів, Галичина



20. П'ятибанна церква, с. Лісовичі, повіт Тараща, Київщина, XVIII в.



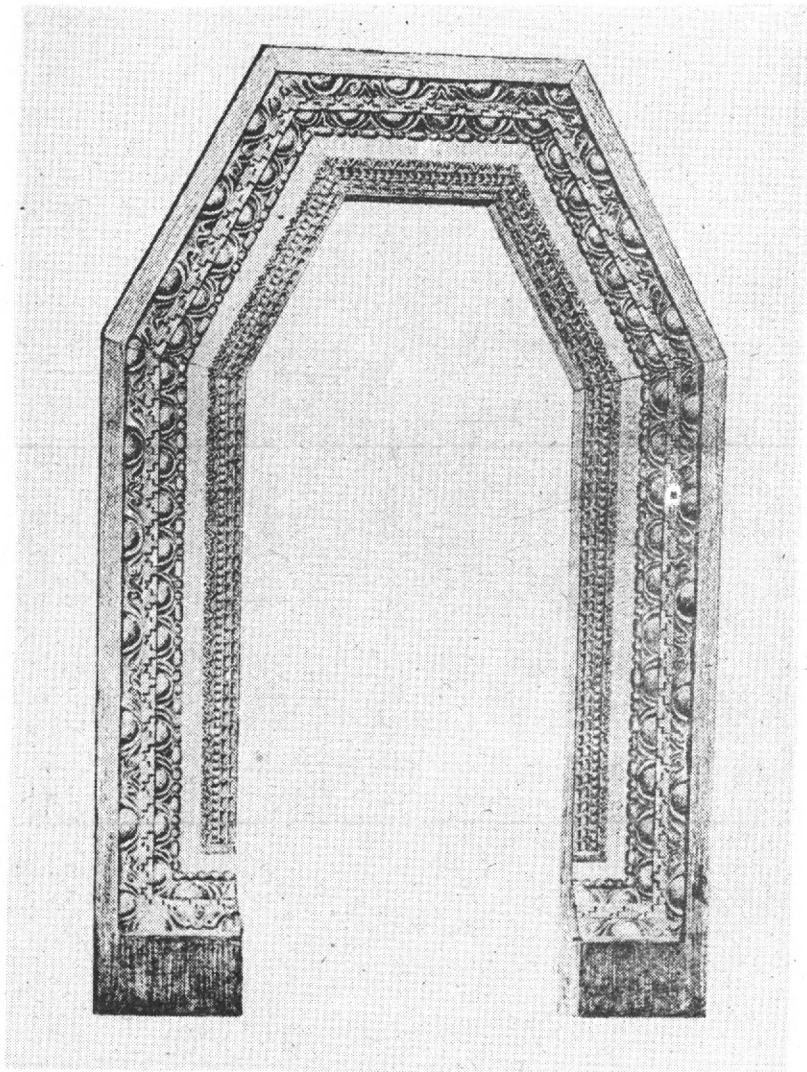
21. Баня, вигляд зсередини п'ятибанної церкви, с. Лісовичі, повіт Тараща, Київщина, XVIII в.



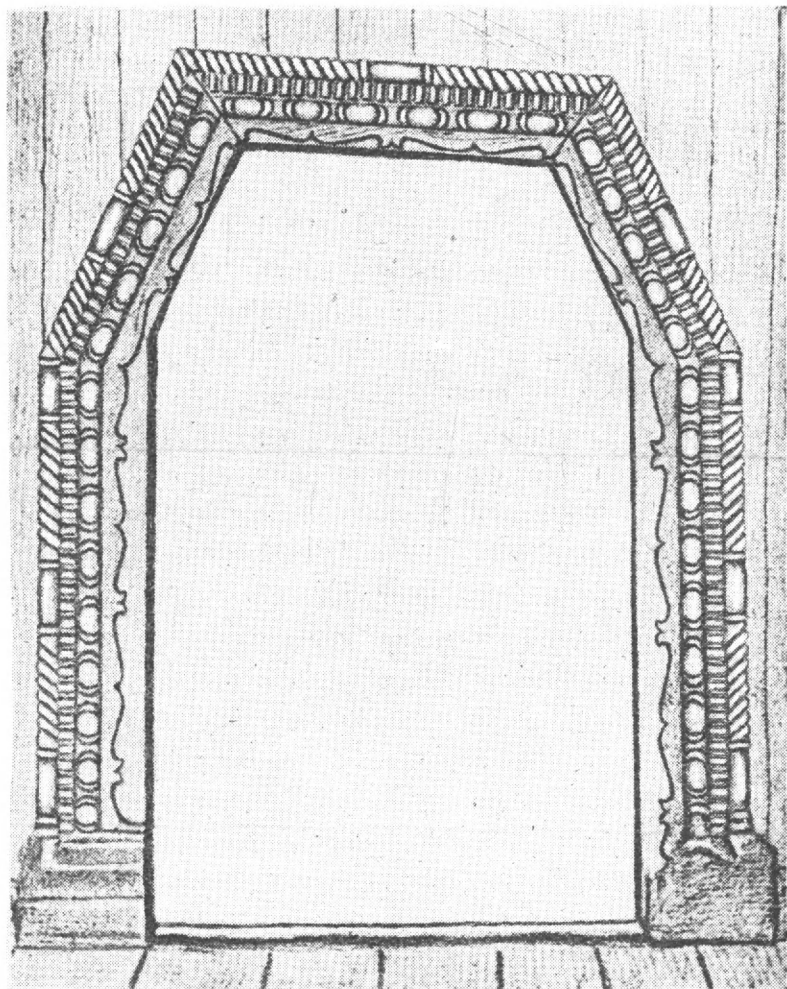
34. Дзвіниця, с. Чесники, повіт Рогатин, Галичина, XVIII в.



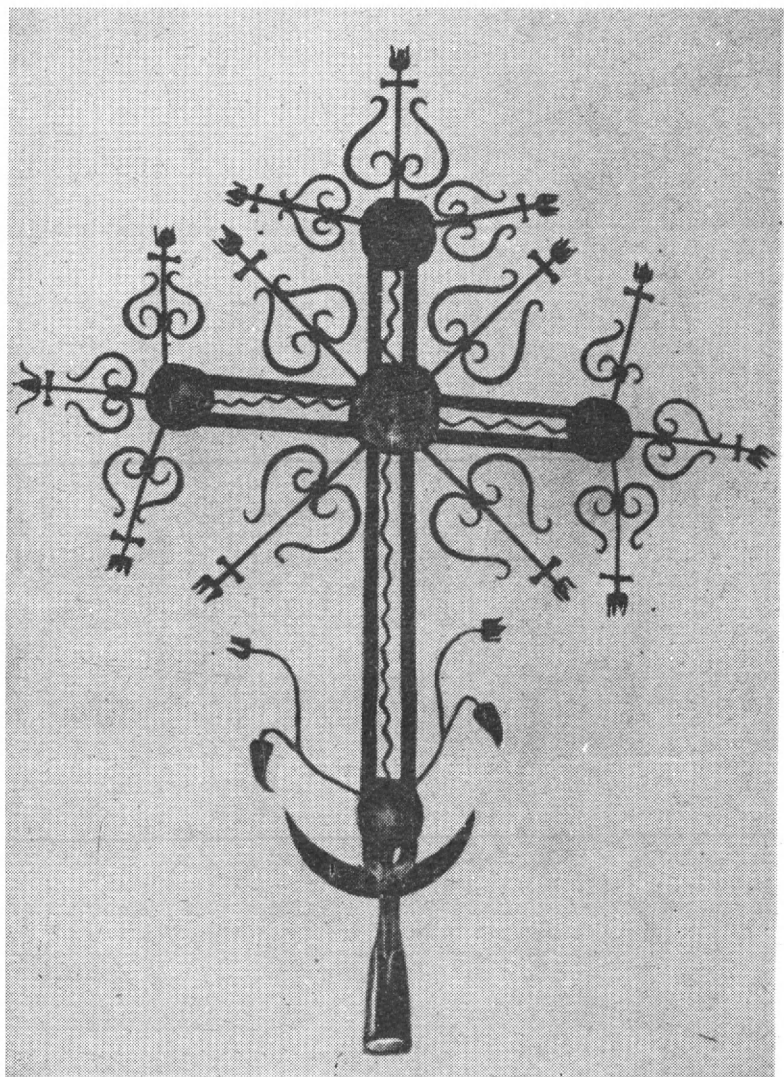
35. Дзвіниця, с. Підгородє, повіт Рогатин, Галичина, XVIII в. |



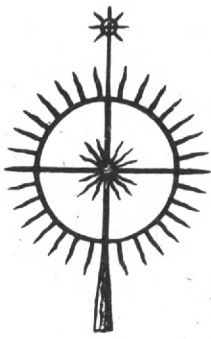
43. Церковні одвірки, 1706 р.



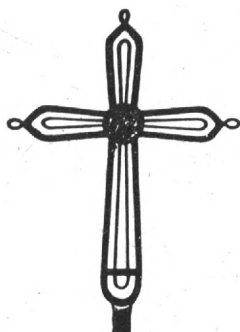
45. Церковні одвірки, с. *Тялянки*, повіт *Умань*, XVIII в.



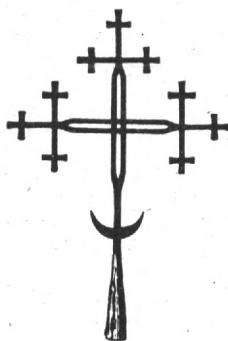
50. Церковний хрест, с. Долина Кам'яна, Херсонщина



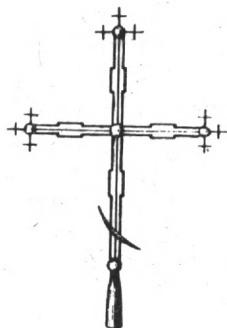
51



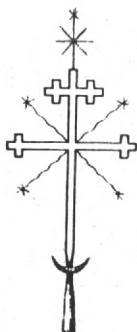
52



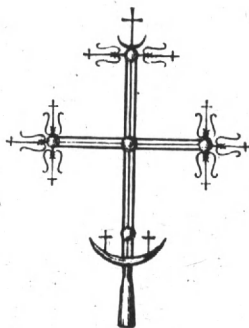
53



54

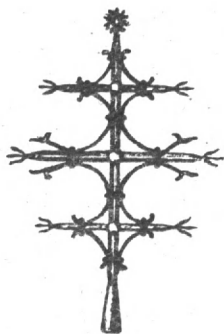


55

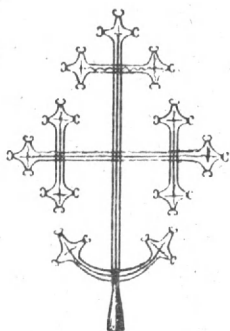


56

51—56. Церковні хрести, XVII—XVIII вв.



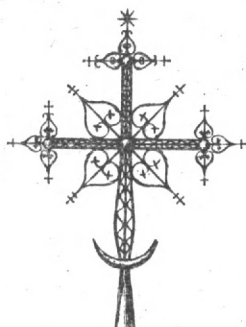
57



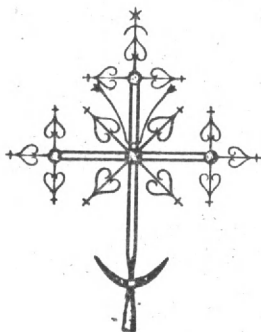
58



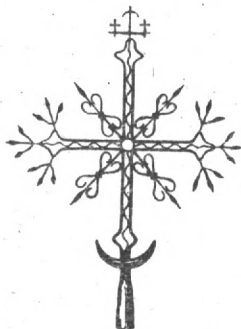
59



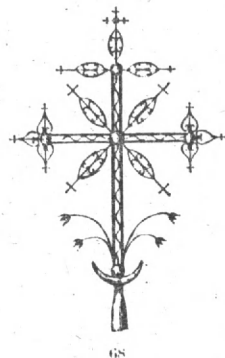
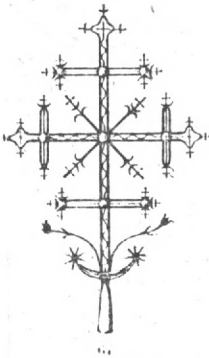
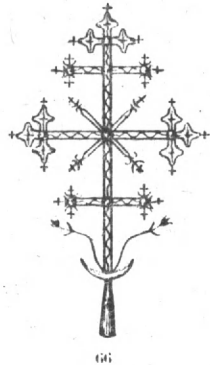
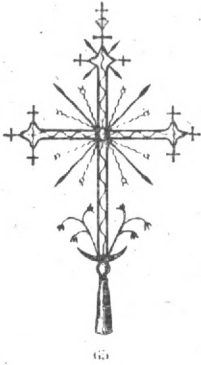
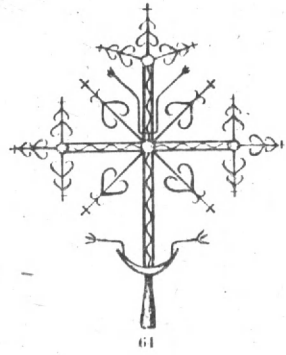
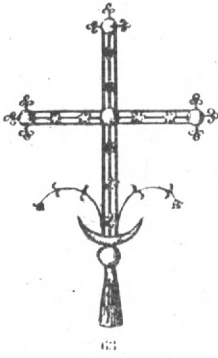
60



61

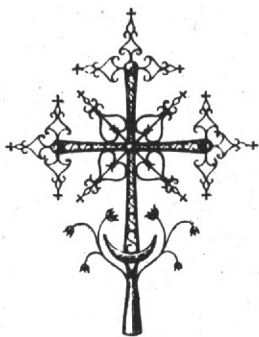


62

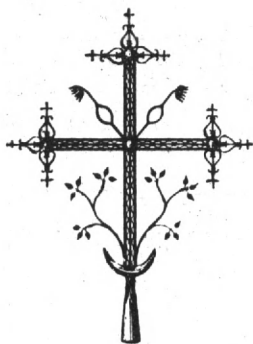




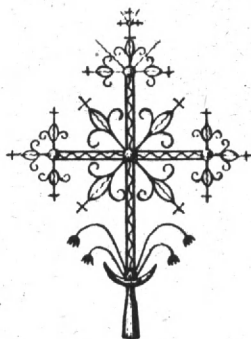
69



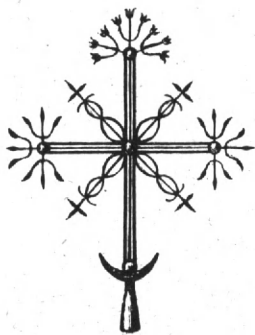
70



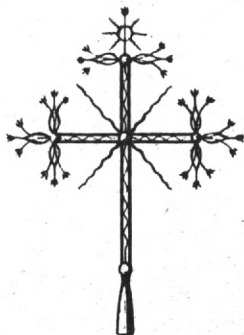
71



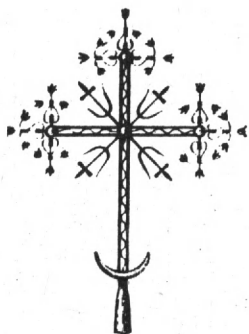
72



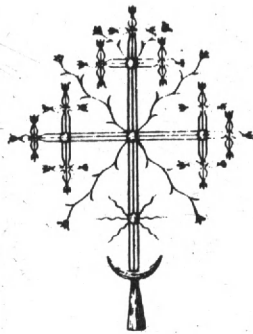
73



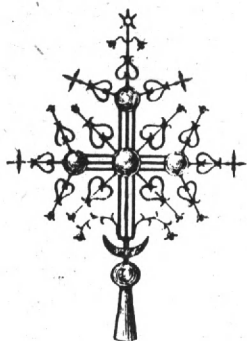
74



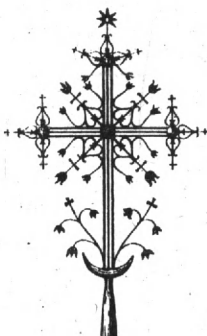
75



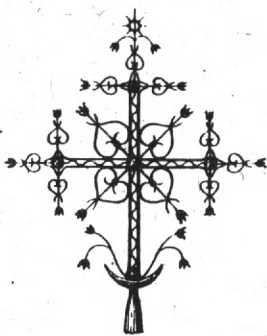
76



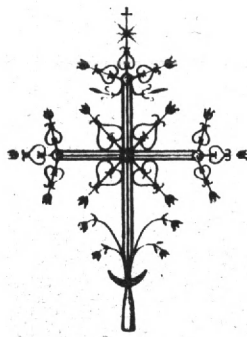
77



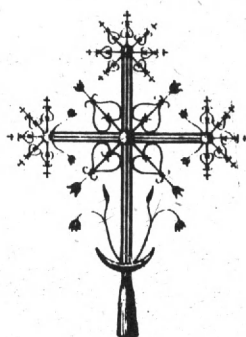
78



79



80



81

75—81. Церковні хрести, XVII—XVIII вв.



82. Хата, с. Шишаки, повіт Миргород, Полтавщина



83. Хата, с. Білики, повіт Кобеляки, Полтавщина



84. Хата, с. Шаховка, повіт Костянтиноградський, Полтавщина

85. Хата, с. Плішivecь, повіт Гадяч, Полтавщина

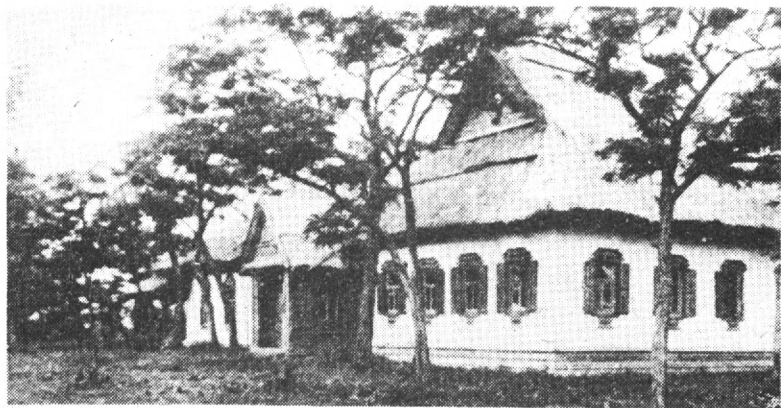




86. Хата, с. Борки, повіт Хорольський, Полтавщина

87. Хата, с. Огіївка, повіт Бердичів, Київщина

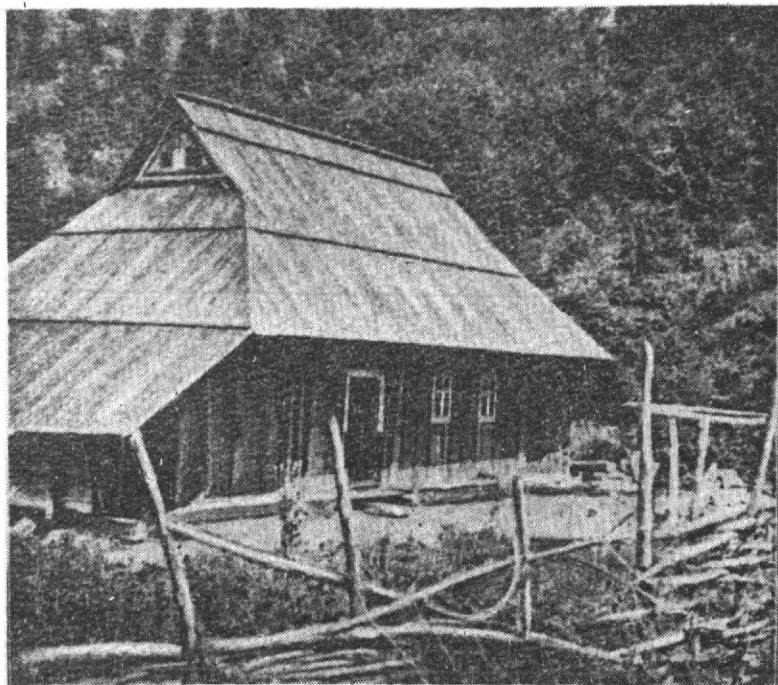




88. Будинок пана Галагана, с. Липове, повіт Кременчук

89. Гуцульська хата, с. Довгополе





90. Гуцульська хата, с. Криворівня



91. Бойківська хата, с. *Волосянка*, *Галичина*



92. *Бойківська хата, с. Славськ, Галичина*

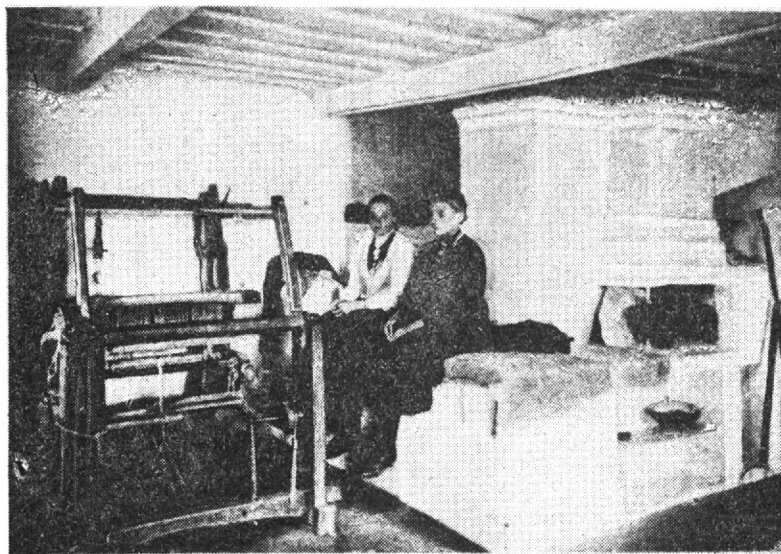


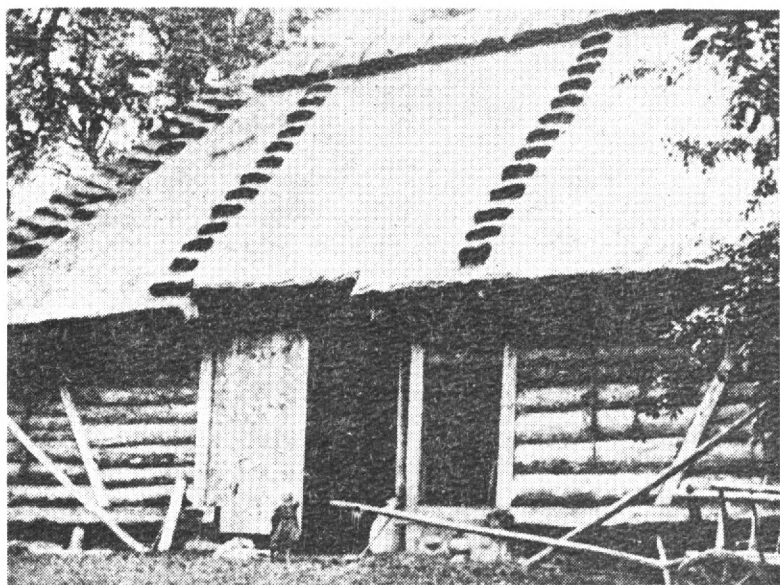
93. Бойківська хата, с. Славськ, Галичина



94. Внутрішній вигляд хати (покуть), с. Огіївка, повіт Бердичів, Київщина

95. Внутрішній вигляд хати, с. Огіївка, повіт Бердичів, Київщина





96. Стодола (клуня), с. Бережниця Шляхотська, повіт Калуш, Галичина



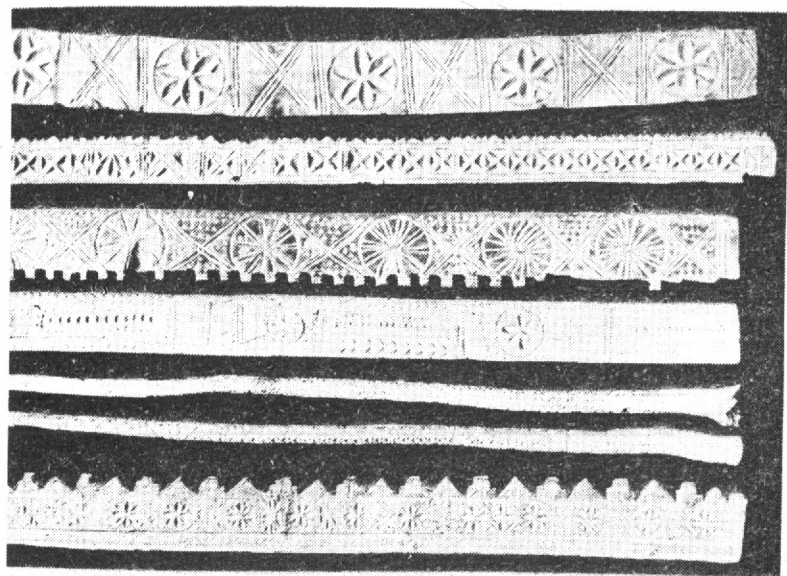
97. Вітряк, с. Лагодівка, повіт Хорольський, Полтавщина



98. Вітряк, с. Плішivecь, повіт Гадяч, Полтавщина

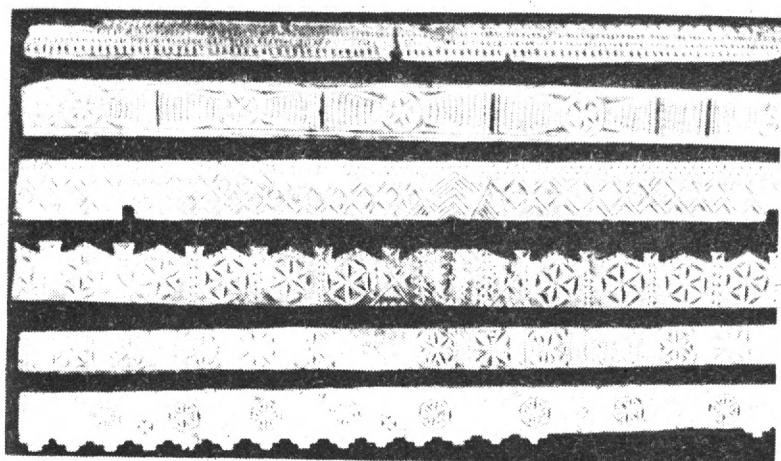


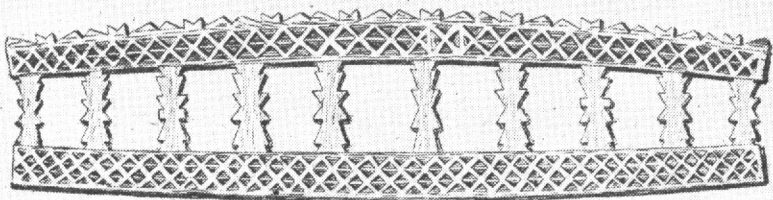
99. Різьблений і помальований стіл, с. Сальків, повіт Переяславський, Полтавщина



100. Різьблені полички і 2 палиці

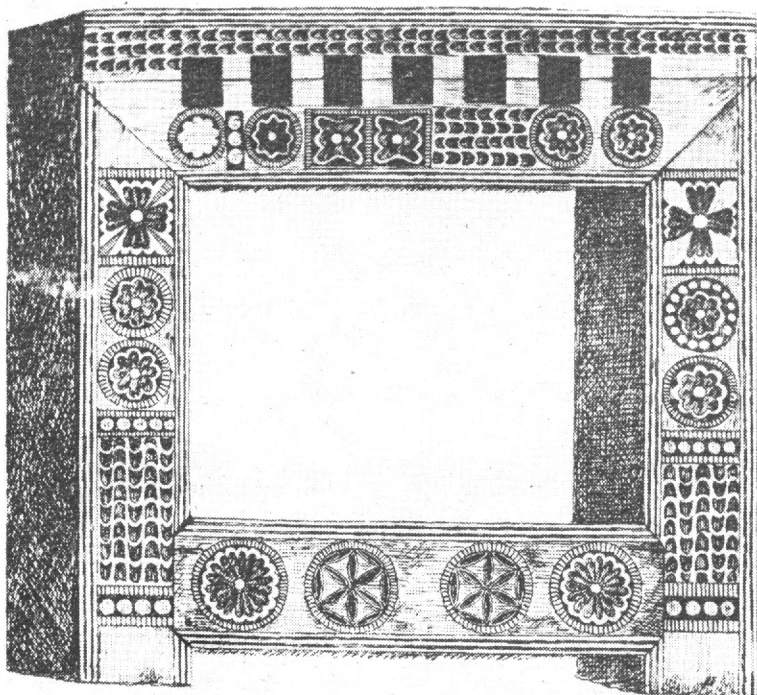
101. Різьблені полички

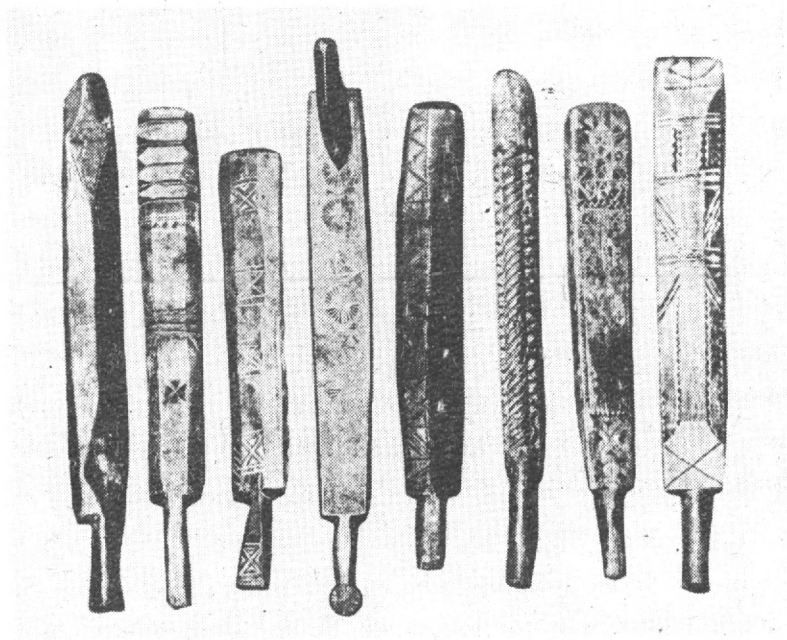




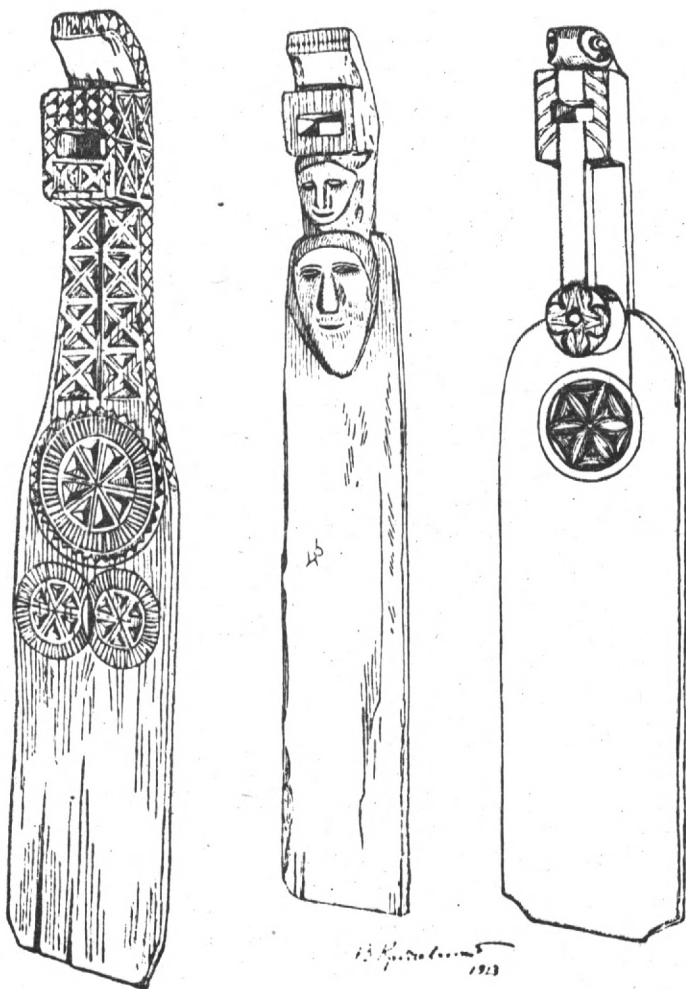
102. Різьблена поличка

103. Різьблений мисник, с. Адамівка, повіт Чигирин, Київщина

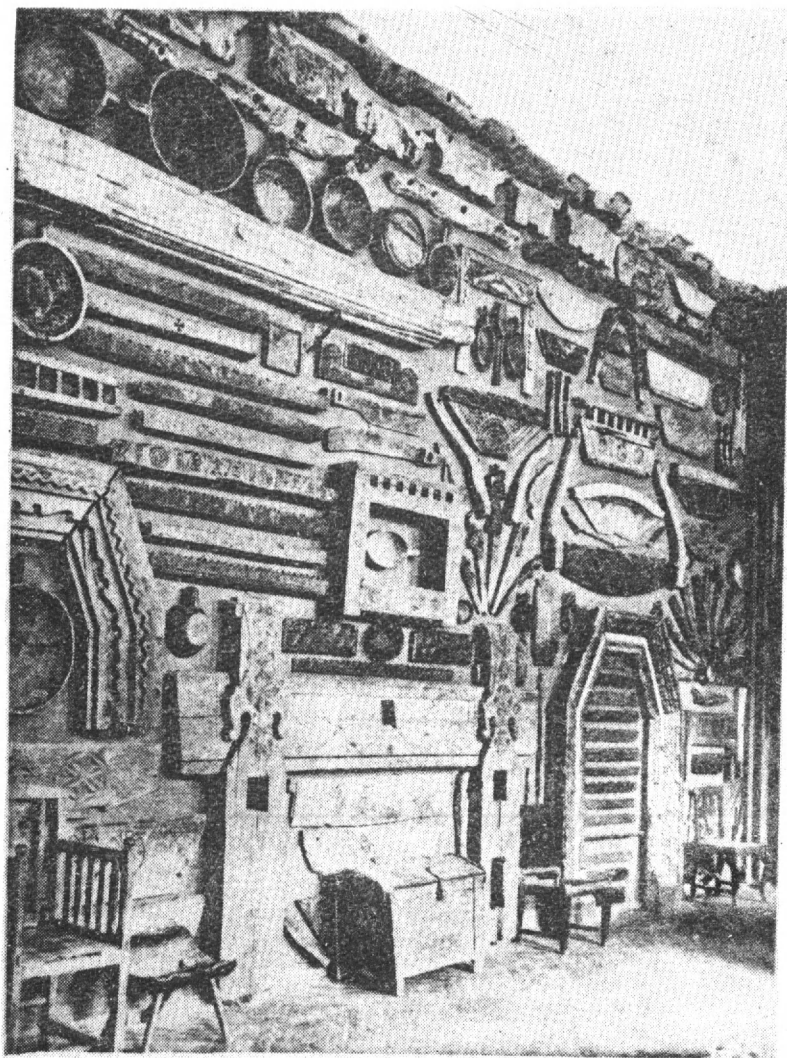




120. Різьблені рублі



121. Днища до кужеля, Полтавщина, XIX в.



122. Зібрання різьблених дерев'яних речей у Київському музеї. Загальний вигляд



Килим з гербом гетьмана Полуботка, початок XVIII в. Зібрання Василя Кричевського

поверхнею і чотирма червоними плямами й потім якась неви-яснима гармонія між неправильними контурами цих плям. На жаль, величезна колекція Кричевського з цілим його музеєм у Києві, в домі Грушевського, була знищена большевицькою артилерією в 1918 році, 20 лютого, разом з домом Грушевського.

Прості механічні орнаменти, особливо спіралі, розповсюджені на всьому просторі України, від Кубані аж по Карпати, і там, куди українці емігрували.

Але між дуже численними центрами гончарських районів в Україні (райони ці залежали від наявності гончарської глини), деякі визначалися особливо ефектним мистецтвом своїх виробів і стали славні на цілу Україну. Перед великою війною й революцією, такими особливо славними центрами гончарськими були згадана вже Опішніа на Полтавщині та село Дибинці Канівського повіту на Київщині. Кожен гончар у цих селах мав свої індивідуальні орнаменти, які тільки він і описував, і люди, котрі купували ці миски чи горшки, дуже добре знали орнаменти кожного майстра, і кожен купував собі речі свого улюбленого гончара. В Опішніа гончарів було багато, але між ними особливо вирізнялися Начовник, Гладеревський і Поросний, а в Дибинцях особливо ефектні орнаменти створював Масюк. Між ними найбільшою мистецькою силою, найбільшою творчістю виділявся Начовник.

Начовник мав такий мистецький вроджений талант, що не робивши ніяких спеціальних узорів, а тільки накидаючи ложкою барвні плями на миску досягав чарівного враження. Але він виробляв дуже велику кількість різних узорів рослинних і геометричних, якими просто ставив свої вироби вище всякої конкуренції. На жаль, миски з його квітками, відібрані до великої колекції В. Кричевським, усі загинули, як я вже згадував вище. Він же робив знамениті глиняні баранці, з яких 2 чи 3 свого часу зберігалися з Полтавському земському музеї. Одним із найбільш оригінальних виробів Начовника та найбільш фантастичних і чарівних за формою й за мистецьким виконанням були грубки глиняні, по ідеї зроблені так, як звичайно робляться невеликі залізні печі для обігрівання хати, але форму мали вони цілком фантастичну — дідка, ведмедя, барана або якогось дивного квітчастого дерева; і баранці, і глиняні печі він покривав поливою різнобарвними плямами. І це відчуття кольористості, яке надавало виробам таємничого чару, було особливою характеристикою його мистецького таланту, який стояв на границі з геніальністю.

Зовсім іншим талантом був Масюк на Київщині. Він покривав свої горшки й миски теж квітами, теж незвичайно

оригінальними і своєрідними за формою, але почуття барвистості, на протилежність Начовниковій гармонійності, виявилось у Масюка* в незвичайно сміливій формі, можна сказати, дикій контрастності. Наприклад, на білому блискучому тлі зелені із жовтим квіти викликали у наших учених малярів зойк, коли вони вперше бачили їх: «Чи можна ж-так робити?!» Проте незвичайна сила рисунка і барвних контрастів була така сильна, що через хвилину той самий маляр казав уже: «Але це таке сильне, таке гарне, що переможе і саму теоретичну недопустимість». У дубинецьких виробах Масюка принцип орнаментатії був вирковий (свастичний), що, може, залежало від впливу орнаментатії Великодніх писанок.

Монументальна старовинна українська кераміка

Може, моя спроба назвати одну відміну кераміки монументальною не є дуже точна, але я тут проводжу аналогію з малярством, яке теж має свою відміну, котру часом звать монументальним малярством. Називаю я цю кераміку так тому, що вона покривала стіни монументальних будинків, тобто стіни наших мурованих церков у Києві, Переяславі, Білгороді та в інших церквах і стіни князівських палаців. Ця кераміка представляла емальовані кахлі, якими були обкладені стіни церков. Ці кахлі були зроблені з гончарської глини у формі плиток різних розмірів. Бували розмірами 20—30 сантиметрів приблизно, бували й більші, але дуже багато було меншого розміру. У Києві в Софійському соборі ще й тепер збереглися у вітарі орнаменти з таких дрібних трикутників. Справа в тому, що київські князі і взагалі кияни бачили красу мармурових грецьких будинків і церков у Херсонесі в Криму, а дехто то й у самій Візантії, і їм хотілося і собі мати такі гарні церкви. Але в Україні мармуру не було, а привезти з Криму не можна було через пороги на Дніпрі. І київські мистці зробили найпростіше, зробили собі оздобу з того матеріалу, який був під рукою: із глини, тільки покривши її тонким пластом емалевих барвистих оздоб. Так, це не була

* Більшість приватних колекцій, в яких знаходилися миски та інші речі, виготовлені Начовником, Масюком, Гладеревським та іншими мистцями, знищила большевицька навала. Мені пощастило вивезти з України до 20 малюнків мисок наших майстрів і в тому числі Начовника, Гладеревського, Поросного й Масюка. Малюнки прекрасні. Я хотів їх видати разом з іншими українськими орнаментами окремим томом «Українського мистецтва», але й досі за 15 літ не знайшлося підприємця, щоб видав ці мої матеріали, які можуть загинути, а, між іншим, видавець міг би дуже добре заробити на цьому.

низьколивна полива гончарська, а справжня емаль. Температура лиття цієї емалі досягала більше тисячі градусів. Тож праця із цими емалями була тяжка і дуже дорога, як показують верстати гончарських майстерень і знайдені в них подвійні тяглі з двома дірочками для виливу двох різних емалей, то треба було вкрай багато праці для виробу кожної такої кахлі. Але результат труднощів був гарний, бо знайдені кахлі блищали своїми емалевими кольорами неначе сьгоднішні. Коли подумати собі, що треба було багато тисяч кахель, щоб укрити стіни церкви, то можна зрозуміти, чому один італійський артист — мистець, архітектор і скульптор разом, побачивши ці кахлі в Київському музеї і після того пояснення сказав: «Та це ж є варварська розкіш, варварське багатство». Так, це справді була казкова розкіш. Коли я розкопував у Білгородці (старовинний Білгород, резиденція Володимира Великого) князівський дитинець, то був вражений масою кахельного грузу, що лишився від зруйнованих татарами церков, незважаючи на те, що селяни давно ще перед сотнями літ розтягли ціліші кахлі та цеглу для своїх будинків. Але в Московщині ніде не виливали таких кахель. Там був камінь, яким і обкладали церкви, часом різьбили цей камінь (як, наприклад, в Юр'єві Польському неподалік від Москви).

Цю саму емаль виливали також і для орнаментациї золотих речей, як, наприклад, князівських нашійників і корон, і для виробу образків у техніці так званої візантійської перегородчастої емалі. Наша київська емаль тільки трошки поступалася славнозвісним дуже дорогим візантійським емалем на Заході. При такому розвою емалевого діла в Україні за князівської доби і кераміки взагалі стає ясным, що вона і кераміка не могли зовсім зникнути по зруйнуванню Києва монголо-татарами в 1240 році. Все ж таки монголо-татари не руйнували київських церков умисне, як це робили московські суздальці ще перед монголо-татарами під командою суздальського (московського) князя Андрея Боголюбського (у 1171 р.).

І справді, ми бачимо в тій самій Білгородці керамічні вироби XIV віку й пізніші.

У XVI віці з'являються спеціальні керамічні оздобу мурованих церков у формі глиняних кольорових дисків, не менше 40 сантиметрів в діаметрі, які оздоблюють, наприклад, гзімс великої соборної церкви Києво-Печерської лаври і Переяславського собору. Ці диски трошки нагадують ренесансні керамічні подібні оздобу в Італії того ж віку. Керамічне мистецтво монументальне закінчило своє існування ще в князівську добу, але керамічне мистецтво взагалі то занепадало, то знову розцвітало й утрималося в Україні до останнього часу.

Українські пізні емалі та порцеляни

У XVII віці у нас існувало емалеве мистецтво, що розвивалося, як здається, у монастирях. Це емалеве мистецтво нагадає одночасне емалеве лімозьке* мистецтво за своєю технікою на міді. Ці емалі вживалися для виробу образів на євангельські оправи і для виробу маленьких образків для напрестольних хрестів у церкві. Виготовлення цих емалей було бездоганне, але мистців-спеціалістів було небагато, і ці образи дуже рідкісні і майже не збереглися до нашого часу. А вони для нас мають незвичайну цінність. Мені пощастило врятувати одну таку емаль, справжню святиню для нас, за дуже великі гроші (1500 доларів), купивши ще перед війною в одного перепродувача. Це досить великий, як на емаль, образ для окладу євангельського і цікавить тим, що на ній є й дата (1767 р.), й ім'я майстра, і місце, де вона зроблена, — Межигірський монастир під Києвом. Ми знаємо, що скоро після цієї дати під час подорожі цариці Катерини Потьомкіним були спалені три козацьких монастирі, і в тім числі Межигірський. Межигірський був особливо важний тим, що в ній плекалися різні мистецтва монахами. Монахи цього монастиря — це старі козаки, козацькі старшини, котрі були не раз і в полоні, не раз порубані й посічені, пробиті кулями, але люди, безперечно, з доброю освітою й звичаєм бувальщиною. Не один із них бувши за кордоном чи добровільно як турист або учень якої-небудь мистецької або філософської школи, чи, може, як полонений, привозив звідти різні вміння, мистецтва і тому подібне. (Пригадаймо славнозвісного Льва Мажарського з міста Слуцька на Волині, що в турецькій полоні навчився робити спеціальні пояси і, повернувшись додому, відкрив у Слуцьку відому майстерню поясів, які стали зватися слуцькими і розходилися по всій Польщі й Україні і далеко за їхніми межами. Вони дуже цінилися, а й тепер у колекціях у залежності від якості — золотом ткани на шовку — ціняться від сотні до тисячі доларів і більше.)

Дуже можливо, що і цей ієромонах, котрий зробив той емалевий образ, був у Ліможі і там удосконалив те мистецтво, яке у нас, може, і раніше процвітало в тому чи іншому монастирі. Пізніше в селі Межигір'ї була заснована в 30-х роках XIX віку фаянсова фабрика, що славилася своїми фаянсовими виробами. В Україні було багато фаянсових фабрик і в інших

* Воно іменується так за назвою міста Ліможа (Франція), в якому вславилося вже у XII і XIII віках.

місцях, наприклад, у місті Корці на Волині, в Одесі тощо. Але окрім фаянсів, на деяких із цих фабрик (у тому ж Корці) робили й порцеляну. Усе ж таки найліпшу порцеляну виробляли на Чернігівщині на фабриці нашого пана Миклашевського, котрий був із старовинного козацького шляхетського роду, один з його предків побудував знаменитий Видубицький монастир.

Передреволюційні московські колекціонери порцеляни цінили порцеляну Миклашевського вище московської й вище польської. На жаль, порцеляни збереглося вкрай мало. Вона здебільшого знаходилася в колекціях різних московських аматорів старовинної порцеляни, а в меншій кількості — у колекціях українських панів. Коли прийшла революція, то дуже багато колекцій було знищено. В Україні найбільше таких колекцій винищили московські большевицькі війська. Так, наприклад, у селі Абазівці (перша станція залізниці від Полтави в напрямі до Києва) в будинку поміщика Іловайського великий покій був укритий товстим шаром битої порцеляни, зумисне потоптаної ногами компанії з большевицької дивізії, що пройшла через Абазівку. Подібних випадків було багато. Мені все ж таки пощастило зберегти десятків зо два порцеляни Миклашевського в Полтавському музеї. Між ними вирізняється одна, незвичайно цінна в етнографічному відношенні статуетка жіноча з написом латинськими літерами *Vaba Horgyna* (Баба Горпина); зображає вона стару бабу у вельми типовій одежі. Власне, фабрика Миклашевського найбільше виробляла таких етнографічних статуеток, які були справжніми шедеврами, і вони дуже високо цінилися збирачами.

Оздоба засобів перевозу

Ми бачили, що вся садиба нашого селянина являла собою одну чарівну мистецьку цілість, у якій окремі частини садиби і окремі речі утилітарні були пов'язані між собою і в барвах, і в ритміці.

Само собою зрозуміло, що мистецький смак мусив притягти до оздобы й інші речі, як, наприклад, вози, сани тощо. І справді, нам вдалося знайти і зберегти в музеях дерев'яні частини воза та саней і навіть цілі мажі (вози чумацькі) й сани, покриті прекрасною різьбою. Так само були оздоблені різьбою ярма, ритика і занози. Знайдені речі зберігалися в Полтавському земському музеї.

Сани й вози (особливо так звані натачанки) бували дуже часто розмальовані, особливо задки та спинки. У мене тут теж зберігається велика колекція малюнків спинок саней, замальо-

ваних учнями мого брата Данила в Уманському повіті. Ці речі так само було б варто видати як і інші.

Я попереду не згадав, що такі речі, як скрині, бували й різьблені, бували й мальовані і служили не тільки утилітарним знаряддям, а й оздобою хати. У свою чергу й килими не тільки служили оздобою хати, але також і саней або воза. Коли, приміром, виїздили на ярмарок або на які-небудь свята чи урочистості, то застеляли сани або солому у возі таким килимом.

Залізні частини воза теж мали форми, що віддзеркалювали мистецький смак. Так само мистецьки гарно виконувалися із заліза завіси на дверях. Тут був, безперечно, вплив німецьких майстрів, який йшов через майстерство церковне; особливо залізні оздоби мали найбільший ужиток і якраз завіси й замки.

Але особливою красою вирізнялися церковні залізні хрести, що вінчали собою куполи церкви. Тут вживалися різноманітніші орнаменти, але в той час як в орнаменті іконостаса головну роль відігравала виноградна лоза, так у цих залізних хрестах — лілія (див.: Українське мистецтво. Вип. 1. Іл. 51—81). Хоча поруч вживалися і всякі криві лінії, які дозволяло залізо із себе викувати.

Тепер із розвитком фабричного виробництва ковальство мистецьке занепало і таких гарних хрестів уже не майструють.

Ритмічне хореографічне мистецтво

Окрім мистецтва, описаного вище, в Україні було розвинене теж і ритмічне мистецтво руху, яке постійно йшло у зв'язку зі співами і почасти з музикою. До 1911 року в Україні особливо в театральній репродукції знали тільки гопак, доведений деякими майстрами танцю до ковиркулясної еквілібристики, потім простий козачок дво- і триколінний і метелицю, а в Галичині — мальовничий гуцульський аркан і коломийки.

Поза цими танцями інших народних українських танців ніхто не знав із інтелігенції. Ніхто з інтелігенції не знав, бо під впливом толстовського напрямку, який панував у кінці XIX віку, просто навіть не розуміли, що можна цікавитися танцями й бачити в них прояв великого мистецтва без жодного сексуального підґрунтя. Цікавості до танцю перешкоджав і офіційний оперний балет, в якому, до певної міри може й слушно, добачали змелізовану й контрапунктивовану голоногородриганіну. Історія відкриття українських шляхетних танців йшла досить дивною дорогою. Їх міг відкрити тільки дуже добрий спеціаліст з цих самих танців і притім музика, котрий міг би розуміти їхній зв'язок із співом і записати спів на ноти. В усій

Україні знайшлася одна така людина, а власне Василь Костів (Верховинець), балетмейстер театру Садовського в Києві. Це була людина найбільше відповідна для такої справи. Він був родом із Галичини, навчався у спеціальних польських школах ритмічних рухів, щоб бути інструктором сокільства, учився теж боротися, бо був при своєму невеличкому зрості незвичайно сильною людиною і на цьому тлі мав колись добрі стосунки з відомим борцем польським Пятлясінським. Верховинець, коли в Києві відкрилася музична школа Миколи Лисенка, чотири роки пильно студіював гармонію музики в професора Любомирського, щоб бути диригентом, і справді, пізніше, після революції, став не тільки диригентом, але й непоганим композитором у Полтаві. А знайомство його з народними танцями сталося так. Живучи в Галичині від 1908 по 1910 рік, я звернув увагу на те, що наша інтелігенція гарно танцює народні танці і на всіх фестинах молодь виступає з такими танцями. В той час як у Східній Україні так звана ідейна молодь у танцях майже не брала участі, а народних і зовсім не знала за винятком окремих одиниць. Повернувшись додому, я захотів зафіксувати як-небудь наші веснянкові танці, що справлялися біля церкви (гагілки) на Великдень. Для цього я й запросив у 1911 році Верховинця на Великдень до свого батька-попа в селі Шпичинцях Сквирського повіту Київської губернії. Верховинець записав з великою радістю аж вісім співів і пов'язаних з ними танців. Я оповів йому, що неподалік од нас, у місті Романівці, де жив славнозвісний наш патріот Тадей Рильський, батько славного поета, можна записати танець роман, який теж танцювали під співи на Великдень.

Верховинець поїхав до Романівки, записав там романа й ще декілька інших танців-співів.

Наступного року, зацікавившись цією справою, він їздив, здається, до південної Київщини та Херсонщини й назбирав таким чином до двох десятків танців-співів. Кожен танець як балетмейстер він перфектно вистудіював і умів танцювати. У Києві, здається, у 1912 році, а, може, ще й у 1913 році він навчив танцювати ці речі хор театру Садовського і дав у театрі один такий веснянковий балет, який зібрав силу публіки і захопив її цілковито. То не були пізніші танці Авраменка, а щось ще невидане на сцені, щось таке шляхетне, таке красне, що з ним не могли зрівнятися жодні штучні смислові балети. І, між іншим, усе це пахло ароматною шляхетною старовиною, такою глибокою й казковою і у своїй казковості незвичайно інтимно зворушливою. Тоді захопилася цим і молодь. Верховинець при київському українському клубі зорганізував гурток студентів і студенток, котрі виступали із цими танцями. У такі дні сходилося найбільше публіки до клубу, то була одна з найприємніших атракцій. Це робило особливо шляхетне й тонке

враження. Незвичайна елегантність, жодної «кувіркульгії» і ходіння на голові. Тут ритм і шляхетність руху в шляхетному ансамблі. На жаль, мені пощастило бачити це тільки один раз, бо я вже тоді завідував археологічним відділом Полтавського музею і жив у Полтаві. Та прийшла доба руїни (революція), і все зникло разом із людьми. Верховинець устиг ще видати, здається, у 1917 році або в 1918 книжечку, в якій він виклав теорію танців для записування етнографа з 72 рисунками різних схематично представлених позицій у танцях. Але він не описав там усіх танців українських, а тільки, здається, один чи два, гопак і козак. Здається, цею книжкою покористувався Авраменко, будучи в полоні, щоб зробити свій балет. Це дуже добре й гарно, але з книжки не можна було зрозуміти всієї різноманітності, краси та смаку українських танців, і Авраменко знає тільки один чи два танці і значно їх змінив. Ці танці представляють уже балетний витвір, може й дуже гарний та ефектний, але не народний, а Авраменківський балетний і уодноманітнений, усклерознений.

А з наших танців-хорів можна було б витворити те, що витворили зі своїх народних танців придворні капели індохінських* королів і що за своєю тонкістю й шляхетністю, містичністю й символічністю розмаху та силою виразу зовсім недосягне навіть для найкращих європейських балетів занадто вульгарних і сильних, важких і невиразних, сексуальних і похотливих у порівнянні з індохінськими. Наш народ мав усе те в ембріоні, що в Індокіні набуло недосяжної досконалості. Але можливості у нас закладені ті самі, за силою й за формою, і треба б ще зібрати незібране, що залишилося на наших приступних для нас землях.

Українське декоративне мистецтво

Однією з властивостей українського мистецтва є та його особливість, що для кожного виду речей воно виробило свою орнаментацию, яка не вживається на інших речах. Так, наприклад, орнаменти та узорі вишивок ніколи не зображаються на мисках або на писанках чи навіть на килимах; орнаменти дерев'яних речей не мають нічого спільного зі всіма іншими. Кольорові орнаменти кожухів нічим не подібні до всіх інших. Орнаментика плахт жіночих незвичайно старовинна й геометрична, але не тільки геометрична, а до того ж ще й геометризуєча, бо, приміром, назви деяких плахтових орнаментів засвідчують, що колись це були тваринні орнаменти, зокрема

* Індокитайських.— Ред.

раки, але їх упродовж віків так згеометризували в теперішніх фігурах, які носять цю назву, що ніякого рака не можна вже побачити. Це справжня біда, крми часом наші інтелігенти, не розуміючи справи, замовляють у майстрів, щоб вони їм зробили на глиняних горшках або на фаянсових чи порцелянових мисках українські вишивкові узори. Се повна нісенітниця, несмак. Така річ робить враження горшка, обмотаного вишиваною ганчіркою без жодного стилю. Краса істинних українських народних мистецьких виробів полягає в тім, що кожен вид речей має свій стиль узорів, що впливає як із самої техніки виробу, так і з гармонії між формою поверхні предмета, матеріалом, з якого він зроблений, і оточенням, для котрого той предмет призначений. Усе це дуже добре розуміла проста народна маса, і зовсім не розуміє теперішня наша здекласована, денационалізована і без смаку інтелігенція.

Ми вже говорили про українське монументальне мистецтво, до якого належить, головним чином, громадське і приватне будівництво. До монументального мистецтва відносяться теж деякі роди малярства й різьбярства, котрі відповідають назві монументальності, наприклад, пам'ятники-монументи, частина образотворчого мистецтва тощо.

Переходом од монументального до дрібного мистецтва служить так зване декоративне мистецтво, яке само може заслуговувати на назву монументального мистецтва, коли воно не тільки служить декорацією монументального мистецтва й органічно входить до цього останнього, підкреслюючи його монументальність, але, з іншого боку, сфера його поширюється й на дрібні окраси тіла, утилітарних речей, оздобы коней, повозів, хати тощо.

Власне, українське народне мистецтво і є головним чином мистецтво декоративне і завдяки своїй декоративності воно завжди в потрібний момент може ставати знову монументальним. Але треба пам'ятати завжди, що як мистецтво селянське споконвічне, тисячолітне воно виросло з матеріалу і зросло із ним, тому й не сміє відриватись од матеріалу, з яким так тісно зв'язане, щоб не втратити свого мистецького впливу на глядачів, своєї мистецької сили. І наші селяни, котрі ушляхетнилися у своєму селянському стані і виробили собі власне шляхетний смак, ніколи не грішать у цім сенсі, поки не бувають здекласовані й вирвані зі свого гармонійного зв'язку з оточенням.

Стильовість

Отже, гармонія між річчю й оздобою, між оздобою й матеріалом, з якого вона зроблена, ця гармонія і зветься стильовістю. Стилi змінюються з добою із певними культурними

кругами: так, наприклад, в європейському культурному крузі стиль ренесансний змінився так званим барокковим, рококовим, ампірним тощо.

Але в культурнім крузі східноазійським були свої стилі, які замінялися один другим. Ці великі епохальні стилі залежали від загального смаку громадянства, його духовних стремлень. Але всередині сфери поширення такого епохального стилю були свої дрібніші варіанти в залежності від держави або народу, що жив у цій культурній царині. Так, приміром, ясно можна розрізнити ренесанс італійський, французький, фламандський, німецький, український або так само барокко тощо. Знову ж, такі стилі розпадалися в залежності від матеріалу на стиль керамічний, стиль у дереві, стиль у литім металі, хоч це все був, скажімо, великий стиль ренесансний, барокковий чи якийсь інший. Розуміється, стилю і стильовості дуже зменшилося, наприклад, у Росії в добу так званих передвижників, котрі старалися дати в мистецтві малярським — фарбну. Те саме було в Польщі в той час. Дуже багато російських малярів просто не розуміли, що значить стиль, і вони, приміром, найбільш викінчене і витончене монументальне мистецтво Єгипту або старої Візантії називали примітивним.

Вони зокрема не розуміли, що рисунки вишивок, зроблених хрестиками на полотні, не можна переносити на порцеляну, майоліку, кераміку взагалі. Так само вони не розуміли, як треба оздобляти хату образами, портретами тощо. Цей період у Росії був періодом дуже великого зниження мистецького смаку й особливо пониження почуття стилю і стильовості. У Росії тоді запанував серед інтелігенції, включаючи й українську, дух Достоевського й Толстого, дух епілептичної неврастенії Достоевського й дегенеративного непротивлення злу Толстого. Дух гнилих онуч смердяковщини та дух запущення й занедбання себе, релігійного опущення до ступеня диромоляйства, знищення християнської релігії під виглядом очищення її. Так само в мистецтві це був період занепаду мистецтва під прикриттям його узмістовлення, його ідеалізування. Достоевський висміював французьких буржуа за їхню любов до мистецтва, особливо за те, що в кожному помешканні у них можна було побачити скляні шафи, наповнені непотрібними речами, тобто мистецькими порцелянами, статуетками, які зображали різні типи французьких селян, порцелянові декоративні миски тощо. Усі ці гарні мистецькі речі були для нього непотрібними. Він боровся з нігілізмом і комунізмом, а тим часом сам їх вводив у громадянство, бо був просякнутий ними. Сам спаскуджував усе (наприклад, узяти його «скверний анекдот»). Красоти, форми, естетики ці автори не відчували, а тим часом своїм розкладаючим

духом мали незвичайно сильний вплив на громадянство й психічно його руйнували. Під цим впливом громадянство російське втратило почуття естетики, відчуття краси: людині нічого не треба, треба як можна більше опроститися, стати дикуном.

У такій психічній атмосфері толстовство перейшло в щось подібне до іконоборства. Ікони й статуї почали зватися ідолами. Церква для московської інтелігенції стала чимось ненависним, місцем знищення інтелігенції, місцем та інструментом повернення до тисячі літ минулого ідолопоклонства. Несмак, відсутність естетичного виховання робили своє руйніницьке діло. Гарно одягатися є непристойно, треба якнайпростіше. Проста московська косоворотка — сорочка шнурком підперезана, прості штани й лапті-личаки — це ідеал московських інтелігентів. Уся мудрість лежить у цьому московському kwasному мужикові-лапотнику, котрий «Русью пахнет» за два кілометри. Серед такої атмосфери українському мистецтву, традиції краси лишалося завмерти. Але якраз-то Україна і не здавалася. Замість косоворотки, підперезаної шнурком, у нас демонстративно виступає гарно вишита сорочка з прямим розрізом посередині коміра, а не з боку, підперезана гарним широким червоним чи зеленим поясом і схована в рясні чорні чи сині штани, замість личаків красиві чоботи, замість нечесаної кучми волосся на голові та довгої бороди голене підборіддя, довгі вуса й гарна сива шапка. Такі були зовнішні відмінності між ідейними студентами-москалями та українцями в самім переломі XIX і XX віків.

Усе ж таки вплив Достоєвського й Толстого став дуже сильно позначатися й на українському громадянстві, особливо на сільській інтелігенції. Цьому допомагало й те, що офіційне духовенство було проти Толстого. Таким чином, толстовці представляли опозицію офіційності, яка особливо стала важкою, починаючи ще з Каткова-публіциста і кінчаючи обер-прокурором Святійшого Синоду Побідоносцевим. От серед цих українських півінтелігентів і почало дедалі більший і більший вплив мати толстовство, особливо серед сільського учительства, а з ним і це опрощення толстовське, а разом із ним і грубість. Але окрім цього, за толстовством почало просякати в ці верстви України й московське есерівство, яке й призвело до загибелі України під час революції.

Стремління Полтавського земства відродити українське мистецтво якраз зустрівало відсіч у цих москвофільських, толстовських, есерівських та соціал-демократичних верствах. І ці елементи найсильніше виступали проти нас за спільність із Москвою.

Відродження українського мистецтва

Із мого нарису читач бачить, що наше народне мистецтво ніскільки не поступається народним мистецтвам інших країн і навіть може багато разів перевищує народне мистецтво москалів, яких наші москвофіли вважають братами та ще й старшими, та ці останні не тільки не є нашими братами по крові*, а просто ненависно ворожі й чужі, готові нас завжди знищити й не мають нічого спільного в культурі. Сучасні події в колишній Росії найкраще доводять це, і тільки москвофіли та комуністи наші не хочуть цього бачити, незважаючи на очевидність. І от для багатьох читачів буде неясно, чому при всіх таких високих якостях нашого мистецтва, його фактично ніхто з української інтелігенції, особливо емігрантської, не знає. І я скажу ще гірше, не тільки вона не знає, а навпаки, ще й насаджує чужий московський смак. І се треба пояснити, чому це так робиться, а пояснення лежить в історії наших останніх років. Насаджує московське, бо просякнена ним, а свого не знала, бо за війни і після війни не могла навчитися своєму.

В останній чверті XIX віку тільки українському театрові й українському співу пощастило трохи розвинути свою діяльність. Виключно завдяки геніальній групі артистів, до якої належали Марко Кропивницький, Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Іван Карпенко-Карий, Ганна Затиркевич-Карпінська, і багатьом іншим групам середніх артистів. Пропаганду нехорового співу українських народних пісень зробив Микола Лисенко, котрого ініціатива, безкорисність і посвятність улюбленій справі була оцінена не тільки влаштованим йому ювілеєм, що одночасно був і переглядом українських сил, але також і похороном його в Києві, в якому взяло участь не менше 50 тисяч людей, а багатьма очевидцями називалася й удвоє більша кількість.

Але зовсім інакше стояла справа з іншими українськими мистецтвами. До початку XX віку у Великій Україні про існування українського великого образотворчого мистецтва, про існування зовсім самостійної української архітектури, малярства, різьбярства ніхто не думав. Щодо нашого гончарства, та ніхто й не здогадувався, що воно є великою й важливою галуззю мистецтва, якої на Московщині зовсім не було. Те саме треба сказати й про килимарство, про емалі та склярство. Того, що наше гончарство XVI, XVII і XVIII віків стояло значно вище

* Наукові медичні розвідки останніх літ засвідчили, що кров москалів (так звана кров В) є остільки ворожа нашій крові, що під час переливання нашому хворому може його вбити, а не допомогти. На жаль, через шлюби з москвофками дехто й серед наших інтелігентів став мати цю кров В, яка є спільна з монгольською кров'ю. *Сьогодні подібне твердження є нонсенсом.* — В. У.

московського, ніхто й не припускав. Що малярі кінця XVIII і початку XIX віку Дмитро Левицький і Володимир Боровиковський були українці і що вони не були нижче від ліпших європейських, про це боялися навіть подумати, не те що сказати. Відкриття того всього було зроблено і, так сказати, прокламовано на самім початку XX віку групою київських аматорів народного мистецтва, що гуртувалися при Київському міському музеї, директором якого був Микола Біляшівський. Цим я не хочу сказати, що не було і раніше людей, котрі б не знали про існування українського мистецтва, тільки ці люди були вчені професори, які займали в університетах кафедри історії або історії літератури й не мали нагоди говорити про українське народне мистецтво. І кафедри історії мистецтв були обмежені в значній мірі, і їхнім предметом було головним чином класичне грецьке та римське мистецтво. І, нарешті, виступати з лекціями про українське мистецтво було дуже небезпечно з огляду на обвинувачення в сепаратизмі. Таким чином, довідатися в університеті про народне мистецтво не можна було. Через це усі наші етнографи були аматори й тільки самоосвітою могли досягти потрібного знання. Такими ж самоучками були і всі музейні діячі українські. До відомих музеїв у Києві треба віднести Київський університетський археологічний музей (директор професор Володимир Антонович), Музей церковно-археологічний при Духовній Академії (директор професор Микола Петров), приватний археологічний музей Хойновського, археологічні музеї Кундеревича, Зноско-Боровського, Хвойки та інші.

Особливо цінним своїми козацькими речами був музей Тарновського. Усі ці музеї були незвичайно важко доступні, окрім одного музею Хойновського. Тільки аж незадовго перед 1900 роком Київське археологічне товариство побудувало музей навпроти Царського саду на Александрівській вулиці, відомий пізніше під назвою Міського музею, бо міська управа давала йому маленьку субвенцію. До цього музею були перенесені археологічні зібрання Хвойки, Зноско-Боровського, Біляшівського та інших. Але музей не був цілком заповнений. Директором цього музею був Микола Біляшівський, а помічником чех Вікентій Хвойка. Окрім того, діяв ще музей у Катеринославі, в якому директором став Дмитро Яворницький (Еварницький). Це був музей козацької старовини та археології. У Лубнах діяв музей пані Скаржинської, але археологічний головним чином і мав зовсім небагато українських предметів. Так стояла справа до 1902 року.

У 1902 році відбувся Конгрес археології у Харкові, на якому професор кафедри мистецтва Харківського університету Редін постарався представити в значній кількості предмети ук-

раїнського мистецтва і використати реферати інших аматорів українського мистецтва та етнографії. На цім з'їзді ухвалено було провести наступний Всеросійський археологічний з'їзд у Катеринославі в 1905 році і зорганізувати підготовчі комітети в українських університетських містах: Києві, Харкові та Одесі, щоб допомогти катеринославському організаційному комітетові, бо в Катеринославі не було університету, який би міг готувати потрібну кількість учених для організації підготовки з'їзду.

Отже, у 1902 році й автор цих рядків узяв уперше участь у Київським підготовчим комітеті. До цього комітету входили професор Павлуцький, Біляшівський, Каманін, мій брат Данило Щербаківський, протоіерей Сіцинський з Поділля і багато інших. Само собою розуміється, що найславнішим ім'ям у цім комітеті було ім'я Володимира Антоновича, але він уже тоді мав за 70 літ і був хворий, згадані люди були в розквіті сил і активно готувалися.

У мене тоді якраз скінчилися чотири роки мого заслання й гласного нагляду в селі Шпичинцях Сквирського повіту Київської губернії. У серпні місяці цього року я зробив за своєю власною ініціативою екскурсію по церквах Сквирського і Радомишльського повітів. Тоді мені дав 100 рублів на фотографічні плити і усе потрібне відомий українець, інженер М. К. Васильєв. Він співробітничав у «Київській Старині» (журнал, присвячений українській старовині). Я об'їхав тоді 35 сіл. Знімав фотографії з церков, іконостасів, образів. Тоді ж я побачив, що в наших церквах збереглося багато старих килимів, вишиваних полотняних підризників тощо. Коли взимку я показав усі мої здобутки Біляшівському й килими та вишивки подарував музеєві, то він дуже зрадив цьому, як він казав, відкриттю, бо думав, що ніяких вишиваних підризників на полотні вже нема, не збереглося. Він же тоді запросив мене взяти участь у підготовчому з'їзді, й потім мені дали ще субсидію на екскурсію в Липовецький і сусідні повіти.

Роль музейництва

Тоді почали їздити по церквах і сам Біляшівський, і мій брат, а пізніше з 1906 року прилучився до того ще один архітектор Мощенко, що закінчив у Петербурзі архітектурний відділ при Академії мистецтв, а потім політехніку у Львові. Пізніше він став директором етнографічного відділу Полтавського музею. Але я, окрім убрання, килимів і вишиваних підризників та рушників, робив дуже докладні виміри старих

церков наших, робив плани, перекрої й фотографії зі всіх боків, фотографії іконостасів і окремих образів, переглядав усі книжки церковні й випишував звідтіля вкладні записи і всякі замітки, зроблені на маргінесах. Наприклад, хоча б такі: «Теплий апріль, холодний май роблять жито яко гай». Фотографував усякі деталі. Це дало мені багатий матеріал, і вже Каманін просив мене зробити про це реферат у Товаристві Нестора Літописця у Києві. Реферат був прочитаний Каманіним, бо як не член товариства не мав права читати. Реферат вислухали із цікавістю, і деякі члени просили й дали давати відомості з моїх поїздок. Але потім цьому спротивилися професор Юліан Кулаковський і професор Флоринський, котрі сказали, що вже все вияснено і що досить. Вони були вороги українства й у всім цім матеріалі вбачали відродження українства, якому противилися. У 1903 році було відкриття пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві і я, приїхавши на це відкриття, познайомився там з артистом-малярем й архітектором Василем Кричевським, котрому довелося відіграти у відродженні нашого мистецтва одну з перших ролей. Довідавшись, що я фотографую церкви, він вельми уважно розпитував мене про деталі й дуже зацікавився тим фактом, що наші церковні двері були шестикутні й ритмічно зв'язані із зовнішніми контурами церкви. Йому подобалися мої думки, і він їх розвивав далі практично. Ми сильно зійшлися й подружилися з ним. Він сам незвичайно багато збирав, зарисовував і занотовував українських матеріалів, особливо хат, вітряків, пейзажів, і був першорядним знавцем полтавського й харківського народного мистецтва. Через декілька літ йому доручили побудувати дім полтавського губернського земства, який залишиться назавше найцікавішою будівничою пам'яткою нашого відродження. Москаль, професор Федір Шміт казав у 1919 році: «Ще й через 200 літ українці мусити будуть приїздити до Полтави поклонитися земському домові». Тут, в цім будинку, Кричевський вдало сполучив усі основні риси українського мистецтва: ритміку ліній і ритмічну гармонію барв у типовім українським контурі, гармонійно урівноваженім двома центральними вежами.

Катеринославський археологічний конгрес зробив наступний крок до визнання української самостійної архітектури і мистецтва. На основі зібраного матеріалу я виголосив там реферат про українську архітектуру, в якому доводив її самостійність. За цей реферат одержав подяку від імені конгресу. З того моменту у Великій Україні думка про самостійність української архітектури встановилася твердо, але ще треба було довести самостійність інших галузей мистецтва. Мій реферат про українську архітектуру був у 1906 році видрукований

в Записках Наукового товариства імені Шевченка у Львові*. У 1905 році прийшла революція, і в 1906 році вийшов український ілюстрований часопис, щоправда, в Москві, а до того часу часописи, як і наукові книжки, українською мовою не дозволялися московським урядом. Тепер почала розвиватися українська наукова мова й з'явилася можливість розробляти свої українські проблеми рідною мовою. Весною 1906 року Микола Біляшівський захотів довести вперше ширшій публіці і, власне, показати їй красу українського мистецтва, задумавши для цього в Київському міському музеї, де був директором, зробити виставку українського народного мистецтва, хоча в силу особливих обставин вона могла одержати назву тільки «Київської кустарної виставки».

Вона діяла впродовж місяця, її відвідало дуже багато людей, що її оглянули й мали можливість під час пояснень колекцій відтворити образ цілої української культури та мистецтва, оскільки ми самі мали його тепер перед очима в зібраннях і фотографіях. Головним творцем виставки був Біляшівський, а беззавітно відданими помічниками брат та я. Ми на своїх нарадах дуже боялися, що у нас не стане матеріалу, щоб наповнити дві зали верхнього поверху. Це тому, що, збираючи матеріали попередні три роки, ми їх складали до скринь, складів та підвалів, і самі не знали скільки мали. Але коли ми почали розставляти на полиці й розвішувати на стінах речі, то нам не тільки стало мало двох зал, але був зайнятий весь верхній поверх музею, де було аж п'ять зал, вестибюль та переходи зі сходами. Розвісивши на стінах, ми самі побачили у всій силі красу нашого мистецтва. Ми (ми троє) перестали боятися вже за успіх виставки, і відвідування публіки перейшли, перевищили навіть найбільш оптимістичні припущення в декілька разів. Незважаючи на те, що школи мали безплатний вхід, виставка покрила всі витрати й дала значну надвишку, так що гроші лишилися для закупування нових зібрань. Тут, між іншим, ми випадково довідалися про те, чого й не підозрювали, а власне, що москалі не мають ні народного гончарського мистецтва, ні килимарства.

Це сталося так. Одного разу на виставці звертається до мене якийсь пан і просить, щоб я його відвів до директора (я якраз пояснював глядачам колекції). Я відвів до Біляшівського і тоді цей пан представився як московський купець Ретський, відомий колекціонер кераміки, колекція якого займала друге місце в Росії, перше місце належало керамічному зібранню великого князя Костянтина Костянтиновича. Він нам пояснив, що в його

* У Галичині велася самостійна робота в цім напрямі. Там, між іншим, з'явилися дуже цікаві польські праці Мокловського й Матлаковського про українські церкви в Галичині.

колекції кераміка зібрана з цілого світу і коштувала йому 2 мільйони рублів (1 мільйон золотих доларів), але він не має такої гарної кераміки, як наша українська, і хоче купити у нас ці миски. Біляшівський тоді й запитав: «Ви мусите мати свою московську, мабуть, таку саму?» Але він нам пояснив, що москалі зовсім не мають такої кераміки, і в них є тільки фабрична; якби була, то він би її вже мав. Він нам повідав, що за силою мистецького враження, наша кераміка ліпша й сильніша, ніж всі ті, що у нього зібрані. Він давав нам по 15 рублів за миску, але звичайно Біляшівський не продав йому ані одної; він розпитував Ретського про інші речі, і той пояснив, що москалі килимів народних теж не мають, а фабричні нецікаві і не мають цінності. Ці відомості, передані безперечним знавцем, багатим колекціонером, придали нам багато певності, і у нас неначе вирости крила. Ми знали тепер ціну своїм колекціям, і знали, що треба будь-що-будь збирати все, що можна зібрати.

Тоді ж на нашу виставку завітали й такі гості, як голова Полтавського земства Лизогуб, член управи Саранчов, які збиралися зводити новий будинок Полтавського губернського земства. Приїхали Кричевський і Мощенко. Останній тільки що скінчив був свою науку й тепер захопився українським мистецтвом. Приїхав із Катеринослава і (Еварницький) Яворницький, котрому було тоді вже 50 літ. У результаті полтавські земці вирішили завести при земстві музей для зібрання зразків, з яких би можна було наподобляти нові килими й вишивки для допомоги народним промислам. Яворницький тоді взявся й собі створювати етнографічний відділ і скоро довів його до блискочого стану у своїм Катеринославським земським музеї. Багато молодих українців захопилося тоді збиранням, і таким колекціонером на Поділлі став Александровський. З'явився видатний молодий історик українського мистецтва К. Щероцький, у Києві — Жук. Хтось заснував музей у Житомирі. Музей Тарновського, засланий урядом до Чернігова (йому не дозволено бути в Києві, бо мав багато козацької старовини), одержав тепер новий імпульс для дальшого поповнення чернігівськими збираннями тощо.

У Галичині одночасно розростався музей, закладений митрополитом Кир Андреем Шептицьким, з якого постав тепер Національний музей.

І тут, і там музеї викликали бажання відновити старе мистецтво, зібране в музеях, і так виникли нові майстерні пані Ханенкової і княгині Яшвіль на Київщині, про які я вже згадував раніше.

У Київському музеї з 1911 року став помічником директора Біляшівського мій брат Данило Щербаківський, котрий між

1907 і 1911 роками зорганізував чудовий музей в Умані, де був учителем гімназії. Микола Біляшівський разом з Данилом Щербаківським устигли зібрати в цьому музеї такі колекції, з якими не можуть зрівнятися ніякі інші. Навіть і покликаний на війну Данило Щербаківський умів з-під артилерійського вогню рятувати церковні образи й відсилати до церков. Окрім того, він був знаменитий історик та етнограф.

Але прийшла реакція, яка знову загальмувала розвій музейництва та збирання мистецьких матеріалів і розігнала деяких співробітників. Так, наприклад, я був заарештований у 1907 році й, відсидівши 8 місяців у в'язниці, був засланий на 3 роки до Наримського краю, і тільки завдяки клопотанням Біляшівського мені замінили цю кару на висилку за кордон. Тоді я почав співпрацювати в музеї митрополита Шептицького й видрукував у 1910 році свою книжку «Архітектура у різних народів і на Україні». У ній я подав багато ілюстрацій і, між іншим, фотографію дому Полтавського губернського земства (іл. 230, 231), фотографію килима (іл. 228) тощо. І там, до речі, я пишу на сторінці 247 і далі: «Але коли до двох постійних ворогів прилучився і третій, неосвічений, дикий і жорстокий, тоді в Україні, необгородженій природними стратегічними границями, не вистало сили і вона мусіла упасти. Разом з волею мусіло загинути все, що було її результатом: добробут, культура і її різні галузі, чого не могли польські пани знищити самі, те вони знищили в злуці з Москвою. Останню лебедину пісню оборони проспівав Мазепа, і по його нещасливим протесті починається повна руїна, немилосердне нищення культури української».

«Весь XVIII вік служить одною яскравою ілюстрацією знищення на Україні самосвідомості, освіти, культури, мистецтва і пр. Результатом того XIX вік явився на Україні віком найбільшого пригноблення, безхарактерності і культурної кризи. Гнітюча, мертва тиша, жодного руху, сморід пустки і трупного гнилого розкладу і тільки де-не-де старенькі погнилі церковці, як кістки в пустині після самуму*, свідчать, що тут раніше було щось творче, що тут джерелом було життя, думки роїлися і втілювалися в прекрасні форми. А нині — німа пустиня» (с. 249).

Далі я вказував на те, що починається відродження, яке принесе оновлення й відновлення забутого. Але я не міг тоді передбачити, що за дверима стоїть страшна соціальна революція, штучно виплекана й принесена чужим народом, для його, а не нашої національної користі.

У 1912 році мені пощастило стати директором архео-

* Самум — вітер з піском у пустелі. — *Ред.*

логічного відділу Полтавського земства, який містився в тому славному земському будинкові, що його побудував Василь Кричевський. А Кричевський сам став жити в Києві і зібрав свій власний дорогоцінний український музей, що знаходився на найвищому поверсі дому Грушевського, і, як я уже оповідав вище, був знищений більшовиками в 1918 році разом з будинком Михайла Грушевського. Відродження, яке почало підноситися вгору дуже швидким темпом, припинили світова війна й революція. Наш гурток музейних діячів захотів видати в розкішний спосіб зібраний матеріал. Я з Кричевським став підбирати матеріал приблизно на 15 томів. Але мені пощастило в 1913 році видати тільки один перший том, який був дуже швидко розкуплений, незважаючи на високу ціну — 4 карбованці (2 долари). Прийшли більшовики, і все припинилося. Царський уряд, шоправда, нищив деякі монастирі сільські (як Межигірський та інші за Катерини), але все ж таки він не руйнував київських церков та інших, лишалися сільські церкви і в них документи тощо. Теперішній комуністичний уряд більшовицький понищив усе, і муровані церкви київські, з яких лишилися тільки Софія й Лавра, а всі славні, як, наприклад, Михайлівський монастир, перший побудований і розмальований у XIII віці самими українськими майстрами, отже, перша пам'ятка, найстарша, істинного українського мистецтва знищена більшовиками. По селах дерев'яні церкви попалені, церковні книжки й документи поперероблювані на папір, великі області очищені й від людей наших то голодом, то вивозом, то спаленням сіл і заселені наново москалями.

Це вже справжній самум, і кісток не полишилося. Навіть великі матеріали, зібрані мною і моїм братом у фотографіях і рисунках, загинули. Сюди мені вдалося вивезти в 1922 році тільки незначний матеріал. Деякі матеріали й колекції лишилися тільки в музеях, але там умисне так розміщені, перемішані з іншими речами, не маючими нічого спільного, що ніхто з наших потомків не зуміє поставити їх на належне місце. І все ж таки музеї — це єдине, де лишилося хоч щось з нашого мистецтва. Тим більше треба дбати про збереження й видання тих речей, тих колекцій, які пощастило нам вивезти із собою. Треба видати, щоб дати можливість ширшим масам побачити і зужити як зразки для вишивок, для килимів, для оздобы хат, ті зразки, які нам удалося зберегти і які можуть загинути тут без жодної користі, для відродження українського духу, українського мистецтва, української традиції. Треба і в Америці, і в Канаді засновувати музеї і збирати там копії того, що зберігається в музеях Галичини, Буковини, Волині, і в той спосіб допомогти американським емігрантам через музеї ввійти в ближчий, тісніший культурний та душевний зв'язок зі своєю

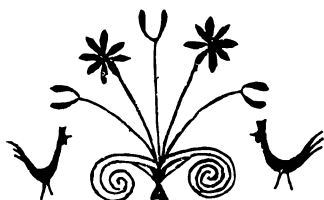
рідною землею й прадідами. Про музей Яворницький колись написав так: «Музей — це минуле, це історія, це душа, серце наших прадідів, а для нас широчезний храм, куди ми повинні входити з побожністю, а виходити з глибоким поважанням і гарячою любов'ю до всього того, чим жили наші батьки, діди і прадіди, що повинні наподобляти, і тому мусимо учитися всі ми і грядущі за нами покоління, поки стоїть земля і світить сонце».

І це є правда! Рятуйте старовину, допомагайте музеям і дайте змогу видати збірки!

Публікується за: ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 889, арк. 1—30; спр. 888, арк. 1—42.

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Орнаментация української хати



Матеріал, представлений у цій книжці, показує незначну частину того багатого етнографічного матеріалу, який перед великою російською революцією був зібраний по різних українських музеях і приватних зібраннях. Чи уцілів увесь той давній матеріал, ми не знаємо. Відомо, що большевики знищили в Києві дуже великі і цінні колекції ще в 1918 році. Так, наприклад, 20 січня 1918 року большевик Каск розбив гарматами з панцирного поїзда дім Михайла Грушевського, в якому загинули не тільки бібліотека й колекції самого Грушевського, але ще незрівнянно вартісніше кількістю предметів й особливо мистецькою цінністю музейне зібрання маляра Василя Кричевського. У ньому налічувалося більш як 250 найліпших українських килимів, що з них деякі мали понад 200 літ, і навіть один гобелен української роботи, сотні дорогоцінних вишивок та більш як 300 мальованих ваз і мисок — усе найславніших полтавських (опішнянських та інших) гончарів, серед яких багато було праць Начовника,

особливо його баранці і навіть керамічна грубка у вигляді дідка. Так само була розгромлена тоді ж у домі Терещенка його живописна галерея й різні дорогоцінні зібрання. І так скрізь в інших містах.

Представлені тут малюнки належать здебільшого до колишніх зібрань мого брата, трагічно загиблого 6 червня 1927 року в Києві — Данила Щербаківського, а почасти до колекції інженера-архітектора К. Мощенка, колишнього директора етнографічного відділу Полтавського земського музею. Декілька малюнків із зібрання професора Василя Григоровича Кричевського, відомого нашого архітектора й маляра, і врешті мої власні фотографії, зроблені з натури ще між 1900 і 1911 роками на Київщині.

Я вважаю необхідним опублікувати цей матеріал, щоб і він не загинув, як багато інших, тим більше, що він має велику етнографічну цінність і висвітлює деякі особливі сторінки української народної мистецької творчості, невідомі навіть багатьом спеціалістам. Я приношу тут сердечну подяку за дані колись у моє розпорядження малюнки і рисунки В. Г. Кричевському, К. Мощенку, а також С. Таранушенку, за дані колись ним малюнки міщанської хати в Харкові. Сердечно дякую теж і за теперішню допомогу мені інженера-архітектора Артема Корнійчука, котрий дав до мого розпорядження гарні малюнки зсередини і зовні тої хати на Волині, в якій він сам народився й виріс.

Історія та еволюція хати в Україні

Будова хат на території України відступає в глибоку давнину, у III тисячоліття до Різдва Христового, коли на українських землях з'явився осілий хліборобський народ мальованої кераміки, або народ так званої трипільської культури. У тій добі ми знаємо в Україні два види житла: 1) одне у формі так званих землянок¹ (Erdhütte), тобто круглих або чотирикутних ям, глибина яких досягала до двох метрів і більше, що всередині мали піч з комином для виходу диму, і до яких вели вирізані в землі сходи, а зверху покривав дах невідомої форми й конструкції; 2) другий вид житла в тій самій культурі — це була наземна хата, подібна до наших теперішніх степових глиняних хат. Про їхню форму нам дають поняття глиняні моделі хат, знайдені в

¹ Поняття про такі землянки можуть дати нинішні вірменські Erdhütte, або Erdhaus, чи грузинські. Див.: *Strzygowski. Asiens bildende Kunst, Abbildung 252; Schwieger I. Kunst und Naturtatsachen, Armenica. Bd. 1. 1926; Nolde. Reise nach Innerarabien, Kurdistan und Armenien im Jahre 1892.*

розкопках глиняних точків з мальованою керамікою в селах Попудні і Сушківцях Уманського повіту, а також і самі точкі з випаленої глини, відкриті вперше Хвойкою, Штерном та іншими, і які представляють частково долівки наземних хат для життя, а частково долівки якихось ритуальних будов, мабуть, для спалювання тіл покійників або колумбарії* для їх попелу. У конструкції тих наземних хат, як показали розкопи цих точків, глина відіграла значно більшу роль ніж дерево, але все ж таки дерев'яна основа чітко відбита на випалених кусках глиняної обмазки.

Отже, шукати якогось спеціального походження української хати, як це роблять деякі автори, я вважав недоцільним і безплідним, тому що хати в багатьох місцевостях України могли мати різне походження, але всі традиції були незвичайно старі, бо скрізь були вже попередні хати, які могли служити зразком. З іншого боку, і в давнині, як і тепер, матеріальні, кліматичні та географічні умови відігравали дуже велику роль.

У лісах, де було під рукою дерева досхочу, легко було будувати хати з чистого дерева «на зруб», навпаки в степах, де не було або не стало лісів, там приходилося й приходиться використовувати глину із соломою, а дерево вживалося і вживається тільки для стелі, покрівлі та вікон, дверей, столів, лавок, полиць тощо, бо його треба привозити здалека й воно дороге. Таким чином, відмінності в матеріалі і конструкції хат не відповідають мовним діалектам, а відповідають областям розповсюдження дерева, що особливо яскраво помітно на Полтавщині, де, наприклад, Лубенський повіт різко ділиться на дві частини: лісову — на північ від залізниці, та степову — на південь від неї. Тут відразу ж упадає в око й різниця в конструкції хат, ще яскравіше виступає вона в суто степовому Костянтиноградському повіті. Те саме помітно й на Київщині. На початку ХХ віку, коли почалося дуже сильне вирубування лісів, то навіть під Житомиром великі сільські школи почали будувати з чистої глини, що були вдвоє дешевші, ніж із дерева. У Київському, Волинському та Чернігівському Поліссі й Карпатському гірському пасмі завжди будували хати з дерева «на зруб» (Blockhaus), бо навколо було досить дерева. В пасмах лісостепових, там, де менше дерева, будували хати на сохах (стовпах), в *заміт*, причому *заміт* із дерев'яних балок обкладали вальками, зробленими з глини змішаної з соломою. Ще далі, у підстеповім пасмі, хати ставили теж на сохах, тільки *заміт*

* Колумбарій (лат. columbarium) — сховище урн з прахом після кремації.—
Ред.

не робили з обapolів чи з балок, а з лат, переплетених ліщиною, яку обмазували глиною, змішаною з соломкою¹.

Я не маю на меті описувати всю різноманітність технічних способів будови, яких дуже багато, бо головною ціллю цієї праці є представити мистецьку сторону будівництва сільської хати, передусім її типові риси, які відрізняють її від хат інших народів.

Тип української хати

Тип української селянської хати, як хати хліборобського населення, що жило споконвіку на своїй території, виробився вже дуже давно, але, на жаль, ми не маємо рисунків наших хат давніших періодів, наприклад, з доби великокнязівської (трапляються тільки рисунки міських будинків, які, може, не дуже відрізнялися теж і від селянських багатших хат, але щодо цього можуть бути лише здогади). Навіть і з доби XV—XVIII віків немає рисунків селянських хат. Тільки у XVIII віці маємо повідомлення чужих мандрівників, котрі вказують на відмінності між нашим селянським будівництвом і московським. Так, наприклад, автор «Топографического описания Харьковского Наместничества» 1788 року пише: «Не лише в Слобожанських містах, але і в селах, і хуторах жителі не хочуть чорних і сажею закопчених хат, а стараються в міру сил, і звикли завдяки вихованню, утримувати нутро й зовнішність своїх хат біло, завдяки чому жилі кімнати в містах і в ліпших сільських будинках, які є л и п о в і, мнють, а інші, не маючи в будівлі такого дерева, білять стіни і стелю крейдою» (ч. 48, с. 52)*. З того видно, що загальний тип української хати у XVIII віці був такий самий, як і нині, і тому ми не помилимося, коли скажемо, що за два з половиною останні віки загальний тип української хати являв собою п р и в і т н и й ч е п у р н и й будинок з біленькими стінами під пригладженою та підстриженою солом'яною стріхою (іл. 1), який творив гармонію з його садком фруктових дерев і кущами квіток перед вікнами. Але часто стіни не лишаються одноманітно білими, їх підводять різнобарвною, особливо жовтою та червоною глиною, підкреслюючи нею конструктивні особливості. Наприклад, жовтою глиною покриваються кутні стовпи, коли хата будована в *заміт*, і особливо призьба, щоб підкреслити її як цоколя, а

¹ Бувають ще хати «глинситні», коли стіни зиводять з глини, збиваючи глину між двома дошками. Теж роблять хати і з цегли, висушеної на сонці.

* Тут і далі позначається порядковий номер джерела в списку літератури (ч.— число) та сторінка.

також підводиться жовтою глиною пасмо під стріхою, замість карнизу. А іноді на стінах малюють і квіти чи інші узорі. Тільки в північній смузі поліській — на Волині і в Чернігівщині, білу барву заступає жовта, а ще далі на північ з'являються вже й чорні хати, не обмащені ніякою глиною, і дерев'яний скелет хати стає ніби голий, тільки місцями білі обводи навколо вікон указують, що традиція побілки хати ще не до решти зникла.

Ще далі на північ починаються пасма чорних курних хат, покритих уже не соломою, а дошками. Подібне бачимо і в Карпатських горах у гуцулів. На північному сході України на границі з Росією таких поступових переходів нема, у східній частині Курської та Воронежської губерній без жодних переходів стається біла чепурна українська хата з чорними хатами російськими, в яких і покрівля двосхильна, а не чотирисхильна, що відрізняє українську хату; біля російських хат нема й сліду садків та іншої рослинності. Професор Федір Вовк зауважує: «Зовсім однаковий на цілому просторі країни цей загальний тип української хати став одною з найголовніших та н а й в и р а з н і ш и х етнографічних ознак українського народу».

Загальний тип української хати один на цілм просторі українського народу, але в подробицях існує ряд місцевих відмінностей, які залежать не від етнічних традицій, смаку, нахилів тощо, тільки від різноманітності місцевих умов, що відбиваються на будівельному матеріалі, а через нього й на способі будування.

Можна сказати, що загальний тип української хати залежав від етнічного типу українського народу, основною підставою якого було осіле хліборобське життя й пов'язані з ним релігійні обряди та соціальні звичаї, до чого й була пристосована хата або поступово пристосувалася протягом тисячоліть. Так, наприклад, важко було б справляти українське весілля в неукраїнській хаті. Але з іншого боку, матеріал, з якого будували хату, і географічні умови — клімат, підсоння тощо мусили відбитися на конструкції, а через те й на стильовості будинку. Дерево внесло свій стиль, а глина свій, тому власне, помітні відмінності виступають між хатами південного херсонського і північного поліського пасма. Але той факт, що сам тип хати залишився той самий і на півдні, і на півночі України, вказує на те, що цей тип хати вироблявся у середній лісостеповій смузі, тобто на південній Волині, на Поділлі, на Київщині, де під руками були одночасно обидва матеріали — і глина, і дерево. Це також відповідає й археологічним знахідкам, які свідчать, що сам етнічний тип українця формувався якраз на цім просторі.

Основний тип української хати належить до так званого Breithausbau, відомого нам з Передньої Азії та Кавказу, і являє собою трикімнатну будову з входом у поздовжній стороні будови (іл. 4,6). Ці три кімнати лежать на одній лінії. Двері знадвору

ведуть до центральної кімнати, яка зветься «сіни» і не має у своїх стінах вікон для освітлення, не має також і стелі. Із сіней одні бічні двері ведуть до світлиці, що має звичайно трое вікон і піч, і в якій живуть люди. Другі бічні двері ведуть із сіней до комори, яка не має вікна, а тільки невеличку вузьку дірку в стіні, що дає дуже слабе освітлення і ще звичайно затикається дерев'яною заслонкою. Світлиця і комора мають стелю. У сінях звичайно стоїть драбинка, щоб можна було лазити на горище, де буває також склад усяких речей. Хату завжди ставлять вхідними дверима на південь, тому світлиця займає східну частину хати, а комора — західну. У світлиці два вікна роблено в південній стіні, причім одне із цих вікон ставиться напроти щелепи печі, щоб освітлювати для господині середину печі, і одне вікно роблять у східній стіні. Кут між східним вікном і південним зветься «покуть», звичайно оздоблена іконами (іл. 2). Двері із сіней до світлиці містяться між піччю та південною стіною, а між дверима й південною стіною стоїть звичайно мисник, який завдяки виставленим на його полицях мальованим мискам служить також і окрасою хати (іл. 3).

Північна стіна світлиці не мала вікна, хіба дуже невеличке віконце з одною маленькою шибочкою, котра завжди буває затулена шматтям або дощечкою. Куток між дверима й північною стіною займала вариста (кухонна) піч.

Вариста піч

Для печі роблять підмостки, на них — платформу, на яку насипають грубий шар землі; землю цю змочують водою й утрамбовують (вертикальними колодками або довбеньками). Потім посередині утрамбованої землі кладуть відповідної величини мішок, наповнений половиною, або відповідний куль чи в'язку соломи, поверх нього насипають глину, або обкладають глиняними вальками вже без соломи, знову трамбують глину, поки не нададуть їй бажаної форми печі. Тоді розв'язують мішок і вигортають із нього полови, після чого легко виймається мішок. Ще перед вийманням полови або соломи дають трохи висохнути печі, щоб вона ліпше держалася. Потім її всередині вистругують рівненько з усіх боків, вирівнюючи спід, надають бажаної форми щелепам і на припічку прироблять комин з цегли або плетений з лози і грубо обкладений глиною. Він має шкю і вивід (іл. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10). Для того, щоб піч ліпше прогрівала, до глини додають черепки битої посуду як у черинь (спід печі), так і в її стінки. Пізніше почали робити печі із цегли, але форми завжди більш-менш однакової.

Уже в XVII і XVIII віках у багатших козаків печі та груби

обкладали кахлями на зразок голландських (іл. 53), і на Полтавщині часто можна було знаходити печі, обкладені кахлями. Ці кахлі були розмальовані узорами різнобарвної поливи і оздоблювалися теж випуклими візерунками, витисненими у відповідних дерев'яних формах. Од комина до сінної стінки, в якій була зроблена відповідна дірка, йшов горизонтально лежак, себто горизонтальна труба, що в стінці закінчувалася каглою — круглою діркою, з якої дим виходив на сніг під бовдур і комин.

Миті хати

Митими хатами звалися хати, зроблені «на зруб» з будь-якого дерева, усередині не побілені, тільки гладко вистругані, так що такі гладко вистругані стіни можна було мити водою. Такі хати були більше розповсюджені раніше, коли було багато лісів, особливо кленових або липових. У наших піснях особливо улюбленим стало кленове біле дерево, і це вказує на те, що воно було й у великім домашнім ужитку, також і явір, як одна з порід клена.

Звичайно, у таких хатах спідні вінця зрубу, або так звані підвалини, робили з добре усохлого дуба, бо він не так хутко гнив, як м'які породи дерева, і, можливо, що ще один або два спідні вінця робили з дуба, а далі клали вінця з легшого дерева — з клена, вільшини, липи, берези тощо. Такі вінця дуже акуратно прикладали одне до одного, щоб щільно прилягали, і зсередини дуже гладко й рівно їх вистругували. Кленова хата всередині бувала така біла, як вимазана крейдою або білою глиною. Але найчастіше миті хати робили з дуба, бо дубових лісів було найбільше в Україні, а на півночі — із сосни, тому що на Радомишльщині та на Волині, взагалі на Поліссі, росла здебільшого сама сосна.

«Топографическое описание» 1788 року відмічає, що на Слобожанщині (Харківщина) і в кінці третьої чверті XVIII віку трапляються світлиці, в яких стіни не білені, а тільки гладко вистругані з липового дерева (ч. 48, с. 58). Те саме говорить і Левченко (ч. 21, с. 138).

Такі миті хати траплялися наприкінці XVIII віку на Слобожанщині, де дерева порівняно мало, бо переважають степи, але там, де лісів багато, як, наприклад, у північній Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, там такі хати мусили траплятися значно частіше.

І мені самому доводилося бачити такі миті хати на Київщині і Полтавщині. Наприклад, дім, в якому народився відомий український композитор Лев Ревуцький, був з чистого дуба, всередині гладко виструганий. Сіруватий, спокійний тон хати всередині робив на мене дуже приємне враження. На Київщині

ще наприкінці XIX віку збереглося чимало столітніх митих хат у духовенства. Вони здебільшого були трикімнатними хатами селянського типу (світлиця, сіни, кухня), тільки трошки більших розмірів, і пізніше бували перегороджені (світлиця і кухня) додатковими перегородками (ці перегородки робили паралельно до поздовжніх стін хати), але сіни лишалися без стелі, як у звичайних селянських хатах. Секрет, чому миті хати в селян можна було бачити не так часто, пояснюється тим, що вистругувати стіни була загайна праця, вимагала спеціальних інструментів і обходилася дорого. Тому ми й бачимо миті хати переважно в багатших людей. Звичайно ж хату майстри викінчували сокирками, і потім було зручніше такі негладкі стіни обмазувати білою глиною, крейдою тощо.

Комора

Коли східну частину хати займає світлиця, то західну частину звичайно займає комора, яка є складом для всякого збіжжя. Тут звичайно стоять і солон'яники з різним борошном, крупами, діжки з всілякими харчовими продуктами, одежа, прядиво, вовна, різні інструменти тощо (іл. 4, 6). У ній не буває вікна, а тільки невеличка дірка в стіні.

Комора відділена від світлиці широкими сіньми, не критими стелею. Це тому, що з печі світлиці дим через каглу виходив прямо в сіни і підіймався в комин. Кагла — це невелика кругла дірка в стіні недалеко від тих дверей, що ведуть до світлиці, трошки вище від них, і вона є закінченням комина, через який дим з печі випускається в сіни. Над цею діркою стоїть звичайно так званий бовдур, плетений з лози і обмазаний глиною конус або піраміда (іл. 4), що звужується догори й закінчується верхнім комином, котрий держиться над верхом (гребенем) даху, і через нього дим виходить уже горою понад хату. Г о р и щ е служить теж місцем складання всього, чого тільки треба було. У сінях, звичайно, стояли жорна, щоб молоти борошно й крупи, а також стояла ступа, аби товкти крупу.

У деяких хатах замість комори роблять другу світлицю; тоді комору ставлять окремо від хати як самостійну будову. В такій другій світлиці вікна роблять симетрично до першої світлиці.

Міщанська хата

Міщанська хата, хоч належала в Україні до того самого типу, що й селянська, мала в деяких деталях дещо відмінне, як це можна бачити на малюнках (іл. 7, 8), які представляють

старовинну міщанську хату Харкова, прекрасно описану професором Стефаном Таранушенком. Він, між іншим, висловив цікаву думку, що автор декорації цієї хати був ілюзіоніст, котрий хотів викликати в ній мистецьку ілюзію прохолоди в гарячий полудень, коли промені сонця, падаючи майже вертикально через вікна на підлогу, роблять на ній дуже невеликі світлові плями від вікон, залишаючи решту кімнати в затемненні, посиленому блакитнуватою барвою стін, викликаючи тим ілюзію прохолоди або холодку. Навпаки, ввечері майже горизонтальні промені сонця падають на образі стін, створюючи довгі ясні й ніжні плями на образах, викликаючи ілюзію теплоти, коли сонце сідає і в дійсності вже спека спала, віє прохолода. Це показує, що мистецький смак завжди панує в українській хаті, все одно, чи в селянській чи в міщанській, про великопанські хати не кажу вже. Цим мистецьким смаком відрізняється українська хата взагалі від російської. Оздоби російської хати зовсім інші і сам принцип орнаментики зовсім інший.

Зовнішня орнаментация хати

Уже сам зовнішній вигляд української хати пристосовувався, очевидно, до естетичних вимог українця, бо, наприклад, те, що найбільше впадає в око, це форма даху української хати, яка значно відрізняється від форми даху в інших народів. Український дах не є двосхилий, як німецький, тільки чотирихилий¹. Сам дах сільської хати щонайменше ще в ХІХ віці був критий солом'ю. Притім спосіб криття солом'ю на правім і лівім боці Дніпра був різний. На лівім березі Дніпра, тобто в губерніях Полтавській, Харківській, Катеринославській тощо, дах був критий солом'ю гладко, без виступів, без зубчиків (іл. 7).

Навпаки, на правім боці Дніпра включно по Галичичу й Карпати солом'яна стріха не була гладка, тільки орнаментована на рогах зубчасто тими самими солом'яними сніпками (іл. 1, 4, 5), якими був укритий дах, тільки інакше покладеними. Таким чином, силвета хати являла собою шестигранник, що у верхній своїй частині, на правім березі Дніпра, був ще якийсь зубчастий. У зв'язку з естетичним нахилом до ритміки, чим відрізняється український народ, шестикутність хатньої форми викликала й шестикутність форми дверей, що особливо часто виступала на лівім березі Дніпра. Особливо багато можна було

¹ Щоправда, проїхавши в 1929 році від Любека до Берліна, я помітив у одному селі біля станції Штрокірхен теж чотирихилий дах на деяких хатах, хоч і не на всіх, теж і в Німеччині.

бачити таких дверей у селі Єреськах і в селі Шишаку на Миргородщині Полтавської губернії¹.

Орнаментация зовні хати покривала стіни, обрамування вікон, часом віконниці і зрідка о д в і р к и дверей. У деяких селах стіни хати зовні прикрашали такими орнаментами, як і всередині, але це бувало рідко, частіше стіни барвили так, щоб підкреслити конструктивні частини чи особливості. Так, наприклад, червонуватою або жовтою охрою барвили п р и з ь б у і стовпи, решту ж стін білили білою барвою, і тільки під стріхою йшло блакитне пасмо, створюючи враження тині від стріхи².

Дуже різноманітно й часто барвисто розмальовували віконниці і обрамування вікон зовні, причім обрамовування оздобляли як різьбою, так і малюванням разом, досягаючи часом дуже приємних ефектів (іл. 11—17).

¹ У Росії ні такої покрієлі, ні таких дверей не зустрічається. Там дах завжди двосхилий.

² К. Мощенко на основі своїх дослідів, зроблених на Поділлі в 1926 році, приходить до висновку, що селянське будівництво в околицях Кам'янець-Подільського своїм загальним типом є характерним для Західної України, наближається до будівництва в Галичині і відмінне від будівництва Східної України.

І тут, як і в інших частинах України, хата є справжнім твором мистецтва, але декоративні принципи тут інші. Тоді як на Полтавщині, скажімо, будівничий хати шукає архітектурні форми, досягає певного ефекту пропорціями мас, грою світлотіні (піддашки), мистецьким обробленням деталей (коники під стріхою, випущені кінці сволоків, різьблені лиштви, двері та інше), на Кам'яниччині, здається, вся увага будівничого звернена тільки на красу даху та його мистецьке оброблення. Окрім даху й вікон, які тут часто-густо бувають ніби подвійні — двоє близьенько одне біля одного, будівничий не звертає особливої уваги на інші частини хати. Закінчення будівлі, як твору мистецтва, бере на себе жінка-декоратор, справжній мистець. Вона викінчує будинок, підкреслюючи поліхромією всі складові частини будівлі та оздоблюючи їх орнаментом. Тут не побачите хати з піддашком, що утворює глибоку тень і відділяє дах од стіни, зате побачите часто під стріхою широкий орнаментований фриз, що закінчує площину стін і відтінює стріху, і чи не навмисне цей фриз малюють на більш-менш темному сірому тлі, щоб тень від стріхи, що падає на стіни, зробити ще густішою, інтенсивнішою.

Вікна і двері майже скрізь виділено із загальної площі стіни спеціальним обрамуванням, кольоровою гладенькою смугою чи з орнаментом. Мисткиня прекрасно розуміє значення для фасаду (чола) цих очей хати, і вона ще підкреслює, ще поглиблює це враження; тоді ще додає над вікнами і дверима оздобу орнаментом, але в міру, не висуваючи його занадто, добре відчуваючи, що головну роль має відігравати не оздоба орнаментом, а обрамування.

Само собою зрозуміло, що призьба, так би мовити цоколь будівлі, не може бути не відтіненою; призьбу завжди помазано якоюсь більш-менш темною глиною і по краю, там, де сполучається з білою площиною стіни, ще підведено вузьенькою смужкою яскравішого кольору.

Таким чином, кожну складову частину будівлі підкреслено й виділено відповідно до її значення й ролі в цілій споруді, й одночасно все зв'язано між собою так, що являє собою один суцільний і гармонійний організм, до якого нічого не можна додати, та нічого й викинути з нього не можна.

Див.: *Мощенко К.* Досліди селянського будівництва на Кам'яниччині // *Коротке Звідомлення Всеукраїнського Археологічного Комітету за 1926 рік.* Київ, 1927.

Треба ще додати, що і комин, який виступає над гребенем даху, також часом являв собою цікавої форми й оздобу гончарський виріб, але здебільшого комин був дерев'яний, прикритий маленьким двосхилим дашком, щоб захистити від дощу.

Гребінь стріхи, себто самий верх даху, прикривався рядом маленьких дерев'яних кроквочок, які закінчували дах ніби рядом ріжків.

Оздобу дверей і вікон

Двері в українських хатах бувають звичайно неоздоблені і не барвлені, а оздоблені часом різьбою бувають тільки одвірки. Обрамуння вікон оздоблюється різьбою і малюванням, особливо зовні хати, як це видно на ілюстраціях 11—17. Ці оздобу здебільшого випилують із дощок, набивають на віконні варцаби аби на шули, а потім розмальовують різними барвами, між якими найулюбленіші є зелена, червона, жовта й біла, але вживають теж і інші. Часом така оздоба виглядає дуже барвисто, хоча здебільшого розмалювання робить спокійне враження.

У північній лісовій Україні та в Карпатських горах, де хати роблять «на зруб» і мають темний вигляд, там переважно обрамуння малюють на біло.

В і к о н н и ц і рідше бувають в українських хатах, і то в багатших людей, але їх теж розмальовують звичайно не дуже крикливо. А взагалі в розмалюванні дерева виступають в Україні комбінації зеленої, червоної та білої барви. Коли в оточенні хати дуже сильно виступає зелень садових дерев, то малювання робиться тільки на один червоний тон, доповнюючи до зеленого, а біла обмазка хати дає вже білий тон. Коли ж стіни хати підведені жовтою або червоною глиною, то віконниці та обрамуння малюють зеленою барвою.

Внутрішня орнаментация хати

Орнаментация української селянської хати не є випадкова або індивідуалістична, а навпаки, вона до певної міри загальна й традиційна. Традиції оздоб хати сягають дуже глибокої давнини. Одна частина оздоб пов'язана із самою конструкцією хати, друга частина незалежна від конструкції. До оздоб, пов'язаних з конструкцією хати, належать с в о л о к и, що піддержують стелю; вони часто бувають гарно оздоблені різьбою; потім обрамуння вікон всередині і особливо знадвору, одвірки дверей, піч, звичайно вариста, яка завжди зроблена так, щоб своєю формою, контурами перебувала в гармонійному

зв'язку з основними лініями світлиці та їх ритмічно доповнювала. До орнаментативної, ритмічно пов'язаної з основними конструктивними лініями світлиці, треба віднести також лавки під стінами, стіл, ослони (переносні лавки) і мисник, що стоїть біля дверей симетрично до печі, та полиці на стінах.

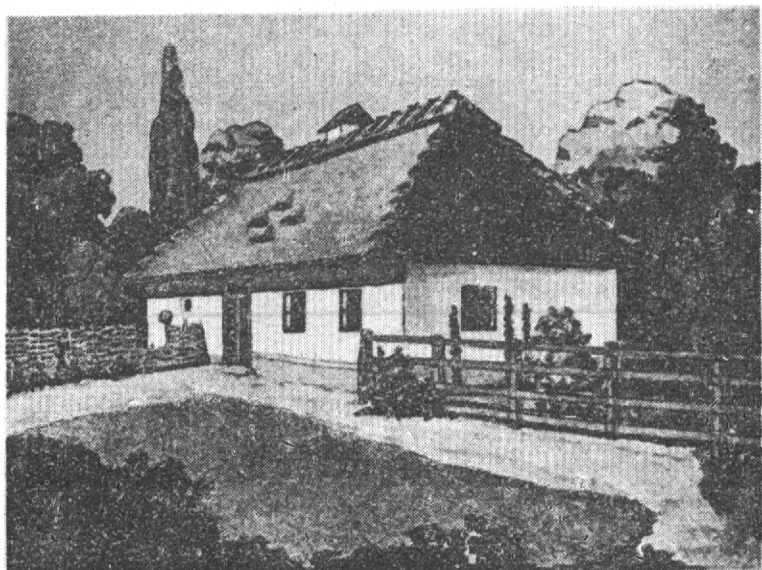
До другої орнаментативної, незалежної від конструкції, належать образи на покуті і стінах, малюнки на вільних стінах і на печі (іл. 18—32), миски на миснику й горшки мальовані на полицях (іл. 33—52), вишиті обруси на столі та рушники на образах (іл. 54—57), наволочки на подушках, що лежать на полу і часто килими на стіні над полом (іл. 58—60).

Оздобу зовні хати — це малювання стін, обрамування вікон і розмальовання віконниць, які намагаються своїми барвами гармоніювати із зеленню садових дерев і квітів довкола хати.

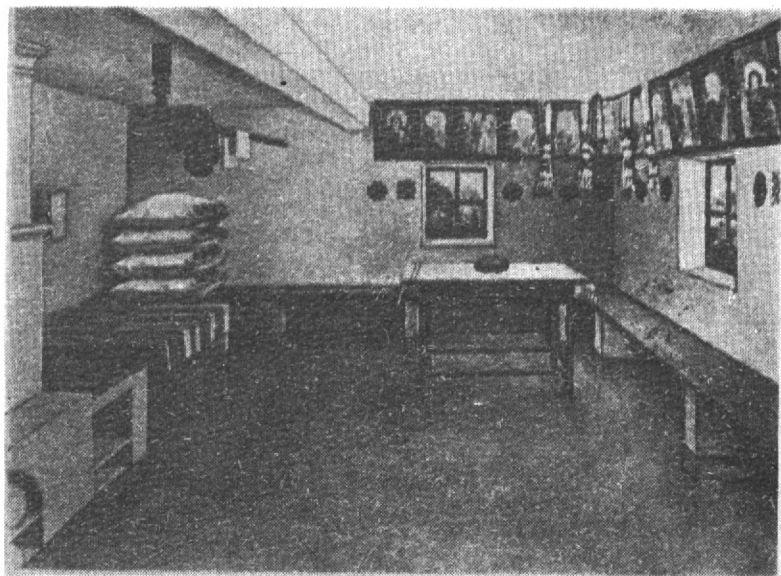
Внутрішня орнаментативна української хати творилася протягом тисячоліть і була тісно пов'язана з магічними віруваннями народу та з різними обрядами магічного характеру, які колись відбувалися в цій хаті. Дещо в конструкції та орнаментативній хаті було пристосовано до цих обрядів і деякі обряди були пристосовані до форми й конструкції хати. Варто, наприклад, згадати про обряд так званого *К а л и т и* або також про весільний обряд.

Головну орнаментальну частину світлиці становить *п о к у т ь*, тобто той куток, що міститься проти вхідних дверей між східним і південним вікнами. Він перший притягає до себе увагу при вході до світлиці, тут на нім скупчена головна маса оздоб: як, наприклад, християнські образи (ікони), тут стоїть на Різдво так званий «дід» («дідух»), тобто святочний сніп із різноманітної пашні, котрий символізував доброго духа, опікуна врожайності й щедрості, як це видно з того матеріалу, з якого він складений, і котрий символізував одночасно й доброго духа предків, як це видно з його назви «дід». Можливо, що в передхристиянські часи цей куток оздобляли дерев'яні скульптури поганських богів, якщо вони існували взагалі, або різьблені з дерева чи мальовані на стінах покутя символи цих божеств. До таких символів можна напевно віднести й шойно згаданого нами снопа — «діда».

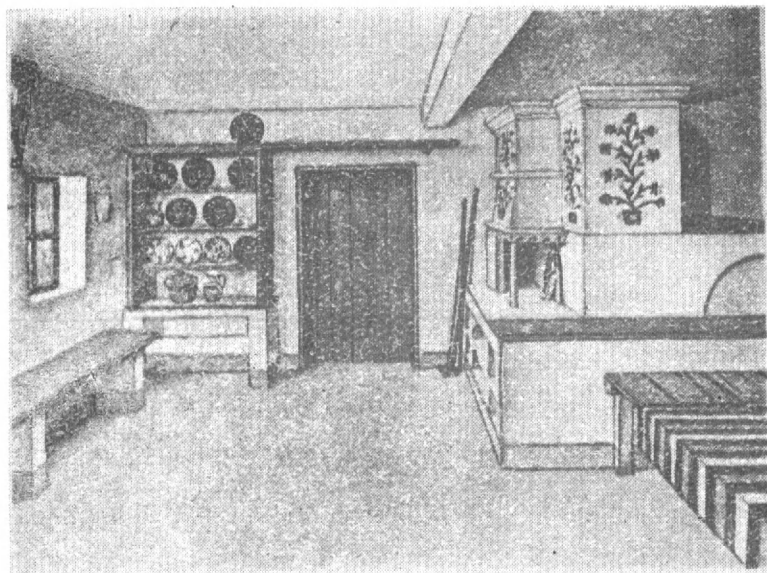
Цей сніп «дід» і тепер у деяких господарів стоїть на покуті не тільки на різдвяні свята, але й на інші великі свята, а часом і цілий рік — од Різдва до нового врожаю і від нового врожаю до Різдва. На покуті ж або на покутних стінах під образами зберігалися теж і обжинкові вінки, знову ж таки як символи духа врожайності, а може, навіть як і приміщення для самого цього духа. Їх зберігали від обжинків до посіву, коли з цих вінків виминалося зерно, щоб ним почати перший засів тої пашні, з колосків якої ці вінки були сплетені під час закінчення жнив. У висліді присутності на покуті таких святих чи священ-



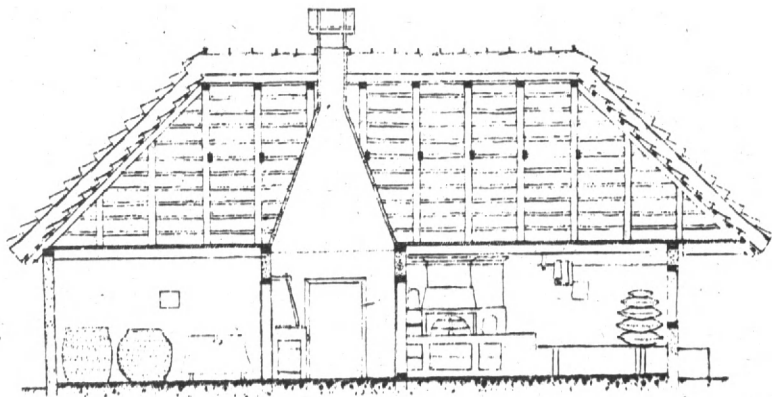
1. Селянська хата, с. Жеревки, повіт Старокостянтинів



2. Селянська хата, вид на покуть, с. Жерібки, повіт Старокостянтинів

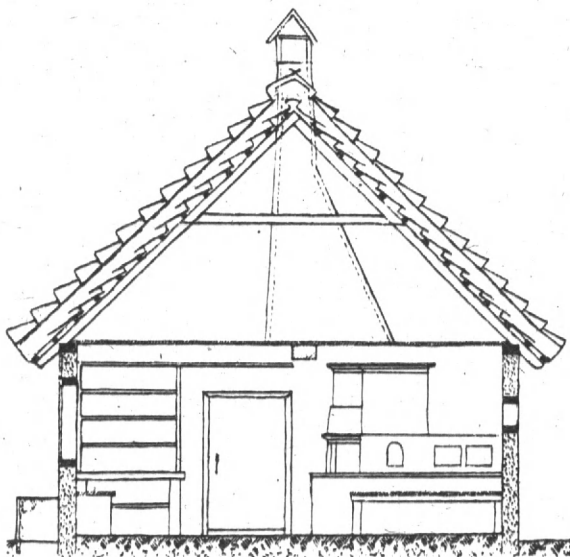


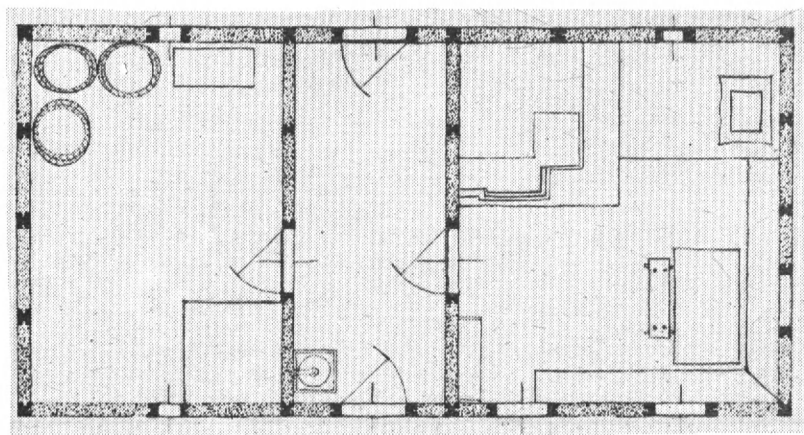
3. Селянська хата, вид на двері й піч, с. Жербки, повіт Старокостянтинів



4. Подовжній розріз хати, с. Жеребки, повіт Старокостянтинів

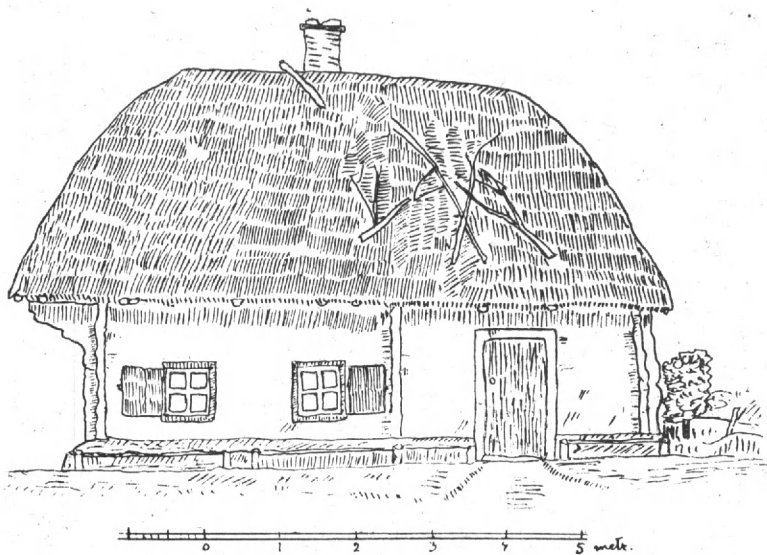
5. Поперечний розріз хати, с. Жеребки, повіт Старокостянтинів

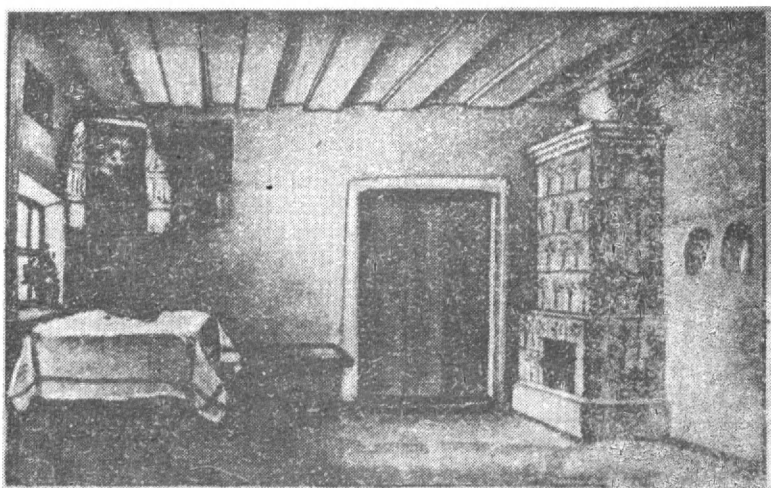




6. План хати, с. Жербки, повіт Старокостянтинів

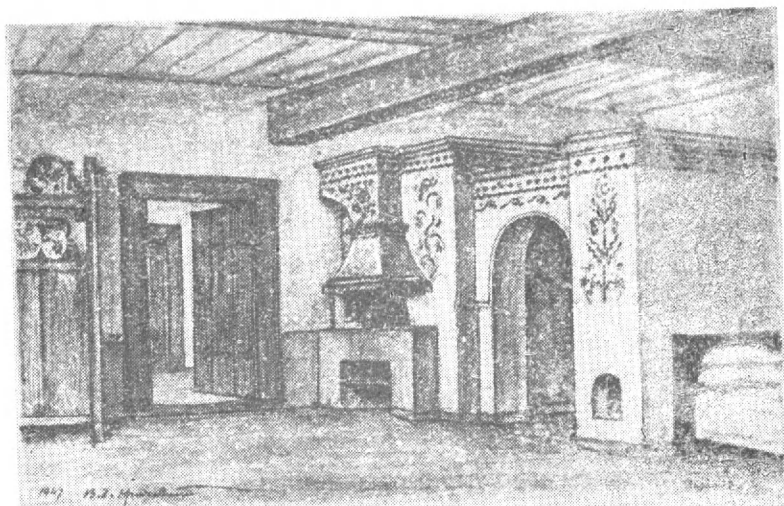
7. Дрібноміщанська хата, Харків

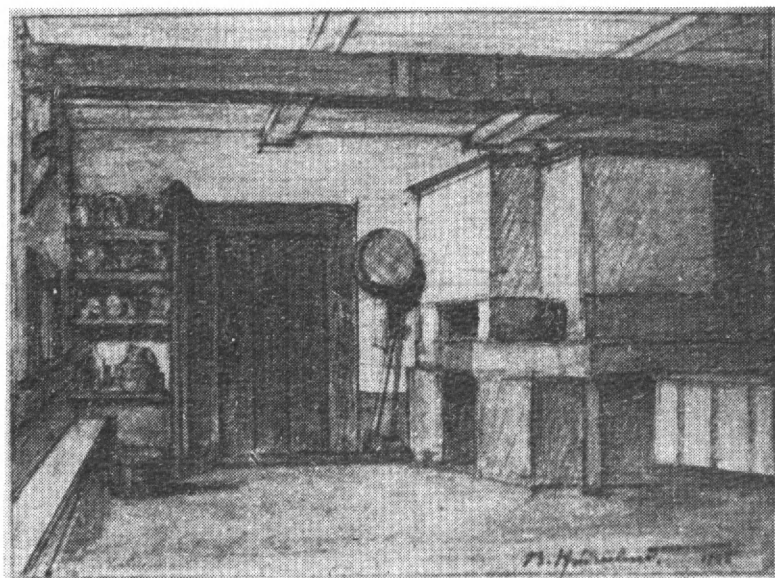




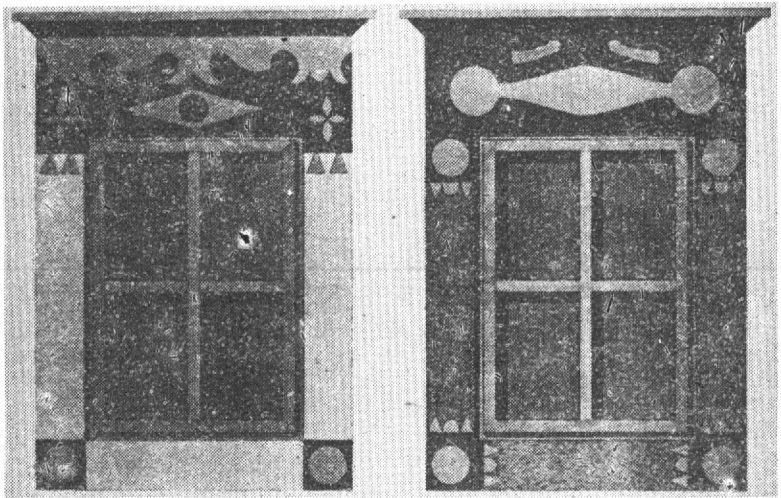
8. Внутрішній вигляд дрібноміщанської хати, Харків

9. Селянська хата. Поділля

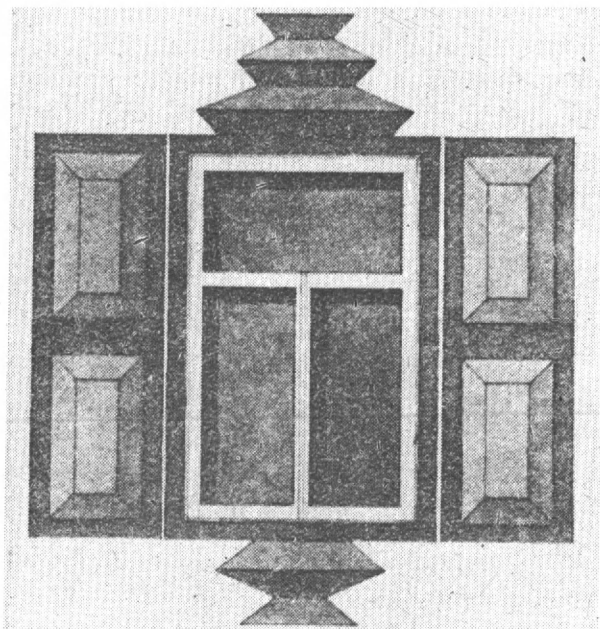




10. Селянська хата, Полтавщина

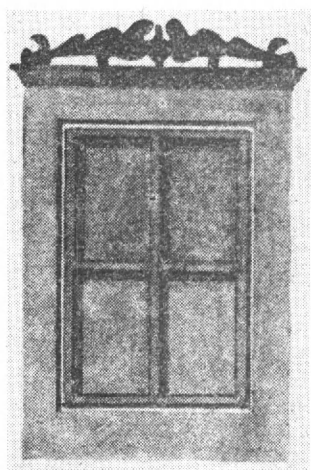


11. Обрамвання вікон, с. Псярівка, повіт Умань

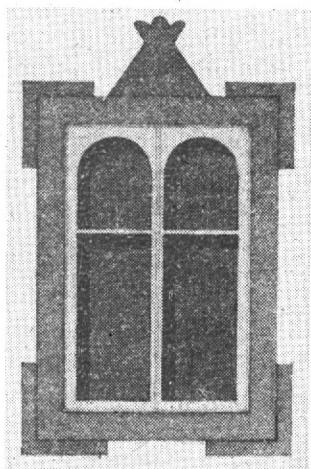


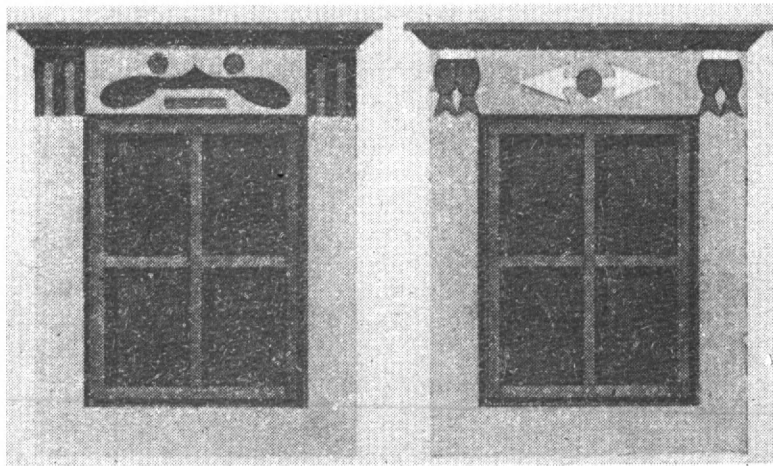
12. Віконниці, повіт Кременчук

13. Обрамуння вікна,
с. Псярівка, повіт Умань



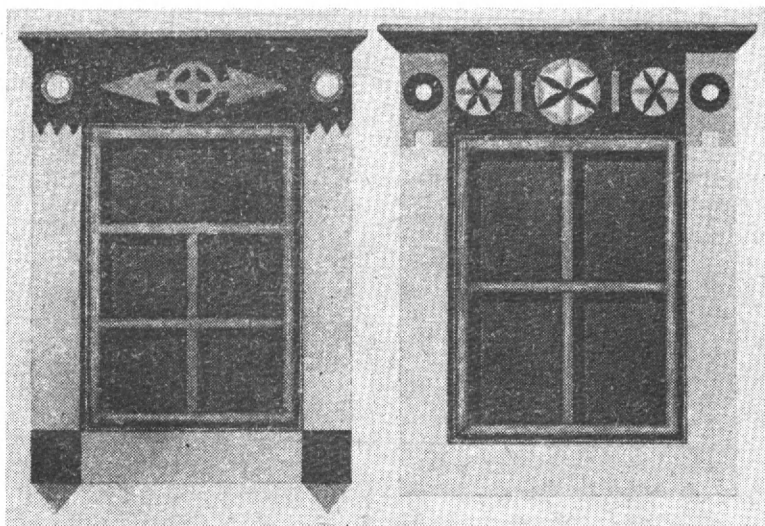
14. Обрамуння вікна,
с. Огіївка, повіт Бердичів

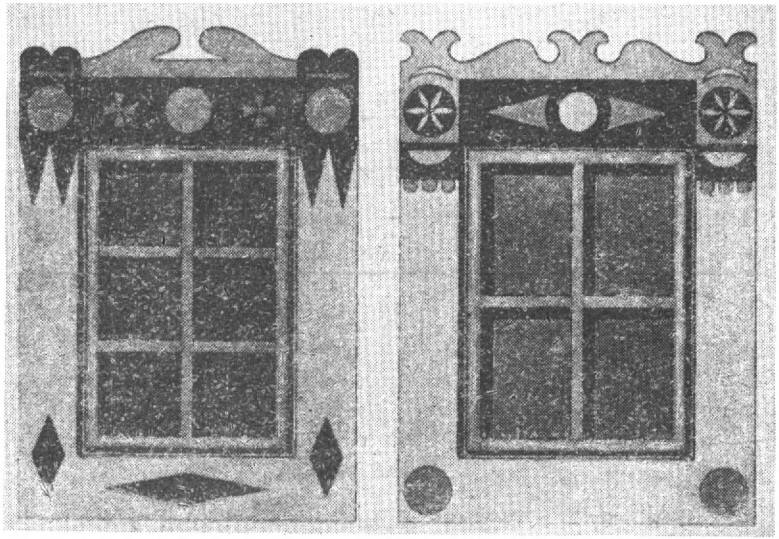




15. Обрамуння вікон, с. Текуча, повіт Умань, 1909 р.

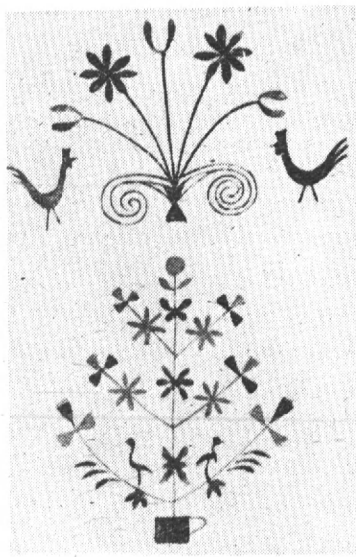
16. Обрамуння вікон, с. Текуча, повіт Умань, 1909 р.





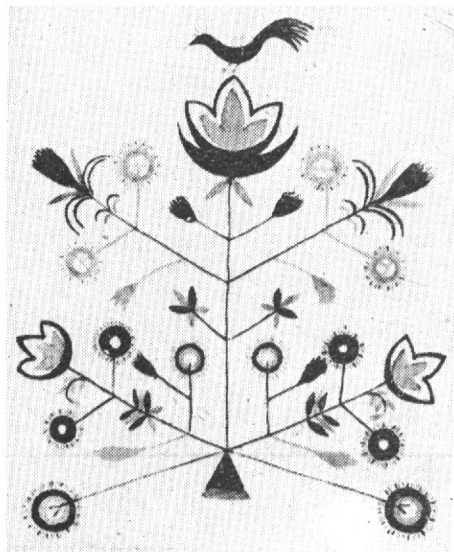
17. Обрамвання вікон, с. Текуча, повіт Умань, 1909 р.

18. Малюнки на стіні, с. Городецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.

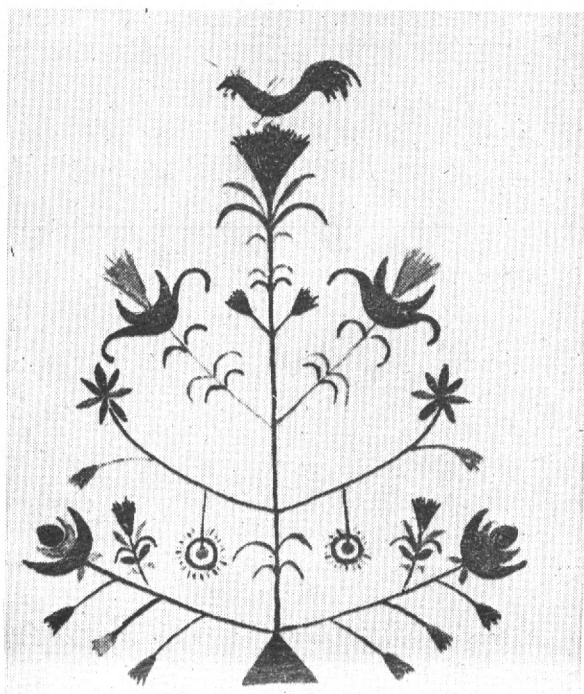


19. Малюнок на стіні, с. Городецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр. .

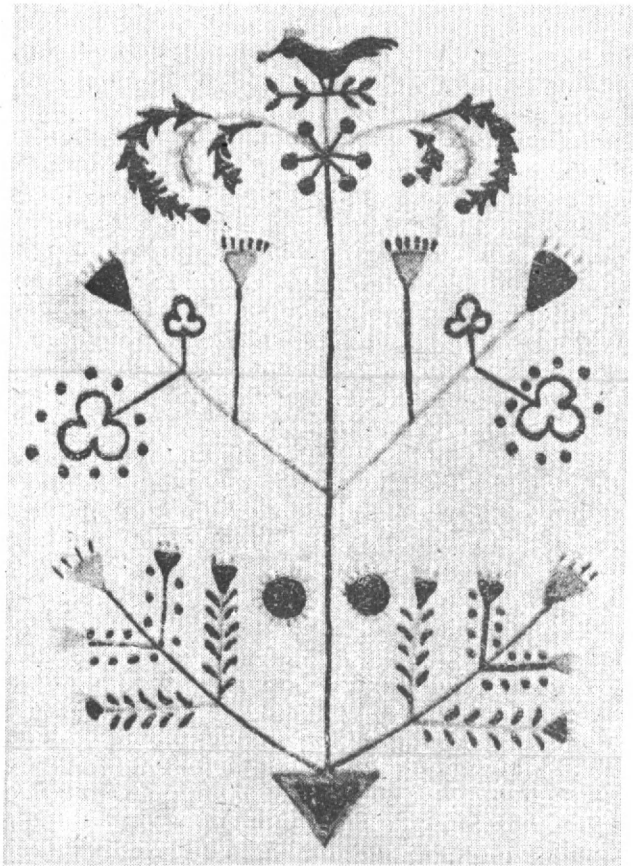




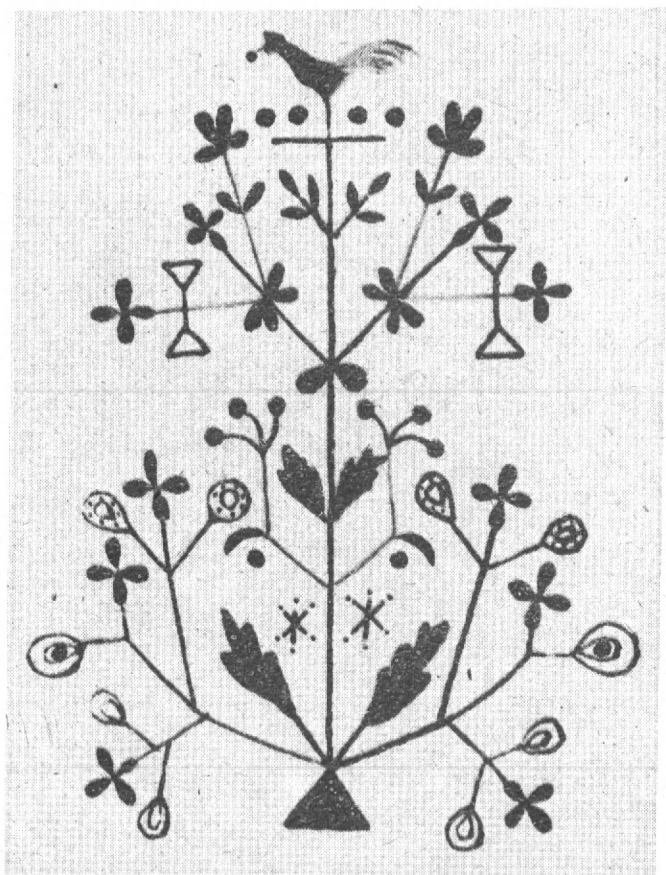
20. Малюнок на стіні, с. Городецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.



21. Малюнок на стіні, с. Городецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.

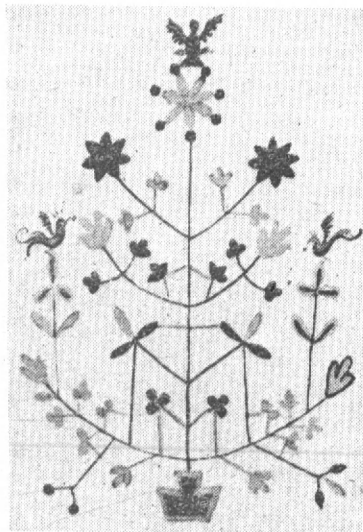


22. Малюнок на стіні, с. Городецьке, повіт Умань,
1907—1909 рр.

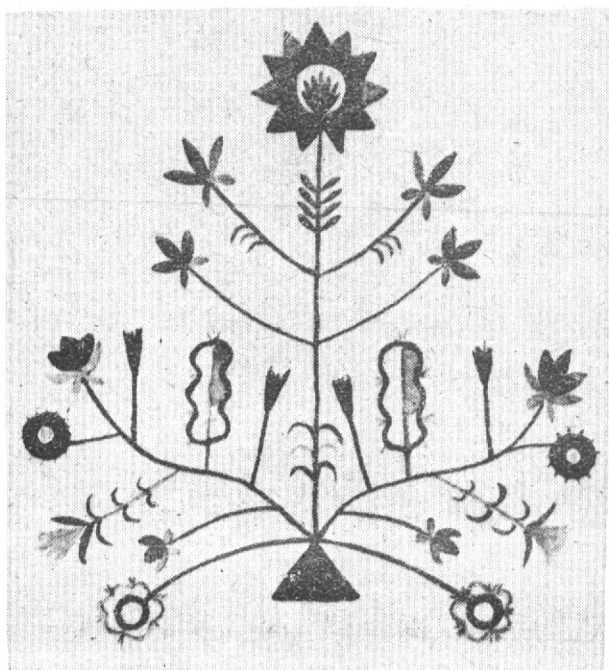


23. Малюнок на стіні, с. Городецьке, повіт Умань,
1907—1909 рр.

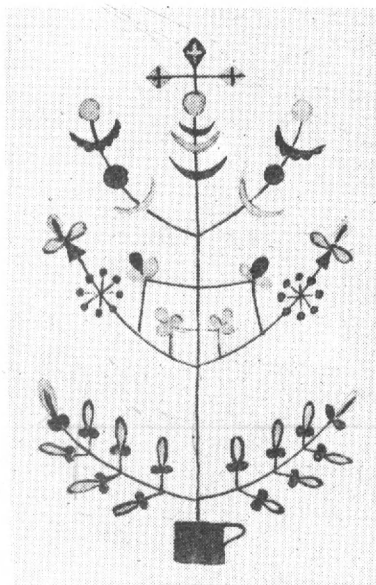
24. Малюнок на стіні, с. Го-
родецьке, повіт Умань,
1907—1909 рр.



25. Малюнок на стіні, с. Го-
родецьке, повіт Умань,
1907—1909 рр.



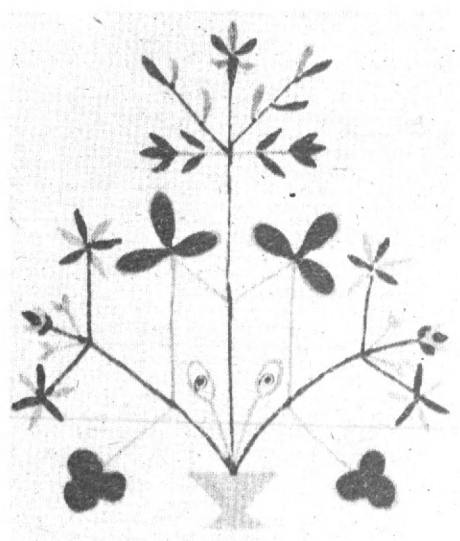
26. Малюнок на стіні, с. Гордецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.



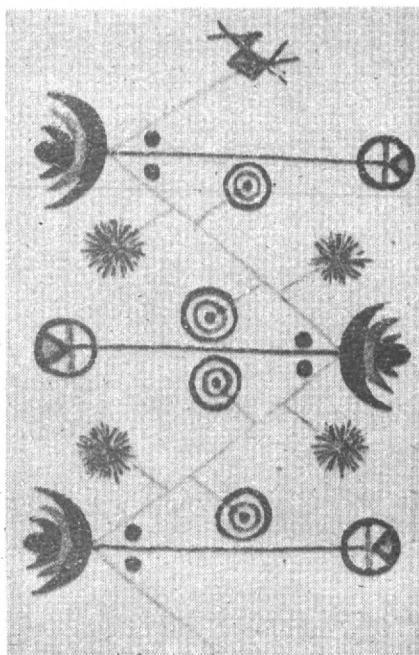
27. Малюнок на стіні, с. Гордецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.

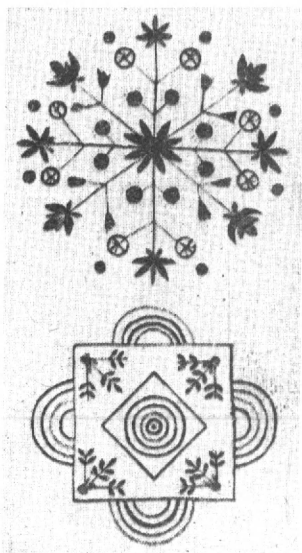


28. Малюнок на стіні, с. Городецьке, повіт Умань,
1907—1909 рр.

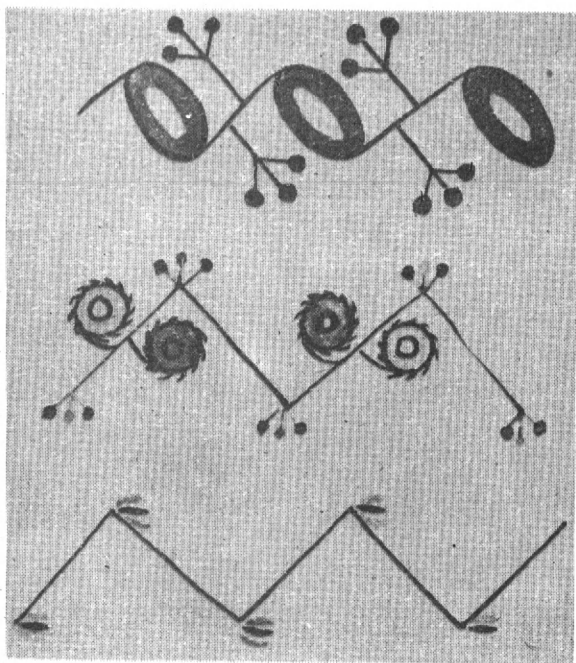


29. Малюнок на печі, с. Городецьке, повіт Умань,
1907—1909 рр.

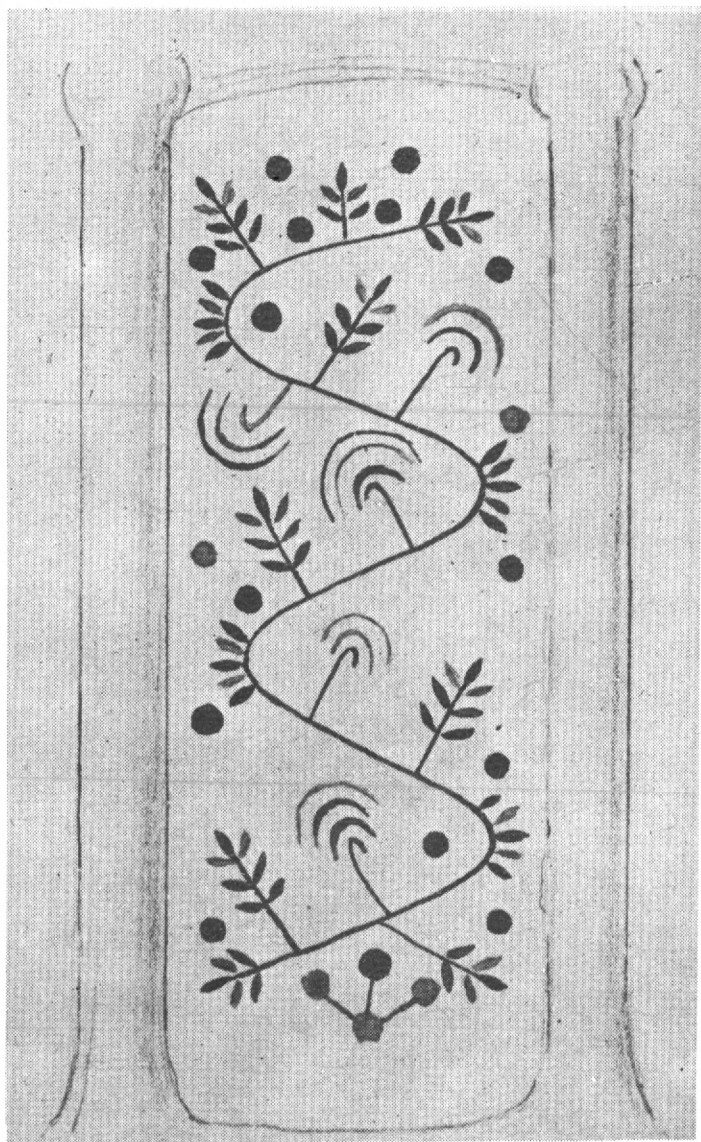




30. Малюнок на печі, с. Городецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.

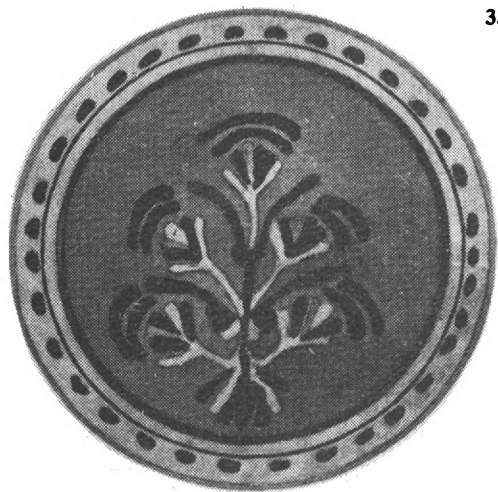


31. Малюнок на печі, с. Городецьке, повіт Умань, 1907—1909 рр.



32. Малюнок на печі, с. *Городецьке*, повіт *Умань*, 1907—1909 рр.

**33. Миска, с. Постаємуки,
повіт Лубни**



34. Миска, с. Опішня, повіт Зіньків



35. Миска, с. Опішня, повіт
Зіньків



36. Миска, с. Опішня, повіт
Зіньків



37. Миска, с. Опішня, повіт
Зіньків



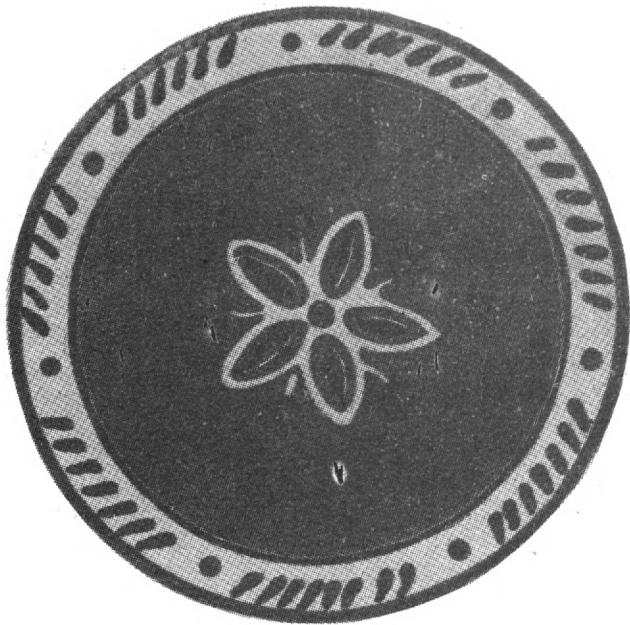
38. Миска, с. Опішня, повіт
Зіньків



39. Миска, с. Опішня, повіт
Зіньків



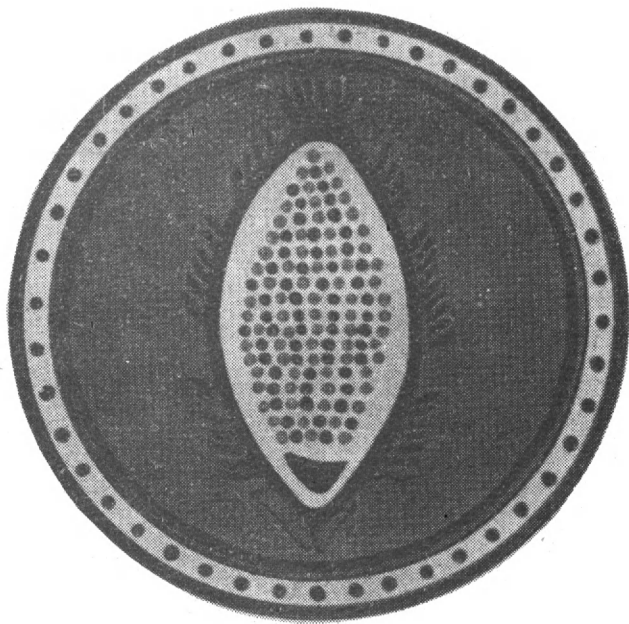
40. Миска, с. Опішня, повіт
Зіньків



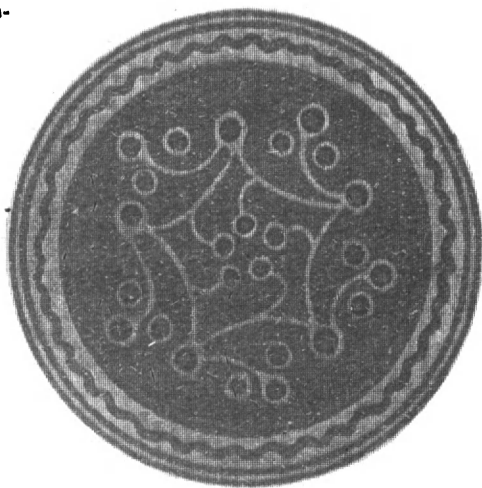
41. Миска, с. Опішня,
,
повіт Зіньків



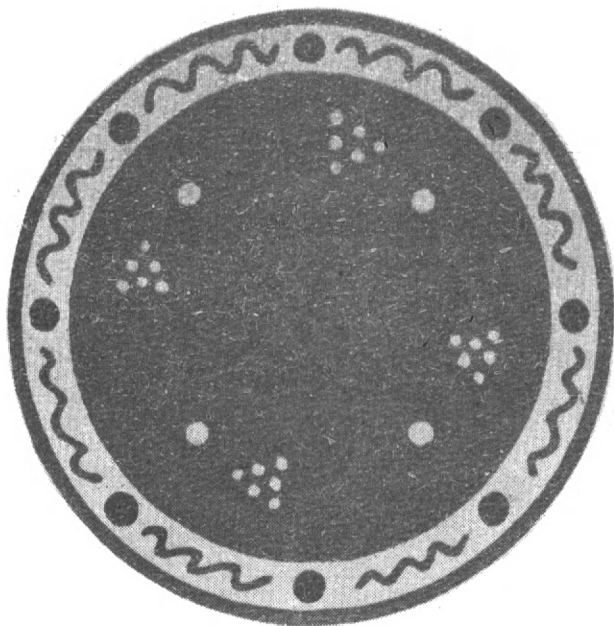
42. Миска, с. Опішня, повіт Зіньків



43. Миска гончаря Гладеревського, с. Опішня, повіт Зіньків

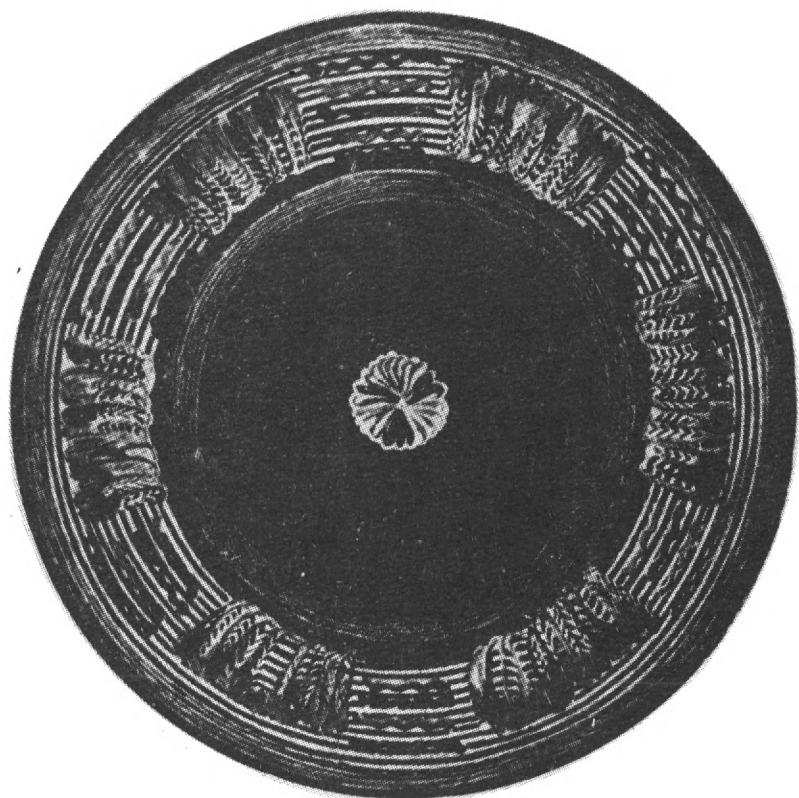


44. Миска гончаря Гладеревського, с. Опішня, повіт Зіньків



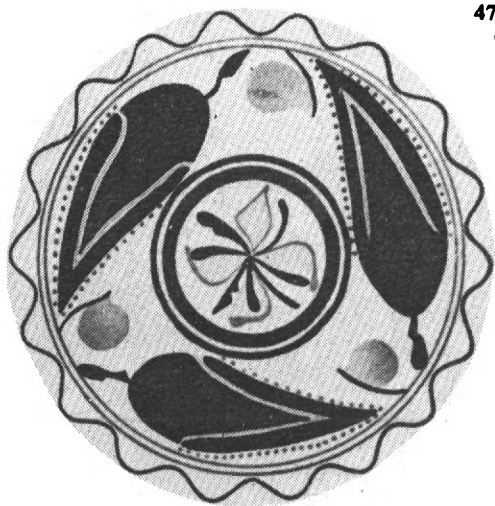


45. Миска гончаря Гладеревського, с. Опішня, повіт Зіньків



46. Миска, Київщина

47. Миска гончаря Масюка,
с. Дибинці, повіт Канів,
1905 р.



48. Миска, с. Бубнівка, повіт Гайсин





49. Близнюки, с. Бубнівка, повіт Гайсин



50. Глечик, с. Бубнівка,
повіт Гайсин



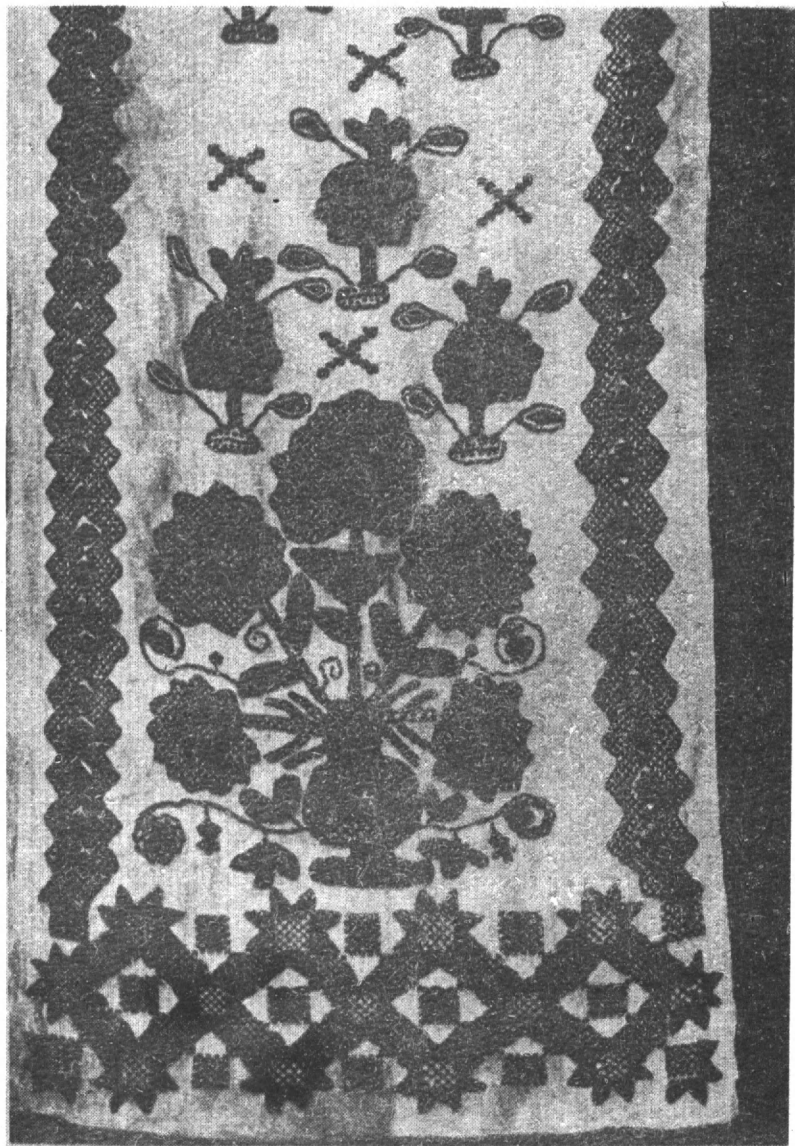
51. Миска, повіт Ужгород



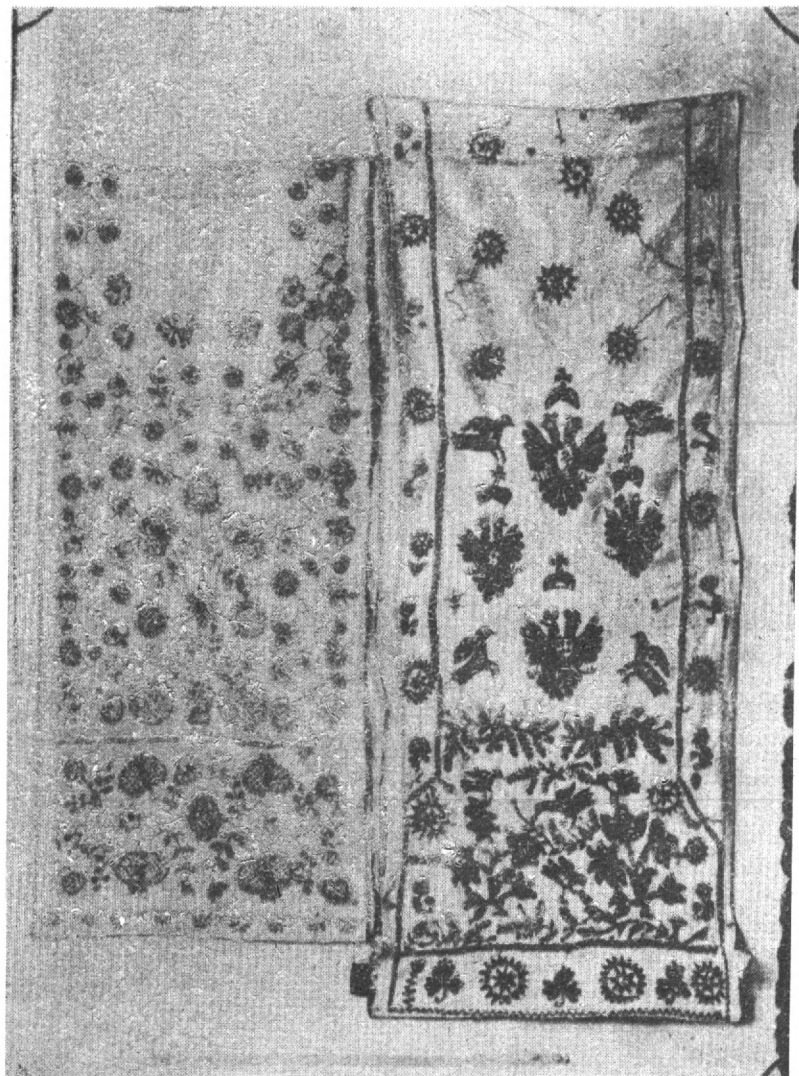
52. Миска, Київщина



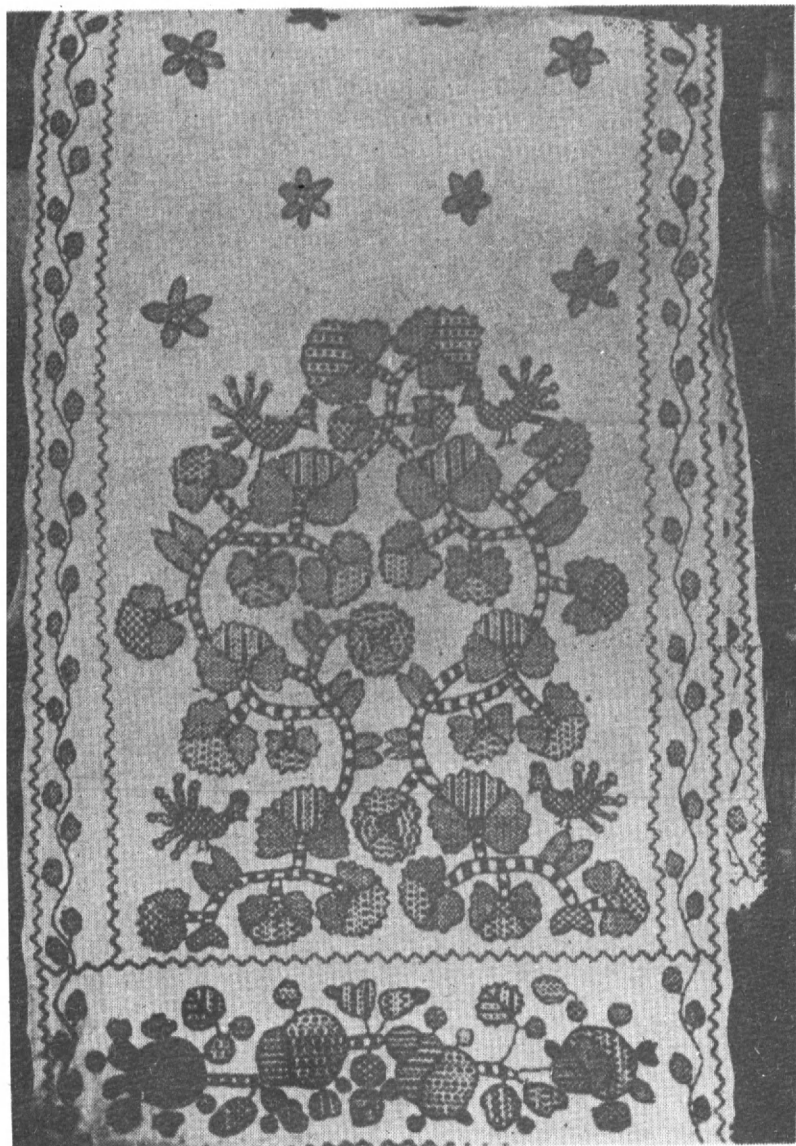
53. Кахлева піч (кахлі датовані 1792—1830 рр.)



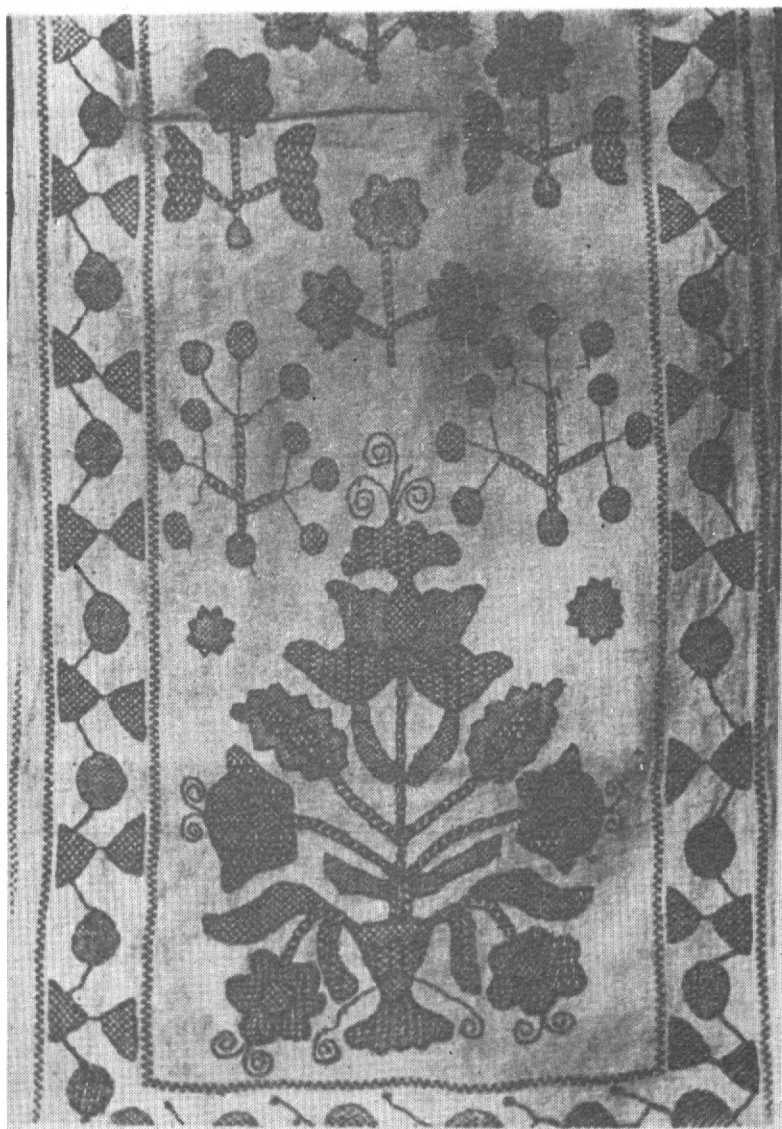
54. Вишиваний рушник, червоні і сині нитки, *Полтавщина*



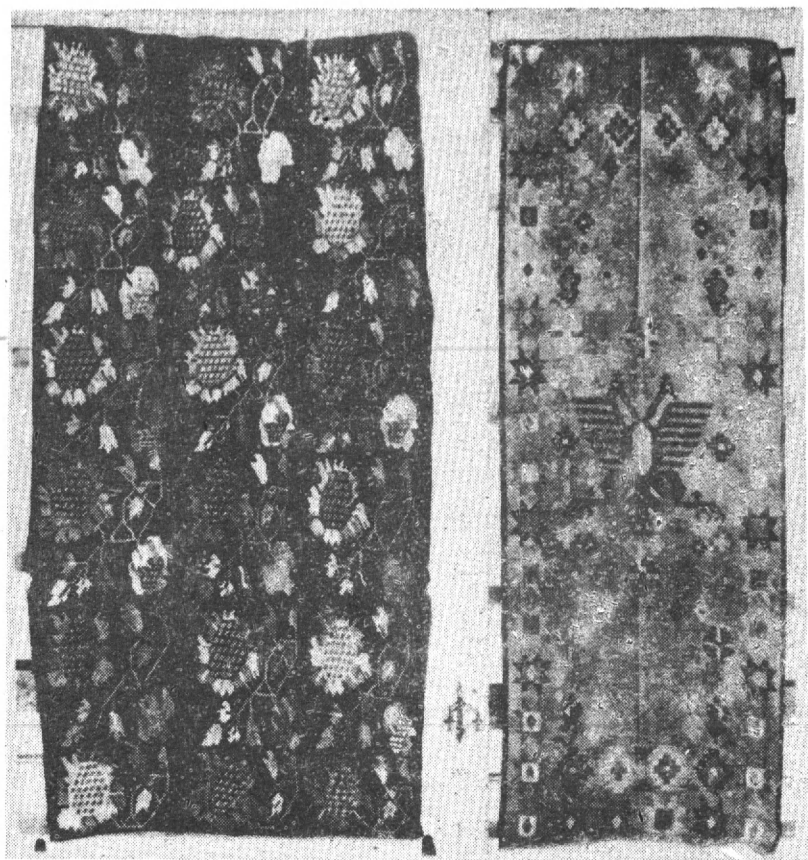
55. Вишивані рушники, повіт Золотоноша



56. Вишиваний рушник, червоні і сині нитки, с. Горішні Млини, повіт Ко-
беляки



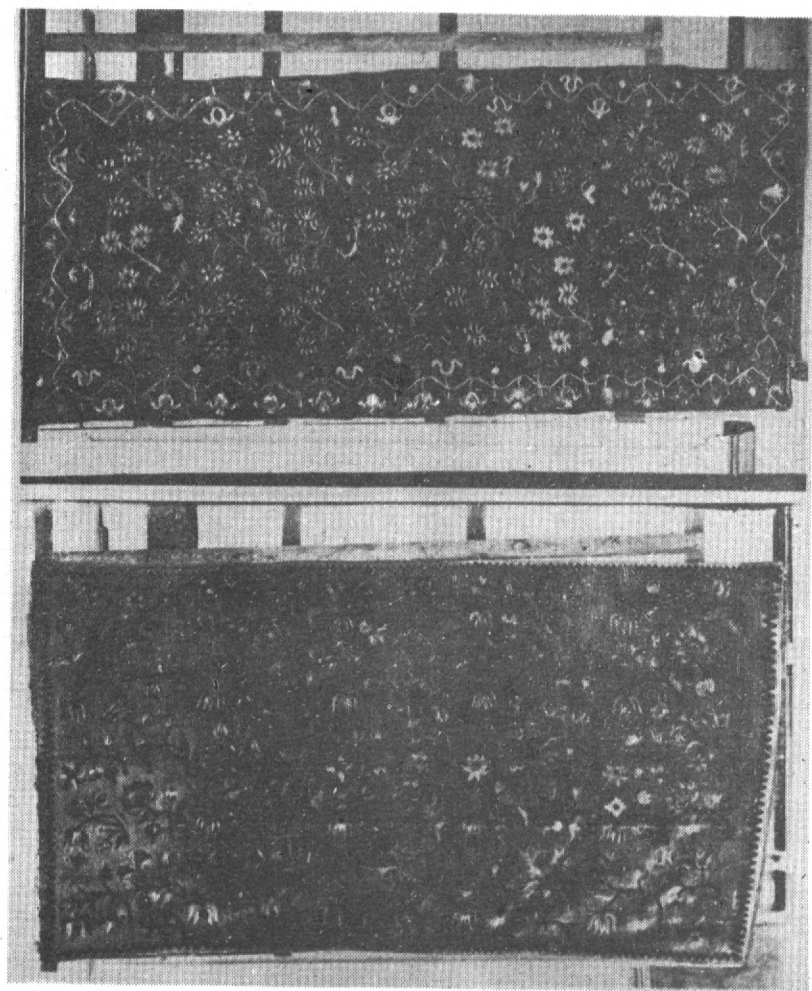
57. Вишиваний рушник, червоні нитки, с. Вереміївка, повіт Золотоноша



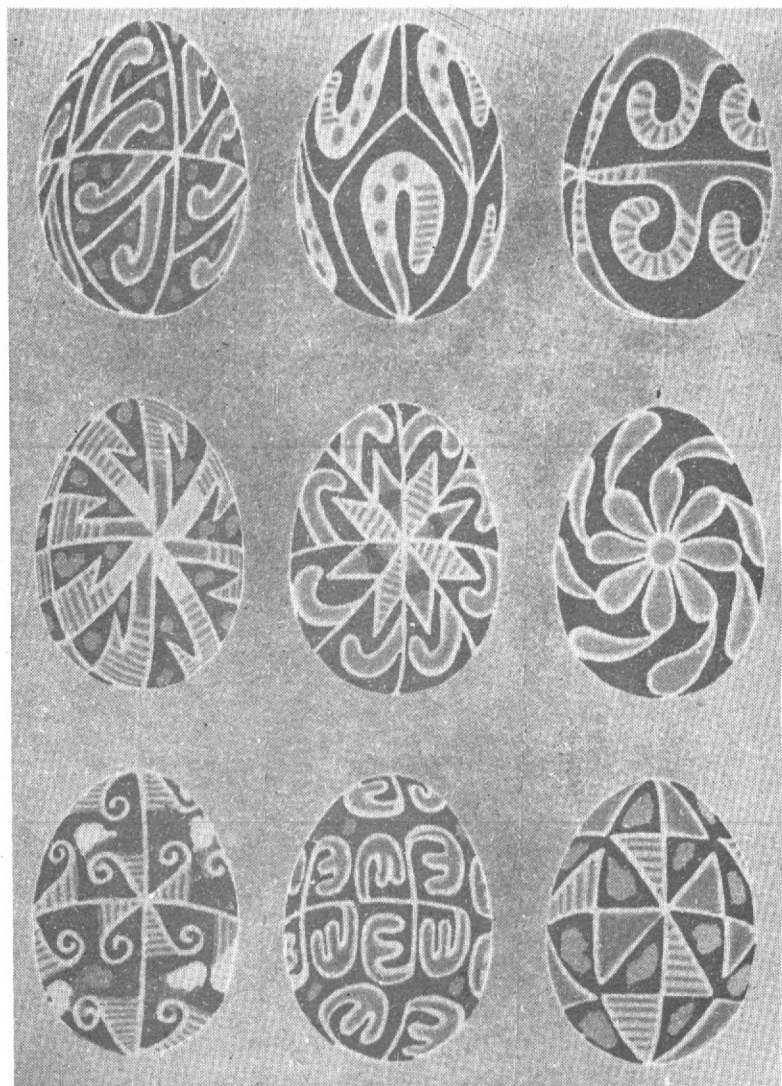
58. Стінні килими, 1907 р.



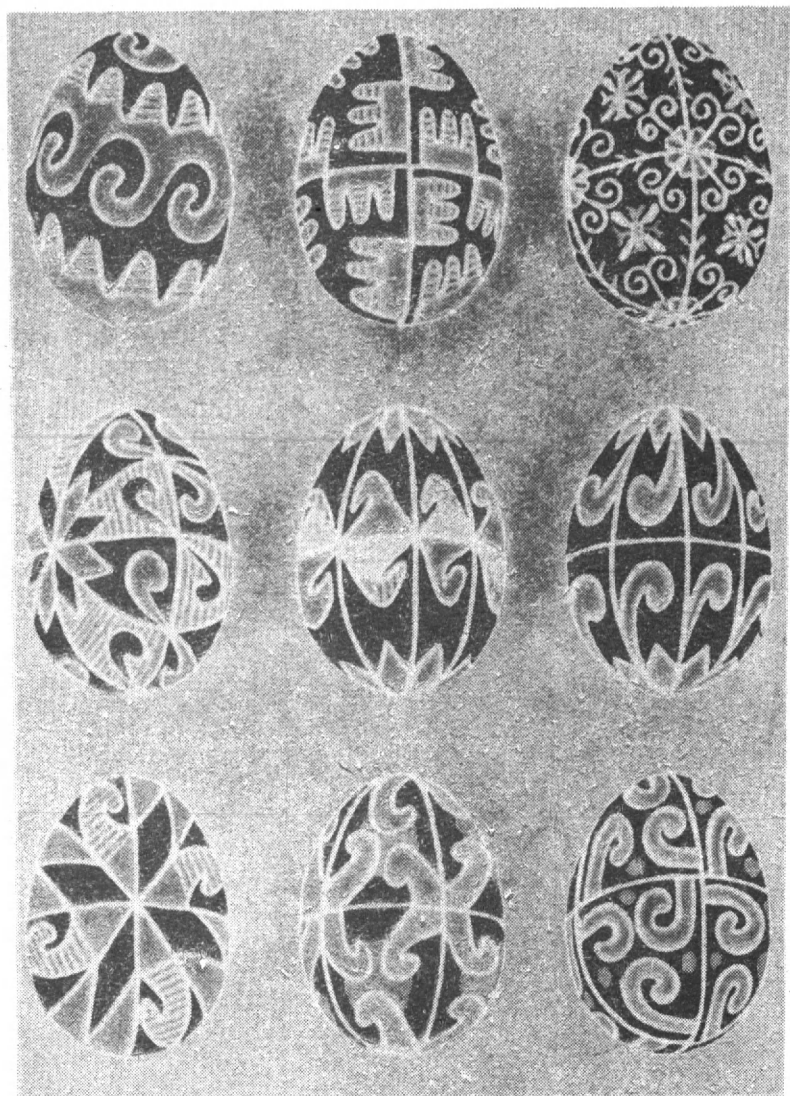
59. Килим, 1907 р.



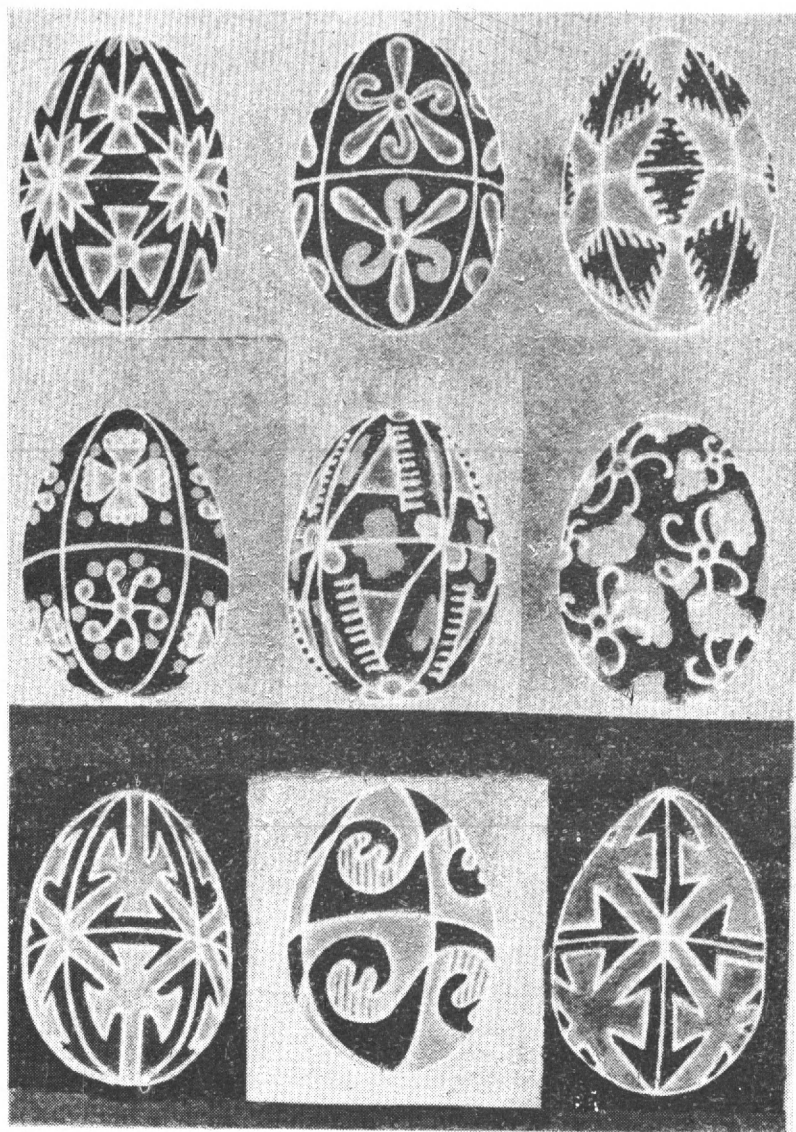
60. Стінні килими, Полтавщина



61. Писанки, повіт Сквіра, Київщина, 1906 р.



62. Писанки, повіт Сквир, Київщина, 1906 р.



63. Писанки, повіт Сквир, Київщина, 1906 р.



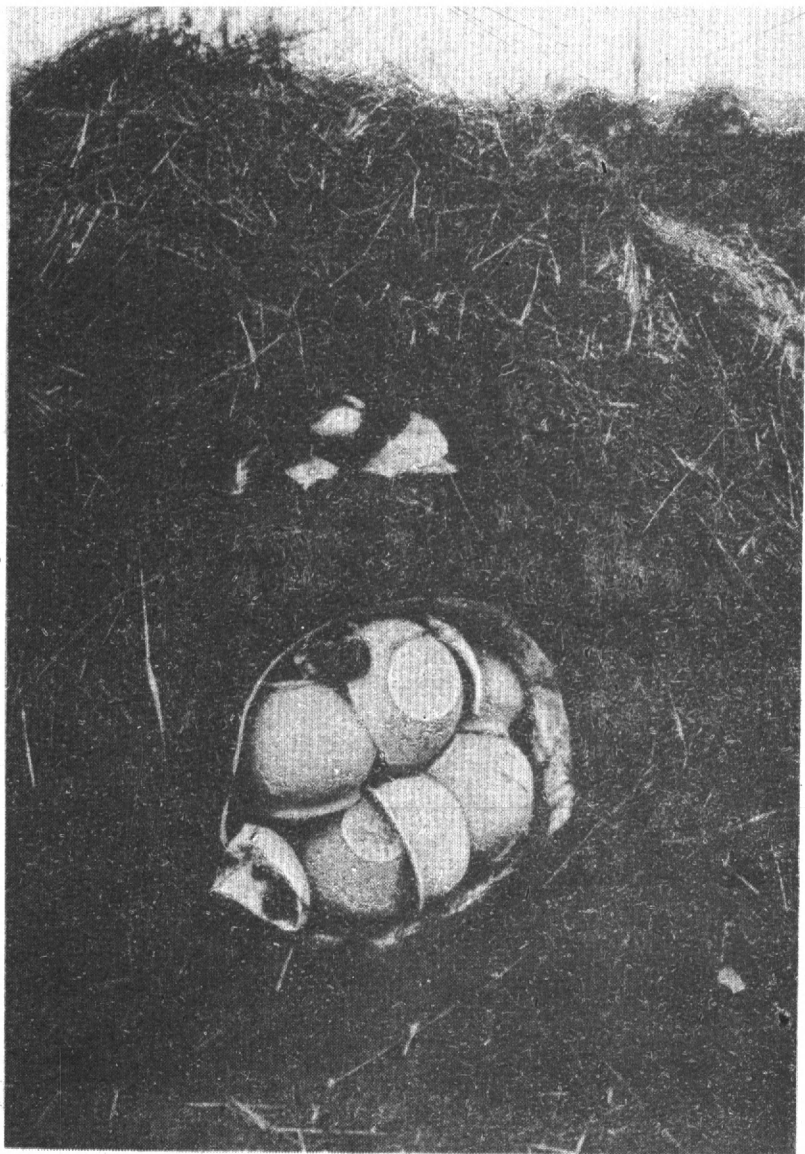
64. Писанки, повіт Сквиря, Київщина, 1906 р.



65. Гончар за роботою, с. *Огіївка*, повіт *Сквира*, Київщина



66. Гончарське горно, в дні якого видно діри, через котрі вогонь проходить у верхню частину, де ставлять горшки, с. Огіївка, повіт Сквиря, Київщина



67. Горно, закладене горшками, с. Огіюка, повіт Сквиря, Київщина



68. Горно, вигляд ззаду, унизу видно діру, через яку кладуть дрова для випалу

них предметів і символів цей куток у давнину й тепер уважався і вважається «с в я щ е н н и м», усі врочисті родинні події відбуваються в цім кутку. Тут стоїть і стіл, завжди вкритий білою, чистою, часто вишитою скатертю або спеціальним тонким килимом, на нім обов'язково лежить хліб з грудочкою солі. І сам хліб в Україні почитали святим і про нього говорили завжди «хліб святий». Теперішні християнські ікони з покутя розвішувалися на обох стінах, обов'язково оздоблені вишитими рушниками (іл. 2, 8). Такі ікони були розміщені часом навіть і в два ряди вздовж східної і південної стіни. Далі на свобідних стінах можна бачити символічні малюнки, зроблені жінками, а теж і на стінах печі.

Ця внутрішня орнаментация української хати, як вже було раніше сказано, є традиційна і це доводиться особливо ясно символікою орнаментів, мальованих на вільних стінних просторах. Символіка цих орнаментів тепер уже забута, а особливо внутрішнє значення цих орнаментів, їхнє апотропеїчне значення (охоронні засоби), через вплив християнської Церкви, так само, як забулося символічне й апотропеїчне значення деяких колядок і веснянок, магічне значення деяких ігрспівів, які одначе співають на вже тепер християнські свята Різдва і Великодня. Ці символічні орнаменти походять з тої ж самої старої поганської давнини, як і веснянки й колядки, і, може, мали такий самий внутрішній зв'язок одні з одними як, наприклад, християнські співи з християнськими іконами і з християнськими символами, такими як хрест тощо. Але найліпше говорить про себе сам орнамент. Одним з таких орнаментів, що, безперечно, мав колись магічне і, напевно, апотропеїчне значення, є деревце, яке найчастіше малюють на стінах всередині хати (іл. 18—28). Коли ми придивимося до нього ближче, побачимо, що, окрім самої схеми, це деревце не являє собою й не має нічого натуралістичного або реалістичного: як у цілості своїй, так і в деталях зображує чисту фантазію, має на собі якісь абстрактні оздоби, фантастичного птаха або птахів (іл. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27).

Ми далі пояснимо, що це за дерево й птахи, а тепер ще звернемо увагу на те, що на цих деревах були квіти у формі шести-, семи- і восьмираменних зірок (іл. 18, 24, 26, 28, 30). Такі, особливо восьмираменні, зірки оздоблювали не лише ті дерева, але й стіни біля них. Така зірка часом сама стилізувалася в яесь восьмираменне деревце, чи, навпаки, деревце стилізувалося в зірку (іл. 30 а). Нарешті були якісь кільця із сьйвом, котрі можна б назвати сонечками (іл. 20, 29), і кільця із зубцями, розташованими за принципом «свастики», себто, щоб викликати враження вертіння, руху, тобто життя (іл. 31). Укінці — якісь еліпси, що на віддалі нагадують очі (іл. 31).

Усі ці окремі елементи орнаменту, тобто зірки, кільця (сонечка), очі, мали в глибокій давнині своє магічне й так зване нині власне апотропеїчне значення, щоб відвертати нечисту силу, наврочування, погані очі. Ми їх бачимо на грецькій теракоті, на грецьких античних вазах, мисках, саркофагах тощо, бачимо їх на ще давнішій неолітичній передньоазійській кераміці (у Месопотамії, у Сузах). Скрізь вони служили то символами божеств (Сонця, богині Венери), то магічними апотропеїчними знаками.

Що ж торкається дерева, то ми знаємо в магічній символіці стародавньої Месопотамії таке дерево — це «дерево життя», ідея якого виникла в Еламі серед передньоазійської раси, серед осілого хліборобського населення Месопотамії та почасти й Ірану.

Там же в Месопотамії часто на теракоті чи кераміці поруч із «деревом життя» виступає й друга символічна комбінація, а саме — ваза, з якої витікає двома струмками у формі спіралей вода, теж «вода життя». Часом там само можна бачити на месопотамських печатках «дерево життя», на яке сперлися два звірі або два птахи, котрі з обох струмків п'ють воду. Ці звірі чи птахи, власне кажучи, є символи геніїв або нижчих божеств. І в нас на ілюстрації 18 а можемо побачити комбінацію деревця з двома восьмираменними зірками, із вазою, з якої витікає жива вода двома спіралевими струмками, і двоє птахів-півнів (вони є генії-вістуні сходу сонця), котрі стоять з боків, цілком у дусі месопотамських образків. Ясно, що жінки, малюючи ці дерева тепер в Україні, зовсім не уявляли собі колишнього символічного й магічного значення цього малюнка, але вони малювали, бо так годилося згідно з давньою традицією, бо так малювали їхні матері й казали їм, що годиться малювати саме так, а не інакше. А в Україні слово «годиться» значило колись більше як закон, цього слова не можна було не послухати, бо воно само було магічне в устах матері¹. Але для наших стінних образів «дерева життя» ми маємо прекрасні паралелі в уснім фольклорі, у казках про «жар-птицю», про «мертву і живу воду», «цілющу воду» тощо. Ми маємо космогонічні колядки й маємо простий відповідник у деревці-«гільці» весільнім, яке так і зветься часом «райським деревом» і вважається святим.

Одна з колядок каже нам таке:

Ой, плило, плило райське дерево,
Ой, як приплило край із Дунай,

¹ Під час експедицій по Україні я не раз бачив, що людина не розуміла, що то значить заборона якогось закону, і жодними логічними аргументами не можна було її переконати, навіть заслання до Сибіру й смерть не лякали, але коли до моїх аргументів будь-яка стара баба або дід додавали своє «не годиться», це робило магічне враження, і людина зразу ж погоджувалася.

Тай ся приймало, корінь пустило, красно зацвіло,
А як зацвіло — вино зродило.

(Грушевський Михайло. Історія української літератури. Т. 1. С. 273).

До цього ж іншого варіанта підходить продовження:
На тім кудрявці (дереві) сив сокіл сидить,
Сив сокіл сидить, далеко видить.

Інша космогонічна колядка говорить нам так:

Що ж нам було з світа початку?
Не було нічого, їдна водонька,
На тій водоньці їдне деревенько,
На тім деревеньку шовкове гніздо.
А в тім гніздоньку три голубоньки,
Не три голубоньки — три янголоньки...

В іншій варіанті говориться далі:

На явороньку три голубоньки,
Три голубоньки радоньку радять,
Радоньку радять, як світ сновати...

(Грушевський Михайло. Історія української літератури. Т. 1. С. 272—273).

Знову ж маємо весільну пісню, що співається тоді, коли роблять так зване «гільце» на весілля:

Благослови, Боже і Божая Мати, деревця вбирати!
Райське деревце перед раєм стояло,
В рай ся похиляло, сильно зацвітало.

(Головацький Яков. Народныя песни галицкой и угорской Руси. Т. 1. С. 99).

Очевидно, що це дерево не є просте дерево, лише те «дерево життя», якого традиція зародилася ще в Месопотамії, у передісторичні часи, і яка поширилася звідтіля на захід, бо ми бачимо це дерево і в критській культурі, збсреглася вона і в жидівській Біблії та звідтіля перейшла і в християнство й рознеслася по цілій Європі разом із християнством. Але традиція цього дерева прийшла в Україну не з християнством, а значно й значно раніше ніж християнство вступило на територію України, бо й колядки та й весільні звичаї мають характер чисто поганський, передхристиянський. Це «дерево життя», або райське, не є дерево природне, тільки надприродне, тому воно святе й тому має магічну силу приносити щастя, відвертати зло, всяку зловорожу силу. Це райське деревце імітують на весіллі у формі так званого «гільця», тобто деревця, або гіллячки від дерева, оздобленої всіма можливими засобами (нагадуючи трохи європейську різдвяну ялинку), що його носить старший боярин на голові протягом цілого весільного обряду, який міг тривати від трьох днів до цілого тижня. Це дерево вважається святим, як і коровай, хоч і не освячується

церквою і не вноситься до неї. Тому образи дерева, мальовані на стіні, не стараються відтворити те реальне ботанічне дерево, яке росте в садку, що стоїть перед очима, а навпаки, це є образ того видуманого фантастичного дерева, що стоїть десь у Бога в раю, якого ніхто не бачив, але яке має бути незвичайно гарне й чудодійне, і тому кожен маляр чи малярка цього дерева дає волю своїй уяві, щоб зробити його найбільше фантастичним на стіні, а через те й найбільше діючим магічно. Малюючи його, дівчина чи жінка пригадує собі й пісні, і примовки, і оздоби весільного обрядового «гільця», щоб тільки зобразити його найбільш пишно й вражаюче, відповідно до своєї уяви і своєї творчої фантазії. На малюнках ми й бачимо зразки цього дивного фантастичного деревця, як його уявляла малярка і яке не має нічого спільного з реальним деревом, крім схеми. Ці образи райського дерева мусили мати апотропеїчну силу, щоб виганяти із хати всяку зловорожу, нечисту темну силу, ту, що шкодила людям, що приносила хвороби й смерть. Таку саму апотропеїчну силу мали й інші мальовані символи: хрести — проті й ламані, себто свастичні, зірки, очі тощо. Але, крім цих мальованих орнаментів, до хатньої орнаментики входили й мальовані керамічні оздоби, миски та горшки й глечики, які пишно прикрашали мисник на протилежній до покутя стіні, а поставлені на столі, вони створювали гарний кольоровий відтінок на білому тлі скатірки, котрою буває накритий стіл.

Вишивані рушники

Дуже важливу роль в оздобах хати відігравали вишивані рушники, вони мали символічне значення не тільки в самих оздобах хати, але й у різних церемоніях і обрядах українського народу. Коли дівчину сватав парубок, то згода дівчини висловлювалася тим, що вона давала парубковим старостам-сватам вишивані рушники, і свати зараз же чіпляли їх через праве плече й зав'язували кінці під лівою рукою, і в такому вигляді вони потім сповняли різні весільні обряди, церемонії й процедури під час самого весілля. Так само рушники проводжали й мерця-покійника; їх вішали на церемоніальний хрест, який несли попереду похоронної процесії; потім вішали їх на тому ж хресті, що його закопували біля могили покійника. Причём самі орнаменти, вишивані на рушнику, вказували для чого він призначений. Так, наприклад, на рушнику, призначенім для похоронної процесії, був вишитий хрест з різними додатками (іл. 57); на рушнику, призначеному на весілля, вишивали «дерево життя» в різній стилізації і різні апотропеїчні символи (іл. 55,56). На рушниках, призначених для оздоби хати (на

дзеркала, на консолі полиць тощо), вишивають здебільшого «дерево життя» і теж різні апотропеїчні символи, подібно як на стінах світлиці, тільки в іншій стилізації. На ілюстрації 55 а зображено вишите на рушнику фантастичне дерево з групою пташок, котрі літають над ним. Важко твердити з певністю, але можна догадуватися, що цей рушник являв собою ілюстрацію, дуже можливо, якоїсь колядки на зразок вище мною вже цитованої космогонічної колядки Ходаковського, тільки замість трьох пташок, їх вишито більше і вони літають, а не сидять у гніздечку.

На рушниках біля дерева поруч із різними квітками, зірками, сонечками вишиті також різні пташки і часом у більшій кількості. Дуже можливо, що ці пташки мали б ілюструвати казкову «жар-птицю» або півнів, котрих уважали за віщих птиць.

Але крім птахів, трапляються ще часом, як окремі елементи орнаменту, *риби, сітчасті ромби, дволезі сокирки, дубове листя, спіралі, грецькі хрести* й так звані *ламани* або *гачкові хрести* тощо. Усі ці символи, як я вже згадував, відомі нам з егейсько-месопотамського культурного кола ще задовго до Різдва Христового. Тепер зовсім забуто значення цих символів, і ніяка господиня, ні її дочки не можуть їх пояснити, але тільки знають, що для такої-то цілі годяться саме такі орнаменти і, навпаки, не годяться інші.

Тут відіграло велику роль християнство, яке хотіло усунути поганські традиції, тому воно давало свої пояснення для одних орнаментів і забороняло інші, через що занепало розуміння старовинної символіки, а деякі символи прийняло за свої, як, наприклад, рибу. Ці оздоби й символи вживав український народ, так як і старовинні пісні: колядки, веснянки, купальські тощо. Вживали їх, не питаючи пояснення, лише тому, що «так годиться». Тільки після докладного аналізу цих вишиваних орнаментів на рушниках і після порівняння з іншими етнологічними матеріалами, стають зрозумілими й значення цих орнаментів, і їхні джерела.

Скатертини, килими, ковдри й рядна

Крім рушників, велику роль в оздобленні української хати, як селянської так і панської, відігравали також різні інші тканини, а власне скатертини з полотна, вишиті або проткані різними узорами, якими звичайно були накриті столи і на яких лежав буханець хліба із сіллю на нім; потім також оздоблені узорами ковдри, котрими був накритий піл, а також різні візерункові ряднини, якими застеляли лавки під час урочистих сімейних церемоній, і нарешті килими, або коври. (Килим — це татарське слово «kilim» або «çilim», котре означало, власне,

те саме, що й українське слово «ковер». Тож ні у формі, ні в оздобах між ковром і килимом різниці нема, як нема різниці між татарським словом «курган» і українським «могила»). Ними часто завішували особливо стіну над полом або й інші стіни. Звичайно немальованою лишалася північна стіна над полом і вона була холодна від північних вітрів, особливо взимку, отже, щоб охоронити сплячих на полу від холодної стіни, її завішували килимом. Килимів на долівку в селянських хатах ніколи не клали, бо по долівці ходили часто дуже замашченими ногами; ходили по ній і різні тварини, малі телята й поросята, часом і кури, яких держали взимку в хаті, через що килим був би скоро знищений. До текстильних оздоб хати треба віднести й наволочки, або «пошевки» на подушках, що лежали на полу (іл. 2); їх або вишивали різними узорами по краях, або оздобляли вирізуванням на тім кінці, котрим подушка була обернена до хати, щоб її було видно людям; з-під дірочок такого вирізування виглядала внутрішня, звичайно червона, пошевка подушки, через що узор вирізування яскраво червоніли плямами на білому тлі подушки.

Щодо самої орнаментатії килимів, то тому, що вони були призначені для оздоби стіни, то на них зображалися ті самі сюжети, що у малюванні стін, тобто рослинні мотиви деревця або квіти, між якими ходять пташки, а часом і звірі, або видніють апотропеїчні знаки-символи; тільки всі ці мотиви були стилізовані, здебільшого геометрично, відповідно до вимог самої техніки килимарського виробництва. Часом, щоправда, такі килими були орнаментовані чисто геометричними узорами. Головна особливість українських килимів полягала в тім, що вони були о д н а к о в о оздоблені з обох боків, власне, в залежності від самої техніки проплітання барвних ниток на вертикальній нитяній основі. Ця особливість, як і сама орнаментатія українських килимів, є спільна для українських, польських, румунських і балкано-слов'янських килимів. Росія зовсім не знає народних сільських килимів, а в Польщі вони з'явилися пізніше ніж в Україні.

На українській території килими і, власне, орнаментовані однаково на обидва боки, були відомі в глибокій давнині, у всякому разі, в готський період їх вживали дуже широко в Україні, як про це свідчать історичні джерела.

Узори коврів видно на ілюстраціях 58, 59, 60. Елементом узору являється якась стилізована квітка або деревце, які, ритмічно розташовані, повторювалися на цілому тлі килима. Дуже можливо, що в той спосіб килимарі бажали представити гай, у якому між квітами літали райські птахи або сиділи на них чи проходили між ними. І ми бачимо таких птахів і

на килимах (іл. 60). Очевидно, що й килимова орнаментика, як і мальована на стінах, мала ціллю апотропеїзм, а не тільки чисту прикрасу. І треба ще додати, що кольористично українські килими були дуже яскраві, але завдяки вмілому гармонійному підборі природних барв, завжди чистих, загальне враження було кольорово м'яке. Тло коврів найчастіше бувало жовте, синє й чорне, рідше — біле й зовсім рідко — зелене й червоне. Самі барви були рослинні з домішкою деяких металевих солей.

Матеріал, тобто нитки, на основу йшли конопляні або вовняні, але в переплет, тобто в узорі, виключно вовняні, які були побарвлені в той чи інший тон.

У селянських хатах росіян не було ні малювання на стінах, ні килимів. З одного боку це було тому, що російські хати були і знадвору, і всередині чорні, так що на чорнім або на темнім тлі стін малюнків не було б видно. Але тут могли відігравати роль теж інші мотиви, бо російські селяни належали до зовсім іншого культурного середовища, ніж українці, а саме, почасти до арктичного або палеоарктичного культурного кола, почасти до центрально-азійського, в яких релігія характеризується фетишизмом, а водночас і магічні апотропеїчні засоби є зовсім інші ніж в українців, навіть прямо протилежні. Так, наприклад, у них стіни хат бувають часом густо вкриті тарганами або прусаками, тому що їх не вільно вбивати або виганяти з хати; знищити тарганів — значить знищити або вигнати із хати щастя. Притім це повір'я існує не будь-де в глухих закутках Росії, не в камських і уральських лісах, а в самій Москві, де я сам своїми очима спостерігав такий факт¹.

Керамічна оздоба хати

Крім оздоби тканинами з узорами (рушніки, килими тощо), стіни української хати прикрашували ще й барвними орнаментованими виробами з кераміки: мисками, глечиками (вазами) тощо, а стіни печі оздобляли кахлями, покритими або барвними, або рельєфними узорами. Звичайно ці мальовані миски й вази оздобляли задню стінку мисника, протилежну до покуття, ту, що в ній були двері, як це видно на ілюстраціях 3, 9, 10.

¹ Будучи студентом Московського університету в 1897 році, я зайшов до одного колеги, котрий наймав мешкання («большой светлый угол») у якогось дворника (домовника) в центрі Москви. Його «угол» з вікном був за великою піччю. Там стояло ліжко й на ньому лежав хворий товариш. Я зараз на стіні спостеріг багато тарганів. «Чому ти не зметеш тої погані», — спитав я його. «Боже, борони, — відповів він, — мене хазяїн зараз вигнав би з хати, коли б я забив хоч одного таргана, бо тут вірять, що це щастя». Я не міг довго сидіти у цього товариша в таких умовах нечистоти й смороду.

Цю кераміку ставили на дерев'яному так званому «м и с н и к у» в такий спосіб, щоб орнаментацию було найліпше видно. Але не треба думати, що ця кераміка мала тільки оздобну роль, вона була цілком утилітарна. У таких «полив'яних» мальованих мисках подавали на стіл усякі страви, особливо вареники, пироги, ковбаси тощо. Одначе в таких розмальованих горшках не варили борщу, їх не ставили взагалі на вогонь, бо тоді могли бути знищені орнаменти.

Кераміка на території України має такі самі глибокі традиції, як і в Центральній та Західній Європі, тобто виходить із неолітичної доби, з III тисячоліття до Різдва Христового, коли на території України процвітала так звана мальована трипільська кераміка, хоч одночасно наприкінці III й на початку II тисячоліття існувала ще «шнуркова кераміка», «гребінцева», «ямкова» та інша. Потім ішли безперервно кераміка бронзової доби, кераміка гальштадтська, кераміка імпортована грецького виробу, потім латенська, римська, кераміка так званих полів похоронних урн (або готська), пізніше городиська й нарешті кераміка київського княжого періоду, яка в самім Києві та інших містах досягла незвичайно блискучого розвитку в оздобах стін великих мурованих церков і князівських хоромів, де вона з пишністю заміняла мармур візантійських церков і навіть вкривала підлоги церков та палат. Тоді ж прийшло до Києва від греків і мистецтво емалі (перегородчастої емалі).

Такі оздоблені керамічні вироби XI і XII віків після Різдва Христового репрезентували поліхромні полив'яні кахлі, причім часом ці кахлі були поливані високотемпературними емаллями. Їх багато знайдено під час розкопів у княжому місті Володимира Великого, себто в Білгороді (тепер це село Білгородка вище Києва). Останки такої орнаментации збереглися на стінах вівтарних абсид Софійського собору в Києві і в Переяславі.

Гончарство

Татарська руйнація не перервала подальшого існування мистецької поливаної кераміки, як показують нам розкопи городищ і селищ, що належали до XIV і XV віків. Із цього періоду ми надibuємо миски, покриті гарною синьою або зеленою поливою високої якості.

У козацькі часи гончарство стало розвиватися з новою силою, яка збереглася в традиціях сільських гончарів до останнього часу.

В росіян подібних мистецьких гончарських традицій не було ні раніше, ні тепер. Що було — то пізні міські фабричні вироби.

Російський же народ задовольнявся самим деревом для виробу мисок, а до глиняних, нетривких, виробів, очевидно, охоти не мав.

Для виробу свого посуду українські сільські гончарі користуються дуже простими технічними засобами, як, наприклад, зовсім примітивним колесом, що приводиться в рух ногами гончара (іл. 65). Замість профільованих пристроїв (шаблонів) їм служать власні пальці, якими вони вміють швидко надати безформному кусникові вим'ятої глини незвичайно різноманітного, часто дуже складного, але бажаного профілю. Цілу майстерню в невеликій коморі, у тій самій хаті, де живе господар, видно досить ясно на ілюстрації 65.

Горно для випалювання посуду містилося недалеко від хати, звичайно на городі, але так, щоб не було близько до інших будов і не стало небезпекою вогню (іл. 68).

Усе горно виліплюють з тієї ж самої доброї гончарської глини, з якої робиться й посуд. Містилося воно в ямі, приблизно півтора метра глибини і приблизно на метр виступає понад землю (іл. 66). Глиняною горизонтальною дірчатою решіткою горно ділиться на дві частини: верхню і нижню. Верхня має широкі щелепи, через які вона наповнюється ще сирими, тільки висушеними на повітрі, горшками, а спідня частина, через вузьку дірку, протилежну до щелеп, знизу заповнюється дровами, які розпалюють (іл. 68). Вогонь зісподу проходить через дірки решітки і випалює посуд.

Долучені фотографії висвітлюють справу виробу. У горні поміщено посуд ще немальований. Гончарі вміють тільки самою регуляцією доступу повітря до вогню в горні досягти зовсім нежданних ефектів. Так, наприклад, вони можуть залишити поверхню горшків світлою, тобто цілком природного жовтуватого кольору, або, навпаки, покрити її чорною, блискучою, гарною поволокою (карбонізацією, задимленням), яка не змивається і ніяк не вичищається. Мальований посуд випалюється в таким самим горні, тільки процес випалювання є подвійний.

Різним формам виробів відповідають певні назви, яких існує досить багато. Назви ці такі: горщик, гладущик, глечик, макітра (макотерт), ринка, баняк, банька (або тиква), близнюки, миска, полумисок, покрішка, пательня (або сковорода). І є ще обрядові або оздобні: баранець, куманець, вазон для квітів і форма для б а б (для печива).

Для варіння звичайно вживають неполивані вироби. Поливані вироби являють собою здебільшого предмети певної розкоші, і їх звичайно й орнаментують. Щоправда, неполивані горшки теж часом орнаментують червоною хвилькою по під шийкою або хвилькою, зробленою залізним цвяхком по м'якій ще глині. Ці хвильові орнаменти, мабуть, зберігалися традиційно ще від великокняжих часів.

Г о р щ и к має одне паскове невелике вушко від вінця до плеча, а вінце загнуте до середини, хоча часом буває й коротке широке пряме горло. Г л е ч и к и мають дуже довгу циліндричну шийку й одне велике вухо, яке одним кінцем починається трошки нижче вінця, а другим опирається на плече глечика. Г л а д у щ и к має широку, але не циліндричну, а вигнуту шийку, котра непомітно переходить у тулуб, хоч узагалі він подібний до глечика. Гладушки бувають і без вуха. М а к і т р а звичайно буває великого розміру, а формою нагадує горщик, ніби зрізаний на половині висоти. Вінця в неї мало зазначені. Великі макітри мають по два паскові широкі, але невеликі вушка, а менші — і зовсім без вух. Головне призначення — розтирати мак. Р и н к а має циліндричну форму або лише злегка донизу звужену, причім висота не повинна бути більша від діаметра дна. Ринка має циліндричну ручкову ручку горизонтально направлену й приліплену приблизно на середині її висоти. П о к р и ш к а, буває плоскою конусовою й вушко маленьке паскове внизу при вінці. Б л и з н ю к и (іл. 49) — це два або три горщечки зліплені до купи з кільцевою ручкою, приліпленою вгорі у вертикальній площині. Б а н ь к а цілком подібна до тикви, з маленькою, вузькою шийкою, із досить великим пасковим вухом або без нього. Б а н я к — великий заокруглений горщик без шиї і без вух, тепер скрізь замінений чавунними фабричними баняками подібної форми. В них звичайно тільки гріється вода і варяться вареники. Б а р а н ц і й к у м а н ц і здебільшого вживаються на весіллях. У глечиках звичайно тримають молоко, у великих гладушках молоко відстоюють для сметани. С к о в о р о д и — це глиняні диски з трохи відігнутими догори краями, вживаються, щоб смажити страви, а ринки — щоб пекти печені. Покришки служать для покривання горшків і ринок.

Усі ці посудини стають непромокальними під час варіння жирних страв.

Цей утилітарний посуд часом теж буває поливаний олов'яною безбарвною прозорою поливою, злегка зеленкуватою, жовтуватою або ж червонуватою.

Посуд, орнаментований різнобарвними орнаментами, звичайно весь буває поливаний на орнаментованій поверхні і всередині. Орнаментують звичайно миски й полумиски, глечики і вази для квіток, куманці й баранці.

Найбільш улюбленим і найширше розповсюдженим типом мискового орнаменту є той, що походить від самої техніки гончарства й поливання мисок густуватою барвою, яка витікає з так званого ріжка, тоді коли миска крутиться на колесі (іл. 36, 37, 46). Найпростіші орнаменти є такого роду: жовті спіралі на червоному охровім тлі випаленої глини або зелені

спіралі. На жовтій спіралі з подібного ж різка наносять, тільки поперечно до самої лінії спіралі, короткі зелені або іншої темної барви лінії, по радіусах миски. Між цими групами поперечних радіальних ліній проведено групи коротких зигзагів паралельно до лінії основної спіралі. У центрі миски, на дні, намальована зірка або квітка різнобарвними радіальними лініями.

Наклавши барви і висушивши їх, мальовані миски випалюють. Із горна миска виходить барвиста, але матова й шпарувата, так що легко пропускає воду. Тому її покривають безбарвною прозорою олов'яною (Pb*) поливою, яка має властивість випалюватися при нижчій температурі, ніж глина, ставлять знову в горно і відповідно випалюють при нижчій температурі. Після цього посуд виходить з горна покритий блискучою поливою (глазурою) і грає яскравими барвами своїх узорів.

Часто дуже прості, але ефектні узори роблять так, що по свіжо нанесеній спіралі гончар проводить залізним гвіздком декілька поперечних коротких рухів, які зрушують барву й утворюють поперечні виступи, ніби борідку. Цей орнамент був дуже розповсюджений у київських майстернях ще за княжої доби і зберігся до цього часу. При крученні миски дуже простим радіальним рухом різка утворюється найпростіша чотирираменна зірка.

Ці прості технічні орнаменти зустрічаємо на цілій території України, від Карпат аж до басейну Дону, і там, де живуть або куди перенесли із собою гончарство українські переселенці.

Але крім цих технічних і неіндивідуальних узорів, миски часто носять на собі узори рослинні або звірині (іл. 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 51), які наносяться на миску в її нерухомому стані, і ці узори мають уже більш індивідуальний характер, що відповідає смакові та вмілості гончара. По цих узорах зараз же можна пізнати автора або, принаймні, село, в яким дану річ зроблено.

Серед маси гончарських осередків України (гончарі є в кожному повіті, а часто буває декілька сіл на повіт, в яких живуть гончарі, особливу увагу музейних діячів звернули на себе два села: *О п і ш н я* Зіньківського повіту, на границі Полтавського й Зіньківського повітів, і *Д и б и н ц і* Канівського повіту на Київщині.

Індивідуальні орнаменти, творені там, звернули на себе увагу настільки, що всі покупці знали імена авторів-гончарів і пізнавали їхні орнаменти, які були, незважаючи на велику різноманітність, ніби авторськими марками. В Опішні особливо вславилися до першої світової війни *Начовник*, *Гладеревський* і *Поросний*. У Дибинцях найбільше звертав на себе увагу *Масюк*.

* Plumbum (лат.) — олово.— Ред.

У Начовника був такий великий уроджений мистецький смак, що він, наприклад, кинувши ложкою на миску чотири плями фарб, досягав тим простого, але незвичайно мистецького ефекту. Теж віночки з крапок були унікальними в нього; він теж виробляв незвичайно гарні формою й барвами баранці і дуже вишукані оригінальні грубки у формі фантастичного діда, для швидкого обігрівання хати. Також цікаві були і його дитячі забавки: свистунці, верхівці, жінки, головочки тощо.

Дибинецький гончар Масюк відрізнявся сміливим екзотичним зіставленням барв у своїх квітках, вельми дивно стилізованих. І взагалі, майстри з Дибинців любили дуже ясне світле тло, а Масюк давав тло навіть зовсім біле, дике, витворене спеціальною білою фарбою, на яке він наносив свої фантастичні квіти. У композиції дибинецьких майстрів ще збереглися традиції свастичного принципу орнаментування, який, мабуть, перебуває у зв'язку з традиціями писанкового орнаменту (іл. 44, 47).

Техніка малювання рослин ріжком потребує вельми сильної стилізації квіток та інших рослин.

Поряд із рослинними мотивами бачимо намагання передати теж і тваринні мотиви. Наприклад, коня, оленя, півня, рибу (іл. 42). Часом і тут майстри досягали дуже вагомих результатів у своїй сміливій стилізації.

Квіти були стилізовані зовсім подібно до килимових узорів і зображали їх у розрізі. Але цей розріз не є дійсний, тобто ботанічний розріз квітки, а якийсь уявний, фантастичний (іл. 33, 34, 39, 40, 45).

При такій стилізації квіткові орнаменти набувають цікавого екзотичного характеру.

Подібно до мисок орнаментували й глечики, які вживали для прикраси хати, наприклад, для квітів, букетів тощо.

Узагалі мальований посуд призначався для декорації хати. Ці речі ставили на видноті, наприклад, у декілька рядів, у спеціальним миснику, що містився в кутку, навпроти печі, на другому боці дверей. Цей куток з мисником служив прекрасною мистецькою рівновагою до покуття, обставленого іконами, і гармоніював із сусідньою піччю, дуже часто розмальованою по білій глині барвистими орнаментами рослинного характеру, зробленими водяними фарбами. Часом піч бувала викладена кольоровими кахлями (іл. 53).

Це значення мальованої кераміки в Україні як складової частини цілої орнаментації хати перебувало у зв'язку з технічною досконалістю української селянської хати, із близькою їй глиняних стін, і тому з ясністю всередині і належним їй освітленням, для того, щоб око могло приймати всі ці різні й тонкі барви та любитися ними.

Кахлі, якими оздобляли часами піч, були орнаментовані двома способами: або опуклою барельєфною орнаментацією теж у формі квітів (це досягалося витискуванням кахлів у різьблених дерев'яних формах), або орнаментованих мальованими квітками чи іншими узорами й рисунками. Оздоблення печей орнаментованими кахлями прийшло, мабуть, із Центральної або із Західної Європи, найскоріше з Голландії.

Треба відмітити ще одну керамічну галузь, це оздобу церков орнаментованими барвними полив'яними керамічними розетками. Так були орнаментовані головна Лаврська церква в Києві і старий собор у Переяславі на Дніпрі. Здається, що ця орнаментація прийшла від італійських ренесансних впливів.

Звичайно, народне мистецтво в Україні, як і скрізь, не є оригінальним, спонтанним (самостійним) витвором «некультурних» низів населення, це є тільки здемократизування великих мистецьких досягнень, створених багатими культурними верствами нації під час її періодичного розвитку, або, краще сказати, під час періодичних піднесенень економічного та культурного розвитку нації.

Селянство засвоювало й перетворювало по-своєму, тобто демократизувало ті великі всесвітні стилі або стилі тих великих культурних кіл, до яких належали багаті культурніші та інтелігентніші верстви, які й передавали ці стилі в селянську масу. Але завдяки цілком зрозумілому запізнюванню, селянська народна маса зберігає такі давні впливи й традиції, які інтелігентна культурна верства (або класа) забула вже давно. Селяни вживають попередні стилі всуміш із пізнішими, і часто дуже щасливо вони переплітаються й синтезуються, і тим селяни творять щось цікаве й оригінальне, цілком нове.

Писанки

Однією з важних хатніх оздоб, хоч тільки сезонних (весняних), є писанки, тобто розмальовані спеціальними узорами яйця, що їх виготовляють протягом Страсного тижня і які на Великдень служать виявом українського Великодня (росіяни писанок не знають і не вживають; писанки не входять у світогляд російського селянина). Писанок уживають від Великодня до Вознесіння, тобто протягом 40 днів. У старі часи звичай малювати писанки був розповсюджений по цілій Південній, Середній та Західній Європі. Тепер він ще зберігається тільки в Україні, в Румунії, на Балканах і в західних слов'ян. В інших місцях тільки локально.

Писанки в Україні є двох типів:

1. Крашанки, тобто монохромно побарвлені яйця в червоний або рідше — у синій, зелений, жовтий та інші тони.

2. Писанки, тобто поліхромно розмальовані яйця різними, часом дуже складними орнаментами.

Різниця між цими двома типами великодніх яєць полягає не тільки в орнаментатії, але й у багатьох інших прикметах, дуже istotних.

К р а ш а н к и (монохромні) звичайно бувають варені. Ними розговляються, тобто на Великдень починають з них їжу з певною урочистістю, що до деякої міри нагадує причастя. Ними ж граються в «котки» і в «битки», або інакше — «христосуються», себто хочаби похристосуватися, один підставляє одному з двох учасників христосування свою крашанку, а другий своєю крашанкою б'є її і, розбивши, обоє промовляють: «Христос Воскрес!» — і цілуються. Притім той, у кого розбилася крашанка, віддає її другому, у котрого крашанка лишилася ціла. Люди приносять крашанки в церкву на другий день Великодня і віддають їх по парі на церкву (тобто на священно- і церковно-служителів). Дуже можливо, що колись такі крашанки або й писанки, приносили жерцям поганських богів.

На Проводи, себто на поминальне свято Фоминої неділі, люди кладуть крашанки на могили покійників, вірячи, що коли першу одержану на Великдень крашанку покласти на могилу, то покійник буде чути все, що йому сказати¹. Колись ходили з крашанками або з писанками до річки христосуватися з русалками; качали ці писанки чи крашанки по березі, а потім роздавали їх хто кому. Очевидно, люди бажали качанням крашанок по березі не допустити русалок до берега, бо після качання, апотропеїчна сила крашанок переходила, за їхньою вірою, на берег.

П и с а н к и ніколи не бували варені, щоб у них зберігалася жива сила зародка. Писанками ніколи не граються ні в «битки», ні в «котки». Їх ніколи не їдять, стараються не розбити і зберегти як можна довше². Під час христосування ними тільки обмінюються, не розбиваючи одну об одну, або дарують як священний талісман.

Як обов'язковий закон, дівчата дарували писанки своїм нареченим, котрим вони на м'ясицю чіпляли колодку³. Звичайно писанки лежали від Великодня аж до Вознесіння в мисці на столі або на покуті на лавці, або під образами на невеличкій

¹ Сумцов. Писанки // Киевская Старина. 1891. Т. I. С. 204—206.

² Останнім часом, себто у ХХ віці, народ уже стратив розуміння різниці між крашанкою й писанкою, не розуміють її і записувачі фольклору, в тім числі теж і Сумцов, бо не розуміли значення малюнків на писанках.

³ Парубки зберігали такі писанки, одержані від дівчат, дуже довго, часом декілька літ.

кутковій полиці в покуті, на видноті, щоб завжди були вони під рукою для ритуальних потреб. Українські селяни вірили, що писанки мають вплив на здоров'я людини та охороняють її від хвороб. У хаті тримають писанки для охорони від пропасниці¹ або від грому².

Окружки свячених пасок і шкаралупи писанок закопують у землю, вірять, що на тім місці виросте зілля «Маруна» (*Chrysanthemum Parthenicum*), яке додають до горілки³. Коли помирала дитина, давали писанку старцям, аби померла дитина тішилася на тім світі писанкою⁴. Також померлому клали писанку в домовину⁵.

У Куп'янському повіті на Харківщині, щоб охоронити збіжжя від мишей, клали крашанки або хоч їх шкаралупу під стіжок, під перші чотири снопи, покладені навхрест. Туди ж клали й кістки великоднього поросятя⁶.

З того всього видно, що такі великодні яйця, як крашанки, так і писанки, відігравали незвичайно важливу ритуальну роль у старій релігії, в обрядах, пов'язаних із весняним святом сонця й присвячених, очевидно, сонячному божеству⁷. Особливо велику силу в очах давньої людини мусила мати писанка, бо вона: а) була не варена і, значить, зберігала в собі зародок життя від півня, улюбленої птиці бога Сонця, що своїм співом заповідала появу Сонця й розганяла нечисту зловорожу силу ночі та зими; б) вона була покрита апотропеїчними знаками, символами світлих божеств, як, наприклад, *ламані хрести*, *трікветри*⁸, *восьмираменні зірки* (розети), *безконечні спіралі* тощо. Орнаментація ця завжди зберігала свастичний принцип кружіння навколо якогось центра, що давало мистецьку ілюзію руху, тобто життя. Цей принцип об'єднував і пов'язував інші орнаменти, ось як деталі ламаного хреста або його рамена, дубове листя, тризуби, які служили символами чи атрибутом бога грому й блискавки тощо.

Ці апотропеїчні знаки мають за собою дуже довгу історію, і ми знаходимо більшість з них в орнаментах ще навіть дошумерійських часів у Месопотамії і в Ірані, а теж трохи пізніше — у Малій Азії та на Егейщині.

¹ Село Голе Рава-Руського повіту в Галичині (ч. 19, с. 180—181).

² Село Пристань Жовківського повіту (там само).

³ Це в селах Сушно, Полове, Вулька, Витків Жовківського повіту (там само, с. 181).

⁴ Село Підгірці Золочівського повіту (там само, с. 180).

⁵ Село Голе Рава-Руського повіту (там само, с. 181).

⁷ Сумцов. Писанки // Киевская Старина. 1891. Т. V. С. 240.

⁸ Писанку вважали святою й чудодійною вже з хвилини нанесення на неї орнаментів, та навіть воду, в якій її мили, вважали святою і її не сміли виливати в помий, тільки під куці квіток або під фруктові дерева, вірячи, що це допоможе їх росту й родючості.

⁹ Одна постать з цих трьох представляла Гекату як світле божество, нагадуючи Кібелу або Деметру (див.: Gindler. Die antiken Münzen des Königlichen Museums in Berlin. S. 68).

Особливо часто й виразно виступають ці апотропеїчні знаки в першій половині I тисячоліття до Різдва Христового в Малій Азії та Греції у зв'язку із зображенням богині Кібели. Ми знаємо, що в Україні зберігся звичай відзначати свято Кібели під трохи зміненою назвою Купала під час літнього сонцезвороту. Дуже можливо, що її свята починалися під час весняного рівнодення, а закінчувалися під час сонцезвороту влітку, і, мабуть, писанки та крашанки належали до атрибутів її свят.

Відомо, що писанки «писали» не тільки в нас та в західних і південних слов'ян, а в цілій Західній Європі, але їх зовсім не знали в Московії. Так само відомо, що майже в цілій Західній Європі існував культ Кібели, однаке під різними локальними назвами тієї богині, але його не було в Московії. Отже, можна з того зробити висновок, що писанки в Україні і в Центральній та Західній Європі в давнину були пов'язані зі святами Кібели. Таким чином, коли ми для орнаментів на стінах української хати знайдемо підтвердження в космогонічних колядках, то сліди орнаментики писанок знаходимо в традиціях веснянкових пісень і святкувань Купала-Кібели, що за своїми традиціями відходять до архаїчного періоду іонійської Греції, а може й далі в глибину віків.

Само собою зрозуміло, що народ тепер уже забув колишнє значення писанок у старих релігіях і вірив, що писанки належать до християнського свята Великодня, і писав писанки, бо «так годиться».

Жінки, котрі писали писанки, не вміли пояснити змісту окремих орнаментів, і вони стають нам зрозумілими тільки з порівняльної студії. Область розповсюдження писанок указує на область розповсюдження старих предньоазійських релігій і пов'язаних з ними обрядів, причім чітко видно, що до території Росії ці релігії не доходили (мабуть, тому що там панував шаманізм і не було осілої хліборобської культури).

Побіч історико-релігійного значення, писанки варті великої уваги із мистецького погляду, бо їхня орнаментика показує дуже цікаву композиційну вмілість складати гарну цілість із різних елементів за певним принципом. Однаке теперішні народні назви окремих писанкових орнаментів не відповідають колишньому їхньому значенню.

Значення української хатньої орнаментациї

Простудіювавши орнаментацию української хати всередині і орнаментацию кераміки та писанок, ми, бачимо, що в цій орнаментациї головну роль відіграють символи й різні апотропеїстичні знаки, які мають своє коріння в дуже старовинних

релігіях і через те вказують на незвичайно глибокі традиції нашої хатньої орнаментатиї. Одночасно з тим треба прийти до висновку, що в основі цієї орнаментатиї початково міг лежати не естетичний принцип, лише релігійно-апотропеїчний, котрий, одначе, привів пізніше до розвою естетичного смаку в населення і незвичайно високо розвинув орнаментатійний хист у нашого народу, як це видно не тільки з хатньої оздоби одержі і навіть таких речей, як вози й сани. Шлях, яким апоетропейстична орнаментика хати привела до естетичного смаку, міг бути такий.

Хліборобство, а з ним осілість і хату принесли на територію України з Передньої Азії колоністи так званої передньоазійської раси ще в III тисячолітті до Різдва Христового, і тут мало-помалу перемішалися з племенами індогерманської раси, які вели, як здається, життя напівпастирське, напівловецьке, на зразок племен, знаних за часів Геродота як трацькі. Це змішане населення України називало й надалі культурних впливів, як з південного Передньоазійського Сходу, так і Заходу і північного Нордійського Заходу.

Але Україна не приймала цих впливів пасивно, вона їх переробляла по-своєму, досягаючи оригінальних ефектів, як це демонструє нам українська хата. Очевидно, що естетика, яку ми конкретно бачили під час розгляду української хати, не була готова в такому вигляді вже в III тисячолітті до Різдва Христового, тільки поступово розвинулася протягом дальших тисячоліть. Хід розвитку мистецького смаку міг іти в такий спосіб: пантеїстичний характер української поганської релігії, віра в магічну силу певних символів божеств змушували малювати ці символи на стінах хати, на різних виробках тощо. Щоб діяння цих символів-знаків було сильніше, вони мусили бути ясно видні, яскраво виступати на світлім тлі, а для цього треба було побілити стіни і на білому тлі намалювати знаки яскравими фарбами — червоною, жовтою, зеленою чи синьою. І білити стіни треба було часто. А завдяки цьому побіленню стін нищилася всяка погань, всяке нехлюйство, хата від того дезинфікувалася, причини для пошестей зменшувалися, мешканці, і особливо діти, були здоровіші. Господарі переконувалися з того про користь для здоров'я апоетропейстичних малювань на стінах, частіше перемальовували стіни і тим збільшували гігієнічність хат, одночасно старалися комбінувати магічні знаки на стінах так, щоб вони ліпше притягали увагу до себе. А само собою ясно, що увагу більше і довше притягали кращі й гарніше скомбіновані та розміщені узори. Люди помічали, яка орнаментатиія притягає більше їхню увагу, і старалися наслідувати такі орнаменти та спосіб їхнього розташування на стіні, на мисці чи на писанці. Таким чином кращі орнаменти

переходили в традицію й поліпшували смак покоління за поколінням. У цей спосіб українська хата під впливом чисто релігійного повір'я знаходилася в умовах, які сприяли її чистоті, красі та привітності, і поступово набула того, так би мовити, канонічного вигляду, який був розповсюджений як типовий на цілій території України, принаймні до приходу радянської російської влади.

Красота в хаті розвивала відчуття краси й подив до неї у дітей, що жили в хаті. Зв'язок орнаментики з релігійно-ідейним змістом традицій, пов'язаних з «деревом життя», підтримувався й розвивався традиційними казками, оповіданнями й повчаннями відповідного етичного характеру. Це все у свою чергу впливало на формування світогляду та етики. Зміст хліборобських традицій не має тієї кровожерності, як зміст традиції ловецької й номадських народів, і його розвій іде в напрямку, що наближається до християнства.

І тоді як у Києві і в цілій Київській державі не було в XI віці жодних спротивів християнській релігії (принаймні в будь-яких помітних розмірах), то на Московщині, навпаки, московські шамани ще довго бунтували й повставали проти християнства.

Українська хата з її естетичним виглядом дає сильний поштовх до розуміння психіки чи характеру українського народу і робить цей характер, цю психіку дуже неподібною до психіки й характеру деяких інших народів, що говорять нині слов'янськими мовами. Ця неподібність не обмежується тільки характером хати, але проявляється й у всіх інших галузях психічної творчості, у поезії, у пісні, у просяканні християнською релігією і в перетворенні її та пристосуванні до свого внутрішнього світогляду, у ставленні до інших народів, у родинних відносинах, словом, у всіх проявах духової і матеріальної культури.

Бібліографія

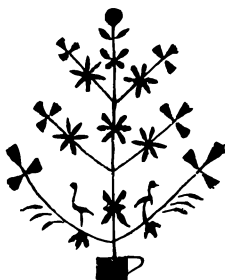
1. *Арандаренко*. Записки о Полтавской губернии. Полтава, 1846—1854.
2. *Афанасьев-Чужбинский*. Собрание сочинений. Санкт-Петербург, 1893. Т. VIII.
3. *Афанасьев-Чужбинский*. Быт малорусского крестьянина // Вестник Императорскаго Русскаго Географическаго Общества. Санкт-Петербург, 1855. Т. XIII.
4. *Бабенко В. А.* Этнографические очерки народного быта Екатеринославскаго края. Екатеринослав, 1905.
5. *Багалея Д. И.* Материал для истории колонизации и быта степной окраины Московскаго государства. Харьков, 1886.
6. *Багалея Д. И., Миллер В.* История города Харькова. Харьков, 1905.
7. *Bilachewsky N.* The peasant art of Little Russia (The Ukraine): Special autumn number of the Studio. London, 1912.

8. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології. Прага, 1926.
9. *Волков Ф. К.* Отличительные черты Южно-Русского орнамента // Труды III Археологического Съезда. 1878. Т. II.
10. *Волков Ф. К.* Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем. Санкт-Петербург, 1916. Т. II.
11. *Головацкий Я.* Народные песни галицкой и угорской Руси. Львов, 1878. Т. 1.
12. *De la Fliz.* Description ethnographique des paysans du gouvernement de Kiev.
13. *Зеленин Д.* Библиографический указатель русской этнографической литературы за 1700—1910 гг. Санкт-Петербург, 1913.
14. *Зубрицкий М.* Селянські будинки в селі Мщанці, Старосамбірського повіту // Матеріали до Українсько-Руської Етнології. Львів, 1909. Т. XI.
15. *Зуев В.* Путешественные записки от г. С.-Петербурга до Херсона. Санкт-Петербург, 1787.
16. *Keindl R.* Haus und Hof bei den Huzulen // Mitt. Anthr. Ges. Wien/ 1897. Bd. XXVI.
17. *Klinger W.* Jajkro w zabobonie ludowym. Kraków, 1908.
18. *Kolberg O.* Pogucie. Kraków, 1882. Т. I; 1883. Т. II.
19. *Кордуба М.* Орнаменти писанок на галицькій Волині // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Т. XXXI—XXXII.
20. *Косич.* О постройках крестьян Черниговской губ. Мглинского уезда // Живая Старина. Т. XV. Ч. 1.
21. *Левченко М. М.* Несколько данных о жилище южноруссов // Записки Южно-Русского Отделения Русского Географического Общества за 1874 г. Киев, 1875. Т. II.
22. *Мишківська Т.* Настінні розписи у м. Козині на Білоцерківщині // Хроніка Археології та Мистецтва. Київ, 1930. Т. 1.
23. *Могильченко.* Будівля на Чернигівщині // Матеріали до Українсько-Руської Етнології. Львів, 1889. Т. 1.
24. *Могильянский М.* Гончарство в с. Олешні, Городняцького повіту // Там само.
25. *Moklowski.* Sztura ludowa w Polsce. Lwów, 1905.
26. Мотиви малоросейського орнамента. Гончарное производство. Альбом Полтавского Губернского Земства. Полтава, 1882.
27. *Мощенко К.* Досліди селянського будівництва на Кам'янецьчині // Коротке Звідомлення Всеукраїнського Археологічного Комітету за 1926 р.
28. *Муркос.* Путешествие Патриарха Антиохийского // Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских. Москва, 1897. Кн. V (і далі).
29. *Niederle L.* Slovanské Starožitnosti.
30. *Oelman F.* Haus und Hof im Altertum. Berlin, 1927.
31. Описание Черниговской губернии. Чернигов, 1889. Т. II.
32. *Пор О., Лентович Я., Ставровський.* Побут і культура Українців. Б. м., 1903.
33. *Rahm K.* Urzeitliche Bauernhufe im germanisch-slavischem Waldgebiete // Ethnol. Beiträge zu germ.-slav. Albert. Abt. II. Teil I. 1908.
34. *Rahm K.* Die altslavische Wohnung // Ibid. Abt. II. Teil II. Bd. I. 1910.
35. *Росов А. А.* Поселения и постройки крестьян Полтавской губернии // Сборник Харьковского Историко-Филологического Общества. Харьков, 1902. Т. XIII.
36. *Семенов Д.* Отечествоведение: Россия по рассказам путешественников и ученых // Исследования. Т. II: Южный край. Малороссия, Новороссия, Крым. Санкт-Петербург, 1816.
37. *Сецинский Е.* Приходы и церкви Подольской губернии // Труды Подольского Епархиального Историко-Статистического Комитета. Вып. IX. Каменец-Подольск, 1901.
38. *Спаська Е.* Шльонський гончарний круг // Матеріали до етнології. Київ, 1929. Т. II.
39. *Спаська Е.* Орнаменти бубнівського посуду // Там само.
40. *Сумцов Н.* К истории хаты // Киевская Старина, 1889. Ч. 5, 6.

41. *Сумцов Н.* Очерки народного быта // Сборник Харьковского Ирико-Филологического Общества. Харьков, 1902. Т. XIII. Вып. II.
42. *Сумцов Н.* Слобожане. Харьков, 1918.
43. *Сумцов Н.* Писанки // Киевская Старина. 1891. Т. V.
44. *Таранушенко С.* Хата по Елисаветинському пр. під ч. 35 у Харкові // Пам'ятки Українського Мистецтва. Харків, 1921.
45. *Таранушенко С.* Лизогубівська кам'яниця у Седневі. Харків, 1932. Серія IV. Ч. 4.
46. *Твердохлебов А.* Ахтырский уезд // Труды Комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. Харьков, 1885.
47. *Терещенко А.* Матеріали до студювання народньої української архітектури // Хроніка археології та мистецтва. 1930. Т. 1.
48. Топографическое описание Харьковского Наместничества. Москва, 1788. Перевидано Багалієм 1888 року в Харкові.
49. *Харузина В.* Заметки о крестьянском жилище в Верхнеднепровском уезде Екатеринославской губернии // Этнографическое Обзорение. 1905. Т. 45—46. Ч. 3.
50. *Харузина В.* Этнография. 1914. Вып. II.
51. *Чубинский П. П.* Жилище, утварь, хозяйственные постройки и орудия // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Санкт-Петербург, 1877. Т. VII.
52. *Червяк.* Килимарство на Коростенщині // Красзнавство (Харків). 1929. Ч. 3—10.
53. *Шарко А.* Малороссийское жилище // Этнографическое Обзорение. 1901. Т. 47.
54. *Шафонский.* Черниговского Наместничества топографическое описание. Киев, 1851.
55. *Шухевич В.* Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології.
56. *Щербаківський В.* Архітектура у різних народів і на Україні. Львів; Київ, 1910.
57. *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Вип. 1: Деревляне будівництво і різьба на дереві. Львів; Київ, 1913.
58. *Його ж.* Основні елементи орнаментациі українських писанок. Прага. 1925.
59. *Щербаківський Д.* Українське мистецтво. Вип. 2: Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. Прага, 1926.

Публікується за : *Щербаківський Вадим.* Українське народне мистецтво: Орнаментация української хати // Богословія (Рим). 1978. Т. XLII. С. 7—43.

УКРАИНСКОЕ ИСКУССТВО



И зучая украинское искусство, мы замечаем в развитии его различные периоды, тесно связанные с политической жизнью Украины и ясно отражающие разные перипетии ее борьбы за существование. Эпохи ее расцвета указывают нам трагические моменты ее многострадальной истории. Периоды эти не во всех проявлениях искусства бывают резко отграничены один от другого, наоборот, весьма часто традиции одного периода заметно переходят в другой и живут еще очень долго в слоях народа, не затронутых новой культурой. Особенно упорно сопротивляется новым влияниям и иноземным влияниям искусство простонародья, которое все накопленное, полученное от предков сохраняет в неизменном виде, сохраняя таким путем в течение многих столетий свое национальное лицо.

Искусство монументальное, равно как и искусство высших классов, находится в гораздо большей зависимости от чужеземных влияний и отражает на себе все течения искусства культур соседних народов.

Говоря о монументальном искусстве, мы не будем касаться архитектуры, так как она послужила предметом другой статьи специально ей посвященной, не войдет сюда также и народное искусство Украины, описанное уже другим автором. Здесь мы рассмотрим только искусство монументальное и искусство высших классов украинского народа.

Для удобства мы рассмотрим эволюцию украинского искусства по периодам, из которых особенно ясно выступают следующие:

1. Период до введения христианства Владимиром;
2. От Владимира до разрушения Киева татарами;
3. От разрушения Киева до появления книг славянской печати;
4. От появления славянской печати до окончательного поглощения Украины Российской империей при Екатерине II;
5. Период от Екатерины II до нынешних времен.

Искусство первого периода на Украине всецело находится под влиянием искусства более культурных соседей, среди которых восточные народы, благодаря постоянным торговым связям, имели наибольшее значение. Особенно сильно сказывалось влияние персидских предметов, которые особенно охотно покупались на Украине и перевозились сюда разными кочевыми племенами, а также заметно и влияние самих этих племен.

Искусство тогда сосредотачивалось главным образом на украшении оружия и уборов; монументального искусства на Украине тогда еще не было, оно появилось только вместе с проникновением сюда культуры византийской.

Предметы этого периода, дошедшие до нас в сохранности, главным образом металлические: бронзовые, серебряные, золотые — все несомненно иностранного происхождения, так как в областях украинских племен ценных металлов не водилось. Чисто местные предметы могли быть только из камня, дерева и вообще органических материалов, но, к сожалению, в сохранности к нам не дошли. Таким образом, искусство народное, находящее свое выражение в орнаментации одежды, утвари, оружия и жилищ и вообще предметов частного употребления времен докняжеских не сохранилось или почти не сохранилось. Большое монументальное искусство, служащее предметом удовлетворения эстетических потребностей общества, например, статуи богов при общественных языческих богослужениях и т. п. имели больше шансов на сохранность, но были уничтожены последующим христианством.

О первых весьма слабое понятие мы можем составить на основании очень скудных данных из раскопок, о втором имеем весьма недостаточные летописные сведения. Известно, что в

Киеве были статуи богов, украшенные серебром и золотом. «Владимир постави среде двора теремного Перуна деревяна, а голова его серебряна, а ус золот и Хорса и Дажьбога и Стрибога и Семаргла и Мокошь». Однако неизвестно происхождение этих статуй. То, что Перун был из дерева, указывает как будто на местную работу и дает возможность предположить, что деревянные изображения богов встречались и чаще, тем более что у западных славян мы встречаем статуи Святовида. Остатки одного Святовида сохранились также и в Галицкой Украине в Рогатинском уезде — это 4 ноги каменных, на которых укреплен придорожный крест, недалеко от села Жолчева. Предание говорит, что в 60-х годах прошлого века крестьяне нашли в пруду статую из белого камня с четырьмя лицами на четырех ногах; священник местный велел разбить ее, отпилив ноги, на которых укрепил крест в знак торжества христианства над язычеством.

Кроме указанных нами общих упоминаний в летописи более подобных описаний кумиров мы не имеем. Очень возможно, что памятники на могилах тюркских народов в Южной Украине могли оказать свое влияние на скульптуру полян и других украинских племен. Во всяком случае мы не знаем, насколько была в ходу скульптура статуй у наших предков до XI века.

Были ли упоминаемые в летописи идолы местной работы, или, может быть, они сделаны на заказ чужими мастерами, по поручению Владимира, который как собиратель земли и централизатор хотел пышными религиозными обрядами подкрепить свою власть и созданием дорогих, великолепных капищ сделать Киев духовным центром своей нации, — мы не знаем.

Достигая этого же введением христианства, он должен был ввести также и монументальное христианское искусство, чтобы пересилить языческое, что, однако, достигалось и более простым способом — уничтожением его памятников.

Второй период. Введя христианство и уничтожив насколько то было возможным языческие памятники, Владимир облегчил византийскому искусству доступ на Украину более широкий, чем раньше, когда оно проникало лишь путем торговли и неофициальных связей немногих киевских христиан с византийскими колониями.

После Владимира византизм овладел нераздельно вкусом высших слоев украинского общества и наложил свой отпечаток на все произведения искусства того времени.

Правда, византийское христианство не признавало религиозной скульптуры и по всей вероятности статуи, если таковые делались, должны были бы сохранить на себе отпечаток дохристианских времен, но оно не препятствовало резьбе орнаментов и потому все предметы этой эпохи покрыты резьбой, обнару-

живают непосредственное сильное влияние Юга и Востока на орнамент украинский.

Таковы, например, мраморные гробницы князей, капители колонн, кресты, монеты и т. п.

Призванные великими князьями из Византии мастера греки насадили на Украине почти все искусства, процветавшие в то время в Греции, мы встречаем здесь и живопись и резьбу, стекла местного производства и даже знаменитые перегородчатые эмали.

Сперва, как известно из летописи, греки сами расписывали церкви и дворцы Владимира и Ярослава, но весьма возможно, что и Ольги. Раскопки Хвойки возле Десятинной церкви обнаружили фрески, на которых можно усмотреть часть человеческой фигуры по грудь. Возможно, что эти фрески принадлежат дворцовой росписи и несомненно греческой работы.

Среди других памятников греческой работы лучше всего сохранились мозаики и фрески Киевского Софийского собора, на описании которого мы останавливаться не будем, так как по этому предмету существует весьма богатая и общедоступная литература.

Не только фрески и мозаики, но и первые иконы написаны были, несомненно, греками.

В Киевском Софийском соборе есть икона Святого Николая (Мокрого) греческой работы X века.

В Богословском приделе великой Лаврской церкви есть так называемая Игоревская Божья Матерь, пред которой, по преданию, в ожидании смерти от возмущившихся киевлян молился в 1147 году князь Игорь.

По-видимому, она письма греческого, но древности ее нельзя с точностью определить. Вообще деревянных икон греческого письма великокняжеской эпохи на Украине почти не сохранилось.

Хотя чудесные греческие росписи и мозаики соборов должны были вызывать восторг у местных жителей и воспитывать у них вкус к живописи, потребовалось целое столетие для того, чтобы воспитались свои украинские известные церковные живописцы. По крайней мере XI век, кажется, не дал сколько-нибудь крупных украинских художников, и за это время не известно или не сохранилось на Украине ни одной фрески со славянскими надписями.

XII век дает нам уже украинских фрескистов и мозаичистов, если считать достаточным доказательством этого славянские подписи на мозаичной Евхаристии Михайловского монастыря (1108 г.) и на фресках Кирилловского монастыря (1138 г.).

С другой стороны, письменные предания сообщают нам имена двух киево-печерских живописцев: Алипия и его ученика

Григория. Алипий учился живописи у греков, а потом монашествовал в Киево-Печерской лавре и здесь положил основание первой украинской школе живописи.

Его кисти предание приписывает икону «Предста Царица», хранящуюся в Московском Успенском соборе, впрочем реставрациями, кажется, на ней уничтожена древняя живопись.

Иконы Григория очень ценились современниками и расходились далеко за пределы тогдашней Украины.

Центрами грамотности и художества были тогда, главным образом, монастыри, так как церковь была в то время основным потребителем искусств и наук. Храмы представляли из себя самые монументальные здания и требовали для своей постройки лучших мастеров. Они же предоставляли в распоряжение художников обширные площади своих стен.

Для церкви необходима была переписка церковных книг и украшение их миниатюрами и переплетами.

Ювелирное искусство должно было посылать лучших своих мастеров для украшения предметов церковного обихода.

Клады, находимые в различных местах от Киева до Чернигова и Галича, и сохранившиеся от того времени рукописи указывают, что все эти роды искусства достигли на Украине высокого развития и поражают нас своей красотой и вкусом.

В XI и XII веках вся культурная Европа была еще под влиянием византизма, живопись Италии даже и в XIII веке черпала свое вдохновение из богатой сокровищницы византийского искусства, поэтому нет ничего удивительного в том, что украинские художники были в это время вполне поработаны своими учителями и не дали ни одного произведения сколько-нибудь оригинального. Для них альфой и омегой искусства было слепое подражание византийским образцам. Взглянув на мозаики Михайловского и на фрески Кирилловского монастырей, мы заметим только некоторую тяжеловатость фигур, которая с течением времени в более поздних произведениях выступает все явственнее, да славянские подписи, которые только являются доказательством украинского их происхождения.

Миниатюры и заставки рукописей обнаруживают также полное господство византийских образцов и мы здесь встречаем все элементы византийской орнаментики, начиная от павлинов и других птиц и кончая чисто византийскими цветочными орнаментами. Особенно интересно украшен Изборник Святослава 1073 года, в числе его миниатюр отметим изображение семьи великого князя и церкви тогдашнего времени.

Не менее интересны своими бытовыми картинами «Житие Бориса и Глеба» и другие рукописи, писанные в Киевской и Галицкой Украине.

Иногда миниатюры украинской работы можна встретить в латинских рукописях, писанных очевидно для употребления в польской земле, например, известная латинская Псалтырь матери князя Ярополка, украшенная миниатюрой, на которой изображены Ярополк с женой и матерью со славянскими надписями над фигурой.

Разница между украинской и великорусской книжной орнаментацией этой эпохи, также как и между позднейшей живописью обоих народов, заключается, главным образом, в колорите, который у северян значительно светлее, чем на Украине, что, может быть, является следствием обратного отношения солнечного освещения в этих странах.

Предметы ювелирного искусства сперва были привозные, причем византийские должны были вести конкуренцию с арабско-персидскими, но с приходом греческих мастеров в Киеве первые должны были всецело завоевать себе украинский рынок и поставить на твердую почву местное ювелирное искусство.

С течением времени местные украинские мастера научились изготовлять даже знаменитые перегородчатые эмали, которыми так славилась Византия того времени.

Правда, перегородчатая эмаль украинского производства не отличается всеми качествами византийских эмалей, все же она очень высокого достоинства.

Недостатки ее суть следующие: белый тон обыкновенно черезчур резок, а телесный цвет впадает в вишневый оттенок, сами перегородки из золотых листочков, поставленных на ребро, не столь ровны, как греческие, и несколько помяты или разорваны, — при всем этом работа замечательна и красива.

Эмалями этими украшались чаши, оклады Евангелий и всякие серебряные и золотые предметы церковного богослужения. Предметы личных украшений, например, серьги (колты), шейные гривны, диадемы и т. п.

Среди известных эмалей особенно замечательны такие:

1. Клад, найденный на Боричевом узвозе в Киеве в 1824 году. Предметы в нем обнаружены следующие: серебряный потир с эмалевыми медальонами, серебряный дискос с эмалевым изображением Божьей Матери и 2 золотых медальона с эмалевыми изображениями Спасителя.

2. Клад, найденный в 1880 году в Киеве по Житомирской улице, — это 3 медальона с эмалевыми изображениями Деисуса и цепь из 20 блях с эмалевыми птицами и т. п.

3. Клад Киево-Михайловского монастыря, открытый в 1887 году, заключал в себе женское ожерелье из золотых эмалированных блях, из которых одна была сделана в виде рельефного храника с эмальями.

4. Клад, найденный в 1889 году в усадьбе Гребеновского в

Киеве,— один из наиболее ценных: там обнаружена была княжеская диадема из золотых эмалированных бляшек. Эмали представляют Деисус.

5. Клад, открытый в 1903 году в селе Каменном Броде Радомышльского уезда Киевской губернии, представляет золотую шейную гривну с 9 эмалированными изображениями. Цвета эмалей: голубой, зеленый, синий, телесный, кирпичный. Там же обнаружены изображения Бориса и Глеба и другие иконы.

Кроме этого, найдено также много менее значительных кладов. В Галицкой Украине также попадаются клады, но беднее, обыкновенно: крестики, серебряные гривны и т. п.

В 1909 году был найден в селе Крылосе возле Гадича клад из нескольких серебряных гривен и браслетов и разломанный дискос с черноэмалевой орнаментацией на дне и с надписью с исподней стороны «В И Т А Л І О У». Виталий был, очевидно, один из митрополитов галицких. Клад этот хранится в музее имени митрополита Шептицкого во Львове.

В Музее народного дома во Львове хранятся также другие клады, найденные в Галиции.

Кроме эмалей, хороши были и филигранные украинской работы. Известны несколько серег киевской работы и другие предметы. Особенно замечателен оклад Мстислава Евангелия, представляющий из себя, правда, образчик смеси работ различных народов и эпох.

Хорошим представителем украинской филигранный может служить также архиерейская митра в Перемышле, переделанная, по преданию, из короны князя Данила Галицкого.

Не низко стояло тогда на Украине искусство чеканки, может, и резьбы печатей.

Нам известно несколько типов монет Владимира — серебряных и золотых.

На одной стороне изображен усатый князь, сидящий на троне по византийскому образцу, на другой стороне — погрудное изображение Спасителя, окруженного соответствующими надписями. На некоторых монетах вместо изображения Иисуса Христа изображен гербовый знак Владимира, подобный тому, который находится на камне, найденном во время раскопок Хвойки возле Десятинной церкви. Еще известны монеты Ярослава, Святополка, Петра и других, на них также выбиты были гербовые знаки соответствующих князей.

Печати встречаются с именами Ярослава, посадника Ратибора. Оловянная печать из Звенигорода Галицкого имеет на себе изображение Святого Василия и надпись: «Господи помози рабу твоему Василию...»

Известна печать Галицкого владыки Кузьмы, второй половины XII века с греческой надписью.

Существуют печати галицкого князя Льва Даниловича и Юрия Львовича — последняя с надписью по латыни.

Кроме этих предметов, требовавших для своего приготовления опытных мастеров, во многих местах Украины обнаружены клады или отдельные предметы, по всей видимости, кустарного производства.

Таковы различные каменные крестики, энколпионы, вылитые в глиняных формочках, приготовленных путем вдавливания в глину крестов корсунской работы и т. п.

Находимые в различных местах Украины стеклянные, майоликовые или даже эмалированные глиняные предметы обнаруживают высокую степень развития украинской техники в дотатарский период.

Разорение Киева и других украинских городов татарами уничтожило кипучие центры культурной жизни на Украине и ослабило связи ее с Византией на довольно значительное время. Правда, не одних их следует винить в ослаблении культурной жизни Украины.

Как известно, к этому весьма последовательно стремились, начиная с Андрея Боголюбского. Суздальские князья и задолго еще до нашествия татар не раз весьма удачно сжигали и разоряли Киев.

Но они не могли прекратить сношений Украины с Византией, откуда к ней постоянно протекала сильная струя культуры и искусства.

Нашествие же татар, с одной стороны, ослабило отношения Украины с Византией, а с другой стороны, сблизило ее с Польшей и Литвой, и тем открыло доступ более сильному западноевропейскому влиянию.

Третий период. С этих пор начинается новая фаза в развитии искусства на Украине. Оно становится более самостоятельным, хотя все еще сохраняет византийские традиции.

Исчезновение богатых культурных классов населения Восточной Украины должно было отразиться весьма пагубно на большом монументальном искусстве. Нарождение новой интеллигенции не могло идти таким скорым темпом, как раньше, уцелевшие от разрушения лучшие киевские храмы вполне удовлетворяли потребности местного населения, а связи с Византией все более и более ослаблялись. В самой Византии, терзаемой турками, искусство приходило в упадок и, понятно, культурное значение ее для северных народов соответственно этому тоже уменьшилось.

Более живые торговые отношения должны были завязать с Украиной генуэзские крымские колонии (Кафа), а вместе с тем должны были проникнуть на Украину и ростки итальянской культуры и искусства, могла быть сломлена привившаяся византийцами и магометанами нелюбовь к скульптуре.

Другой путь проникновения итальянских вкусов мог идти через югославянские земли. Чехия же и Польша способствовали распространению на Украину немецкого готического влияния, благоприятствовавшего скульптуре еще больше, чем Италия.

Центрами развития живописи по-прежнему остались монастыри. Церкви каменные строились по византийскому типу, они как и раньше предоставляли в распоряжение живописцев огромные площади своих стен. Деревянные церкви новонарождавшегося чисто украинского стиля имели к услугам живописи тоже широкие, просторные стены и потому развитию живописи предоставляли полный простор. Скульптура же пока еще не могла иметь широкого доступа в церковь и о степени ее развития в то время мы не имеем возможности судить, однако нужно допустить, что в течение XIV и XV веков она сумела сыграть на Украине известные симпатии, чем и объясняется сильное развитие ее в следующий период.

Что касается образцов живописи этого периода, то, к сожалению, нужно сказать, что таковых на самой Украине не сохранилось, вследствие набегов крымской орды, зато достаточное число их сохранилось в Польше.

Дело в том, что развивавшаяся в Польше готика не благоприятствовала живописи, предоставляя живописцам только расписывать небеса на своих сводах, то есть золотые звезды на голубом фоне, что с успехом могли делать простые каретные мастера.

В случаях же необходимости серьезных росписей церковных стен, например, в часовнях на Вавеле, польские короли должны были прибегать к услугам украинских монастырских художников.

Из памятников украинской живописи в польских землях сохранились и нам известны следующие.

Тимпан церкви Святого Михаила во Вроцлаве. Эта церковь была разобрана в 1529 году и тимпан вместе с ней разрушен, но сохранился снятый с него рисунок. Композиция росписи очень интересна. По середине полукруглого тимпана на престоле сидит Спаситель, держа в левой руке книгу и правой благословляя; над головой его греческие буквы Ис и Хр.

Нимб окружающий голову Спасителя с крестом. С правой стороны Христа Болеслав Кудрявый с сыном Лешком, с левой фундатор Якса, а за ним коленопреклонная женская фигура (жена Яксы), к которой, вероятно, и относится надпись «АГАИНА» (Агафия).

В Гнезненском кафедральном соборе, построенном в XIV веке, живопись была произведена по греческому образцу, очевидно, украинскими художниками.

Вислицкая Коллегия, основанная Казимиром Великим, имела живописные изображения украинской работы, представляв-

шие жизнь Богородицы. Эти фрески были исполнены по желанию самого короля.

По всей вероятности, Казимир тех же художников украинских пригласил и в Краков для росписи часовни, основанной им на Вавеле при готическом соборе. Эта часовня была разрушена при Сигизмунде и на ее месте построена другая в стиле ренессанс, но о ее существовании и росписи сохранились свидетельства у Длугоша в «Хронике», причем упомянуто, что живопись эта была замечательна и славна.

По сообщению Длугоша, Мариинская часовня на Вавеле также расписана была по поручению короля Ягайла «греческим способом». К сожалению, эта живопись по распоряжению епископа Солтыка была заштукатурена. Она была открыта еще в XVII веке при епископе Мацеевском и представляла из себя изображения Спасителя и двенадцати апостолов среди отцов церкви.

Из той же «Летописи» (Хроники.— В. У.) Длугоша видно, что по поручению Ягайла была расписана монастырская церковь Святого Христа на горе Лисце, и что эту греческую роспись изготовляли также украинские художники в 1393—1394 годах.

Эти живописцы приезжали в то же время в Краков, где расписывали королевскую спальню в Вавеле. Один из художников этих был назван «Владыкою». Однако из текста трудно заключить, была ли это его фамилия или сан.

О том, в каком почете были украинские мастера, видно из грамоты Ягайла 1426 года, которою он дает живописцу-священнику Галю приход Рождества Христова на берегу Сяна в Перемышле за художественные работы, произведенные им в королевских землях: Сандомирской, Краковской, Серадзкой и др.

В Люблине в костеле при тюремном замке есть часовня, в которой из-под обвалившейся в 1903 году штукатурки открылись фрески. Надпись на них приурочивает эту живопись к 1415 году и указывает даже имя одного из мастеров-расписчиков, именно Андрея. Надписи славяноукраинские, живопись также украинская, хотя на византийской основе, но уже значительно отступившая от византийских подлинников.

В 1432 году четвертой женой Ягайла Софией (православной) была построена часовня Святой Троицы в том же соборе на Вавеле и расписана сверху до низу украинской живописью иконной и декоративной. К сожалению, живопись эта заштукатурена в XVIII веке.

К первой половине XIV века нужно отнести также фрески, открытые в 1887 году в Сандомирском кафедральном костеле.

Фрески украинской работы 1470 года, доступные осмотру широкой публике, находятся в часовне Святого Духа, постро-

енной Казимиром (сыном Ягайла) в 1470 году, в том же соборе на Вавеле, что и вышеупомянутые другие.

Богатство росписей этой каплицы явствует из перечня тем, затронутых ее живописью. Темы эти таковы: Снятие с креста, Положение во гроб, Ангел и Жены Мироносицы, Изгнание торгашей из храма, Предательство Иуды, Пилат отдает тело Христа, Тайная Вечеря; далее изображения святых: Апостол Филипп, архидиакон Стефан, Феодосий Печерский, Онуфрий, Антоний Египетский; Благовещение, Евхаристия (по греческому образцу), Крещение Господне, Воскресение Лазаря, Христос перед Кайяфой, Христос в темнице, Фома среди апостолов перед Христом, Христос перед Пилатом, Бичевание, Нёсение креста (два старых таких изображения уничтожены и заменены новыми). Под картиной Страшного Суда изображены Святая Елизавета и Святая София (патронессы жены и матери Казимира). Рождество Богородицы, Христос на Оливковой горе, Сшествие во ад, Вознесение, Благовословляющий Христос, Успение Богородицы, Вьезд в Иерусалим, Святой Иоанн Дамаскин, Святой Иоанн Златоуст, Святой Василий Великий, Святой Григорий Богослов, Омовение ног, Распятие, Преображение; Богородица Оранта и над ней Архангелы Михаил и Гавриил.

На главном месте свода против входа изображена Божья Матерь с Младенцем в круглом медальоне с поднятыми руками; вокруг — эмблемы евангелистов, а поле все усеяно звездами. Поодаль — пророки со свитками в руках. Остальное свободное пространство занимают ангельские чины.

Кроме вышеупомянутых, найдется, по всей вероятности, еще немало образчиков монументальной украинской живописи XIII—XIV и XV веков на стенах польских костелов, но, к сожалению, придется долго еще ждать, раньше чем удастся получить об этом какие-либо сведения.

Что же касается образчиков этой живописи в православных и униатских церквях на территории самой Украины, то здесь дело обстоит далеко хуже. Украине приходилось отбиваться на две стороны: от татар и поляков в течение многих столетий, постоянные пожары должны были в конце концов уничтожить даже самые стойкие постройки. Особенно печален был для всей Украины, в частности для Киева, конец XV века. Крымский хан Менгли-Гирей уничтожил итальянские колонии (генуэзские) в Крыму и генуэзцы частью бежали в Киев и за короткое время успели там организовать дело просвещения и даже положили основание университета в Киеве. Но через 2 года (в 1482 г.) Менгли-Гирей по просьбе московского царя Ивана III разрушил Киев, причем было окончательно уничтожено то, что еще уцелело от нашествия Батыя. Тогда, между прочим, разрушена была Лавра, Михайловский и Кирилловский монасты-

ри, значительно поврежден Софийский собор, драгоценные, украшенные эмалью сосуды, были отосланы Гиреем царю в знак исполнения воли последнего.

Генуэзцы вынуждены были тогда еще раз бежать и остановились в Вильне*, в которой и основали академию. С тех пор и надолго Вильна сделалась средоточием культурной жизни Белоруссии и Украины.

На территории Украины от этого ужасного времени могли сохраниться только весьма скромные памятники где-нибудь в глуши Карпатских гор да в дебрях непроходимых лесов и болот Полесья.

И действительно, в убогих деревенских церквях попадаются иногда иконы на дереве, как, например, икона Божьей Матери конца XIV или начала XV века в Жидачеве в Галиции и некоторые иконы, хранящиеся в музее имени митрополита Шептицкого во Львове, да, может быть, некоторые «чудотворные» иконы на Украине**.

Некоторые, или лучше сказать, немногие рукописи XIV—XV веков, сохранившиеся в глухих уголках, показывают влияние новых течений, господствовавших тогда в рукописях Западной Европы и переданных нам южными славянами и Молдавией — это именно плетушки (плетения) и звериный орнамент. Разница между украинским орнаментом и его южными образцами заключалась главным образом в колорите, который в первом несколько светлее и теряет в сочности, находясь как бы по середине между колоритами югославянских рукописных орнаментов и великорусских, которые значительно бледнее первых***.

Прибытие генуэзцев в связи с падением Византии должно было положить начало более близкому знакомству с Западом и западному направлению в искусстве Украины.

Четвертый период. В памятниках украинского искусства конца XV—начала XVI века мы впервые начинаем замечать влияние итальянского искусства, хотя бы только проявлявшееся в орнаментах.

Это заметно, например, на царских воротах конца XV века, хранящихся в музее митрополита Шептицкого, на которых изображена Евхаристия по византийским традициям, а верхушка их украшена резной акантовой лозой — это первое проявление итальянского Ренессанса на украинской почве.

С течением времени западное направление в искусстве с его

* Вильнюс.— *Ред.*

** Колекція з 13 ікон (XIII—XVI вв.), яка була вивезена під час війни з церкви села Малкова Перемишльського повіту в Київський музей, має гарні зразки галицького живопису.— *Авт.*

*** Незвичайно великим джерелом, що підтримувало у нас візантійське письмо, була Буковина зі своїм монастирем Івана Сучавського. Церкви, муровані в Сучаві і Сучавиці й ще подекуди на Буковині, розмальовані зовні іконами візантійського характеру.— *Авт.*

реализмом начало господствовать на Украине, но византийские традиции не исчезли даже до самого конца XVII века, благодаря влиянию Афона и Сучавы, не потерявших своих связей с Украиной даже и до наших дней.

Особенно способствовала проникновению западных форм печать с ее гравюрами и виньетами; большую роль при этом должны были играть венецианские издания славянских книг и издания Скорины.

Влияние печатных книг сказалось и на рукописных книгах, особенно в XVI веке, когда своих типографий на Украине не было.

Прекраснейшим образцом рукописей XVI века с сильным западным влиянием может служить Пересопницкое Евангелие, орнаментация которого всецело западная, миниатюры, изображающие евангелистов, сохранили византийско-украинский характер, оживленный общим настроением движения и экспрессии в лицах, обязанной своим появлением тоже Западу (писано оно было в 1556—1561 гг.).

Не менее интересны, несколько ранее написанные: Киево-Лаврское Евангелие 1538 года и Апостол Загоровского монастыря 1554 года.

В орнаментах всех этих рукописей чувствуется свежее животворное влияние итальянского Ренессанса, непосредственно занесенного на Украину и давшего ей лучшие свои образчики, которые были использованы миниатюристами-украинцами для украшения книг.

С течением времени влияние Запада на орнамент становится все заметнее, однако живопись является как будто более консервативной и долго еще старается сохранить византийскую традицию.

По всей вероятности только уния сломила упомянутый консерватизм и XVII век, за редкими только исключениями, характеризуется в искусстве Украины полным господством натурализма и вообще западных принципов искусства.

Так как живопись и скульптура рассматриваемой эпохи, особенно в случаях, касающихся иконографических типов, в значительной степени зависела от гравюры, то мы сперва рассмотрим историю гравюры на Украине, о живописи же и скульптуре скажем позже.

Гравюра на Украину пришла, понятно, вместе с печатными книгами. По всей вероятности первыми печатными книгами были венецианские издания и другие славянские, печатанные, однако, за пределами Украины. Граверами, украшавшими такие книги, были иностранные мастера и притом очень хорошие. Венецианские издания украшены были итальянскими художниками, а пражские (Скорины) украшены немецкими мастерами. И нужно сознаться, что произведения славянских граверов

никогда не достигали той степени совершенства, на какой стояли упомянутые венецианские издания и издания Скорины.

На территории самой Украины книгопечатание впервые появилось лишь в 1568 году во Львове, куда перевез из Москвы свои станки диакон Иван Федоров.

Первая книга «Апостол Львовский» была напечатана в 1573—1574 годах.

Потом появились издания в Остроге (Псалтырь и Новый Завет 1580 г.), а в 1616 году основана типография в Киеве. В течение этого времени появилось более 40 изданий, многие из которых были украшены гравюрами. Появление типографии в Киеве, в центре Украины, должно было сильно содействовать развитию украинского граверного искусства и освободить его от первоначального московского влияния.

По словам Ровинского, «первые московские издания имели прямое влияние на издания виленские, острожские и львовские, а значит и киевские, но это влияние касается лишь первого времени и было до того слабо, что впоследствии южнорусские издания имели на московские гораздо большее влияние, чем те на них».

«Большее сравнительно с другими развитие школы Киевской и нераздельно с ней связанной Львовской прямо зависит от особенно сильного и непрерывно действовавшего на нее влияния западного».

«Однако подчинение Киево-Львовской школы западным влияниям не было вовсе ни совершенным ни рабским.

Любую гравюру на дереве киевскую или львовскую никто никогда не смешает с гравюрой действительно западной, католической. Византийская основа все-таки постоянно в них остается чувствительной и даже преобладает».

Совершенное и рабское подчинение Западу можно лишь заметить в изданиях кутеинских и почаевских.

«Гравирование на меди представляет меньше самобытности, чем на дереве, и к концу XVIII века низводится на степень фабричного ремесла.

Однако конец XVII века дал многих выдающихся украинских граверов, из которых особенно замечателен Леонтий Тарасевич, киевский гравер по меди. «Его ни в коем случае нельзя равнять ни с киевскими, ни тем более с московскими тогдашними граверами, копиистами. Рисунок его довольно прост и правилен, гравировка по большей части крепкой водкой окончена с большим вкусом и легкостью.

Его изображения Иеремии Прозорьянского и других в Патерике могут быть поставлены наряду с лучшими произведениями голландских граверов того времени.

Также следует помнить, что он первый у нас, решившийся гравировать портреты (царицы Софии, Георгия Земли, князей В. В. Голицына и Радзивилла)».

Из граверов украинских по именам или по инициалам известны следующие:

Граверы по дереву в Киеве:

Г. — 1618 г.; Р. П. — 1623 г.; Г. Т. — 1624 г.; Е. К. — 1625 г.; Г. Иерод — 1628 г.; Л. М., Л. Т. — 1627 г.; Р. Е., П. Б. — 1629 г.; Илия — 1645 г.; Дионисий, Никодим — XVII в.; Ак. — 1667 г.; Иоанн Глинский — 1667 г.; Лк. — 1676 г.; Завадов — 1677 г.; К. П. — 1678 г.; Е. К. — 1680 г.; Иоанн Реклей — 1693 г.; Дорофей — 1696 г.; Федор А. — 1698 г.; В. Проконий — 1701 г.; М. С. Марко Семенов — 1701 г.; Никодим Зубрицкий — 1702 г.; Тит, Тихон — 1704 г.; ? — 1705 г.; Евстафий Завадов — 1706 г.; Баранецкий Гликерий, А. К. — 1719 г.; ? — 1720 г.; Георгий, Никон — 1720—1724 гг.; Аверкий Козачковский — 1721—1737 гг.

Львовские граверы по дереву были:

... — 1574 г.; Андроник Невежа — 1597 г.; В, ВР, ВРЯ, РФ, ВФ — 1630 г.; Илия, ИА — 1635 г.; GI, Григорий Иеромонах — 1636 г.; Афанасий, КЛ, АА, АК — 1642 г.; Семен В. Ушакевич — 1663 г.; ЕПИ — 1665 г.

В Чернигове:

П. Рахманов — 1685 г.; Кузьма — 1700 г.; Михаил Чернявский — 1703 г.; Никон Фетурский; Иннокентий Поддубный — 1704 г.; Никодим Зубрицкий — 1709 г.

В Могилеве:

А и В. Вошанка — 1698 г.; Афанасий II — 1699 г.

Из граверов по меди в Киеве известны были выдающиеся:

ЛТ, Леонтий Тарасевич; Иннокентий Щирский; Даниил Галаховский; Иван Стрильбицкий; Захарий Самойлович; Аверкий Козачковский — 1721—1737 гг.; Левицкий (священник Григорий) — XVIII в.

Последний был очень хорошим гравером и оставил после себя очень много гравюр, иллюстраций к церковным книгам.

Таковы, например, иллюстрации к Апокалипсису, среди которых особенно интересна по композиции, явление святого Духа с трубою на небе пред евангелистом Иоанном.

Сын его стал знаменитым художником времен Екатерины II.

К концу XVIII века граверство на Украине падает, что зависит, конечно, от общего понижения в ней культурной жизни в зависимости от окончательного падения ее политиче-

ского строя и присоединения к Московскому государству при Екатерине II.

С появлением книгопечатания на Украине рукописи должны были утратить свою ценность и уже в XVII веке, а особенно в XVIII, хороших рукописей мы не встречаем. За переписку книг брались, очевидно, только церковнослужители бедных приходов, которые не в состоянии были купить печатных книг, так как последние ценились довольно дорого. Например, за Евангелие львовское заплачено было одним братством таляров битых полста.

Между тем раньше в XVI веке за переписку и особенно украшение рукописей брались лишь специалисты — художники изощрившиеся в этих искусствах.

В XVII и XVIII веках рукописи списывались не только с писанных книг, но весьма часто также и с печатных и постепенно стиль печатных книг перешел в писанные.

В конце XVII века мы не замечаем уже в миниатюрах и закладках прежней сочности цветов, в изображениях фигур византийский характер исчезает и заменяется западным, орнамента копируется с печатных изданий, но все-таки можно заметить у авторов хотя кое-какое умение рисовать.

В рукописях XVIII века уже и этого слабого умения не заметно. Рукописные Евангелия становятся тогда совсем редкими и довольно часто переписываются лишь нотные ирмологии, книги, интересовавшие исключительно дьячков и певчих, людей не имевших ни священного сана ни специального образования. Среди таких переписчиков весьма часто попадались люди с очень вульгарным вкусом, что и сказывалось на характере виньеток и миниатюр, не имевших иногда ничего общего с текстом, и очень безграмотных в смысле живописи. Таковы, например, изображения драки крестьянина с евреем-шинкарем в присутствии шинкарки; черт, едущий на свинье, предлагает монахам, идущим в церковь, водку и трубку с подписью «пождите мя отцове, аз послужу Вам» и т. п., которые можно видеть во второй половине XVIII века в книгохранилище митрополита Шептицкого во Львове.

Там же и в других музеях можно видеть много безграмотных импровизаций в рукописях конца XVIII века, говорящих не в пользу переписчиков.

Понижение культуры на Украине в конце XVIII века сказало и в этой отрасли.

Обратимся теперь к живописи и рассмотрим ее эволюцию в течение этого периода.

Мы уже упомянули о чудесных росписях-фресках предыдущего периода, сохранных в польских землях.

Однако в рассматриваемом периоде внешние обстоятельства

не благоприятствовали ни особому развитию фресковой живописи, ни сохранению ее памятников. В самом деле, с одной стороны, крымские татары и турки теснили Украину с юга, грабили и сжигали церкви, с другой стороны — гегемония в польско-литовском государстве переходит к полякам и польская шляхта со свойственной ей свирепостью стремится уничтожить украинскую и ограбить ее имущество (как это было на одном сеймике в Перемышле), или, где этого нельзя было сделать, старается денационализировать украинскую. Поляки разоряют монастыри, убивают украинских монахов и во всех этих случаях пользуются полной безнаказанностью со стороны правительства. Понятно, что в то время украинским монахам не было времени думать о фресках: искусство могло сохраняться и развиваться лишь в монастырях очень укрепленных или таких, куда не могла еще дотянуться рука польской шляхты.

В начале этого периода византийско-украинская традиция в живописи сохраняется, но с течением времени изборажения человеческих фигур теряют свою легкость, пейзажи слишком схематизируются и изображения гор перестают быть понятными даже самому маляру, изображавшему их. На многих иконах одни фигуры сохраняют еще византийскую традицию, другие уже подверглись влиянию Запада. Поэтому в дальнейшем изложении мы рассмотрим отдельно историю произведений украинского искусства, сохранивших еще византийские предания и сравним их с великорусскими, и отдельно рассмотрим характер и иконографические типы западного направления.

Традиции византийские сохранились лишь в монастырях, цеховые же малярские организации легче подвергались влиянию Запада.

Из монастырей, в которых могли сохраниться и даже развиваться школы украинской живописи, следует упомянуть: скит Манявский, монастыри Лаврский, Уневский в Галиции* да Сучавский на границе с Молдавией, в нынешней Буковине, и Печерскую лавру в Киеве.

Скит Манявский оставил по себе чудесный памятник начала XVI века. Это иконостас, который по упразднении монастыря хранится теперь в деревянной церкви Богородчан.

Живопись этого иконостаса, несмотря на всю его ценность, не изучена до сих пор как следует. В этом иконостасе поражает благородство кисти, умевшей весьма деликатно смягчить традиционную строгость византийских подлинников и придать фигурам людей натуральность поз, а выражению их лиц жизненную мягкость.

В этом иконостасе обнаруживается удивительно интеллигент-

* Иконостас церкви Святої Параскеви у Львові.— Авт.

тное, вполне сознательное отношение талантливого мастера к своему делу: желание сохранить традицию и оживить ее. Это можно заметить более или менее на всех иконах XVI века, сохранившихся в Галиции (что как бы указывает на одну по крайней мере или даже на несколько школ живописи, существовавших тогда в Галиции).

Во всех таких иконах рисунок чистый, колорит сочный, писаны они большею частью темперой на гипсовой грунтовке.

Однако на иконах этого периода не встречается уже тот прекрасный фиолетовый пурпур, который можно видеть на иконах украинской работы XV века, например, на упомянутой уже Евхаристии, на царских вратах в музее Шептицкого.

Иконостасы не украшались тогда еще такой пышной резьбой, как вошло в употребление в XVII веке, и в упомянутом уже музее можно найти тябло (доску) иконостаса, на которой изображен целый Деисус из 13 фигур (каталог № 50). Там же есть икона с изображением Иоанна Предтечи с крыльями.

Изображения святителей не отстают еще от иконописного подлинника и лицо Святого Николая хотя и не имеет той суровости, как в великорусском письме, однако и не смягчено до такой степени, как на украинских иконах XVII и XVIII веков.

Иконы подобного письма можно встретить везде на Украине, но в Галиции они сохранились в большем числе в горных церквях, деревянных и притом довольно бедных или обедневших.

Весьма интересны также изображения Страшного Суда тех времен. Одно такое изображение, хранящееся в музее «Наукового Товариства імені Шевченка у Львові» представляет из себя прекрасное произведение конца XVI века.

Писано оно на дереве, грунтованном гипсом, яичными красками. Детали этой картины во многих отношениях представляют глубокий интерес, композиция в целом также очень красива. Подробно была описана эта картина в «Записках Наукового Товариства імені Шевченка», здесь же я передам лишь в общих чертах содержание картины.

Вверху пред престолом с раскрытым Евангелием и весами стоят на коленях Адам и Ева. Длинный, изгибающийся кольцами змей жалит Адама в пята. На изгибах змея расположены различные мытарства, которые постепенно приближают грешников к аду, в который опущен хвост змея.

Рядом с адом — изображение видения пророка Даниила в виде четырех зверей, символов царств: римского, македонского, вавилонского и антихристового.

В числе грешных народов упомянуты и изображены: «жидове, грекове, тоурци, татаре, армяне, моурины, русь, немцы»,

что и дает возможность отнести эту картину к Северогалицкой, по всей вероятности Перемышльской, школе живописи.

Язык надписей характеризуется примесью северогалицкого наречия украинского языка.

На одной иконе Благовещения 1564 года сохранилась подпись: Федуско маляр из Самбора.

Другое подобное изображение, но только письма значительно худшего, и с поблекшими красками, но с теми же особенностями языка надписей, хранится в том же музее. Между прочим, в числе грешных народов упоминает ляхов и угров.

В числе грешников фигурируют также «дудяръ» (волынщик) и «бездетница».

Много подобных по стилю икон и картин Страшного Суда можно видеть в различных музеях и собраниях в Российской Украине.

Между прочим, в церковном древнехранилище в Житомире хранится много прекрасных украинских икон византийского стиля.

На описании их останавливаться не буду, так как они описаны уже Фотинским в каталогах древнехранилища.

Можно было бы перечислить массу икон весьма красивого византийского украинского письма XVII века, но мы упомянем лишь одну икону — Деисус, принадлежавшую гетману Самойловичу и хранящуюся теперь в частном музее Ханенко в Киеве. Икона эта замечательно красива и ею как бы заканчивается цикл произведений украинско-византийского характера, по крайней мере, таких шедевров позже мы не встречаем.

Говоря о живописи, мы должны упомянуть и о шитье плащаниц и риз, так как они вышивались, очевидно, по рисункам, сделанным хорошими художниками.

И, действительно, кое-где сохранились еще оплечья риз с изображением Деисуса или Вознесения, Воскресения, Преображения и т. п. да плащаницы византийско-украинского стиля. Таковы, например, некоторые фелони в ризнице Киево-Печерской лавры, фелони упомянутого уже скита Манявского, хранящиеся в ризнице Львовской униатской семинарии. Есть одна прекрасно вышитая плащаница XVI века. В Киевском музее имени Николая II имеется несколько тоже очень ценных вышивок этого типа, как и в братском монастыре. Все эти и подобные им произведения указывают на то, что искусство вышивания стояло в то время на Украине весьма высоко и развивалось параллельно с живописью, отражало все направления и стили, появляющиеся в последней.

Что касается разницы между византийско-украинскою живописью четвертого периода и великорусскою современною, то об этом можно сказать тоже, что и о предыдущем. Колорит в

украинской живописи несколько темнее, тона несколько гуще, золотых оживок в таком количестве, как на великорусских иконах, не встречается.

Эти особенности становятся вполне понятными и естественными, если принять во внимание большую силу солнечного освещения на Украине, большую его яркость, что всегда отражается на тонах картины. Тому же способствовало и устройство украинских церквей, допускаявших более сильное освещение иконостаса и всех вообще стен, чем это можно встретить в старинных великорусских церквях.

На Украине особенная яркость красок была излишня, как излишни были золотые оживки на складах одежд в иконах, которые понятны однако там, где постоянно приходилось прибегать к искусственному освещению восковыми свечами во время богослужений, происходящих почти всегда в темноте, как это бывает зимой в Великороссии.

Еще одна разница заключалась в отсутствии среди украинцев любви к миниатюрным иконам-складням, столь любимым и распространенным среди великороссов.

Украинец не любил этих, хотя бы и тонко выписанных, но весьма мелких изображений, к которым нужно присматриваться очень близко, что имело смысл только для молитвы перед такой иконой одного лишь человека, а не целого общества, и потому заказывать их могли лишь отдельные богатые лица для себя, а на Украине, испытывавшей в то время со всех сторон гонения, притеснения и т. п. таковых людей было немного. А во-вторых, что еще важнее, в самом психическом складе и в религиозных воззрениях украинца и великоросса велика была разница.

Православие украинское весьма отличалось по внутреннему духу от православия московского. В последнем играла большую роль обрядовая формальность, могли поэтому возникать споры из-за двухперсного и трехперсного знамения, из-за поклонений той или иной иконе.

Великоросс хотел поклоняться той, а не иной иконе, своей собственной иконе, которую заказывал по образцу особенно им самим чтимой, он мог не позволить другим молиться перед ней, и для этой цели, понятно, наиболее подходила миниатюрная икона или икона-складень, удобная и в дороге, и во время походов.

На Украине давно уже привились иные идеи, рано развился рационализм, давно появилась свобода слова и публичных диспутов, веру защищали религиозные братства, чему способствовало давно вкоренившееся на Украине магдебургское право. Икона играла роль более общественную, нежели частную. Она скорее должна была повествовать целому обществу, чем быть атрибутом молитвы отдельного индивидуума, а в этих случаях

миниатюра была неуместна, не могла развиваться поэтому и любовь к ней.

То значение, которое придавали иконе украинцы, способствовало проникновению сюда, и притом весьма быстрому, западного искусства*.

Уже с XVI века икона начала играть роль картины, то повествующей, то умиляющей или потрясающей. Для проникновенных проповедников по западному образцу она стала пособием, как иллюстрация к их проповедям, для молящихся внешним средством создать себе настроение. Все эти требования могла удовлетворить лишь итальянская или вообще западная школа живописи, и нам понятно, почему, например, Мурильо (испанец) пользовался особенно любовью украинских копистов и находил среди украинских художников массу последователей и подражателей.

Западное направление живописи проникло исподволь не сразу и шло не через монастыри, которые придерживались старинных подлинников и неохотно отступали от старинных традиций. Западное направление обязано своим распространением главным образом религиозным и цеховым братствам, организациям подвижным, предприимчивым и имевшим непосредственные сношения с Западом.

Цехи сумели организовать и объединить даже таких индивидуалистов по природе, какими бывают маляры и снечари, или «хресторизы»**.

Так, например, в селе Креничах (Киевщина) сохранилась икона Святого Николая с надписью: «Сия икона цеху иконописного списася за рочного цехмистра Агея Моргуновского».

Религиозные братства, как известно, весьма энергично отстаивали веру и украинскую национальность от окатоличения и ополячения и притом с большим успехом.

Этот успех главным образом объясняется хорошим знакомством с Западом лиц, стоявших во главе братства. Это знакомство с Западом отражалось на умении вести диспуты и пользоваться науками и искусствами по западному образцу.

В результате получилась та пышная культура на Украине в XVII веке, которая после так называемого «воссоединения» исчезла совсем и которой и доселе мы не в состоянии возродить, благодаря всяким современным параграфам, секретным и не секретным «разъяснениям», «упразднениям», «предупреждениям» и «пресечениям».

* Страждання народу вимагало не задовольнятися догмами, які йому пропонувалися у візантійських речах, і шукати настрою, рятунку, що давало барокко італійське.— Авт.

** Вони посілали своїх членів на Захід копіювати ікони, і ті привозили так звані куншти, тобто іконописні взірці.— Авт.

Конечно, кроме упомянутых уже причин, делу проникновения западного искусства на Украину способствовала и уния, но только не в столь значительной степени, как это принято думать.

Она благоприятствовала лишь проникновению некоторых атрибутов папской власти в качестве украшений: как, например, Тиара, венчающая главу Бога-Отца, широкополая иезуитская шляпа со шнурами на виньетах некоторых униатских книг и т. п.

Политическое положение Украины в XVII веке, казалось бы, было в высшей степени неблагоприятно для расцвета искусства, а между тем это была пора наиболее пышного расцвета его, особенно вторая половина XVII века.

Искусство кочевало тогда вместе с беглецами и изгнанниками с правого берега Днепра на левый и далее в Слобожанщину. Этим и можно объяснить интенсивное проникновение его на крайний восток Украины, до крайних поселков Слобожанщины и то единство в характере произведения искусства, которое чувствуется на всем огромном пространстве Украины — от Мукачева на западном склоне Карпат и до Харькова на крайнем ее востоке.

Существование малярских и снецарских цехов позволяет допустить существование соответственных школ, кроме монастырских также и цеховых или частных, и это должно было способствовать также развитию светской живописи.

В монастырских школах, как мы уже упоминали, преобладало византийско-украинское направление, в цеховых и частных господствовало западное направление с его реализмом и натурализмом.

Часто модели передавались со всеми деталями в одежде даже, как это особенно заметно, на иконах Святой Параскевы Пятницы, Святой Варвары и Святой Екатерины, на изображениях Господа Саваофа и т. п. На некоторых сложных по своему сюжету иконах второстепенные лица, например прислуга, копировались с соответственных лиц.

Большую пользу принесла, как это мы уже упоминали, гравюра, для которой требовались особенно хорошие мастера. Она оказала большое и притом облагораживающее влияние на украинскую живопись, давая живописцам как бы своего рода иконописный подлинник (схему иконы).

Особенно отразилось влияние ее на иконографических типах, которые приобрели тогда чисто западный характер.

Таковы, например, следующие типы:

1. Коронование Богородицы;
2. Скорбящая Богоматерь с мечами в сердце;
3. Богоматерь и с ней два младенца Иисус и Иоанн;

4. Лоретская Божья Мать — с одеждой, украшенной блестками, медалями и крестами и нимбом, украшенным драгоценными камнями;

5. Особенно сильное влияние оказал Мурильо; копии его Мадонн встречаются весьма часто на Украине. Также сильно распространились символические иконы-картины;

6. Плоды Страданий Христовых;

7. Христос — щедрот неизмеримая пучина;

8. Недреманное око;

9. Пеликан, кормящий кровью птенцов своих и других;

10. Суд Синедриона над Христом;

11. Моление о чаше;

12. Не рыдай Мене Мати;

13. Лоза, растущая из прободённого ребра Христа с виноградными гроздьями;

14. Голгофа с массой воинов и других лиц;

15. Изображения различных чудес;

16. Добрый пастырь в иконостасах;

17. Господь Вседержитель в Тиаре;

18. Петр с ключами;

19. Картины Вселенских Соборов;

20. Картины Страшного Суда;

21. Воскресение Христа (с хоругвью в руке);

22. Картина Страстей Христовых;

23. Бедный Лазарь и богатый;

24. Брак в Кане Галлилейской;

25. Беседа с самарянкою и много других сюжетов.

Влияние Запада сказалось не только в самих сюжетах, а отчасти и в трактовке их. Однако точные копии с картин западных художников попадаются редко.

Западные сюжеты бывают большею частью переработаны по-своему с придачею характерных народных украинских черт.

Главная заслуга Запада в деле влияния его на украинскую живопись состояла в том, что благодаря ему украинские живописцы сбросили узы византийской строгости и шаблона, перестали придерживаться инокописных подлинников, византийского образца и получили возможность развить и проявить свои индивидуальные способности и особенности.

Рассматривая иконографические типы иконостасных и модельных икон, мы приходим к заключению, что украинский художник, если и придерживался подлинников, то не копировал их рабски, как великоросс, а согласно своему вкусу подчеркивал или даже изменял, насколько находил это необходимым для данного момента, часто только лишь акцентировал по-своему подлинники или западные образцы,

В иконах-картинах, каковы, например, Страшные Суды и мытарства, мучения Христа, Варвары или Екатерины, изображения притчей, художник не стеснял себя подлинниками и давал полную волю своей фантазии, предавался вполне свободному творчеству.

Кроме картин на религиозные сюжеты, развивалась также живопись портретная и уже в XVII веке мы встречаем портреты многих гетманов и других высокопоставленных лиц. Часто можно было встретить картины, писанные на специальные сюжеты, и вообще картины для частного употребления. Среди последних особенно часто встречаются картины, называемые: «Казак Мамай». Картина эта служила одновременно сатирой и возвеличиванием казацкого сословия.

Очень возможно, что эта картина привилась под влиянием персидских ковров, которые, ко времени образования казачества на Украине, часто бывали украшены изображениями, напоминающими казака Мамаю.

Оттуда же, вероятно, произошел и орнаментальный мотив виноградной лозы в резных колоннах иконостасов. Этот мотив варьировался на разные лады на коврах персидских, а также и в рукописи, например, в одной рукописи 1557 года и, вероятно, отсюда был заимствован украинцами. В украинских народных вышивках можно встретить подобный мотив под названием винограда и хмеля. Символическое значение виноградной лозы позволило укрепиться и особенно распространиться в иконостасах. На Западе этот мотив был распространен значительно меньше, чем на Украине, хотя барокко и отличается довольно густой растительной орнаментацией.

Если мы рассмотрим скульптуру на Украине, то убедимся, что она более всего развилась в иконостасном деле.

В XVI и XVII веках скульптура подобной живописи* подверглась влиянию Запада и развилась до весьма высокой степени.

Как уже упомянуто, еще в великокняжеский период и последующий резьба была довольно распространена на Украине, но по византийским традициям в церковном искусстве допускалась лишь в орнаментации.

В XVI и XVII веках резьба поднялась на Украине до степени настоящей скульптуры и дала прекрасные образчики статуй, хотя мастера пользовались для этого таким неблагоприятным материалом, как дерево.

Иконостасы давали широкое поле деятельности скульпторам. В XVI и XVII веках они бывали обыкновенно многоярусны и очень высоки. Общий план иконостаса выработан был по типу

* Барокко.— *Ред.*

фронтонов церквей или многоэтажных зданий в стиле Вагоссо. Ярусов обыкновенно бывало от пяти до семи. В каждом ярусе иконы отделялись одна от другой колоннами. Колонна была резная, сквозной резьбы и представляла из себя обыкновенную прихотливо извивающуюся виноградную лозу. Капитель колонн была обыкновенно коринфская, как наиболее подходящая к вычурному стволу, база имела различную форму. На капителях колонн лежал карниз, отделявший ярус от яруса. Между иконами и колоннами площадь иконостаса покрывалась резьбой ажурной, подобно резьбе колонн. И сами колонны и резьба верхних ярусов иконостаса была легче, чем нижних, и самый верхний ярус представлял из себя легкий ажур с «Голгофой» посредине, то есть с резным изображением Распятия с предстоящими Богоматерью, Марией Магдалиной и Апостолом Иоанном. Мотивом резьбы почти всегда бывала виноградная лоза, иногда водяные растения, изредка домашние цветы: розы, лилии и т. п. Замечательно то, что в резьбе польских костелов виноградного орнамента, стилизованного на подобие украинского, не встречается и, как я раньше упомянул, этот мотив на Украину должен был придти с Востока.

Иконы в иконостасе были писаны с заметным влиянием и часто это влияние заходило так далеко, что вместо икон писанных, в иконостасе вставлялись деревянные статуи, как это, например, имело место в селе Чоповичах Радомышльского уезда Киевской губернии. Остатки этого иконостаса хранятся в Киевском городском музее, известны также три статуи хорошей работы, принадлежавших иконостасу Покровской церкви в Ромнах. Между сохранившимися целыми иконостасами XVII и начала XVIII века известны как особенно красивые*: Киевский Лаврский иконостас, иконостас с гербом Мазепы в Киевском военном соборе, иконостас Воскресенской церкви в местечке Брусилове Радомышльского уезда, иконостас Гонты в селе Росошках близ Умани, иконостас Полтавского монастыря, иконостас Роменской церкви, иконостас Мгарского монастыря, иконостас Сорочинской церкви и многие другие.

Много иконостасных статуй хранится в различных музеях на Украине и особенно в музее митрополита Шептицкого во Львове.

На придорожных крестах (так называемых «фигурах») изображение распятого Христа всегда бывает в Правобережной Украине резным, скульптурным.

Часто можно встретить также деревянные резные статуэтки Апостола Петра, Святого Николая, Святой Параскевы Пятницы и других.

* Иконостасы не трапляються на Заході, і тому вони там одержали оригінальне трактування.— Авт.

Особенно же привились и распространились на Украине статуи путтов, то есть маленьких ангельчиков в возрасте дитяти до двух лет. Их можно всегда встретить в иконостасах старых церквей и на придорожных крестах.

В конце XVII века и первой половине XVIII скульптура буквально наводняет Украину, тогда не было построено ни одной церкви, иконостас которой не был бы шедевром по сравнению с нынешними самыми лучшими великорусского образца.

Чтобы составить себе хотя бы приблизительное понятие о степени художественной культуры на Украине тех времен, я позволю себе привести следующие соображения.

В XVII веке количество церквей, построенных в одной Киевской епархии, было от 2500 до 3000. Так что в среднем приходилось по 25—30 построек в один год, то есть то же количество, что и теперь. На исполнение таких заказов требуется не менее 25 артелей плотницких и не менее того иконостасных. Притом иконостасные мастерские или артели (цехи) должны были стоять далеко выше теперешних, так как и работа их далеко выше и сложнее нынешних. Теперь в России скульпторов по дереву совсем нет, и когда недавно нужно было обновить иконостас Андреевской церкви, то некоторые резные части пришлось отсылать в Италию, так как русские мастера не могли исполнить такой работы, их работа по сравнению со старинной украинской никуда не годится.

Итак, от прекрасного некогда искусства на Украине остались лишь жалкие остатки в виде немногих церквей да иконостасов в них, да еще архивные сведения о существовании в Киеве цеха «хресторизов» и т. п.

Кроме живописи и скульптуры по дереву, на Украине процветало искусство вышивок и ювелирное.

Первое особенно высоко стояло в женских монастырях, откуда вышивки расходились по всей Украине.

В монастырях этих вышивали плащаницы, иногда удивительно красивой и тонкой работы, оплечья риз (фелоней), подризники, епитрахили, воздухи, катапетасмы, престольные покровы и т. п.

В XVII веке и на этом искусстве видно сильное влияние Запада. Это заметно и в технике и в типах иконографических и в орнаментах, причем иногда попадаются удивительные сочетания восточных мотивов с западными. Но все-таки в XVII веке вышивки украинские имеют свою оригинальную физиономию и особенности, по которым их легко отличить как от западных, так и от великорусских. В XVII веке в изображениях святых лики были вышитые, в XVIII веке уже не вышивались, их обыкновенно дописывали тогда масляными красками.

Сюжеты вышивок были таковы:

1. На плащанице — Положение во гроб тела Спасителя;

2. На воздухах: а) Греческий крест, окруженный цветами, б) Ангелы в архидиаконском одеянии, в) шестикрылые Серафимы, г) Христос по середине и четыре Евангелиста по углам, д) Евхаристия в виде повитого младенца и лежащего в чаше, е) Преломление хлеба, ж) Распятие, з) Голгофа, крест, копьё и трость, и) Положение во гроб, й) Воскресение;

3. На оплечьях риз: а) Деисус с различным числом фигур в зависимости от размеров оплечья, б) Воскресение, в) Вознесение, г) Преображение, д) Знамение Богородицы, е) Коронование Богородицы, ж) Благовещение и другие праздничные сюжеты;

4. На епитрахиях встречаются: а) изображения Христа и Богоматери, б) изображения Апостолов и Ангелов;

5. Подризники обшивались внизу различными вышитыми цветами.

К памятникам ювелирного искусства относятся: оклады икон и Евангелий, кресты, потиры, дискосы, звезды, дарохранильницы, кадельницы, архиерейские митры, панагии, паникадила, подсвечники и т. п.

На всем этом в XVII веке лежит отпечаток Запада, хотя во всем прорывается также что-то свое, любовь к известного рода украшениям, деталям и особенно к цветочному орнаменту. Этот последний особенно часто украшает оклады икон и Евангелий.

К ювелирному же искусству относится изготовление печатей, из которых известны: войсковая печатка Богдана Хмельницкого, Выговского и другие печати запорожских паланок. Интересна печать Мазепы с его портретом и т. п.

К концу XVII века западные вкусы так сильно привились на Украине, что памятники этого времени дают полное право говорить об украинском барокко.

Характеризуется украинское барокко своей меньшей отягченностью украшениями, чем барокко соседних народов — поляков и великороссов, слишком обремененное украшениями.

Свойственная украинскому искусству простота и ясность взяла верх над вычурностью, и стиль барокко на Украине стал проще и спокойнее, чем на своей родине, не утратив ничего в красоте. Спокойствие и простота в орнаментике вызывались простотой и ясностью архитектурных линий тех зданий, которые ему пришлось украшать. Нарушение пропорций в отношении орнамента к архитектуре вызывает понижение красоты впечатления.

Это понижение красоты особенно замечается в тех произведениях, которые принадлежат чужеземным мастерам. Таковы, например, постройки, произведенные москвичем Старцевым в

Киеве в начале XVIII века. По поручению Мазепы им построена церковь Святого Николая, ныне военный собор. Он не мог удовлетворить требованиям, которые предъявлял ему малороссийский вкус, и церковь вышла тяжелая, точно также как и ее украшения.

С XVIII века начинается вмешательство Московщины в искусство Украины и в силу этого понижения его качеств.

Утрата независимости отозвалась гибельно и на самом искусстве, и оно должно было погибнуть, что к началу XIX века и произошло окончательно.

В середине XVIII века рококо сделало большие успехи и на Украине, и мы имеем много иконостасов и киотов в стиле рококо по всей Украине. К этому времени сквозная резьба колонн исчезает, они становятся гладкими, но очень массивными и высокими.

Одним из лучших образцов стиля рококо на Украине может служить церковь Святого Юра во Львове и Андреевская в Киеве. Последняя построена по плану Бартоломео Растрелли Младшего.

В кафедре же Святого Юра выдержаны в стиле рококо и церковь, и дом митрополита, и ограда и другие постройки. Очень оригинален там также иконостас.

Итак, мы проследили эволюцию украинского искусства до XVIII века. Периоды подъема и упадка его указывают на ту роль, какую играла в них степень национальной сознательности украинского народа.

Периоды наибольшего развития совпадают с периодами проявления наибольшей национально-политической сознательности. Завися от этой сознательности, искусство поддерживало ее на высоком уровне. Периоды утраты самостоятельности совпадают с периодами упадка искусства.

Расцвет украинского искусства в XI и XII веках сменяется упадком его после взятия Киева и переходом его в западные центры; эпоха казачества, начиная с конца XVI века, вызывает новый расцвет украинского искусства, достигающий своего апогея при гетмане Мазепе.

Вот что писал московский путешественник священник Иоанн Лукьянов, проезжая в 1701 году через Малороссию в Святую Землю: «Генваря в 17-й день приидохом в малороссийский город Глухов. Город Глухов земляной, обруб дубовый, вельми крепок, а в нем жителей вельми богатых много, панов. И строение в нем преузорочное; светлицы хорошие. Палаты в нем полковника стародубского Миклашевского — зело хороши и рядов много; церквей каменных много; Девичь монастырь предивен зело; соборная церковь — хороша. Очень зело лихоманы — хохлы затейливы к хоромному строению в малороссийских городех».

Священник москвич, привыкший к московским церквям и палатам и знавший цену искусству, отзываясь о малороссийском искусстве не хуже Павла Алеппского, проезжавшего полвека раньше.

После Мазепы вместе с постепенной потерей независимости и стеснением национальной свободы все заметнее становится и упадок искусства.

Наказные гетманы и кошевые «Січей», отстаивая независимость Украины, вместе с тем создают и памятники искусства, как например, иконостас Калнышевского в Ромнах в стиле рококо, иконы Спаса и Богоматери в Никопольском соборе и другие. Но это только лишь последняя лебединая песня украинского искусства.

Истощенная экономически вследствие запрещения вывоза за границу и принудительного изменения торговых путей в пользу Великороссии, изнуренная военными постояями и невыносимыми податями, разоренная вконец введением крепостной зависимости московитых людей, и потому не бывшая в состоянии по-прежнему в достаточном количестве производить интеллигенцию, Украина, понятно, не могла уже удержать искусство на прежней высоте, и оно пало.

С разрушением Запорожья исчезают последние признаки самостоятельности и оригинальности в искусстве.

Синод вмешивается в дела украинской церкви, в постройку храмов и их украшения; на все кладет печать казенщины, и все это длится до наших дней. Художники уходят из Украины туда, где им платят больше, то есть в Великороссию, теряют национальную сознательность и способствуют развитию общевеликорусского искусства.

Пятый период. Этот период начинается с царствования Екатерины II и тянется до конца XIX века. Характеризуется он, главным образом, тем, что украинские художники не имеют уже своей школы и учатся живописи в Петербургской академии.

Монастырские школы живописи совершенно падают на Украине и не дают сколько-нибудь значительных произведений.

Однако из художников-украинцев в конце XVIII века прославилось несколько человек, которые, хотя и жили в Петербурге, все же не порывали связи с Украиной. Это были: Антон Лосенко (1737—1773 гг.), Дмитрий Левицкий (1735—1822 гг.) и Владимир Боровиковский (1758—1826 гг.).

Из них Дмитрий Левицкий весьма скоро сделался знаменитостью и был (между 1770—1780 гг.) профессором живописи в Петербургской академии художеств.

Искусству живописи он учился сперва у своего отца, священника Григория Левицкого, известного киевского гравера и художника. От отца он воспринял все положительные стороны

киевской школы: стремление к естественности, проникновение в глубину душевных настроений и сочность кисти. Эти качества помогли ему стать известным портретистом и даже родоначальником российской школы портретистов.

Кроме отца, он заимствовал кое-что у Антропова, расписывавшего киевскую Андреевскую церковь, а потом, переехав в Петербург, кончал свое художественное образование под руководством Лагрене и Джузеппе Валериани.

В лучшую эпоху своей художественной деятельности Левицкий отличался блестящим колоритом, артистическим тонким письмом и большим вкусом.

Одна из лучших его работ — портрет отца художника; в нем Дмитрий Левицкий показывает себя тонким психологом и удивительно чутким наблюдателем. Вообще нужно заметить, что портреты его имели поразительное сходство с натурою.

Боровиковский родился в Миргороде, был учеником Дмитрия Левицкого и Лампи Старшего. Письмо его отличалось красивым сочетанием красок и виртуозной техникой. В его иконах проглядывает стремление к мистицизму и чувствуется глубокая проникновенная религиозность.

В то время как от Левицкого на Украине осталось очень немного произведений, кажется, одна лишь икона Богоматери в Полтавском церковном древнехранилище, от Боровиковского, наоборот, осталось очень много отдельных икон, даже целый иконостас в селе Романовке Мглинского уезда Черниговской губернии.

Иконы его работы можно встретить во многих церквях Полтавской, Черниговской и Харьковской губерний.

Между прочим, в Киевском братском церковно-археологическом музее хранится плащаница, писанная им для Миргородского собора.

Василий Тропинин и Тарас Шевченко были учениками Петербургской академии и их нельзя считать уже преемниками украинской школы живописи. Кроме них, много еще украинцев училось в Петербургской академии, как например, покровитель Шевченко украинец Иван Сошенко и другие, но нам неизвестна связь с Украиной, неизвестны результаты деятельности их на Украине.

Относительно Тропинина известно, что он оставил по себе много памятков в Подольской губернии в виде икон в различных церквях и художник он был очень солидный.

Шевченко же важен и особенной могучей национальной сознательностью, и сюжетами своих произведений.

Крепостной крестьянин Киевской губернии, всю свою раннюю молодость проведший в крестьянской украинской среде, он своей чуткой впечатлительной душой вполне естественно усвоил все лучшие черты, все оригинальные особенности украинского народа. Песни, думы и сказания о недавнем славном

прошлом жили еще в окружавшей его среде и служили единственным утешением беспросветной жизни крестьянства. Знакомство со всем этим дало богатый материал для обработки его не только в поэзии, но и в живописи.

Не будем останавливаться на биографии Тараса Шевченко, известной, кажется, всем и каждому, а упомянем только о том, что живописи он начал учиться в Варшаве у какого-то маляра в 1831 году на семнадцатом году своей жизни, в том же году попадает он в науку, правда, на очень короткое время к Лампи Младшему и в том же году перезнает вместе со своим барином Энгельгардтом в Петербург, где поступает в науку к «разных живописных дел цеховому мастеру Ширяеву», то есть к подрядчику-красильщику.

Потом совершенно случайно попадает в науку к художнику Сошенко, к земляку — ученику школы Брюллова.

Со временем Брюллов удостоивает его своими указаниями и советами. Только 22 апреля 1838 года Шевченко выкупают из рабства и на двадцать пятом году жизни он становится свободным.

В эту эпоху 40-х годов он пишет целый ряд картин на украинские исторические темы: «Хмельницкий перед крымским ханом», «Дары в Чигирине», «Смерть Хмельницкого», «Мазепа, умирающий в присутствии Карла XII Великого» и прочие.

В его произведениях заметно слишком много влияния брюлловского академизма, который весьма ощутительно сказывался даже в таких его картинах, как «Катерина», «Москаль и Смерть», — несмотря на то, что преобладание в них этнографического украинского элемента давало, по-видимому, возможность избежать автору слишком резких проявлений этого засущивающего направления.

В качестве художника — сотрудника Киевской археологической комиссии и, очевидно, подготавливаясь к дальнейшим работам на украинские исторические темы, Шевченко объезжает Правобережную Украину и зарисовывает массу художественно-археологического и этнографического материала.

Желая ознакомить более широкую публику с украинской стариной и жизнью, он изучает граверное искусство (офорт) и делает на этом поприще огромные успехи.

В 1844 году Шевченко издает первый выпуск «Живописной Украины» с шестью офортами.

К сожалению, это издание на первом выпуске и прекратило свое существование, по независящим от автора-издателя причинам.

Последовавшая в скором времени после того ссылка, разрушила все планы и все надежды Шевченко.

Суровый николаевский режим не дает возможности украинцам организовать даже в области науки и искусства.

После ареста Шевченко его рисунки и картины разошлись по рукам всяких приятелей и не могли влиять на души художников, хотя некоторые из них, например «Судня Рада», известны во многих копиях.

Особенная заслуга Шевченко в живописи состояла в том, что он один из первых среди учеников Петербургской академии стремился к национальному реализму и в своих жанровых картинах был предшественником великоросса Федотова.

Черпая сюжеты своих картин из украинской жизни и природы, Шевченко стал действительно украинским художником и на этом поприще, как и поэзии, положил прочный фундамент для развития украинской живописи, но, к сожалению, уже в конце XIX века имел очень мало последователей, так что украинское художество после него совсем заглохло.

Возвратясь из ссылки, Шевченко прожил очень недолго и не успел осуществить своих намерений, живя далеко от Родины, в Петербурге.

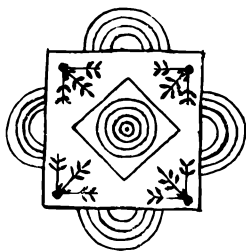
После его смерти среди украинской интеллигенции исчезает даже мысль о важности и необходимости искусства на родной почве, впрочем и самой украинской интеллигенции как бы не стало. Интеллигентные слои обрусели, тяжелый режим убил всякую энергию в обществе, и общественная мысль на Украине, развиваясь по линии наименьшего сопротивления, следовала за идеями централизма и великорусской гегемонии во всем.

Интеллигенция украинская вырождалась, так как правительство приняло способствующие этому явлению меры, запретив податному, то есть крестьянскому, сословию получать среднее и высшее образование, вследствие чего сократился приток свежих сил в ряды украинской интеллигенции. Вместе с сознательностью падало и искусство, и единственными представителями его на Украине стали «богомазы», как их удачно назвал народ.

Но в конце XIX — начале XX века появляются уже украинские художники с полной национальной сознательностью. По художественному образованию они принадлежат двум школам: Краковской и Петербургской, но общая среда и этнографическая масса, среди которой они работают, сближает их и объединяет. Несомненно, что с течением времени они объединятся и создадут свою национальную школу.

Понятно, что все это дело нелегкое, но общность биографических и этнографических условий ускорит и облегчит задачу объединения учеников двух различных школ и поможет создать нечто свое родное и общее обеим частям единой Украины.

МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОГО СХОДУ



ВСТУП

На мистецтво Північного Сходу дотепер не зверталось майже ніякої уваги з точки зору значення його для культури Середземного моря і для Європейської Півночі.

Тільки в цей спосіб можна пояснити те, що історія мистецтва могла несподівано зайнятися вивченням кругу Середземного моря, який чомусь завжди вважається самостійно творчим, і визнати, що розвій північного мистецтва, починаючи від старого Сходу, усе йшов через Елладу та Італію, не згадуючи навіть жодним слівцем про те, скільки Північ втратила на силі, коли вона поволі відділилася від Сходу, полишаючи його собі самому, а сама кинулася в обійми Півднєві і Заходові. Через це історія мистецтва спричинилася до придушення пізнання і розвою німецької прикмети (особливості)* в образів мистецтві.

* Тут і далі в круглих дужках автор подає варіанти перекладу окремих слів чи фраз.— В. У.

Німець з природи своєї є краян (мешканець) Півночі. Колись мав він з північними просторами степовими Європейського і Азійського Сходу ближчі зносини, ніж з Середземним морем.

Відносини ці в образівім мистецтві перервалися доперва тоді, коли спочатку турецькі* народи, а потім слов'яни відділили германців од народів Північного Сходу, споріднених з ними колись хазяйством, а разом з тим і від їхніх племінних братів колишніх в Ірані й Індії, так що германці зовсім відвернулися від колишніх своїх життєвих областей і прилучилися до Європейського Півдня і Заходу.

Первісна сполука зі Сходом була, мабуть, природніша, для сего візьмімо тільки карту в руки і гляньмо зірким оком, як тісно зрослася Північ Європи з Азійським Велетнем — краєм передусім з його північчю і центром. Тому, докладно обмірковуючи, не можна дивуватися, коли ми тільки аж на початку історичних часів Північної Європи зможемо виказати** ці сліди того природного сполучення, якого латинські часи нам уже не виявляють.

Ознайомлений зі справою здогадається, що питання буде йти про розвиток так званого «мистецтва мандрування народів», себто про утворення орнаментів (оздоб), які ми здибаємо в ужиттю на старовинних германських речах.

Цьому присвячено перший розділ (сеї праці), причім треба виразно зазначити, що він розглядає тільки такі напрями штуки***, в яких оздоба витискає або просто виключає кожную образотворчу галузь. Християнське мистецтво, яке дуже скоро навчилася цінувати значення образу, у розумінні старого Сходу для навчання тих, що не знали письма, відступає в цих рамцях на задній план. Поставлення проблеми було би певне пішло утертим шляхом, обмеженим на дуже вузький європейський горизонт, якби рівночасно з цим не притягнуто другого, спеціально азійського орнаменту, а власне ісламського, який менше дотикається Європи. Він ще й донині живе, хоча й страшенно змарнілий, і стикається з найдавнішим германським так само, як і з найдавнішим алтайським і хінським, і примушує нас думати, чи поза мовою й історією не виступають і в нім на яв якісь скриті сліди (спільності?).

Опріч первісної переваги орнаменту на Півночі і на Сході, дослід мистецтва навіть під час обговорювання темних тисячоліть і початків поволі може й поза обсягом орнаменту трошки гостріше вдивлятися (добачати) в області будівництва. Другий розділ і буде намагатися визначити рямці для сего нового напрямку досліджування. Існують цілком несподівані факти, які

* Тюркські. — Ред.

** Виявити. — Ред.

*** Мистецтва. — Ред.

виростають із спостереження, що вежаста (куполова) будова має переважаюче значення для церков Сходу, коли ми і тут виходимо не просто з Риму і Візантії, як одиноких єдино творчих осередків, і на них залишаємося, але питаємо, як се трапилося так, що на Заході, незважаючи на Рим і Візантію, ґрунтовною основою цілого розвою стала базилика, а на Сході вже заздалегідь баня, яка виробила собі панування на Заході доперва тільки через Леонардо та Браманте.

Третій розділ повинен виявити істотно протиприродний спосіб малярства в Православній Церкві в її розвої і зробити його зрозумілим скоріше через протиставлення до мистецтва Заходу, ніж ґрунтуючись на східнім розумінні. Нарешті, можуть тут знайти місце міркування про давні шляхи взаємовідносин зі Сходом, про руйнації, які вони претерпіли, та про вигляди, які повинна війна витворити на майбутнє. Найважливіші, себто перехресні рухи народів, треба зразу ж тут, у сім вступі, підкреслити, щоб увага читача уже заздалегідь залишалася звернутою постійно на цю вирішальну передумову розвитку східного мистецтва.

Однобоке звертання уваги на індогерманські вандрівки* фаховими дослідувачами мистецтва, яке дотепер обмежувалося виключно дорійським входом до Греції і його наслідками, витворило фальшивий образ розвою образного мистецтва, який і до нинішнього дня є шкідливий остільки, що німець охоче зовсім виключає Схід із свого кругозору. Практичний наслідок з того такий, що з боку господарського бажаної дороги до Азії все настійливіше шукають через Балкани, замість того, щоб зо всією рішучістю пробиватися туди через давній вандрівний осередок в Україні. Разом з цим у розслідуванні мистецтва теоретично стоїть у зв'язку те, що ми й досі завжди ще вважаємо грецьке мистецтво чисто арійським, замість того щоб уже раз і назавжди признати його за сильно семітсько-натуралістичне, яке перейнятому від Давнього Сходу, а особливо людській постаті тільки з труднощами зуміло надати арійський ідеалізм у формі і змісті.

Попри індогерманців, пробігаючих осевий рух діагонально між Північним Заходом і Південним Сходом, не слід лишати без уваги турецького виступу. Шлях, яким проходили індогерманці в тисячоліття до Христа, перехреснують в протилежнім напрямку, тобто з Північного Сходу на Південний Захід турецькі народи вже після Христового Різдва. Через це постав той поділ арійців, який у першій лінії винен в тім, що свідомість про старе пряме сухопутне сполучення з Азією зникла. Як індогерманець в українському степу, так турок у степових про-

* Мандрівка.— *Ред.*

сторах, що лежать між Алтаєм, Єнісеєм і Орхоном, зробилися кочівниками.

В обох випадках давніший постійний осідок уможливив утворення своєрідних форм мистецтва, яке в індогерманців одержало свій окремий особливий характер через сильне вживання дерев'яної техніки, а в турків через шатро й техніку металеву.

Книжка, що лежить перед нами, утворилася у своїм ідейнім ході не щойно під впливом настроїв війни, але є послідовним висновком праць автора, які з Риму й Візантії пройшли до земель по ту сторону Середземного моря і навіть до Ірану та Алтаю.

Проте круговид, який війна відкрила також і філістрові, мабуть, приготує більш сприятливий ґрунт для розкорінення тих поглядів, які висловлені на цих сторінках, ніж який допускала туга сила спротиву пануючої отяжілої при звичайки гуманістичного способу мислення.

Те, що тут висловлюється в стислих виразах, те для товаришів по фаху буде подано у двох наукових творах і в кількох розправах, які в описі літератури будуть приведені разом з апаратом найточніших дослідів.

Читачеві рекомендується, щоб він з картою в руці пояснив собі, що ми (німці), незважаючи на свою європейську північ, культурно мусимо уявляти з себе частину Сходу. Причём границя проходить попри Чорне і Каспійське море, через степи і пустинні простори Центральної Азії.

На північ при цих границях, поспіль з північними народами, лежать простори кочівників, на південь од них — річні оази високих культур.

Я виходжу з цього потрійного поділу в тім припущенні, що знаття* південних культур в Хінах, Індії, Месопотамії, Єгипті і басейні Середземного моря читачеві вже прищеплене.

Орнамент

Ми зробимо добре, коли під час розсліджування образного мистецтва східного поволі виробимо собі таку ґрунтовну уяву (погляд) про три великі корпуси людськості, а власне, що один з них, заселяючи (який замешкує) півднь Євразійського континенту, відокремлений у річних оазах, дуже швидко неначе теплична рослина доріс до високих ступенів Культури, у той час як другий на півночі бореться зі скупю природою і значно повільніше посовується вперед, а третій, розділяючи обох

* Знання. — Ред.

попередніх, бує собі на діагоналі від Атлантичного до Тихого океану і весь час залишається при своїм кочівницьким характері.

Дотепер фахове досліджування мистецтва вважалося все тільки з південними культурами і дуже малу ціну надавало тому, що номади і Північ ще в історичні часи брали участь у розвою образного мистецтва. У той час, як південні народи простували до монументальної будови в камені і образного мистецтва в напрямку людської постаті, то північні народи залишилися безконечно довго з шатром, дерев'яною будовою й орнаментом, як знакові того, що вони мали виявити образно.

У той час, як південні культури давно зійшли з цього шляху, то номади постійно лишаються з шатром і орнаментом.

Проте їхнє мистецтво разом з північним почало виявляти міцний і тривкий вплив на культури присередземноморські, починаючи вже з пізньоелліністичної доби, на що якраз і досі не зверталось уваги.

Ми знаємо тепер із знахідок кам'яної доби, що не орнаментом почався розвій образного мистецтва. Так само й дитина не починає ним своєї образотворчої праці. Доперва тільки постановля рукомесла приводить до симетричного впорядкування, чергування і заповнення площі. Таким чином, той ступінь господарського й духового розвою, який виявляється в орнаментальній творчості, є відносно досить пізній.

Він настає в житті народів доперва тоді, коли певний порядок спонукає розум до форм, але особистість ще не розвинулася, мистецьки і свобідно творячи в миролюбній конкуренції, до розвитку. Ступінь господарства, сприятливий розвиткові оздобного мистецтва, мусив наступити в північних краях доперва з бронзовою добою.

До цього я повернуся в іншій місці. Попереду треба згадати про вандрівних пастухів та їхній головний осередок Алтай. Здається, що кочівництво також сприяє розвитку оздобного мистецтва. Можливість виникання його доводить про упорядковані відносини господарські. Він не зв'язується, як би се можна було думати, з примітивним ступенем мисливства, навпаки, виникає він там, де сприятливий культурний ґрунт оточується степом. Звичайно, припускається, що воно, можливо, взяло свій початок в українських степах доперва на порозі доби вандрівок на Сході. На користь цього взагалі промовлятимуть річні області та гірські долини на краю тих степів, які простягаються з Північної Африки через Аравію, Сирійську й Солянну пустині, кругом понад озеро Аральське на північ Європи та Азії. Там на окраїнах пустинь міг розвинутися той високий ступінь скотарства і перейти на степ, який кожному звірини кожної породи умів виплекати для багатой продукції молока, тобто заложити ґрунт, без якого кочівництво є немислиме. Для

нашого розслідування мистецтва в першу лінію здається треба взяти під розгляд ті алтайські народи, які гуртуються кругом Алтаю та вздовж течії ріки Єнісею та попри озеро Байкальське. Вони дуже істотно відрізняються в певних елементах їхніх мешкальних і оздобних форм від індогерманців. Коли я далі йдучи шукатиму розділ і визначення, то не слід забувати, що тут діло тільки в таких гадках (проектах), які вирости поволі протягом багатолітньої праці над матеріалом, котрий давав для переходової доби від світу старинного до середніх віків перевагу образному мистецтву.

А л т а й ц і

За прикладом Кастрена я розумітиму тут усю ту групу (гурт) народів, які заселяють або заселяли істотну середину й північ Азії. Для дослідника мистецтва уявляється той гурт об'єднаним остільки, оскільки він мешкає в шатрах і, володіючи багатими алтайськими рудами, виробляє такі надання форми, які розраховані на враження через блиск металу. Я хочу се пояснити на двох прикладах.

Шатра з доби, яка тут розглядається, тобто з першого тисячоліття після Різдва Христового, не дійшли до нас в оригіналі, а проте представлені на малюнках. Репродукція під номером* і показує нам подібну юрту із стінного малюнка в храмі міста Безекліка в Хінському Туркестані, який тепер зберігається в Берліні в Музеї народознавства. Тут можна бачити шатро, яке виглядає з-поза стоячої на колінах постаті.

У напівкруглім вході, який відкривається вправо, видно як висять на жердці якісь начиння. Кругом (біля) входу кріпиться оздоблена матерія кругом (аж до) півкруглої покривки, яка закінчується кругами, кругом яких видно мотив звисаючих цяток, що ми охоче звемо ламбрекеном. Найважлишим тут є узор «безконечник», який у формі геометризованої гудини заповняє собою площі шатра й килима, на яким клячуть постаті.

Ми ждали би, що істотою пом'янутої гудини є те, що вона повинна би мати вигляд рослини, але в дійсності ся гудина не має з рослиною нічогосінько спільного, тільки являє собою чисто геометричну площу, заповнюючи мотив, як він розвинувся в гармонії зі спіраллю і її сполукою — хвилею.

Зв'язок той виразно можна пізнати на узорі шатра (іл. 1.), тут піднімається догори хвиляста лінія, розгладжена мушлеподібними спіралями, які густо одна за одною чергуються і разом з хвилею безконечно розпросторюються на поверхні, оскільки для цього є місце, тобто потреба заповнення. Як

* Тут і далі автор посилається на ілюстрації, які в архіві відсутні.— В. У.

приклад всіляких способів, візьмім розширення зверху на поверхні шатра (розгалуження) і вниз на килимі (паралелізм).

Те, що представлено на узорах юрти (іл. 1), те правдоподібно є одним із найдавніших способів оздобити розкуйовджених (ворсатих) і в'язаних матерій, а передусім так званих східних килимів.

Хоча такі килими з першого тисячоліття після Різдва Христового не удержалися в оригіналі, то все-таки до нас дійшли зразки їх і на інших малюнках Турфана, Хотана і в Тунгуані, так само як і на одній срібній «сасанідській» мисці.

На цих прикладах я схильний бачити визначні зразки алтайської підверстви і впливу степового простору, як цього і треба було сподіватися в Хінським Туркестані і на землі старих держав партів (парфян) та індосаків (скитів). Геометрична гудина (повоя) і ламбрекенний мотив служать основними мотивами того роду мистецьких пам'яток.

Другу групу утворюють бронзові вироби Єнісею, які в їхнім старім основнім складі датуються добою до Різдва Христового. Ілюстрація 2 дає зразки цього в ряді ножів, продіравлених на горішнім кінці, які ношено було висячими. Дірочки оточені орнаментом геометричної гудини, подібним до того, котрий ми вже розглядали на матеріях тільки що. До мотиву хвилі з її круговими завоями (цятками), прилучається ще значна особливість (якість) скісної різьби, яка призначена на те, аби блиск металу довести до найбільшого значення. Маємо силу прикладів на це як у бронзі, так і в золоті, які стверджують, що ця на формальне враження світла і тіні обрахована вартість (форма) була цілком визнана в далеких північноазійських областях аж до України і завдяки заокругленим формам у косім зрізі дуже майстерно досягала належного значення.

Я даю далі ще приклад один, який має вагу через те, що походить з України і одночасно з тим цілком відповідає бронзам алтайським і з різноманітних поглядів переводить до тих оздобних речей, прикрашених заскленними золотими перегородками, які в добу вандрівки народів здобули собі таке велике значення. Се є (іл. 3) звіряча постать у золоті з могили неподалік від Келермеса на Кубані, яка, на гадку спеціалістів, датується VI віком до Христа. Тут можна бачити тіло, оброблене в строго скісним крою, і оцінити, яке чутливе на гру блиску у світлі і тінях мусило бути око тих народів і в ту добу, коли зроблена була пом'янута річ.

Ця річ тільки тому визначається серед цілої низки інших подібних скитських речей, що вона зв'язана з єнісейськими бронзами своєрідним орнаментом на лапах і хвості, а з другого боку — своїми типовими заскленними перегородками на вухах — з нашими старовинними речами з часу вандрівки народів.

Тільки тут дірочки застеклюються не гранатами або альмандинами, тільки у правдиво північний спосіб — плиточками бурштину (янтарю).

У згаданім орнаменті, який обгинає дугою зі споду наліво звірячу постать, біля малих кілець знаходяться штабки*, які на одним своїм кінці завиваються в кільця, подібно до гудини на юрті (порівняй іл. 1). Схожий мотив на відомім золотім скарбі з Нагі-Сент-Міклоша в мистецько-історичнім придворнім музеї (іл. 4) показує типового представника одної підходящої під розгляд тут групи орнаменту цього в Південній Угорщині знайденого скарбу, який можна вважати завдяки вирізанним допискам за маючий щось спільне з турками. Ми бачимо миску, оздоблену кругами, в яких упадають в очі дракони. Великі круги зв'язані між собою малими, так що через це здається, ніби ми маємо перед собою виріз безконечного узору, у формі смуг, тобто типове для кочівницького мистецтва заповнення площі. У клинах між кругами, зверху і знизу та по краях вставлено заповнюючий орнамент із штабок з кільцеподібними цятками. З таких штабок з кільцеподібними цятками зроблено також самі круги. Отже, маємо тут з доби вандрування народів оздобний мотив, схожий на той, який ми бачили вже на сибірських виробах бронзової доби, потім на золотім звірі з Кубані, і, нарешті, у зразках шатра й килимів на малюнках з Таримської котловини. Нижче мова буде про те, що цей мотив геометричної гудини з кільчастими паростками та її (споріднені) вивідні форми, як штабки з кільцеподібними цятками, пізніше, за ісламської доби, зробився вихідним пунктом для арабески.

Перед цим ми мусимо згадати ще про другий ґатунок орнаменту, який опановує Північ, але так само і в ісламськім крузі мистецтва аж до нинішнього дня своєрідно був плеканий, у той час, коли він на Півночі мусив відступити навіть перед християнським рухом, який в оазовім мистецтві Півдня запусив глибоке коріння.

А р і й ц і

Той другий північний потік, що тягнеться в напрямку індогерманської осі, яка пробігає косо від Північної Германії до Індії, і прехрещує перший потік у сакійськім (скитськім) кутку, він знову дається побачити в найясніший спосіб, коли розглянути вироби гетські і лангобардські, утворені на італійськім ґрунті, нема сумніву, що ці народи принесли із собою

* Смужечки. — *Ред.*

вже вироблений на Північному Сході смак. Він цупко противиться всякому впливу класицизму й візантійщини, як вони застали їх на здобутій землі, і володіє протягом багатьох століть так виключно, що кожен турист в Італії не може недобачити його пам'яток.

Тут справа йде про колишнє оздоблення церков у літургійні прикраси, як вівтарі, проповідницькі, хорові бар'єри, престולי баптистерію і тому подібне. Ці приладдя завжди роблено в камені, не переймаючи, однак, для того оздобних форм, звичайних в Італії для цього матеріалу ще з римської доби.

Ці меблі скоріше вказують на виразний площинний стиль, тобто на обрамки і поля, обоє, оскільки то можливо, заповнені орнаментом, який до того часу тільки в окремих випадках можна було знайти в крузі Середземного моря, а власне (багатопруговим) пругастим* стьожковим орнаментом. Він пробігає плетений і вузлуватий в певнім напрямку як узор без кінця. Місцями покладсно на поля звірячі і рослинні (орнаменти) мотиви.

По них видно, що цілком ремісничим типом вироблені форми, а особливо, коли дається людська постать, виводяться відповідно звичаю орнаментистів, але в композиції відповідають східним призначенням.

У цілості збережені кам'яні меблі цього роду є рідкі. Здебільшого знаходяться малі фрагменти (уламки), які ще до недавнього часу скрізь лежали розсіпані, тепер на однім місці зібрані (див. іл. 5), у церкві Святої Сабіни на римській Авентині**. Кусники отсі, відповідно потребам, під час поновного вжиття плит порозрізувано, багато розбито, найбільше згублено. Ще у вісімдесятих роках можна було в цілій Італії, у всіх місцях ногою ступати на уламки того роду.

Таким чином та на долі германський елемент буквально топтався ногами.

У подібний спосіб північне мистецтво, коли воно другим разом залило Італію «готикою», обкидалося як лайкою під час Ренесансу тим словом, яке я тільки що вжив для означення стилю. На ілюстрації 5 ми бачимо групу колишніх бар'єрових і тому подібних плит, які Мацанті з науковим пієтизмом склав до купи. То геометричні орнаменти мінливої форми, але завжди зостаються (подібними) однаковими, тому що виведені в тій самій трипасково виплетеній стьожці, яка розрахована на враження (світотіні) від паралельно проведених ліній світла і тіні. Це суть переплутані круги, які ми бачили вже на (мисці) кубку (див. іл. 4) з Нагі-Сент-Міклоша, частіше також пальметки або

* Від пруг — крайка, окрайка (тканини).— *Ред.*

** Один із семи пагорбів, на яких розташований Рим.— *Ред.*

гудини, упорядковані так, що заповнюють площу, потім круги заповнені діагоналями і хрестами, місцями також аркади з символічним заповненням — коротко кажучи, всякого роду площу заповняючими мотивами. До властивної архітектури увійшов цей орнамент доперва значно пізніше.

Найраніше поява цього кількопастругового стьожкового орнаменту на будівнім творі є видна на надгробку Теодориха в Равенні, де він, як вінцевий ґзимс утворює славнозвісний кліщовий фриз цієї, в нижній своїй частині восьмикутної ротонди, котра вирізняється з ряду решти мурованих будов Равенни як єдина видатна кам'яна будова, передусім своєю кам'яною велетенською плитою як віком.

Пояснення цьому дають паралелі, котрі, правда, можна знайти в дуже далеку віддаленню, се вірменські церкви, між якими не найстаріші тільки ті, що виходячи з VI і особливо з VII віку збереглися досі. І на них кількопаструговий орнамент стьожковий, як вінцевий ґзимс зовнішнього боку, вживається так загально, що хутко нагадує індогерманське походження вірменів та їхнє зіткнення з готами під час осідку останніх в Україні і пояснює з'яву цього орнаментного мотиву в Равенні, як єдиного у своїм роді в рамцях Заходу. Також і сама форма будови, як матеріал і техніка, говорять про те, що надгробок Теодориха вибудував якийсь вірменин або гот, добре вишколений у вірменській архітектурі. Про вірменські церкви доведеться ще нижче говорити. Тут згадаймо тільки про їхню орнаментику.

За чергою зубчатою кругових луків слідкує дуже скоро цілковите самовладство стьожкової плетениці і форма капітелі, яку ми схильні визначити за типову форму того роду, що ми, звичайно, в романським мистецтві Заходу називаємо «кубовою капітеллю». Я даю на ілюстрації 6 приклад — зразок з катедри в Артику, яка справді не є датована, але відповідно всім особливостям стилю належить скоріше до VI, ніж до VII віку. Тут видно (подробицю) особливість західної конхи з її типовим рядом сліпих аркад, які по вуглах сходяться одна з другою на двох пругах (колонах), на котрих покоїться по кубу, підрізаному знизу напівкругло. На нім косий насад і арка з косою поверхнею, яка здається рівномірно заповненою сіткою трипастругових стьожок, діагональ якої нормаллями* перетинає половину арки. Заповнення вікна поминальним хрестом належить до пізнішого часу. Але і тут треба зважати на те, як сей хрест зі своєю підставкою й рамою цілком зв'язаний з подвійно- та потрійноспастругових стьожок. Се є типовий спосіб для всіх

* Перпендикулярами.— *Ред.*

вірменських надмогильних хрестів, які здаються так близько спорідненими з ірійськими (ірландськими) і північноанглійськими. Під вікном написи.

Як алтайському, так і індогерманському мистецькому рухові присвоєний нахил до вживання звіра. Ми бачили дуже гарний приклад тому в золотій знахідці біля Келермеса (іл. 3).

Про точне наслідування природи тут не може бути мови, звір може в турецьких народів мати смертомістичне значення, може, як у германців, служити підкладом до спонукування фантазії, тут він у всякім разі є, але здебільшого він буває невизначений у своїм вигляді, і тільки в деякім смислі натякаючий, а здебільшого се чистий орнамент. Сей нахил до обезцінення форми звірячого тіла, в протилежність до семітського й грецького (вличковування), вияви певного звіра в найвірнішій передачі природи є знаменне для кочівників так само, як і для народів Півночі.

Я тимчасово трошки забіг наперед, аби розглянути два так дуже відокремлені круги мистецтва, тобто алтайський і індогерманський, так щоб їх можна було поставити поруч, а тепер вертаюся назад хронологічно.

Взагалі час переходу від античних до середніх віків — у знаку світового руху і змішування. Чистих потоків мистецтва ледве чи можна сподіватися в ту добу. У всякім разі вони мусли існувати на Півночі, бо інакше ні вандрівні комонні народи уралоалтайського краю не могли б так чисто пересадити свою геометричну гудину в Угорщину, ні лангобарди свій індогерманський гатунок не могли б зробити пануючим в Італії. Узагалі стверджено, що чим більше ми наближаємося до Середземного моря, тим більше старосхідне, грецьке, кочівницьке мистецтво і північне проростають одно в друге (просякають одно другим).

Сакійський еллінізм

Завойовними походами Александра Великого зачинається той нещасливий час, який переніс східний імперіалізм також на Захід: замість простого управління державою в мішанині племен, народів і городів, поставив волю влади, яка відтоді з допомогою церкви панує і робить вплив на весь спокійний і постійний розвій життя людськості. Образове мистецтво як в Єгипті, так і в Месопотамії стає все більше і більше до послуг влади цієї, яку воно має інсценізувати. Велика гарна свобода поодиноких мистецьких особистостей, котрих дочекався світ у коротких віках Фідія і Праксителя, проминула, доки міста Заходу переходово знову не спробують розвинути індивідуальність.

Барокко зуміло ґрунтовно дати тому лад. Аж по нинішній день борються уми проти гніту, який виступає в найрізномірніших переодягах, і тужать даремно за союзами, направленими річево на упорядковане управління, які дали б свободу культурному розвитку частин.

Може, тільки теперішня війна принесе це звільнення умів, може, тільки воно зуміє довести її до кінця.

В образів мистецтві Сходу виступали щораз сильніше влада і духовний гніт. Орнамент, що первісно служив невибагливим потребам оздобы, усе більше й більше стає до послуг пишноти. Се діється у найбільшій масштабі, коли також на цім полі архітектура прибирає до своїх рук провід, а орнамент призначається на те, щоб обволікати оздобою не викликаючі враження площі стін з непаленої цегли. Зразок того тільки переведений у камені вже є на фригійських скельних фасадах, наприклад на надгробку Мідаса. Яку розкіш розвинено в тім напрямку на просторах поміж Хінським Туркестаном і Межиріччям (Месопотамія), доводять нові відкриття в Турфані і Хотані, з одного боку, і в розкопках Самари — з другого. Різниця є тільки в тім, що в Індохінській області в роботі було образотворче мистецтво, в той час, як у Самарі над Тигром людської постаті зовсім нема, а виключно панує тільки орнамент. Ся дивна різниця є тим більше помітна, що якраз і над Середземним морем, і серед старих культур над Нілом і в Месопотамії панувало образотворче мистецтво. Новий рух, який виходить зі Сходу і Півночі, загрожує старому світові. Сей висновок з'ясовується через те спостереження, що почин до цього, коли ґрунтуватися на орнаментах ужитих для цієї цілі, дали ті обидва гурти, про які я вище говорив зокрема. До того прийшов, як здається, орнамент виноградної лози, розвинений в областях навколо Паміру під впливом натуралістичного мистецтва Індії. Од часів Александра сюди ввійшов ще грецький елемент, який сильніше переплів геометричну гудину з пальметою. Осередком, до якого спливалися мистецькі рухи з Півночі, Півдня і з кочівницьких країн, була, здається, перехресна точка руху народів індогерманського та алтайського, стародавня країна саків, тобто тих індогерманців, які після переходу індусів та іранців через Кавказ на Південь пішли за ними кругом понад Каспійське море і дали партам династію Арзакідів.

Із цієї мішанини постав орнамент пізньоелліністичної й пізньоримської доби, яким на Сході скористалися Сасаніди та візантійці в монументальних творах.

Найяскравішим зразком нового передньоазійського мішаного стилю є начілок (фасад) з Мшати, виконаний у партійським ґатунку, який завдяки моєму намагання перенесено до музею

цісаря Фрідріха в Берліні, щоб цілий світ наочно переконати в значенні сеї мистецької течії.

Ілюстрація 7 показує цю стінну оздобу, яка в камені приближено наслідує сакійський килим, але, правда, не з тим враженням, яке вона викликала в палаючій сонцем пустині Моабу.

Тут усі улюблені мотиви шатрових номадів: трикутні цятки, і належні до них зоніки (розети), переплетені з грецькими сигмами (Σ), бактрійською виноградною лозою й тою мішаниною з плетених стьожок, геометричної гудини, пальмет і звірячих мотивів, які ми обговорювали в попереднім розділі. Цікаво спостерігати, як біля партійського, яке спочатку чистісінько саме має значення, помаленьку просякає сасанідське, яке у свою чергу досягає повного панування на обох останніх полях. Ілюстрація показує тільки лівий початок фасаду (начілку), який всенський має вздовж 40 метрів.

Вінцевий гзимс (карниз) сильними виступами закінчує верхній край; він спочатку ламається з горизонталі на вертикаль і потім знову на горизонталь, таким чином набуває цілком не грецького стьожкового характеру і переповнений силою мотивів, які, оброблені в глибокі тіні, дозволяють виразно пізнати нахил до геометричного пальметизування і переплітання двопасмовими стьожками. Під сим вінцевим гзимсом уміщена сигма, яка йде зигзагом, утворюючи то висячі, то стоячі трикутники, заповнені розетами, які вистромлюються на тлі (ґрунті), не зовсім заповненим гудиною. На деяких полях та плетениця існує тільки в зачатках. На ілюстрації 7 унизу можна бачити помотані* круги, улюблений мотив примітивного заповнення площі.

Виноградна лоза являє собою партійське листя з накладеним гудзиком, і до того ж біля верхка (трикутників) — птахи і звір з людською головою. На інших полях унизу посередині міститься чаша, з боків біля неї — звірі, а вгорі вона випускає із себе галузь гудини (повою-спіралі), яка в третій спосіб без вази виростає неначе стебло, як в Індії і пізніше на орієнтальних (східних) килимах.

Найважлишу перемену роблять ті орнаментальні мотиви, які я окремо поставив на чолі, геометричну гудину (лозу) і так само геометрична стьожкова плетениця. Із першої мало-помалу розвивається той орнамент, який ми звикли означати арабською, 'а з (другої) останньої на математичних обрахунках побудована многокутна (полігональна) орнаментика.

Тому не треба дивуватися, побачивши, що арабеска з'яв-

* Спіральні.— *Ред.*

ляється ще в старовиннім світі перед приходом ісламу. Як визначний приклад я подаю на ілюстрації 8 одну подробицю із церкви Святої Софії в Константинополі, капітель (головну) і оздобу архівольту (в'язання) нижньої сішниці (колонади), яка завдяки монограмі Юстиніана певно датується. Тут видно, як тектонічні (будівні) елементи античності відступають назад, заданим (данім) тут більш-менш суть площі, які, здається, і зроблено чисто декоративно за правилами (за принципом) вигинистого (ковальського) заповнення. На самій капітелі (головці), далеко витягаючись із середніх двопасмових кругів, вистають хвости, які заповнені арабесковими мотивами. Навколо вирізаної монограми розташовані парості баговиння, заповнення пасмуг і площ архівольту (в'язання) являють собою шпичасто овальні узорі поруч з геометричною гудиною (повоєм) у всіляких відмінах.

Як візантійська, так і орнаментика романського, ісламського і слов'яноортодоксального мистецтва побудована на таких самих основах. У цій книжечці йдеться лише про східні течії мистецтва.

Ісламське та ортодоксальне мистецтво

Незвичайнішим явищем в області старовинного світу є те, яке за часів раннього середньовіччя розширилося на ґрунті Ірану, Месопотамії, Сирії, Малої Азії і Єгипту аж по сей бік до Іспанії і Сицилії як пануюча верства, подібно як колись лангобардське мистецтво в Італії. Але в той час, як останнє було в ужитку тільки переходно, те перше в землях ісламу і православної церкви аж до сьогоднішнього дня утримало свою цінність. Ми знаємо тут драстичний* приклад завмирання Сходу аж до мистецтва нашого часу.

Над походженням цього рідкісного мистецтва, яке до нашого західного так близько стоїть і місцем і часом, але так незвичайно далеко своєю якістю, не задумувався ніхто, уже здавна, хто б не виходив з точки зору античності і не старався б всяким крученим способом зробити ймовірним походження його від неї. Трудність полягає в тім, що сам творець ісламу, араб, не входить тут під розгляд, а решта кочівників і північних народів не входили у виднокруг робітників, котрі працювали в області середземноморського мистецтва.

* Від *drastico* (італ.) — яскравий, надзвичайний, різкий. — *Ред.*

Я хочу в сій книжечці розглядати (представити) тільки орнамент, який завдяки способів вжитку його в архітектурі ясно виявляється у своїм походженні.

Можливість цього мистецького напрямку здається мені можливою доперва тоді, відколи я научився звертати увагу, з одного боку, на геометричну спіраль шатрових кочівників, а з другого боку — на багатопасмові стьожки арійців, як на джерело арабески і полігональної орнаментики (наприклад, в орнаменті саней і воза знайденого в Норвегії озерберзького корабля і на старовинних християнських пам'ятках будівництва вірменського). В ісламському мистецтві вони поруч вибиваються наверх (набувають великого значення), а в православнім мистецтві їх скоро відсунуто назад. Араби просто перейняли арійське й алтайське мистецтво, що відповідало їхньому кочівницькому характерові.

Для ісламського мистецтва згадаймо хоч тут давно забутий примір (зразок), на який я цією дорогою хтів би звернути увагу ширших кіл — се надгробок того Магмуда, котрий (998—1030 рр.), як один з найвидатніших хаснавидійських князів, правив і від Фірдоусі прийняв королівську книгу (Шагнаме). Я знаю надгробок той тільки з дуже поганої ілюстрації (іл. 9) одного часопису з року 1843 і дуже бажав би одержати хоч одну, краще кілька добрих фотографій з нього. Але хто принесе їх з Афганістану? Та взагалі, чи існує ще та домовина в Хасні? Ілюстрація 9 показує насад, лежачий на цоколі. Напис у двох рядках молить про ласку Бога для Магмуда, сина Сабактегіна (976—997 рр.).

Бачимо, як кувейтський шрифт сам використовувався як орнамент і через геометричну гудину дійшов до розцвіту. Про природні форми так само мало може йти мова тут, як і в гудині зовнішнього краю.

Потім наведемо ще дерев'яний міграб, датований роком 1132, звичаю Рукайя в арабському музеї в Каїрі. Ілюстрація 10 має одну подробицю. Тут видно обидва ґатунки (роди) орнаменту поруч і протягнені один крізь одного. Мотив геометричної гудини гарно виступає на світ у малім високім полі зліва.

Він спирається на стару партійську відміну виноградної лози, з якої через розвинене пальметизування під впливом геометричної гудини (постала) утворилася так звана арабеска. Стьожковий орнамент опановує решту полів. Він викладається або у формі звізди, або упорядковує такі звізди, тобто шестикутники, один за другим в пасма, або дає йому пробігати в ступінчастих луках (зводах), завжди наповненим арабескою, або нею як переважаючою основою.

Те, що тут перед нами лежить, то ще не є арабескою, але

цей міграб власне і є особливо інтересний тому, що він робить наочним утворення цього способу оздоби побіч многокутного орнаменту.

Християнське мистецтво не приймає в тому рухові на полі орнаменту участі в тій мірі, як зникаючий антик та іслам, через те що в нім дуже скоро знову прийнялося мистецтво образове і повчаюче і таким чином поновно стало постійним складником мистецької творчості, в той час, як іслам і по сей день залишився носителем своєрідних мистецьких напрямів євразійських північних народів і номадів. А відтак західне мистецтво з так званою готикою перейшло до нової орнаментики, почасти основаної на дослідженні природи, яка зразу ж промостила дорогу до поновного прийняття античних форм спочатку в Італії, а потім скоро і в цілій Європі та в решті культурного світу.

Росія багато втратила на своєрідності завдяки цьому прийшлому із Заходу переворотові, передусім будова палаців дісталася із Заходу, а також і в самім ядрі народу запустили коріння декорації італійських і французьких майстрів. Через це місцями утворилася цілком гротесково вражаюча мішанина західного і східного. Вона виступає в рамках європейського так само чужою, як приблизно Чертоза ді Павія в порівнянні з чистими творами флорентійського ренесансу в Італії: перейнята тільки зовнішня форма, і залишився незрозумілим внутрішній зміст її.

Хто хоче зуміти пізнати російське мистецтво в його передмонгольській формі, тому треба держатися церков у крузі Володимира-на-Клязьмі, які зовні покриті двопасовими геометричними орнаментами на плоскім рельєфі.

Через Україну і Росію йшов також жвавий рух до Готланду, Швеції та Норвегії. Через це не слід дуже вражатися, знаходячи в цих, високо на півночі розташованих країнах, в орнаменті багато східних впливів.

Читаць мусить постійно мати гадку про те, що був у розвитку європейського світу такий момент, коли навіть для образного мистецтва була небезпека цілковитого пригнічення Заходу Сходом і Північчю. Цей випадок трапився тоді, коли хвилі вандрування народів занесли германські племена аж до Північної Африки і потім подалися назад, а араби намагалися просунутися через Іспанію і справді там і в Сицилії кріпко засіли. В оздобнім мистецтві передкаролінгових рукописів живе передусім середньоазійська течія, перенесена готами по сухих шляхах (материкових), поки не тільки мова й писмо, але також і образове мистецтво мало-помалу не під'ярмилося латинському духові.

Будівництво

Вплив Сходу на Захід в обсязі архітектури був пробиваючим. Уже в передісторичні часи баня на круглій підбудові просякла в середземноморські країни. Потім у мікенську добу вона була звідтіль витиснена дерев'яною хатою. Одначе решта цього руху залишилася в Італії завдяки етрускам.

Другий натиск будови з банею прийшов потім, наприкінці елліністичних часів і на початку християнських, до значення, яке задержалося і по сей день.

Здебільшого ще й тепер на розвиток будівничого мистецтва панує той погляд, що склепіння й баня вперше Римом уживалися для просторих монументальних будов, а потім християнською архітектурою західних країн під час середньовіччя і Ренесансу, заохоченою цими римськими пам'ятками, уперше пристосовано в широкім розмірі до базилік і центральних будівель. І тут, як і в орнаменті, прийнято вважати пізньоримське мистецтво за творця нового ґатунку, сягаючого й до наших часів. У дійсності се є мистецтво Сходу, тут мусять входить до обміркування іранські елементи побіч семітських.

Жолобове склепіння стало вперше основною будівельною одиницею в річних базах* Нілу і особливо Тигру та Євфрату, але семітським народам не довелося застосувати їх до монументальних творів, які покривали великі простори. Навпаки, вивершування бані (купол) — се є справа іранців, і слід пожаліти, що й по сей день ми залишилися без знання й розуміння сего арійського витвору, в Германії протягом століть переймали його з рук італійців, котрі завдяки захованню античної сохи відсовували баню (купол) на задній план, не дивлячись на лежачу в її істоті можливість розвитку.

Розвиток архітектури в її основних останній час відомих рисах уявляється так: спочатку на середземноморським побережжі в архітектуру вступив дерев'яний північний дах у причілковій формі, і власне Греція із цієї форми хатньої під впливом кам'яного будівництва єгиптян витворила хату свого Бога. По незрозуміло глибокім занепаді будівничого мистецтва в той час, коли християнство стало в Римі державною вірою, отся будівельна форма з дерев'яним причілковим дахом перейшла також на середземноморські християнські церкви, не дивлячись на те, що вони вже не були більше хатою самого Бога, але разом з тим і місцем зібрання громади. Для цього в римські часи служили (вживалися) поруч з базилікою також величезні будівлі зі склепінням.

Доказом цього служать купелі й величезна в перехресних і

* Басейнах.— *Ред.*

жолобових склепіннях побудована базиліка Константина на Римськiм форумі. А тим часом понехаяно цей розмашистий рух догори (запроваджений) розвинений великими елліністичними городами, і натомість заведено деревом криту базиліку, тобто форму застосовану до старовинної зали для церкви.

На Сході інакше. Де побережжя Середземного моря сприяє зносинам, там ще чергується деревом крита базиліка зі склепистими будовами. Але чим далі посуватися від Середземного моря в середину Передньої Азії і через задні країни Прибережжя в середину до Месопотамії, Вірменії та іранських гірських земель, тим більше склепіння зберігає свою перевагу навіть і в християнську добу.

Досліджування мистецтва випустило з-під своєї уваги як глибокий занепад будівничого мистецтва в християнському Римі, так і факт безупинного поступового розвою склепистих будівель на Сході. Тепер відкриття християнського мистецтва у вірменських областях вершин Євфрату й Тигру, також в приграничних країнах малоазійських, месопотамських та іранських повинно знову відкрити очі на цілком інакше укладений стан справи, котрий потім зі свого боку пробудить признання побічного значення країн, про які думають, що то вони давали провід між останньою римською і першою романською склепистою будовою і ренесансною банею на Заході. Дерев'яний дах служить знаменною ознакою цих інтермецо (перерв) без розвитку.

Поступ догори в будівничім мистецтві на Заході знову прийнявся доперва тільки з перейняттям склепистої будови, яка в західних римських землях обірвана була, а на Сході саме тоді дійшла до найвищого розцвіту.

У дальшiм я не буду з такою силою виставляти на перший план розвиток жолобового та перехресножолобового склепіння в церковних будовах, хоч вони також вийшли зі Сходу, як я колись намагався це довести у своїх працях: «Мала Азія як цілина історії мистецтва» (1903 р.), «Аміда» (1910 р.), а тільки (виставлятиму) доперва для мене в останній час з'ясний у своїм розвитку тип банної будови (куполової).

Сакійське хатне будівництво

Уже давно відомі дві палацові будівлі Південного Ірану — Фіруцабад і Сарвістан, які своєю оригінальністю (своєрідністю), незрівняністю як зі староорієнтальним, так і греко-римським мистецтвом будівничим не раз звертали на себе увагу. Виступаюче на них, варте уваги взаємоприсотування між банею і жолобовим склепінням, не має нічого до себе подібного.

Коли порівняти їх з палацами в Персеполі і Ніневії, то помітно, що в них пробивається цілком нове будівельне чуття,

яке ні Месопотамії, ні також еллінізму не властиве (не могло належати).

Ближче досліджування доводить, що тут, правда, у римський спосіб, внутрішні простори незвичайної великості зв'язані з побічними просторами, але вони перекриті не перехресними склепіннями, які чергуються з окремими круглими банями, тільки головна просторинь покрита незвичайно побудованою квадратною банею. Вона змінюється жолобовосклепленими прибічними просторами, з яких одні оброблені як поздовжні зали, другі — як відкриті входові сіни. Ці палаци монографічно описані в четвертому томі Dienlafoys «L'art antique de la Perse»*, а потім і в усіх підручниках. Я хочу тут виходити з того факту, що квадратова баня просто виводилася на незвичайно міцних стінах, глибини яких, вимуровану дуже міцно з битого каміння і вапняного розчину, ледве чи можна собі уявити.

З таких грубих мурів, але, правда, з порожніх (дutih) цеглин побудовані стоять і по нинішній день хати, покриті банями в східноіранських селах, а їхній тип подекуди перехопився аж у Месопотамії і там відомий уже на старих ніневійських рельєфах. А по сей бік границі цих баньчатих (куполових) хат починається на Заході крита деревом передньоазійська хата, з якої розвинувся, як уже пом'януто, тип грецького храму. І в подібний спосіб східноіранська баньчата хата дала почин до розвитку монументальної баньчатої будови. Як північна хата просякає собою грецьке мистецтво, так сакійська просочується в християнські часи (опановує християнську добу).

Розвиток іде через південь, або Вірменію, на Константинополь, баня панує потім в області православної церкви і розпочинає новий побідний похід на Заході з Леонардо і Браманте.

Ілюстрація II показує подібне східноіранське село з його тісно, одна біля одної, скупченими баньчатими хатинками.

При рихтельнім розгляді можна помітити, що кожна баня покоїться на квадратній підбудові. Баня виведена в спосіб «лійкового склепіння» (Trompengewolbes).

Як зразок сакійської праформи я подаю тут одну будову, яка виведена в стінолитний спосіб. Не можна сподіватися, щоб стара будова, приблизно партійської доби, зроблена із сирі невипаленої цегли, могла зберегтися до сьогодні. Усе ж таки в Сеїстані й Афганістані, як і в Фергані, могла задержатись не одна старовинна будова, яка дожидається відкриття та опрацювання.

Хата в Бус-і-Гор (іл. 12), котру я взяв із знімків доктора Дієца, які він зібрав на одній дослідній подорожі, котру

* Дьєнлафуа «Давнє мистецтво Персії» (фр.).— Ред.

виконала моя наукова канцелярія, ця хата побудована за сасанідських часів і показує, що підбудовою служив квадрат, виведений з польового каміння, в який уводить вхід, висклеплений з цегли. Баня також виведена з цегли, а над входом помітно сліди колишньої обкладки плитами. Одначе насамперед впадають у вічі виступаючі з-під цієї опуковатої шапки на вуглах квадрата так звані «тромпи», себто лійкуваті накапелки, які пересклеплюють не зайняті банею вугли основного квадрата, на тих місцях, де в західноземельних банях звичайно можна (звикли) бачити так звані «педантиви» (межилучники, клини, парус). Таким чином, «тромпи», оскільки се тепер дається перевірити, є сакійським способом склеплювання бані.

Старохристиянські баньчаті церкви Вірменії

Поки баньчата будова обмежувалася хатою і палацом і задовольняла потребу простору через чергування поспіль ряду мешкальних світлиць, до того часу не міг здійснитися розвій бані з метою монументальної широкопростірності поодинокі клітки. Він прийшов доперва тоді, коли поодинокі баня була ізольована і до неї були поставлені вимоги задовольнити далекойдучі жадання простору. Се сталося в той момент, коли баня мусила стати не тільки хатою, але також разом і одиноко стоячим місцем зборів (єдиним для цього призначеним місцем зібрань). Ся вимога була задоволена тоді, коли християнський культ узявся перетворити сакійську мешкальну хату на дім Бога, а разом з тим на дім для громади.

Ми живемо в тім переконанні, що християнство на цілім широченнім обсязі свого розповсюдження — у партів і медійців, еламітів і месопотамців, в Юдеї й Каппадокії, Понті й Азії, у Фригії, Памфілії, Єгипті і на прикінцях Лівії біля Кірени, у виселенців з Риму, євреїв і єврейських спільників, критян і арабів, як оповідає апостольська історія 2, 9/10*, — ніби воно виходило з базилики як з церковної будови. Се неправдиво й історія мистецтва з таким припущенням до свого часу стояла на фальшивім ґрунті. У тій області, де християнство раніше ніж на Заході стало державною вірою, власне у Вірменії, будівна форма церкви розвивалася якраз у сполучі з банею на клітці (на келії). Це підкреслене признание, яке пояснює змагання між базилкою й банею в дальнішій ході розвитку як на Сході, так і на Заході, повинно бути так докладно обґрунтоване, як на се дозволяє загальний план цієї книжки.

* Діяння Апостолів: 2, 9—10.— В. У.

Тільки треба мати завжди перед очима те, що православна церква цілковито розвинулася в баньчату (купольну) будову, і на Заході, починаючи з Ренесансу, баня також переймає провід в розвитку будівництва. З другого боку, ще раз виразніше виявляється і те, що хата з банею (мала перевагу) панувала також у середньоморським крузі за часів передмікенських і, мабуть, гітїтами як посередниками була перенесена назад на вірменську високорівню і до Ірану. Таким чином, старохристиянська баньчата церква знову прийняла той тип, який вимер при Середземнім морі, але затримався на Далекім Сході. Різниця полягає тільки в тім, що передісторична будова мала круглу підбаню, а історичні часи помістили баню на квадратній основі.

Далі ми для з'ясування старовірменських церков будемо представляти знімки, які я зробив укупі з деякими членами Історико-мистецького інституту при Віденським університеті і з вірменським архітектором Тораманяном восени 1913 року в Російській Вірменії.

Вірменська церква із самого початку прилучається до квадратного будинку з банею. Завдяки тому, що сей квадрат зі своєю банею на лійках (тромпах) виявляється вільним на всі боки як самоцільний (окремий) будівний кристал і, крім того, надається для побільшення до монументальних розмірів, то поневолі висовується на перший план питання про погодження між тиском і напруженням. Так з'явився перший тип будівельний старохристиянської вірменської церкви — конховий квадрат. Ілюстрація 13 дає нам деяке уявлення про нього. Се є зовнішній вигляд катедри в Мастарі, побудованої в році 650, яка в напису названа храмом слави Божої, домом молитви для правівірних, місцем очищення від гріхів і пам'ятником фундаторів.

Природно, що се є вже не перша будова сього типу, витвореного ще два або три сторіччя раніше. Тут видно на трьох вимірах піднятий основний обрис куба (12, 11, 20 м), на яким на всі чотири сторони виступають п'ятибічні конхи (закапелки), у такий спосіб, що середня широка сторона проходить паралельно зі стороною куба і таким чином уможливають пірамідальний дах, який тримається на віконнім восьмеріку могутньої бані (купола). Вона саме і закінчується пірамідальним кам'яним дахом. По краю даху виявляються різьблені зубчики (малий зубчатий фриз), які так само можна знайти на цім місці вже на старіших іранських пам'ятниках Ахеменідів.

Описана тут форма будівна уявляється мешканцям Заходу цілком несподівано. І сталося так, що проклав собі дорогу той розвиток, закоріненний у тім способі, який, виходячи з принципу

підпирання приділами, виплевав різні відміни у залежності від того, чи твердо тримався основного плану квадратного, чи обставлявся безпосередньо чотирма, шістьма або вісьмома приділами (конхами).

Ці вірменські будівні форми не мають нічого спільного з другим рядом баньчатих будівель, які вже в елліністичні часи, правдоподібно, рушивши з Ірану, помандрували через Месопотамію й Сирію на Балкани й Константинополь і у вигляді восьмибічної будови, як так звана купольна базиліка, пишалася коротким розцвітом своїм в рамках старохристиянського середземноморського мистецтва.

Вона також була витіснена і звідтіль уже приблизно в році 1000 тим будівельним типом, який зробив квадрат монументальних розмірів пануючою формою простору й перевів його в тамбур* типовим сакійсько-вірменським способом — тропами.

Найстаріший приклад того я маю на грецькім ґрунті, у монастирі Дафни біля Атен і Гозіос Люкас (Святого Луки) між Парнасом і Геліконом, потім доведений в Неамоні на Хіосі, але я не хочу глибше в це входити, бо сей перший загальновідомий виступ сакійсько-вірменського круга в область Середземного моря не зміг довго вдержатися супроти другого, якого найстаріший доказ ми знаємо тільки з літератури, але який потім зробився пануючою будівельною формою образного мистецтва Сходу, — се перехреснокупольна церква. Вона була занесена на Захід першим представником вірменської династії на візантійськім царськім троні Василем Македоном (867—886 рр.), будівництвом його палацової церкви «Неа». Цілком ясно, що розвиток її лежить у Вірменії, і звідтіль вона, ся будівельна форма, розповсюдилася по цілім обсягу православної церкви, але тільки спочатку зовсім не через Візантію.

Завдяки короткості сеї книжки я пропускаю деякі вірменські посередні елементи й поруч з церквою Матарською даю тут безпосередньо тип коридора з банею в Талішу, ця церква своїм закладовим написом датується від року 670.

Фундатор її, князь Маміконян (пр. 662—685 рр.) і його жона Олена утворили цим будову, тип якої знову оживає в римськім «Єзусі» (єзуїтській церкві). Довгу будову, якої простір одноцільно стягається банею, трикорабельність іде на користь бічних просторів, які відкриваються до бані поперечними жолобами і розчленованими поздовжніми жолобами.

Ілюстрація 14 дає її основний план, з якого ясно, що вже у Вірменії конхове підпирання заступається стовпами зсередини, коли того вимагають підтримуючі (замість конх-лійок) баню жолоби. Видно, що будова розпадається вповдовж на три части-

* Прибудова біля дверей, яка захищає від вітру, холоду тощо. — Ред.

ни, відділені одна від другої парами могутніх сох. Східна частина пристосована для хору і виявляє деякі типові вірменські риси, на яких ми тут, одначе, спинятися не будемо. Я привожу тут сей тип тільки тому, головним чином, що він має значення для розуміння італійського мистецтва і доводить, що Схід уже сливе на ціле тисячоліття раніше йшов своєю власною дорогою. Для православного мистецтва сей тип не мав тривкого значення. Усе ж таки він показує баню на сохових підпорах, яка лежить в основі перехресної церкви з банею (перехреснокупольної церкви). Ця остання розвивається не з довгої будови, подібної до коридора з банею, а з чистої центральної будови і навіть найправдоподібніше з конхової будови (тобто будови на приділах).

Сей ґрунтовний тип з'ясовано на ілюстрації 15, се катедра в Багарані, заложена 624 року за часів Хозрава II (розпочата Парвезом у 590—628 рр.), а викінчена за князя Бута або його жінки Ганни. Ми бачимо, що тут конхи (приділи) ще задержалися, але вони мають тільки формальне значення, конструктивно вони, власне кажучи, стали зайвими, бо підставлені сохи як підпори бані цілком вистачають.

Ці сохи ґрубиною в 1,32 метра стоять по вуглах купольного квадрата в 5,45 метра розмірами, який тропами переведено в круг. На жаль, багаранська баня провалилася. Отже, щоб дати уявлення про остаточну конструкцію, я подаю тут ілюстрацію 16, внутрішній вигляд катедри у Мрені, яка, за свідченням напису, збудована за царювання Гераклія (приблизно 637—640 рр.) князем Нерзег Камзараканом. Тут видно на переднім плані підбанні сохи. З ядра випинаються вільно на всі чотири сторони виступи для луків, які то йдуть до зовнішніх стін як розпори, то призначені підпорами для бані і жолобових склепінь.

Завдяки конструкції (устрою) цієї на квадратній основі вибудованої та у восьмибічний тамбур переходячої бані прикладений знімок дає також вияснення й можливість бачити справа кутню тропу (лійкове склепіння). Тут можна ясно пізнати чверть лійки, викладеної з радіальних плит, яка пересклеплює квадратний кут і держить на собі стінку восьмибічника. Катедра у Мрені є чисто перехресною церквою з банею, без конх (без приділів). Одначе попри сей тип задержалася також конхова будівельна форма, тільки не початкового вірменського пратипу тетраконху (чотириконхового), а так званого триконхового типу. Ми мусимо хоч коротенько розглянутися в цім, коли розвій православної архітектури й деяких на Заході розсипаних примірників сеї будівельної форми, наприклад на Рейні, має бути зрозумілим в історичнім розвитку.

Триконх виникає у Вірменії через те, що конха із західного боку замінюється довгим жолобовим склепінням, як тільки з'являється бажання до переваги поздовжнього напрямку, чи то

завдяки культу, чи просто завдяки бажанню підкреслити форму хреста, видовживши його середнє рамено.

Вона з'являється також потім і в малій формі без середніх підпор, або в катедральній формі з підпорами, і обидва типи існують поруч у Вірменії вже в VII віці в Таліні, і, щоправда, також як із звичайною троповою конструкцією бані, так і з банею на педантивах, що для VII віку доведено, або з конструкцією, яка принаймні так звалася. Гідне тільки уваги те, що в обсягу Дунаю і Балканів аж до Молдови перемагає простий триконх, але поруч з ним трапляється також хрестова церква з банею на триконху або без нього. В решті країн ортодоксійної церкви сей тип вживається або виключно, або з замилюванням.

Православна церковна будова

Цілий Схід Європи укупі з Карпатами, як хилиткою границею, належить до греко-орієнтальної церкви. Ця широка область покрита густою сіткою малих церков, які відрізняються за формою від західноземельних (через те) тим, що вони завжди висовували баню (вживали охочіше баню), а вежу зовсім навіть виключали з будівельного тіла — подібно врешті до того, як се бувало в скандинавських стовпових церквах. Через це виникає цілком інше будівнє почуття, ніж те, до якого ми звикли тут на Заході. Я пробував вище представити передумови цього будівничого мистецтва, оскільки вони просякли сюди з Південного Сходу, але притім не можна випускати з-під уваги двох речей. Перше, що тепер російський вплив сягає скрізь туди, куди колись візантійський, туди, куди просякло східне християнство в середні віки. І ось з'являється необхідність, раз усяке культурне добро до православних країн приходило з Візантії, то боронити віру і, з одного боку, признати східні елементи, які я вище навів, а з другого боку, визнати поруч з цим дуже підкреслений елемент місцевий.

Він (місцевий елемент) до впровадження кам'яних і цегляних будов відживає свій вік у дерев'яних і навіть до сього часу на цілій півночі східноєвропейської області культурної ще існує як народний і в хатній і в церковних будовах.

У Скандинавії і Росії се просто означає архітектонічно пануючий характер плоскої країни. Із цим в образівім мистецтві Сходу і особливо в церковних будовах Росії приходиться дуже числитися. Для доби перед монгольською завірюхою (1240—1480 рр.) збереглося цілком природно дуже мало свідків, після неї за першенство в російській церковній будові боряться ця дерев'яна архітектура і Захід проти східних традицій. Я хочу тут цими небагатьма словами вказати на хід розвитку в Росії і

приклади для православних церков любіше взяти з наших (військових) областей, охоплених війною.

У Східній Галичині збереглося багато дерев'яних церков, які цілковито, принаймні в основнім типі, погоджуються із церквами України, тобто незвичайно родючої річної області Дніпра і Дону. Ці церкви зв'язані з окремих кліток, покритих банею, що означає: три або п'ять бань не скомпоновані в одну органічну єдність, тільки ж стоять і собі поспіль уподовж у хрестовий спосіб, зв'язані відкритими луками. У такий спосіб міг виникнути відомий Василій Блаженний у Москві (1555—1560 рр.), який являє собою простий конгломерат із сімох бань (веж).

Дерев'яна баня є дуже рідко пірамідовою конструкцією з косими кутніми площами, в докладніше розгляданні яких я тут не маю наміру входити, бо для мене важніший є Південь.

Як приклад подібної церкви я даю тут (іл. 17) одну українську (рутенську) церкву на австрійській землі, це дерев'яна церква в Милім, побудована в новіші часи. Тут видно три могутні бані поспіль по поздовжній осі, які восьмибічно виростаючи з квадратної підбудови, підкреслюються виступаючими дашками. Виникає питання, чи не може часом лежати в ґрунті цього віддалена сакійська традиція.

Коли б я хотів подати розвиток православної церковної будови на Балканах, аж до Молдови включаючи, — тут сливе скрізь муровані будови — то мусив би виходити від долини Дунаю і найстаріших церков Болгарії або стоячих в руїнах, або виявлених на світ Божий розкопками. Я не можу відмовити собі навести бодай один приклад цих будівель, цілком до сього часу залишених без уваги західними дослідувачами мистецтва, так звану «Червону церкву» біля Філіппополя, яка являє собою перевдягання в цеглу вірменського тетраконха (четверопрідільника).

Ілюстрація 18 показує руїни перед розкопками. Ми бачимо на цьому знімкові, передаючому тільки верхній поверх, північну конху (середню частину) і побіч (на жаль, обернений) перехід на стовпах західної конхи й переправу до східної.

Сліди оточення й могутньої надбудови бані вказують на широкозакроєну монументальну будову, що стверджують також зроблені там розкопки. Ця будова разом з іншими належить ще до старохристиянського мистецтва — така передусім побудована в месопотамський спосіб на жолобових склепіннях Софійська церква в столиці болгарській Софії та двобанна церква з емпорєями в монастирі Пірдоп у Болгарії, така сама маса інших дотепер знаних пам'яток на Балканах, до Еллади і Салонік я тут не входжу — уперше в середні віки та в новітню добу збудованих, але стоїть вона вся на ґрунті припущень, які я старався вище довести.

Поблизу, у Сербії, також існує велика маса церков і монастирів. Щодо часу, то вони займають середнє місце між пом'янутими будовами Болгарії та румунськими пам'ятками, починаючи із часів Неманя (1165—1367 рр.) і переходячи по бік на Косовім полі (1389 р.). Я тут показую одну будову, яка стоїть на сім історичнім місці, — монастир Грачаницю. Його вибудував Мілютин на початку XIV віку. Зовнішній вигляд його (іл. 19) — гарний рід будови з тесаного каміння й цегли. Специфічно сербськими, правдоподібно, могли би бути лучниці (аркади) і стьожкові орнаменти навколо трьох конх (приділів) та вікон, але їх якраз нема в Грачаниці. Ілюстрація 19 дає уявлення про високопіднесену головну баню, оточену розміщеними по вуглах чотирма бічними банями на високих віконних восьмириках. Се ритмове підняття догори в напрямку центральної простовіси — пришім мусить ся пізніший присінок на ілюстрації справа в уяві відкинути — у Грачаниці особливо впадає в око через те, що між персхресножолобовими склепіннями й банею посередничають (середкують) дуже високо висклеплені догори посередні (середкові) жолоби. Їх добре видно як ззовні, так особливо гарно на ілюстрації 20 зсередини. Тут вистромляється височезна, підтримуюча баню соха, зі своїми резчепіреними луками й дерев'яними сволоками, а поверх цього видно саму головну баню з її восьмириком. У зеніті — Пантократор, а по стінах простягнувся біблійний цикл.

Ся ілюстрація дає добре уявлення про пануючий у православної церкви тип вищеописаної хрестової з банями церкви.

Поруч із цією архітектурною формою церков виступає в Сербії так само часто однокораблева триконхова церква, яка, починаючи від Студениці і в недалеко одна від одної стоячих трьох церквах у Крушеваці, Любостині і Калениці, виявляє в зовнішній будові настільки прекрасні форми орнаментальних оздоб в аркадах, у віконних розах (рамах), що дуже легко пригадуються вірменські форми.

Перекрій церков Молдови і Волощини успособлено іншим чином. Вони також типові заступники однокораблевого триконха, про які йшла мова як про готову й розповсюджену в VII віці у Вірменії групу. Раніше ніж перейти до неї, я нагадаю цілковито незвичайну і багату Куртеа де Архес, усипальну церкву бессарабських князів у Волоськім передгір'ю Карпат, яку докінчив воєвода Іван Негос 1517 року в новій будові, а розмалював маляр Добромір 1526 року. Ся будова була королем Карлом відреставрована за проектом Віолє-ле-Дюка і року 1886 наново посвячена. Вона стала також місцем похорону для нього. Ця церква являє собою однокораблевий триконх з одною банею, перед якою стоїть присінок з трьома широкими банями. Усі ці

бані й зовнішні стіни покриті (обсипані) таким багатим, а місцями й занадто накопиченим орнаментом вірменського типу, що ця церква не має в цім нічого собі рівного.

Решта румунських зразків належить до XVI—XVII віків. Тут можна розрізнити два роди: церкви, які мають зовні присішки, між якими під дахом перебігають маленькі лучниці, і тип виведений на ілюстрації 21. Сей тип тепер відомо ще тільки в Буковині: се церква зовні цілком покрита мальовилом.

Ілюстрація 21 показує монастирську церкву в Сучавиці, пам'ятку, яка разом зі своїми паралелями, можна надіятися, перестойть воєнну завірюху. Церква ся разом з мальовилом своїм постала в роках 1595—1596, і, будучи (обрамлена) на зеленим тлі лісової долини, являє незрівнянну принаду для очей своїми, на зразок східних коврів, барвистими кольорами. Треба йти до Святого Марка або до Орвієто, щоб знайти подібно зі Сходу перейняті сліди барвистої зовнішньої архітектури, тільки, правда, там в шляхетнім матеріалі й монументальнішим витворі.

Ілюстрація 21 дозволяє добре виступити також і архітектонічним прикметам молдовського церковно-будівничого способу. Праворуч видно малий присінок, який веде до сіней з двома вікнами, котрі роблять враження поздовжнього корабля. Далі всередині йде каплиця фундатора, якій зовні відповідає мале віконце. Тут, у Сучавиці, поховані члени фамілії* Могили, зберігаються також дорогоцінні вишивані покривала та оздоблені по краях перлами вишивані плащаниці, але вони належали почасти ймовірноше до скарбниці, яка міститься над фундаторською капелою під дахом. Сама церква починається, як видно на ілюстрації 21, по цей бік контрфорса (підпорного стовпа), означеним триконхом, апсиди якого, як се видно цілком ясно на фотографії, визначаються круглелукими аркадами (сішницями), так само як і у Вірменії. Форма даху спочатку була інша, багато малюнків закрито теперішнім дахом на звіздovidній підбудові високого восьмерика, який виявляє дуже підкреслені сліпі аркади. Особливо цікавою є конструкція бані. Основний квадрат перекроюється ромбом. Можливо, що тут наслідуються дерев'яна конструкція, у всякім разі цю форму можна простежити на Сході аж до самої Індії.

Будова з банею на Заході

Образове мистецтво Сходу дає також несподівано багатозначну точку порівняння, як тільки постає питання про виник-

* Рєдини.— Рєд.

нення будівель з банею під час італійського Ренесансу. Розгляньмо ілюстрацію 22. Вона виглядає як студія того вірменського майстра, котрого тетраксонх од 624—631 років у Багарані було подано на ілюстрації 15. На ілюстрації 24 також посередині, під квадратом, з якого на всі чотири сторони розходяться конхи, видно соху, підставлену в кутку конховім як підпору для бані. Майстер обмірковував, як широко взяти конхи,— маленький шкіц праворуч показує її обмежену на третину квадрата свого боку, два також маленьких шкіци ліворуч виявляють міркування над переведенням у восьмикутник.

Також і в надбудові виявляються вірменські риси, наприклад, подібно як і Ргіпсимській церкві 618 року насаджено по кутках куба біля головної бані ще й маленькі бані, котрі там напевне належать до тричвертних циліндрів, яким припадає завдання переводити до побічних просторів. Подібні думки проходили через голову рисувальника (іл. 22), коли він унизу, посередині рисунка, поруч з великим тетраксоновим планом приніс поодинокі думки на рисункові про поширення простору.

Неспеціаліст мусить дуже уважно приглядатися до рисунка, аби признати, що він не є вірменського походження.

Він зроблений Леонардо да Вінчі і дає одну з багатьох його розвідок, над якими працював сей великий проломувач шляхів, правдивий індогерманець, розшукуючи істоту й можливість розвитку будови з банею, тисячу літ пізніше, але в той самий спосіб, як колись вірменин.

Він, на жаль, зробив помилку, якої не могли позбутися на свою шкоду ні високий ренесанс, ні барокко, бо вони не зуміли бані, яка за істотою своєю пнеться догори, звільнити від баласту класичних сих (стовпів), котрі шарпають донизу — справа яка була вже у вірмен, як подібно ж пізніше «готикою» викінчена.

Розгляньмо шкіци Леонардо на ілюстрації 22, вдивляючись зблизька, помітно, що розміри будови пов'язані з пілястрами і сохами, які наліплено на всіх частинах будови.

Але врешті гадки Леонардо пішли по шляху топтаному і вірменськими архітекторами. У своїх різних планах він обмірковує не тільки тетраксонх і хрестову церкву з банею, але також сполучає баню з продовжним будинком, що показують плани церков на багатьох його рисунках. Відомо, як сильно характер будови собору Святого Петра в Римі пізніше подібними міркуваннями було покалічено. Завданням служила та будівнича форма, яка вище була обміркована під час розглядання вірменської катедри в Талішу і при порівнянню з римською церквою «Єзус» — першою єзуїтською будовою, якої тип потім разом із орденом розповсюдився по всім світі.

Багаранський тип, який підхопив Леонардо, правдоподібно

вже був перенесений на Захід вестготами. Маленька церква Жерміні-де-Пре 806 року є доказом цього.

Малярство

Ті країни, які рішуче визначаються в царині орнаменту та архітектури, вони якраз відходять на задній план, коли треба взятися за пластику й малярство. Обидва ці ґатунки (пластика й малярство) завжди залишаються під впливом культурних оаз Півдня. Тому, де вони вживаються образowo серед номадів або у старовиннім північнім мистецтві, там іде справа про значення границь. Так старотурецькі намогильні фігури (баби) суть хінські. Образові рисунки на скитських вазах грецького походження, постатеві пам'ятники сточища Тариму належать до індохінського круга, а почасти й перського еллінізму. Навіть християнське образотворство Східної Півночі не примандрувало сюди як орнамент і архітектура з Алтай-Ірану або з Вірменії — там нема жодної власної тубільської пластики або малярства, яке б досягнуло образотворче мистецтво для вищого польоту (завдання), — тільки з Півдня воно прибуло. Те, що пластика в християнським мистецтві Сходу відступає на задній план, зрештою вказує на те, що і в цім випадку даючою частиною була не Еллада й Рим, тільки така країна, в якій постатева пластика в християнські часи не дійшла до розвитку, тобто східний, сусідній з Середземним морем, круг. Се посвідчується також й іншими досочуваннями. У той час, як означення «романського» будівничого мистецтва «візантійським» (як воно ще вживалося в середині минулого сторіччя) уже давно залишене — скоріше була б на місці назва «візантійське», то щойно тепер перемогло признание «візантійського» впливу в західноземельнім малярстві середньовіччя. То є фактом, що коли Схід закінчив свій повний життя розвиток в області релігійній, то ті вищезгадані мистецькі течії почали держатися старих типів християнського Орієнту з такою цупкістю, яка властива цьому Сходові. Се одно. До того приходить нахил декоративного використання ліній, площ і фарб, даваних святими постатями, які в їхній повній враженні ілюзії були зрозумілі Заходом тільки тоді, коли історичні школи перестали панувати, а на перший план знову виступили самостійно чисто мистецькі міркування.

Малярство Сходу працює над іншими цінностями, ніж західне. Для нього традиційна річ і декоративна вартість є все, а собистість артистична, котра шукає, як вичвити свій душевний зміст постатями творчої природи, вона відступає дуже далеко

на задній план. Грецьке й італійське мистецтво привчило нас до того, що мистецький твір можна зрозуміти тільки тоді, коли він визначається анатомічно правдивим моделюванням, де можна перспективно бездоганним виявленням простору і (способом) умінням узяти стільки від життя, аби дійсність недвозначно пробивалася у всіх деталях, як підклад твору. Хто ж би хотів зрозуміти мистецтво Близького Сходу, той повинен всякі досліди закинути подальше і зважати на те, що тут передусім віра в потойбічне життя пробивається, а окрема особистість з належним їй відчуттям земного буття з заглибленням у досвідчення тут відпадає. Мистецтво православного християнства лишилося стояти майже там, де Захід в путях Сходу дожидав кінця світу в 1000 році, і з чого він почав у 12 і 13 роках велике визволення духу з цього анатемського круга.

Чого хоче Близький Схід, те приймає знову починаючий свій рух, так званий експресіонізм: вираз нестямного декоративною вартістю. Він хоче вражати скрізь не справжнім виглядом, а тільки ілюзією (удаванням). Постаць для православного Орієнту уявляється тільки знаком і не вимагає підкресленої близькості до природи. Виразиста лінія й фарба — сама для себе, правда, часто оздоблена пишним матеріалом — повинні розвивати у глядачів у надземнім вимірній житті підданство і покору перед Богом і князем. Мистецтво є виключно слугою духовної і світської влади — і цим воно відрізняється від модерних стремлінь (змагань). Воно разом з тим перейняло вироблений в історичні часи в семітських культурних оазах Нілу і Межиріччя з примітивних початків світовий погляд, і його навіть по сьогоднішній день міцно тримають у церкві і пануючих рядом з нею державах. На Заході протиреформація, тобто барокко, добилося подібного.

Духовний зміст на християнським Сході визначається не мистцем, тільки авторитетом. Тому-то православне мистецтво не знає модного символу, а тільки виключно предметові алєгорії. Про що ватиканська цензура і єпископська імприматура (намагання, натиск) дбає тепер в католицькій літературі, те твердо прищеплено було образному майстрові Сходу заздалегідь певними (визначеними) типами образів, яких походження треба шукати в часах давніх, коли святим місцям в Єрусалимі і стоячому за ними арамейському духови належав вирішальний вплив на християнський круг образів, себто від IV по VI вік. Ся свідомість доперва тоді промощує собі певний шлях. Потім Другий Нікейський собор 787 року зробив сей спосіб думання на віки законом: «Витвір образів не є винаходом маляра, тільки випробованим впорядкуванням і переказом (традицією) католицької церкви».

Питання про початкове походження християнських образних типів за останні десятиріччя проробило варті уваги зміни. Спочатку моя книжка «Орієнт чи Рим?» зайняла позицію (становище) проти пануючого погляду про римоцентровий розвиток християнського мистецтва. Потім у подібнім же значенні заперечив і провідне ніби становище Візантії. В обох імператорських резиденціях спливалось до купи те, що менш-більш виникло у справді творчих країнах східноримської половини держави після Різдва Христового. Аж до IV віку по Христі даючою частиною був просякнений юдейством круг Александрії, потім від часу нового заснування Єрусалима Константином вирішують щодо мистецтва — то по святих місцях, щодо господарства — то в Антіохії, зібрані до купи землі, що прилягають до Середземного моря, і в Месопотамії, а також Іран і Вірменія. Константинополь переймає цю спадщину, і імператор уміє зробити вжиток із цього при оздобленні трону з такою віртуозністю, яка вироблена була східними монархіями. Спочатку церква і двір візантійський не внесли в вжиток нічого нового.

Таким чином, коли хочеться виявити авторитарно охоронені типи образного мистецтва в їхнім початковим походженні, то (в дійсності) істотно справа мусить іти про розкриття арамейських мистецьких кругів, стоячих поза Єрусалимом і Візантією.

На жаль, цього не можна зробити на підставі збережених образів арамейського сходу, отже передусім у Північній Месопотамії, де, як здається, рішучий голос мали теологічні школи в Едессі і Нізібі. Як вони витиснули старшу декоративну верству, се найкраще з'ясовує нам лист синайського монаха Нілуса в перших роках V сторіччя.

Тим часом уживаний до того спосіб оздоблення церкви був такий, що в абсиді мальовано сценічні образи і святих, в церкві, наприклад, посвяченій пам'яті мучеників, мальовані сцени їхніх мук, а на вздовжніх стінах малювалися різні полювання та рибні лови, до того ще вживалися оздоби з тиньку, цілі тисячі хрестів і щитків з літаючими, ходячими і плазуючими звірами і різного роду рослинами. Пережиток того способу оздоб можна ще знайти в окремих римських мозаїках, найкраще у Святому Констанці і також в описах найстаріших мозаїк равеннських, наприклад, у зруйнованій базиліці Урсіанській і в її наслідуваннях. За цим строкатим світом виступають образи Старого й Нового Заповітів, природно бажані для теологічних шкіл, з тим, щоб оглядом сих образів навчати неписьменних. Таким чином, у християнським мистецтві почало виступати те

в самій своїй істоті немистецьке жадання образного письма, яке з маляра зробило начиння церкви та двору й вимагало від нього тільки наскільки можливо вражаючих формальних вартостей без властивого йому особистого коріння. Самі типи образів були вже дані готовими. Їхнє зіставлення й походження, на жаль, ще й досі не зовсім зрозуміле, незважаючи на окремі типопорівнюючі розвідки.

Я хочу показати тільки єдиний приклад, образ Страшного Суду, як він завжди грізно впадав у вічі богомольцеві на стіні біля входу чи то зовні, чи всередині церкви. Ілюстрація 23 показує подібний фасадний розпис у селі Воронцові на Буковині, написаний приблизно в 1547—1550 роках. Посередині ми бачимо Святу Трійцю, зверху «Ветхий деньми»*, у розкритих небесних дверях серед знаків зодіаку й ангельських хорів, потім Христос на веселці (райдузі) між Марією та Іоанном, сидячими Апостолами та Ангелами, далі тепер уже знищений голуб над прирядженим (престолом) тронном між заступником духовної і світської ієрархії. Під цим усім боротьба за воскреслих між двома великими зображеннями наліво — раю, направо — пекла, якого огняна ріка витікає зверху від трону. Основні риси цього могутнього крику совісті, які вже умів використати як Магомет, так і пізніше посланники при болгарським дворі й Данте, знаходяться вже в головних рисах готовими і цілком розвиненими в проповідях Єфрема Сірина (помер 378 р.).

Так далеко і навіть взагалі ми мусимо йти до його батьківщини, щоб зможти вивести головні типи православного малярства.

В і з а н т і й с ь к о - п р а в о с л а в н е м а л я р с т в о

Ми можемо тепер ще в Равенні достежати, як первісно цілком декоративно обмірковане стінне малярство, про яке вище йшла розмова і яке також у римських катакомбах виступає із символічними ознаками молитов за померлих, як воно близько 400 року зазнає таку перемену в розумінні, що теологічні школи в Едесі і Нізібі запроваджують історичний цикл, до якого скоро під час релігійних суперечок також домішуються занадто догматичні риси. У равеннським баптистерію і в надгробку Галлі Плацидії можна встановити намір дати розповсюдження науки, причім відповідно вимогам Святого Ніла виступають протиставлення Старого і Нового Заповітів, і нарешті, наприклад, як у Святого Віталія в Равенні, так уже і в церкві Святої Марії Великої в Римі на тріумфальній арці

* Саваоф — Бог-Отець. — Ред.

подається славнозвісний маніфест відповідно постановам соборів і намірам візантійського двору. Перехід од первісного декоративно-символічного ґатунку до вчено-алегоричного виконали в Константинополі правдоподібно ті малярі, яких один письменник називає князями малярів: се Евлалій, Великий Хенар і славнозвісний Хертуларій. Відтоді церкви виявляють немистецький схематизм, розрахований більше на зв'язок між предметами і навчання глядачів, ніж на твір задуманий у смислі просторового мистецтва для враження. Щоправда, головні для огляду пункти, як наприклад для поздовжнього напрямку апсиди, а для простовісного зеніт бані виділені (наголошені) величавими постатями Христа і Марії, перший погруддям в бані як Вседержитель (іл. 20), остання — у весь зріст на апсиді. Але в решті стіни поділені одноманітно поземними багатьма зонами, одна над одною, в яких біблійні сцени міняються окремими постами. На підбаннім восьмерикові — стоячі пророки, у клинах-межилучниках — євангелісти, на перехресних жолобах річні празники і по стінах угорі більш-менш багаті інші біблійні сцени, які частіше замінюються сценами із життя місцевих святих, і під кінець унизу навкруги отці церкви — під образом Христа, як священик переводить євхаристію в апсиді та інші святі на повен зріст стоять в урядовій поставі (службовій поставі). Порівняти варто се останнє з пізнішим апсидовим циклом, що намальований на зовнішній стіні буковинської церкви, старіші передвісники якого будуть нижчевказані. Для історії внутрішнього малярства одначе існує стільки прикладів для того сторіччя з поступом, що навряд чи хто б наважився розглянути його як цілість. Аби дати уявлення про се, я подаю (іл. 24) внутрішність церкви Таксіархів при монастирі Дохіара на горі Атосі (Афоні). На переднім плані видно чотири сохи, які тримають баню на собі. Їхні голівки взято із старовинної церкви VI віку. Над ними виведено дальшу підпору як стовп, так, що здається, ніби оперті на неї луки стоять на дибах (ходулях, на милицях). Пальметовий фриз, який у старовинних елліністичних прикладах здається викладеним чорною масою на мармурі, тут відмежовує склеплену зону на образах, які покривають усі стіни. На ілюстрації 24 видно найближчий фриз (з консолями) внизу, у лівій бічній апсиді триконхової церкви й потім ще інші підрозділи. Погляд на головну апсиду (праворуч) перегороджено образною стіною (іконостас); се висока, багато оздоблена дерев'яна стіна, яка по всіх православних церквах розділяє святая святих від решти церковного простору. Усі видимі на ілюстрації 24 стіни, покриті тепер постатевими образами, угорі більше сценічними, унизу більше погруддями та окремими постами.

Жодного місця не залишено порожнім. Мистецьке враження

полягає в килимовім розкладанні барвистих кольорів на синім тлі.

Оця церква Дохіара є найкращий приклад компановки подібного фрескового циклу зі всіх віків. Мальовило всередині церкви зроблено, як се видно із запису над головним входом, коштом молдо-волоського воєводи Івана-Александра, який також будував і нові церкви. У середнім, на чотирьох сохах спочиваючим передсінку, можна знайти по стінах мальовила, подібні до тих, що оздоблюють зовнішні стіни буковинських церков: Генезіс, корінь Іесея, Драбина Івана Клімакса і акафіст — гімн Марії. Зовнішній ганок має на східній стіні, як і в Буковині, Страшний Суд, намальований 1788 року маляром Макарієм з Галацу, тобто знову ж з Молдо-Волощини. Свята криниця перед церквою (фіал), відповідно написові, була заснована Палеологами, а розмальована 1765 року, Трапеза ж (рефехтар) — 1760 року. Про цю монастирську республіку на святій горі Афоні варто прочитати книжку Брокгауза і грецький підручник з малярства на горі Афоні, який вийшов також і німецькою мовою (Шефер) і дає докладні відомості про розподіл образів і приписані типи.

Нехай читач уявить собі, що світ цих образних циклів у православної церкви числом образів не поступається безмірному багатству статуй у готичних церквах — у Шартрі їх налічують до 1600 — і тоді зможе виробити собі поняття, як це мистецтво, що протягом цілого тисячоліття залишилося непорушне, повинно було прийти до такого ремісничого повторювання заповіданого, що не припускало жодного довгого обміркування. До стінного малярства пізніше долучаються ще ікони на дошках, у рукописах і в незчисленних дрібних тонких різьбах і вишивках. Я міг би дати поняття про те на підставі скарбів, які я в році 1913 назбирав по монастирях Буковини. Що має значення для них, має значення також і для Росії. Тільки балканські церкви й монастирі, за винятком Афону, здебільшого пограбовані за часів Туреччини.

Б у к о в и н а

Буковина є країна, в якій серед православного населення існує німецький університет. Недалеко відсіль був і другий приклад, який подавав далекосвітячий пам'ятник того рідкого факту, об'єктивно впливаючої німецької культурної сили: се Дерпт, за 270 кілометрів по прямій лінії від Петербурга. Росія мусить так само як і ми жалкувати, що сей старий город німецької культури зник під назвою Юр'єв. Ми повинні стежити за тим; аби не сталося того самого і в Чернівцях. Най-

важнішими передумовинами для цього у всякім разі повинно бути те, аби ми не тільки доглядали за старими скарбами культурними сеї країни, аби ми не тільки розмовляли про них коли-небудь принагідно в малорозповсюджених наукових часописах, але ми повинні зробити їхні скарби властивими, тішитися ними. Бо де ж таки має німець ліпшу нагоду так безпосередньо і вигідно ознайомитися з істотою і традицією східного християнства, як не на Буковині. А коли він також подумає допомогти цьому бідному селянському народові в Буковині, то він мусить брати за вихідний пункт той духовний уклад, якого найважливішим складником є віра в церкву. Ця невеличка країна лежить клином між православною Румунією та Україною при границі католицизму. «Щоб утворити простіше і вигідніше сполучення Семигорода з Галичиною, яку забрано при першій поділі Польщі 1772 року, задумав Йосиф II в році 1773 набути Північну Молдову». У наступнім році зайняв її генерал Сплєні, він залишив нам цінний опис тодішнього стану Буковини. Таким чином, з рук турків перейшла ця країна до Австрії. Від того часу Буковина стає членом середньоевропейського державного союзу, який розпався від 1860 року, але можна надіятися, що тепер у новій формі утворює собі дорогу. Для науки було б найважливішою задачею прокласти дорогу через Галичину, Україну та Буковину до Чорного моря і Сходу. Два народи подають до того руку: українці (рутси) і румуни, обидва об'єднані православною церквою.

Оскільки нашу увагу займає образове мистецтво, остільки румунський південь є далеко цінніший, бо русини мають у своїм розпорядженні здебільшого тільки типові українські дерев'яні церкви (іл. 17). Румунські ж монастирі, про які вище йшла розмова, відбивають у своїм посіданню значну церковну культуру, яка, як ми щойно вже бачили, і в Дохіарським монастирі, своїми впливами сягала аж по Афон. Було б бажано, щоб відповідальні кола Австрії зробили вартісну наукову публікацію цього малярства і скарбів. Насамперед кожній церкві належить майже невичерпана сила вишивок, у Путні ними набита ціла велика скриня, в Сучавиці найбільші виставлені ще й тепер у фундаторській каплиці. Я подаю на ілюстрації 25 покривало на труні фундатора Єремії Могили — воєводи з року 1606. Він стоїть типом і одежею ніби справжній перс, широко розставивши ноги, угорі зліва — емблема його дому, праворуч — церква, благословенна рукою Бога. Церковнослов'янський напис подає точно всі дати, утворюючи собою край (лиштву) вишивки великістю 1,45 на 2,33 метра. Поруч з такими домовинними покривалами приходять і власне церковні прибори в нечуваних кількостях, часто багато обшиті перлами, як головна для погляду група; Велика плащаниця, звана аїр, з оплакуванням Хри-

ста, (воздухи) покривала чаші з образом Євхаристії, до того частина одерж (облачень) священничих, як орар, омофор і епітрахиль — усі багато вишивані як окремими постатями, так і фігурними сценами.

Поруч з вишивками стоять потім образи на дошках, які подають цілий безконечний ряд діянь, здебільшого у зв'язку з іконостасом. Я і для цієї групи подаю один зразок (іл. 26) — образ Святого Миколая з року 1505 в церкві Сучавицькій, з монастиря Манявського взята, а 1697 року поновлена ієромонахом Іодем, маляром. Рами вироблені в Радауці і 1598 року наново позолочені. Тут видно святого з Марією і Христом, усі три як погруддя, ціле тло, як звичайно, було покрите по металу багатим типовим арабеском з вусиками і написами. Святий єпископ з'являється тут з Євангелією у лівій руці і з піднятою для благословення правою рукою.

Малярство досить добре відповідає підходячому виразу внутрішнього skupчення думок. Подібних образів у кожній церкві можна побачити сотні, особливо коли взяти до уваги іконостас, але рідко вони бувають такої доброти, як вищенаведений приклад. Малярські школи, особливо монастирські, наводнювали цілий Схід таким базарним товаром.

Третю групу являють собою рукописи, передусім Євангелії і Псалтиря. Вони на Буковині, як і у Вірменії, оправлені в срібні оправки з ланцюговими хребтами (спинками), і показують як на передній, так і на задній палітурці постатеві сцени, здебільшого образи Христа, у передпсклі і Успіння Марії. На Буковині перемагає певна школа, яку я міг би згуртувати біля персони митрополита Кримка, котрий спочиває похований в Драгомирні. Рукописи виявляють багаті оздобу-мініатюри. Я подаю один приклад (іл. 27) з Євангелії 1607 року в Сучавиці — початок Євангелії від Матфея. Апостола видно вгорі (посередині) серед листя зайнятого писанням, кругом нього медальйони з постатями на тлі завитої гудини у квадративій рамі з типовими арабесками пальметових орнаментів, які, як се було вище виведено, з Персії через Вірменію і Візантію просякли до слов'янських земель й існували там до пізніших часів. Унизу Христос між Матфеєм і видом города, як священник, стоїть. На одержі, як се характерно для Кримківської школи, можна видіти відбарвлювання золотими рисочками. Євангелія виявляє на кожній сторінці одне або кільканадцять пасмів з євангельськими сценами.

На окремих місцях звичайно, — як і в резмальовці церков, — також вилічковано князів самотньо або з їхньою фамілією, у позі йдучих під проводом Марії до сидячого на троні Христа.

Окрім цих указаних праць, мале мистецтво відбивається на всіх церковних скарбах: на дерев'яних хрестах із цілим циклом

празникових сцен з Євангелії, потім на переносних хрестах, на вівтарних рипідах, на кадильницях, на оздобах тощо. Дуже шкода, що цим скарбам не присвячено такої уваги, на яку вони заслуговують, як єдине в області німецької культури.

Православне малярство і Захід

Ми в Німеччині й Австрії небагато займаємося православною церквою, хоч вона виявляє безмірну міць (владу). Ледве Східна Галичина була взята Росією, як греко-католиків, тобто об'єднаних з папством, почали греко-православні всіма способами навертати й штемпелювати на Петербург, через це окремі почали видавати себе за русофілів і цуратися своєї української національності. Руські знають, що віра краще прив'язує простоту, ніж держава і нація. Коли ми — неслов'яни, німці, мадяри й турки, злучимося до купи, то ми перетягнемо на свій бік південних слов'ян в їхній масі тільки тоді, якщо вдасться зробити їх на півдні церковно самостійними остільки, щоб Москва не принадувала до себе більше православних. Через це плекання і вивчення їхнього церковного мистецтва мусить бути першою заповіддю.

Щоправда, як уже було сказано, траплялися часи, коли малярство Сходу сильно впливало на західні землі. Був такий випадок у середні віки, коли завдяки зносинам зі східними монастирями і візантійським двором, нарешті, через торгівлю і хрестові походи утворилися великі стосунки зі східними країнами. Тоді також часами і мистці заїздили на Захід. І от нині утворилася мода виводити по можливості більше від Візантії, бо навіть добачають і на старогерманському книжковому орнаменті тамтешні впливи. В дійсності вплив Візантії обмежився на типи образного мистецтва і техніки, і мусить завжди — навіть в цих рамах — ділитися ще на окремі східні області.

Останнім славнозвісним представником православного мистецтва на Заході можна назвати просякненого італійським мистецтвом критянина Теотокопула, звичайно званого Греком. Він поєднав близько 1600 року (помер у 1614 р.) одну галузь православного мистецтва із західним. На жаль, і досі ніхто не дбав про се існуюче і по сьогодні мистецтво, і через се ніхто не міг зрозуміти Грека. Численні зібрання церковного мистецтва, які тепер закладаються при всіх великих музеях Росії, і до яких належить також Ель Греко, дають очевидний доказ, що лінійні й барвні якості, які роблять зносним маньєризм майстрів, своєю декоративністю відходять також до православного мистецтва.

Схильність до нехтування просторових цінностей само собою виходить з подібного напрямку.

Образове мистецтво теперішнє зробило Грека одним зі своїх провідників. За твори цього недавно маловідомого майстра платять тепер нечувані суми. Цей зворот стає зрозумілим, поруч зо всякою іншою високою оцінкою декоративності, візьмемо до уваги також утому й душевну безвиразність нашого малярства. Туга за глибиною штовхає мистецтво несвідомо в обійми цього православного тільки тому, що воно само не має в собі нічого і не з'являється жодний поводатор, котрий провів би відповідне часові слово. Ми надіємося, що війна також зробить перемену — і не скінчиться кроком назад.

Внутрішня лінія мистецького розвою

Наша уява образowego мистецтва в Європі побудована на тім заложенню, що прививається підрастаючій молоді школою, як засади віри. Підставу творять класична філологія й тісно з нею пов'язане історичне досліджування, з одного боку, а з другого боку — естетика, яка шукає істоти образowego мистецтва в красі. Се є незвичайна ідея: хотіти підняти німця духовно на ступінь духу його індогерманського попередника, грека. Через те забувається, що північна природа не дозволяє вірити в таких люб'язних (милостивих) богів, як південна. Через це християнський паросток, прищеплений до північної гiлляки Сходу в смислі семітського розуміння релігії Сходу, зробився в руках влади засобом, який перешкоджає можливості внутрішньої моральної свободи, в тім змісті, як вона заповідана духом Христа. Таким чином, провалля між тим, чому вчить гуманістична школа, виходячи від грецького чоловіка, і тим, чого домагається Христос і Євангелія, це провалля, розширене ще одним способом, здається непереходимим. Макс Клінгер наочно бореться з цією проблемою. На жаль, його Христос на Олімпі, котрий є монументальним витвором думок, які проходять червоною ниткою через його твір життя, закрито від очей в Австрійській державній галереї занавісами.

То факт, що перші грецькі християнські пустинники витворили ідею про Христа точно, рихтельно, відповідно уяві їхніх власних богів і виличковували його то на зразок доброго пастиря, то як ритора на спосіб Софокла. Так само і в Малій Азії, де його уявлено молодим з довгим волоссям, у стилі Праксителя. Інакше було в Сирії. Правда, спочатку його і там уявляли безбородим, одначе він носить відповідно часу коротке волосся і виступає в типі судії повчаючого. Тепер постає питання, чи се греко-римське розуміння є загальноприйнятим

на Заході, і ми знайдемо, що воно майже цілком витіснене образом з головою східного типу, з бородою і розчесаним волоссям, образом, який правдоподібно ввели арамеї, як ідеальний тип Христа, відповідний їхній расі. Жодним прикладом не можна наочніше довести просякаючий вплив Сходу на німецький дух. Семітський тип робить свій вплив і по сей день.

Те, що можна пізнати на образі Христа, живе до певної міри і в нашій державній і церковній розумінні мистецтва. Семітський схід, для якого образове мистецтво завжди служило засобом інсценування кожного роду влади, і як протилежність грецькій крові — ніколи не було самостійним ділом вільнотворчої особистості, мав вплив і на ці найвищі, визначаючі розвій сили в державі як і в церкві. Образове мистецтво було завжди поновно роблене прислугою (служницею) і так витворило «стилі», які виявляли настрої, виплекані в масі частіше і більше так, як того хотілося володарям, ніж існування особистості з власною формою виразу або із занадто своїм власним світоглядом. Великі особистості незалежні від орієнтальної течії завжди мають характер стоячий поза всяким стилем, і твори, які для цього йдуть під обміркування, говорять про душевну боротьбу, яку вони мали перемогти, щоб не піти зі свого шляху на уступки. Леонардо, Мікеланджело, Джорджоне, Дюрер, пізніше Рембранд і Беклін пливли проти течії там, де вони дали самих себе і північний напір своєї крові. За часів барокко артист став грати роль актора, який в орієнтальний спосіб інсценізує владу та її могутні засоби. Форма мусила коритися тискові.

Було би уже на часі, почати відрізняти артистів від артистів. Як я від поета і музики жду, що він матиме свій власний душевний зміст і тільки того визнаю за великого, який у своїм мистецтві є разом і великою людиною, так само також треба провести границю між спритним творчим фахівцем у царині архітектури, пластики, малярства і промислового мистецтва, з одного боку, і між тим самотнім митцем, з другого боку, який уміє засобами образowego мистецтва виявити перед нами свою власну велику душу, що служить інсценізації влади, забави і поліпшення життя, се охоче признається. Але ж повинно також як дійсний масштаб в образів мистецтві визнати велику вільнотворчу особистість, котра бореться з проблемою сього світу. Потім всю ту зайвину, яку ми волочимо за собою з історичного баласту і яка нас щораз більше пригнічує, треба обмежити на те, що корисне для розвитку.

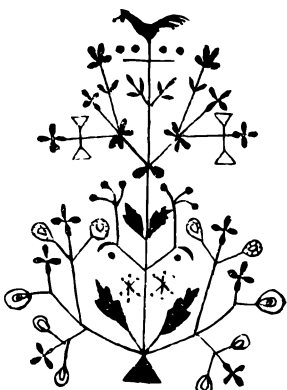
Але потім мусить і саме мистецьке розслідування виставляти на перший план не проблему форми, на якій воно майже виключно стояло в останні роки, — тільки той душевний зміст, який не є простою об'єктивною виявою душевного вислову, але ту широчінь і глибину внутрішнього світу великої особистості,

котра уміє виявити себе шляхом образного мистецтва. В образів мистецтві Сходу такі особистості були виключені, там в найкращім випадку пробивався расовий характер — така загальна думка. Одначе поетичне мистецтво персів та індусів доводить щось інше. Той виняток в малярстві, який здається неарійським, поки що робить тільки Китай (Хіна).

Арійська вісь мистецького розвитку

Мистецтво Північного Сходу, яке я вивів, входячи в стосунки з Європою, робило тут у самім зерні оживляючий вплив на орнамент, будівництво й малярство. Притім не треба залишати без уваги, що воно містить у собі сліди особистості, зверненої на внутрішність, і простежити за ними дуже варто було б. До сього часу виключно Еллада була поводитирем у тім індогерманським світі, в яким мистецька особистість промовляє до нас незалежно від влади. Внутрішній світ Фідія, обмежений на невелику область городського громадянства, пробиває собі шлях на постатях, який, заховуючи ще повну богобоязнь на релігійнім полі, бачить життя й людину у світлі вищого, достойного людини ідеалу, у безчасній посвяті (життю) буттю.

ДОДАТКИ



Вадим Щербаківський

ВСТУПНА ЛЕКЦІЯ З АРХЕОЛОГІЇ*

[План]

1. Що є археологія.
2. Предмет археології.
3. Обсяг археології.
4. Схожість і різниця між археологією та історією.
5. Зв'язок з іншими науками.
6. Археологія як матеріал для розуміння психіки народів і рас.
7. Самостійне значення цієї науки у визначенні внутрішньої кривої певних груп народів.
8. Стаговище археологічної справи в Україні.

Усе вищесказане я мусив виявити перед Вами і буду ще не раз вияснити протягом своїх лекцій, бо мушу боротися з поглядом особливо поширеним в Україні, з поглядом незвичайно обезвартнюючим нашу науку і обезцікавлюючим її перед академічною молоддю, з поглядом, який бачить в археологові

* Публікується за власноручним рукописом Вадима Щербаківського // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 3, арк. 1—22.

якогось чудака, копача, у кращім випадку — колекціонера-нумізмата, у гіршім — ледь не старожечника або сміттяра. Не дурно ж пущено в Росії письменником Антоном Чеховим крилатий вираз «глуп как нумизмат». І тепер особливо на часі з'ясувати правдивий стан археології, бо в Україні при дуже великім попиту якраз бракує археологів.

Щоправда, археологічна праця відбиває охоту до себе у білоручок, бо вона в значній мірі брудна, шпортатлива, часом дріб'язкова і марудна. Правда те, що археологові доводиться як і геологові лазити по горах, ярах і проваллях, як і йому — нікати по полях, могилах і старих попільниках, копатися в могилах, пектися на сонці і мокнути під дощем; як і палеонтологіві йому доводиться бабратися з кістками, як і архівістові доводиться ковтати порох віків, відчищаючи знайдені предмети від пороху, ржи та іншого бруду, але ж, проходячи як і вони сей неприємний, досить важкий і нудний шлях, він подібно їм досягає великих височин [?] і може подібно їм намалювати яскравий образ людського життя, для інших недосяжний. Разом з ними він мусить бути також і широкоосвіченою людиною.

Тепер я перейду до вияснення того, як же в дійсності ми можемо підійти в археології до визначення кривих і коефіцієнтів важних для встановлення, може і не в ближчій будучині, законів історії.

Ми знаємо, що в історичнім, тобто громадськім розвитку, грає ролю громадська психологія певних людських гуртів, яка цілком залежить від природних умовин, і як похідна від них — від господарського життя.

Археологією підмічено (установлено) 3 великі галузі господарчого прагиття, які дожили і до нашого часу, і являються незвичайно характероутворюючими законоположницями в психіці людей [?]; у кожній галузі йде певний розвиток, певна еволюція, але історія в найбільших своїх розвиткух, як се ілюструють обидві науки (і археологія, і історія), залежала від зшибів (зіткнень) між собою громад двох великих розділів людства, витворених двома громадськими галузями (окремішностями). Такі галузі суть: мисливство, хліборобство і кочівництво.

Цілком самостійне значення набуває археологія, коли вона виходить за межу того часу, про який існують історичні звістки. Причём в залежності від того, на якій території ведуться археологічні розвідки, міняється дата, з котрої починається самостійного значення археологія.

В Єгипті і Месопотамії історичні часи, тобто такі, про які залишилися писані відомості, зачалися значно раніше, ніж на півночі, і значно докладніші і певніші. Межі їх для Єгипту і Месопотамії відходять до IV тисячоліття до Христа.

Відомості для північного побережжя Чорного моря з'явля-

ються доперва з VI віку до Христа і то ще не зовсім певні. Хоча Геродот і малює досить правдоподібну картину скитського життя, але він змішує скитські племена кочові з підлеглими їм і цілком для них чужими й ворожими не скитськими, хліборобськими.

І знову ж таки від Геродота і аж до Київського літописця «Повісті временних літ» існує так мало писаних даних, що для цілої сеї території історичні часи починаються, власне, з кінця X віку після Христа і то в значнім обмеженні.

І тому для нас, для нашої території археологія має велику вагу. Не меншу вагу вона має і для всіх молодих народів Заходу.

На жаль, тоді як на Заході вона користується певною прихильністю і допомогою як з боку урядів, так і ширшого громадянства, не кажучи вже про численних аматорів, то в той самий час вона у нас і взагалі в межах колишньої Російської імперії дуже нідила, і розкопки носили здебільшого аматорський, копачівський і кладошукацький характер навіть у деяких представників Імператорської Археологічної Комісії, наприклад у Веселовського, де на перший план виступали не чисто теоретичні наукові, а бажання здобути вартості дорогоцінні, золоті.

Такому відношенню до археології і до музейної справи взагалі допомагала й позиція, зайнята урядом, який до самої останньої революції ніде в університетах не завів обов'язкової кафедри археології, хоча всеросійські археологічні з'їзди постійно й настирливо домагалися того.

Усю археологічну й музейну справу виносили у нас на своїх плечах аматори. Досить пригадати собі музейні справи в Києві, Чернігові, Житомирі, Кам'янці-Подільському, у Полтаві, Катеринославі, Херсоні і навіть у Харкові з його найстарішим університетом на території України. Скрізь тут музеї постали з приватної ініціативи, а розкопки велися за дуже рідкими винятками також з приватної ініціативи й на приватні кошти.

І, на жаль, се становище задержалося і до самого останнього часу.

Причиною тому, на мою гадку, і служить те, що в університетах не було обов'язкових кафедр, а так звані Археологічні інститути в Петербурзі і Москві своєю метою мали підготовку не археологів, а архівістів при різних інституціях.

Приватними лекціями археології на історико-філологічному факультеті студенти здебільшого нехтували і не цікавилися, так що, наприклад, коли професор Антонович вийшов з Київського університету, то після 1906 року лекцій з археології там не було. А слухачів в однім семестрі 1904 року історії мистецтва було тільки два, та й то чисті математики, я і мій товариш, а потім в другім семестрі того ж року залишився я один. А на цілім історико-філологічному факультеті, на всіх чотирьох його курсах було 73 слухачі.

Звісно, за таких умовин популяризувати ідею археології й музейництва було нікому, і звичайне громадянство дивилося на археологів як на чудаків, котрим нічого робити, то вони собі й порпляться в ямах, никають по смітниках і попільниках та розкопують могили, шукаючи якихось черепків, і публіка не уявляла собі тих широких цілей і завдань, які собі ставили і хотіли вирішити отсі чудакуваті копачі.

Але брак музейних діячів і популяризаторів держить і тепер громадянство в блаженній несвідомості щодо значення музеїв і виставлених там колекцій, які без пояснень для широкого громадянства нічого не промовляють і втрачають своє значення, та не тільки ширше громадянство, але й учителі гімназій і студентство наше ніколи не загляне до музеїв, бо не вміє там нічого бачити, не вміє вичитати того, що професор Яворницький передає такими словами: «Музей — се минувшина, се історія, се душа, це серце наших предків, а для нас величавий храм, куди ми повинні входити з побожністю, а виходити з найглибшим поважанням і гарячою любов'ю до всього того, чим жили наші батьки, діди і прадіди, що ми повинні нести з собою як заповіт і чому повинні учитися і ми, і покоління наших нащадків, поки стоїть земля і світить сонце».

І от через те, що якраз нема кому роз'яснити це широкий публіці, вона цього й не розуміє, не розуміє цінності традицій, не як чогось консервативного, а навпаки, як второваного шляху, яким легше йти до дальшого розвитку, цінності розуміння психічних здібностей, які треба використати, як могутні внутрішні задатки, що треба розвинути, отже, завдяки нерозумінню всього цього ширше громадянство, у тім числі й академічна молодь наша, нехтує археологією і музеєзнавством, і тим самим не сприяє дуже важній галузі загального розвитку нашої Нації.

Трошки далі я покажу, як дрібні археологічні викопалиська, і курйозні, на перший погляд, етнологічні рисочки, мало кому відомі, тим часом можуть повести до дуже широких узагальнюючих висновків і дати в руки зброю проти ходячих утертих, але цілком хибних і некорисних гадок.

І загальна публічність, і академічна молодь уявляли собі цю науку дуже сухою і нецікавою, не здатною до широких перспектив, і обмеженою на короткозорі колекціонерство, без практичного значення в громадському житті. Таким невірним гадкам може запобігти тільки виклад ознайомлень з цією наукою в університеті. Щоправда, деякі університети в Україні завели було ширші виклади з археології та історії мистецтв, але нові програми самого останнього часу звузили рамки до повного навіть викреслення цієї науки (з програм) в перероблених тепер на інститути народної освіти університетах.

Слід од душі щирс вітати заведення у Вільнім Українським

Університеті в Празі кафедри археології, і се тим більше, що якраз в Україні треба тепер дуже багато археологів добре підготованих, бо там відкрилося багато нових музеїв.

Звичайно, так було заведено колись, що у вступній своїй лекції, лектори знайомили слухачів з останнім словом науки. Звісно, перелічувалися успіхи наукових дослідів минулого року, з'ясовували цінність останніх відкриттів, їхнє значення у своїй науці, зв'язок з поспіль стоячими науками, давалися прогнози того напрямку, того шляху, на який ступить наука в найближчій будучині, і з'ясовувався той ступінь, той щабель, на який знання у сфері цієї науки підніметься в наступний момент. Так було звичайно.

І мені також хотілося б піти по сій второваній стежці звичаю, гарно вишліфованій старою рутиною. Але ті обставини, за яких довелось існувати нашій науці — археології, були дуже несприятливі. Війна завжди була війною і дикунство, зв'язане з нею, і розпанаханість людських низьких інстинктів та особливо зажерливості відбилась дуже на розвитку якраз археології.

В особливостях цієї науки, між іншим, і лежать причини, через які вона найбільше терпить збитків під час теперішніх війн, техніка котрих в особливо знищуючий спосіб відбивається на об'єктах науки, як лежачих в землі, так і виставлених в музеях.

В основі археології лежать методичні систематичні розкопи як засоби для збирання музейного матеріалу, студіюючи який, і можна тільки робити висновки.

Усі матеріали, усі наукові скарби археологічні лежать у землі, і щоб по відкопанню вони не втратили значення свого, для того всі деталі розкопів, найточніші описи умовин, в яких лежали ті чи інші предмети, фотографії загальні і детальні — усе те повинно подаватися в музеї разом з предметами і тільки тоді оці останні будуть мати силу й значення археологічне.

Не доводиться навіть і говорити про те, скільки в кожному європейському старім музею є археологічного або антропологічного матеріалу, який не має абсолютно ніякого значення або втратив його, а то тільки через те, що невідомо точно, де, в яких умовах або вкупі з якими іншими предметами вони знайдені.

Теперішня ж війна з її траншейною технікою, яка покрила величезні площі землі цілою сіткою глибоких ровів, могла б, як здається на перший погляд, навіть сприяти археології, бо в сих траншеях, або ліпше сказати під час копання сих траншей, повинно було знайтися багато предметів, ритуальних останків (похоронних могил, ям від хат тощо), які мають археологічне значення.

Але тут виступає на перший план закланність людська і її неорганізованість. Справді, для того щоб не загинули речі або

їхнє значення від неуміння записувати умовини, за яких вони знайдені, треба було зорганізувати силу вчених спеціалістів, археологів, які повинні були б завідувати справою археологічною в певнім районі воєнних дій і мати право й силу доглядати за знахідками, часами може задержувати копання деяких траншей, забирати речі до музеїв тощо.

Але, звичайно, ніде нічого подібного не було зроблено, військова влада ніде не дозволяла втручатися в траншейні справи, які вона вважала виключно своїми, коли ж де-небудь і було щось зроблено в напрямку рятування предметів, а се були лише спорадичні випадки, тільки тоді, коли якийсь археолог випадково був саперним офіцером або й так офіцером, котрому доводилося жити в траншеях. Але якраз наша наука і понесла велику втрату в особі славного французького археолога Дешілета, який загинув під час великої війни в траншеях.

З другого боку, коли які-небудь офіцери-немузейники і знаходили або відкривали в окопах речі, особливо цінні, то дух поживи спокушав їх брати ті речі собі, одсилати додому. Потім він десь гинув, а разом з тим гинули й речі, або з ним або дома. Навіть коли вони нарешті попадали в музей, то втрачали цінність, бо не було знати, звідкіль вони, в якій верстві, на якій глибині знаходилися, з якими іншими лежали вкупі. Але відомі були й цілі експедиції грабіжницькі.

Так, наприклад, Російський уряд послав деяких учених в тиллові райони тих військ, що наступали на Вірменію Турецьку. Ті займалися ніби охороною, а в дійсності грабежами монастирів, розкопували в тамтешніх місцях могили, в яких на основі історичних даних сподівалися знайти дорогоцінності і збиралися відвезти ніби в Петербург. Але прийшла революція, перевернула усе вверх дном, і де поділося те, що було забрано в Трапезунді, наприклад, і біля озера Ван, невідомо. А тепер там Кемаль-Паша нищить пам'ятки й музеї вірменські. От, можна сказати, найблискучіші успіхи в археології.

Що під час революції було знищено в межах (старої) колишньої Російської імперії, те не може бути обраховано ні в який спосіб, хоч світська влада, поки вона була такою, і дбала до певної міри, щоб зберегти в музеях деякі речі.

Очевидно, що і в цілій Європі, яка була охоплена війною, навряд чи могли як слід дбати про охорону від знищення якихось проблематичної (нез'ясованої) цінності предметів, коли мільйонами нищилося життя людське.

Але коли і траплялися винятки, і хтось зберіг якісь речі, а хтось навіть науково може провів і розкопи, то все ж таки друковане видання справоздань, а тим більше наукове опрацювання матеріалу, не могло значно поступити наперед.

З другого боку, завдяки великій дорожнечі книжок, виданих

у державах з твердою валютою, порівняно з країнами, в яких валюта слабка, доступ книжок в ці останні не міг іти з повною регулярністю, та в належній повноті.

Однак можна вказати на знахідку 1921 року в Родезії (Південна Африка), у Brocke Hill черепа людського, який за своїм значенням дуже наближається до черепа Дюбуа, знайденого на Яві, котрий заповняє ті пробіли, які існують в антропологічній драбині, на нижчих щаблях її, відповідаючих добам формування людини як такої з попереднього мавпячого ще стану. Про те суть тільки поки що загального змісту повідомлення з гадкою окремих учених, скоріше попередні повідомлення, але прокритикованих праць ще нема.

Можна пом'янути знову відкриття 1921 року оселі бронзової доби на Мальті. Предмети керамічні мають на собі оздобу спіральну, яка нагадує улюблену манеру культури крито-мікенської.

Наука археологія має так само, як і наука історія, свій особливий, визначений і самостійний предмет пізнання. Предмет цей є поодиноким творчістю людини, виявлена в незчисленних різноманітних і різноманітних пам'ятках речових (матеріальних), а також і духовних.

Основне завдання археології як науки полягає в розкритті й виявленні законів поодинокі творчості (тобто творчості окремої людини), у розкритті і виявленні шляхів, якими поодинока творчість будує творчість роду, або громадську, тобто уже чисто історичну, в з'ясуванні і поясненні того живого і нерозривного зв'язку, в якому сполучаються між собою творчість одиниці з творчістю цілого роду, народу або навіть раси.

У термінах природничих наук се можна було б висловити так: завданням археології є розкриття і з'ясування еволюційного зв'язку між ембріональними здібностями та здатностями пралюдини і теперішнім могутнім досягненням людського духу.

В математичних термінах се вимовляється так: знайти формулу або формули кривої для еволюції людського духу від (точки) найнижчого його стану до точки найвищого в сучасний момент, і визначити коефіцієнт цих кривих, і з'ясувати їхню змінюваність або непохитність та кількісне значення їхнє.

Звичайно, формули ці будуть дані тільки в першому приближенні, і потім треба буде вносити багато поправок, подібно першій гіпотезі під час вирахування орбіт кометних.

Археологія завдяки тому матеріалу, над яким працює, стає часом до певної міри етнологією минулості тільки з оберненим напрямком, бо вона за знайденими залишками матеріальними намагається встановити, з'ясувати культурне життя, звичаї і економічний добробут у всій їхній еволюції, в усім розвитку на

даній території, од самих глибокодавніх правіків до останнього часу.

І справді, їй часто щастить до певної міри з'ясувати звичаї, характер господарства і ступінь його розвитку, простежити торговельні дороги в дуже віддалені часи, досочити, з яких вищих культурних осередків, а часом в який спосіб і якими шляхами проходили нові впливи.

Часом їй удається з'ясувати, як довго яка-небудь етнічна група сиділа на однім місці й куди потім і коли пересунулася; констатувати, що інша група була ґрунтовно знищена, інша ж, навпаки, тільки на якийсь час кимсь чи чимсь пригнічена, а потім знову прийшла до певного розквіту, набувши нові ознаки, пов'язані з вищим щаблем громадського життя.

Межі, в яких археологія має робити свої висновки, завдяки характерові матеріалу, над яким вона працює, здаються дуже вузькими на перший погляд, але зріст матеріалу й удосконалення методів, як здобування матеріалів, так і їхнього опрацювання, значно розширили ці межі, підняли обрії та поглибили перспективи.

Метод археологічного пізнання в головних своїх рисах наближається до методу природничих наук, а також користується принципом порівняльним.

Причім під час здобування археологічного матеріалу майже цілком наслідуються способи і методи геолого-палеонтологічних дослідів, хоча з певними відмінами й усоболенням відповідно матеріалу і умовинам, над якими йде в кожному окремім випадку праця.

Методи наукового оброблення зібраного уже в колекції матеріалу мають свої особливості, користаючи найбільше з принципу порівняння і узгляднюючи одночасно умовини верствоописні (стратиграфічні), які з'ясовані під час здобування матеріалу.

Порівняння ведеться або з тим матеріалом, який постачає етнологія сучасності, тобто з матеріалом, зібраним у народів існуючих тепер, але стоячих на тім приблизно щаблі розвитку культурного, як і витворці даного під розгляд археологічного матеріалу, або ж воно ведеться з матеріалом старовинних великих історичних народів.

Але археологія є остільки ще молодою наукою (вона нараховує ледве 75 літ наукового існування), що, само собою розуміється, у розробці своїх методів досліджування вона ще не сказала свого останнього слова.

Далі я трохи докладніше спинюся над відношенням її до історії.

Од історії вона відрізняється і суттю самого матеріалу, і методами досліджування.

Історія знайомить нас з подіями, тобто з явищами, які відбуваються протягом певного часу і разом з ним зникають. Події в їхнім перебігу в часі може зафіксувати тільки свідок і притім на письмі, якийсь літописець, але завжди він освітлюватиме події під певним кутом погляду в залежності від своїх симпатій і антипатій, отож такі посвідчення не завжди бувають об'єктивними (можна пригадати як Шахматов розвінчав удану наївність і смиренну простоту літописця київського «Повісті временних літ»). Історія оповідає нам про рух життя, розвертає перед нами, так би сказати, динаміку людського всесвітнього життя у всій його мінливості, текучості явищ, пригасанні і розгоранні.

Археологія, навпаки, постачає нам матеріальні витвори рук людських, витвори, які не зникли протягом багатьох віків або тисячоліть і які без фальші лежали в землі, заховуючи на собі і характер матеріальних умовин, серед яких були витворені, і характер доби, тобто росту людської культури, і характер індивідуума, його технічну або духовну досконалість, і стиль особистий тої людини, що витворила річ, і стиль цілого народу або раси в ту добу.

Цим археологія дає нам ніби якусь статику життя, малюючи якусь ніби завмерлу картину нерухомих, непорушних предметів, які мирно спочивали цілими тисячоліттями в землі, а потім спочиватимуть хоч і не так спокійно у вітринах музеїв, уявляючи з себе сценічну обстановку або часом і бутафорію (як здавалось би) до якоїсь невідомої передісторичної трагедії.

Але сі зібрання далеко не бутафорія; своєю послідовністю при поспільстваленню вони самі підкреслюють історичні зміни, історичну акцію, навіть величезні трагедії, тільки трагедії без слів. І може в цій безсловесності, безвимовності тим гостріше, тим гіркіше виступає трагізм подій, які історія чи не вміла, чи ще не могла, чи може не хотіла зазначати, а може, навпаки, хотіла обійти мовчанкою, ба навіть стерти з лица землі саму пам'ять про них.

І таким чином археологія ніби вносить поправки в історію, тобто безпосередньо допомагає сусідній науці й часто не одній тільки історії.

Постачаючи силу матеріалу для конкретизації, унаочнювання, упредметнювання того, на що даються в історії тільки деякі неясні словесні натяки, археологія часто цілком міняє картину, яку самозадоволена і переоцінююча себе теперішність зневажливо малює у своїй уяві про давнину, читаючи літописи колишніх часів.

Щоб з'ясувати собі це, варто лише пригадати, що дала археологія шліманськими розкопками в Мікенах і Трої, що відкрив Еванс та італійські археологи на Криті, які красоти розкрили перед нами своїми розкопками в Малій Азії і Персії

французи Перо та Шіпе, або яку висоту культури виявили розкопки палацу Асурпазірпала* в Ніневії, не кажучи вже про постійні й систематичні розкопки, які тягнуться уже більше століття в Помпеях, в Єгипті, у Месопотамії.

Навіть такі скромні за витратами, порівнюючи бідні за здобутими матеріалами, як розкопки Хвойки, я не кажу вже про інші, в Україні у сточищах Дніпра і Дністра, скільки нового внесли вони в розуміння еволюції життя на українській території.

Усе це останнє, що я навів, широко відоме і не викличе ні у кого ніяких сумнівів, але я боюся, що вказані мною трохи раніше думки про можливість для археології поставити матеріал для з'ясування, хоча б у першій приближенні «законів історії», здадуться занадто сміливими і вимагають пояснень.

Отже, я й переходжу до вияснення того, як же в дійсності ми можемо підійти в археології до визначення кривих і коефіцієнтів їхніх у формулах, як я се метафоризував у термінах математичних наук.

Ми знаємо, що в історичнім розвитку кермуючою силою є громадська, масова психологія великих людських гуртів, котра залежить од природних умовин і від господарчого устрою як від наслідку цих умовин.

Археологія досочила від самого світанку людського прагиття три основні господарчі способи життя, які доіснували й до наших часів, і які є основними характеротворчими законоположниками у психіці людських громад.

Вони може й слугували тими координатними осями, біля яких побудувалися поверхні розвитку окремих людських гуртів, пов'язаних спільним способом господарського життя, а точки або криві пересічення цих поверхонь уявляють собою трагічніші моменти або найтрагічніші доби в історичній еволюції.

Ці три основні способи життя господарчого, се мисливство (охота), хліборобство і кочівництво. Вони три становлять на-правляючі лінії від правіку і донині.

Археологія постійно має справу з матеріальними спадками, з матеріальною спадщиною тих трьох відмінних способів життя.

За цією спадщиною вона має прослідкувати психологічні лінії, тобто різні психічні якості, які вперто заховуються справіку аж до наших днів, відбиваючись на речах. Се константи у формулах.

Археологія малює перед нами історичні події тільки в дуже загальній контурній формі і в дуже далекій перспективі, а ми знаємо, що цілість легше з'ясовується, коли її всю охоплюємо одним поглядом здалеку. Наприклад, архітектурну цінність і

* Ашшурбаніпал.— В. У.

красу чола будови, тобто цілого фасаду, легше з'ясувати, відійшовши так, щоб можна було обхопити одним поглядом ока цілу будову, і аж ніяк не стоячи біля самої стіни.

І в даному випадку, знайшовши три роди господарства, археологія дає нам тільки докази їхнього існування і час, з якого почався той чи інший тип господарства. Почасти малює й психіку громадську, відповідну сим трьом типам. От що вона оповідає.

Насамперед люди жили мисливством, і сей господарський тип є характерний для цілого палеоліту, тобто для старішого кам'яного віку, або пракам'янику. Сей спосіб життя за того-часних фізичних умовин не викликав війни між окремими людськими гуртами у великих розмірах, адже він, мабуть, і перешкоджав людям гуртуватися в занадто великі організації, бо се було б уже не вигідно при харчуванні мисливством. На другім щаблі життя, з початком неоліту, або новішої кам'яної доби, віддаленим од нас тільки якими-небудь вісьмома тисячами літ, люди здебільшого перейшли до двох інших типів господарства. Тоді цілком ясно виступають на яв два занадто відокремлені й далекі один від одного гурти: се кочівники і хлібороби.

Їхнє життя ясно кристалізується, визначається певними прикметами, розвертає перед нами свою еволюцію, займаючи цілком ясно визначені великі обшири землі. Хлібороби заселяють простори підлісні, обмежені горами або захищені великими ріками чи приграничними болотами, а кочівники займають великі широкі степи на середньоазійській і східноєвропейській рівнинах.

На полонинах гір блукають не кочівники, а порівняно невеликі гурти пастухів.

Кожний спосіб життя має свою еволюцію і впливає на витвір психічного складу у кожному гурті.

У кочівників археологія не може помітити скільки-небудь значної еволюції в психіці, бо вони не мають у своїм розпорядженні тої різноманітності предметів, притім предметів певної якості, які могли б підкреслити сю еволюцію, сей духовний розвиток. Еволюція помічається у них тільки під час стикання з осілими хліборобами.

Сі ж останні виявляють постійний прогрес і в духовнім, і в технічнім напрямку, правда, може трохи повільний і пінявий*, але цілком явний, котрий легко позначається як на формі і якості предметів, так і на появі нових предметів, що характеризують часто не тільки технічні вдосконалення і винаходи, але й вияв нових духовних потреб.

* Копіткий, повільний.— *Ред.*

Констатувати ворожнечу між хліборобськими гуртами і війни між ними трудно. Коли бувають посовування й пересовування таких хліборобських гуртів, то майже завжди можна довести появу поблизу кочівників та їхній тиск і напади.

Психічні особливості того й другого гурту дуже відмінні і вони почасті доводяться археологічно, але краще виявлені й історично. Ось які вони.

Ми попереду з'ясуємо внутрішню провідну психічну лінію у кочівників, котрі добре відомі і з історичних даних.

Кочівники в той момент, коли виступають на арену історії, виявляються гарними їздцями на конях. Чи то семіти Аравійського півострова, чи кочівники середньоазійських рівнин. І ті і другі є хижаками, які грабують і нищать хліборобське населення, і ті і другі дають себе цілком ясно пізнати принаймні наприкінці неоліту, коли не раніше.

Завдяки черепичній керамічній бібліотеці, знайденій під час археологічних розкопок палацу царя Асурпазірпала (ніневійського), нам стало відомо, що уже в четвертім — на початку третього тисячоліття до Христа кочові семіти-аккадійці остаточно завоювали хліборобів-шумерів, котрі жили в нижній частині Месопотамії, і близько 2800 року до Христа правив усією тодішньою Месопотамією Саргон I, а потім його син Нарамсін.

Які ж це особливі суть риси кочівництва, що допомогли семітам завоювати шумерів, котрі переживали тоді церковно-феодальну добу. А се є гуртування у великі маси рухливі, і завдяки масовій рухливості пов'язані почуттям єдності під керівництвом одного видатного ватажка.

Повна незалежність од природних умовин, од урожаю, посухи або зливи, бо є можливість пересунутися в інше місце і жити коштом хліборобів осілих, виробила у них поняття, що їм сприяє один тільки їхній бог — воля-бажання, як і один їхній великий ватажок, бо він помагає їм нищити хліборобські городи, а разом з тим хліборобські кам'яні статуї богів, значить, і самих богів. Носити чи возити із собою кам'яні статуї бога свого незручно, і тому для себе вони навіть не виробляють статуї свого бога, і бог у них є до певної міри духом легким як їхня воля-бажання, що незримо витає серед них і над ними і посилає гарні мислі їхньому ватажкові. Як у них є один ватажок, так і один тільки бог. Кочовий спосіб життя сприяв, таким чином, витворенню єдиноосібної централістичної монархічної влади на землі і єдиної сприятливої небесної влади, тобто єдинобожжя монотеїзму на небесах. І Саргон і Нарамсін особливо це підкреслюють, вони нищать статуї всіх місцевих богів, дозволяючи ставити тільки одному богу Нінгірсові і йому приносити жертви, а пізніше

велять приносити жертви просто перед своїми власними портретовими статуями.

До державного устрою вони вводять поняття абсолютизму і централізму; Бог — найвища всесвітня воля, цар — найвища державна воля, воля окремої особи є ніщо, людина (чоловік) — то раб царя і ніякої власної гідності він не має. Він одержує свою пайку з того здобутку, який належить цілій ватазі чи орді, чи навіть цілій державі, коли орда стає, як за Саргона, уже державою.

Свої погляди орда або її, так би сказати, уособлення — цар, переносить на всі упокорені народи, не рахуючись ні з чим, знищуючи цілі великі города й винищуючи мільйонами населення, зв'язаних з цими городами областей, до повного упокорення.

Чоловіче хліборобське населення він робить або рабами землі, або рабами війська, котрих, правда, за певну вислугу може наділити тимчасово землею, не переводячи її в приватну власність. І хлібороб на перший поклик мусить стати до війська. Усі торговельні шляхи беруться державою, тобто царем, у свої руки і використовуються, як вважає то собі зручніше цар. Держава стає якоюсь неясною, одноосібною, монархічною комунією, в якій гідність або, ліпше, почуття гідності підданця не визнаються.

Імпульсом об'єднуючим є війна, грабіж, об'єктом чого робляться і речі, і люди, котрі стають рабами, що обертаються, як і речі, у предмет грабежу, продажу й купівлі.

Згодом з'являються на арені все нові і нові хвилі кочівників — то семітів, то монголів — і скрізь рушівною силою виявлялася інтегрована воля цілої маси орди, сконцентрована в одній особі ватажка-монарха. Супутні ідеї — монотеїзм, абсолютизм, своєрідний первісний кочовий військовий комунізм і повне уневажнення особистості. «Чоловік — то є тріска, ліс рубають — тріски летять», — от такий погляд на людину панує тут. Головною господарською динамічною одиницею стає рухливий кінь, решта худоби — вівці або часом і воли з коровами — грають підлеглу ролю.

Тепер скажу дещо про географічні координати переміщень. У Передній Азії, починаючи від Саргона і дотепер, вся історія — це є боротьба кочових семітів з осілими шумерами або ала-родійцями.

Я не маю часу зараз спинятися над усіма проявами сеї боротьби і витворами кочового духу, але зазначу таке.

Найскладніша історія одної такої невеличкої орди дуже добре відома усім із Біблії.

Поняття Бога уабстрактнюється до повної заборони образів. Цар стає помазаником Божим. Але закони витворюються під

впливом хліборобського Єгипту. Завоювання городів і змішування з осілим хліборобським населенням вносить некові риси в закони.

Але найбільш характерним витвором кочового семітського духу є так зване християнство в його початковім вигляді.

Цілком абстрактний єдиний Бог поза межами часу і народів творець усього з нічого; протилежність йому людина — ніщо; образи або помічника для людської гідності нема, підстав другу щоку. Займатися господарством, думати про завтрашній день зайво: «Не печитесь убо на утрій день», утренній собою печеться, «довлієт дневі злоба его».

Наступний семітський виступ, який носить цілком кочовий характер — се утворення магометанства. Знову Бог — абстракція, знову заборона образів Божих і образного мистецтва. Знову військо стає державою, людина втрачає всяку особистість, ватажок як і Бог лишається всім, здобич іде на військо, господарчою динамо-технічною одиницею є кінь. Нищаться чужі народи й Боги, як за Саргона, Нарамсіна і Гаммурабі військова ватага стає всесвітньою державою і протягом віків підбиває грандіозні не повторені простори, які за Тамерлана досягають свого максимуму від великого Оксака до Геркулесових стовпів, до Атлантичного океану, об'єднавши в одній абсолютній монархії всі кочові народи, тобто і семітів Африки і монголів Середньої Азії.

Правда, Середня Азія й раніше пускала до Європи свої кочові орди, з кінським господарством як неперемінною ознакою. Се легко помічається археологією на території причорноморських степів і України завдяки наявності кінських кісток у могилах. Я не хочу далі спинятись на цьому, відмічу тільки і серед монголів легке прийняття магометанського монотеїзму і невживання образного мистецтва.

Тепер перейду до другої групи, яка дала дуже багато матеріалу для археології: Се хліборобська група. Вона найлегше дається до пізнання археологічного через свою рясну керамічну (тобто гончарську) спадщину. Хліборобство прив'язує людину до певної площі і тим визначає їй постійні географічні координати. Господарчою механічною одиницею є віл і подібно до кочових народів овечка, а трохи пізніше і свиня, яка з об'єкта полювання стала домашньою твариною, і цим особливо вирізняється господарство хлібороба від господарства кочівника. Глина дає матеріал не тільки для гончарства, але й для скульптури, і ми постійно знаходимо в неолітичних селищах або кудьтурних ямах і головки волів, а то і їхні цілі постаті і фігурки людей, часто дуже типово й характерно зроблені.

Осілість допомагає витворити постійні хати, а не кочові

перевозні юрти, дозволяє обробляти камінь тощо, і над забутками* цього працює завжди археологія.

Людина у своїм господарстві виявляється залежною від усього: од сонця, од вітру, од дощу, од грому, од гаддя, од лихого чоловіка, од звіра, і від якихось невідомих причин, од яких вона слабне. Отож людина всі ті добрі чи ворожі сили персоніфікує або одухотворює і таким чином приходиться до політеїзму, до многобожжя. Своїм богам вона ставить різьблені образи, додаючи їм характерні атрибути.

Зв'язана з землею, людина з нею так звласнюється, що часом важко буває розібрати, хто чиею власністю є, чи ґрунт є власністю людини, котра її обробляє, чи людина стає власністю своєї власної посілості.

Зв'язаність із землею викликає певну нерухливість, не дає можливості організуватися принаймні на нижчих рівнях у більші організації, численніші, бо певна площа може прогудувати на всякім данім щаблі технічного розвитку тільки певну і притім незначну кількість людей.

Почування небезпеки від кочівників примушує, одначе, ще за неоліту будувати городки, оточені земляними валами з ровами перед ними, щоб перешкодити можливості раптового нальоту (наскоку) на них кінноти кочової орди. Пізніше ми бачимо величезні й дуже довгі вали, побудовані хліборобами для власної охорони. Так, наприклад, в Україні, за словами професора Хілінського, нанесені на топографічну карту вали сягають в довжину, коли їх скласти до купи, щось до 2000 верст. Головна маса їх пролягає на Київщині.

Це характеризує велику працездатність і працьовитість хліборобського гурту, чим він і відрізняється психічно від лінивого до роботи фізичної кочівника.

Коротко кажучи, хліборобство має такі риси: працьовитість, прив'язаність до землі, нахил до приватної власності, індивідуальну гідність, децентралізацію, невойовничість, політеїзм і демократизм в державнім устрої.

Кочівництву властиві: лінивість до тяжкої фізичної праці, нелюбов до землі, схильність до грабіжництва й торгівлі, легка рухливість, відсутність почуття особистої гідності, комуністичність (або общинність на певному рівні), монотеїзм, абсолютизм і централізм. І ще — богоносність.

Трагедія еволюції — то є трагедія боротьби сих двох протилежностей, боротьби так фізичної як і ідейної.

І ми можемо простежити її — від правіків в різних галузях матеріальної спадщини (наприклад, у мистецтві, архітектурі тощо). Ся боротьба метафорично представлена в Біблії оповіддю про Каїна і Авеля.

* Забуток — залишок, останки.— *Ред.*

У сій боротьбі агресивним був завжди кочовий елемент, і він часто випускав спочатку перед собою ніби велику ідею, в ім'я якої і творилася потім найбільша різня. Згадаймо магометанство з його богоносністю, теж юдейство так само з богоносністю.

Особливо безоглядно користувалися таким способом завоювань богоносці-араби. Наступаючи, казали своєму супротивникові: ось тобі наша віра, приймаєш її без всяких умовин, і ти наш, іди з нами різати і грабувати інших; не приймаєш, ми тебе ограбуємо і заріжемо.

Се особливо яскраво ілюструється в «Тисячі і одній ночі», де ясно видно, яку силу в руках дикого завойовника кочової породи має висока, на перший погляд, ідея при хижацьким способі війни з противником. Ся ідея завжди допомагає дикунові кочової породи і руйнує силу противника, зв'язаного з хліборобською культурою, бо в основі сеї ідеї лежить грабунок власності, на якій угрунтовано все існування хліборобських народів.

Але подібно до того, як зміщується раса під час цих завоювань і втрачається чистота якоїсь основної раси, за котрою лишається тільки назва, так і нав'язана релігійна ідея мусить втратити на своїй чистоті, і міра чистоти одної відповідає мірі чистоти другої.

Ся особливість часто стає в пригоді і етнологіві, і палеоетнологіві, тобто передісторикові*. Се дуже ясно виступає на історії двох вір: християнської і магометанської.

Візьмемо першу.

Витвір дрібного семітського, в основі кочового або пастушачого, народу юдеїв, віра ця по суті своїй абстрактна, суха, безо всякої зовнішньої краси, безо всякого обряду найбільше придатна була у своїм чистім вигляді для рибаків або пастухів. Вона завойовує, спираючись на рабів і пауперів протягом століть тодішню культурно-хліборобську Європу, але як: вона втрачає всю свою початкову чистоту, весь свій абстрактний характер.

Із монотеїзму воно стало політеїзмом у хліборобських країнах, розщепивши ідею верховного єдиного божества на три особи, відповідно ще грецьким уособленням часу, матерії та енергії, додавши до того силу дрібних божків і героїв під виглядом святих. Замість молитви в «дусі і істині», молитви самостійної серед пустинь— пишні обряди з блискучими ефектними церемоніями в храмах, повних образів і статуй, замість кермування всім життям (як се, наприклад, роблять магометани) — невтручання до справ законодавства або підлеглисть і санкція їх.

Порушення загального цього характеру помічається тоді,

* Археологові.— Ред.

коли до хліборобського етнічного елемента домішується чужий, кочовий. Наприклад, іконопластика. «Іконоборство» у Візантії почалося тільки тоді, коли туди прибуло багато елементів із Сирії та воцарився семіт Лев Ісаврійський. У Римі його не було. Пізніше в Україні і в Новгородській республіці можна було вживати статуї в церквах, вони й донині там існують, а в монархічній Московщині заборонені, і все обмежується тільки іконами мальованими (се результат пересичення елементами татарськими, кочовими, і се можна довести й антропологічно).

Аналогічне сталося і з магометанством. Де воно спиралося на кочові народи, там заховувало свою чистоту і абстрактність, і остільки було кермуючою, законодавчою силою, що там не допускалися ніде не лише статуї, але навіть портрети приватних осіб. Але треба йому було тільки підкорити хліборобську Персію — індоєвропейську за своєю расовістю державу, і воно тут зразу ж утратило свій ригористичний характер. Скрізь у Персії ви знайдете чудові портретні малюнки, які нам заховала кераміка або майоліка, знайдете малюнки звірів, птахів тощо, чого не побачите серед чистих кочівницьких народів Аравії та Північної Африки. І археолог се зразу ж помітить під час розкопок, етнолог під час збирання етнографічного матеріалу.

Перси, як суто хліборобський народ, не виробили в собі й ідеї богоносності.

Тим часом як нове пробудження сеї ідеї ми помічаємо в московській монархії наприкінці її існування, серед кращих її письменників се може свідчити, звичайно, про доступ до ідейної праці східних, кочових, етнічних елементів, котрих висунула догори загальна освіта, яка потроху поширилася під кінець по всій імперії. Заповіт зберігання чистоти віри, централізація в ній, нав'язування її адміністративними органами, нарешті, закінчення богоносністю, поряд з відсутністю демократичних начал, дуже нагадують арабську практику.

Я перепрошую шановних слухачів, що відняв у них багато часу на всім відомі елементарні речі, перебудувавши тільки їхній звичайний порядок послідовності, але се зробив для того, щоб показати безперервність деяких внутрішніх ліній психологічних, які в цілком загальних рисах даються до пізнання за своїх передісторичних часів під час археологічних розкопових дослідів і які потім в історичні часи, кінчаючи сучасністю, набувають і яскравості, і конкретизації, і ілюстративності.

Усім скажаним я не намагаюся довести, а тільки стараюся дати перспективи деяких можливостей, які роблять досить суху, на перший погляд, науку трошки цікавішою.

Звичайно, нам, окрім усього загального, може схотітися знайти й більш конкретно, як можна покористуватися методами

археолого-етнологічними, застосовуючи їх до нашої рідної народності української, до самих себе.

Для прикладу я візьму таке питання. До якого ж гурту належимо ми українці, чи до західноєвропейсько-хліборобського, чи до східного середньоазійського кочового, тим більше, що в літературі московській останніх часів прокидається думка, що Росія — то є цілком східна держава і несе нові ідеї, очевидно, чужі для гнилого Заходу.

Я наведу два маленьких приклади, які покажуть непохитність деяких рис і спільність для одної і другої групи, правда, рис дуже дрібних, тонких, але, проте, не менш ілюстративних як і інші більш видатні, більш яскраві.

Передусім я візьму таке спостереження етнографів. В Україні скрізь, на всій її території, селяни-хлібороби звертають удіво, коли розминаються возами, а великороси, починаючи від Путивльського повіту Курської губернії і далі на північ, розминаються вправо всі без винятку. Звичайно, усіяке начальство російське вчило хохлів звертати праворуч, особливо ямщиків при земських і поштових конях, але хохол такий був упертий, що сього простого, цілком ясного, зрозумілого, здається, до божественності логічного закону ніяк не приймав, і тільки після послідовно проведеного рукоприкладства з боку приставів і урядників пощастило витворити ямщиків-«правозвертників». А здається, що справді з погляду чисто фізичного природніше звертати праворуч і легше навіть, потягнувши правою рукою за праву віжку.

Але коли ви переїдете через західний кордон України і попадете в Європу, то вас здивує те, що в цілій Європі навіть потяги звертають вліво так само, як селянство в Україні. Без етнологічних перспектив перед нами — проста випадковість. Але з етнологічного погляду такої випадковості, поширеної на величезній площі землі, без особливих причин не може бути.

А коли ми перескочимо через море в Англію і спитаємо, як там звертають, то виявиться, як мені говорили, що на вулицях Лондона, принаймні, звертають вліво, розминаючись.

Я розпитував свого одного знайомого, котрий довго прожив у Сибіру, в Монголії і він каже, що там звертають звичайно вправо.

Коли ми означимо границі цього звертання вправо і вліво, то у нас ніби з'явиться якась нова границя між Європою і Азією, що проходить по кордонах між Україною і Росією всередині уже Європи. І в цім вигляді ся випадкова риса мало промовляє.

Щоб се явище набуло свого значення, треба знайти причину. Причину також вдається легко знайти. Коли літ тридцять тому назад великі поміщики з України Терещенки почали купувати

землі — величезні латифундії — на Самарщині, то виявилось, що там не можна ніяк завести вищої форми хазяйства, власне волового хазяйства, бо місцеві селяни-великороси зовсім не вміють поратися з волами, ні запрягати їх у віз, ні орати ними. І от Терещенко спеціально для того, щоб навчити місцевих селян обробляти землю волами, мусив наймати на рік кілька сотень селян з Київщини, аби вчити тамтешніх, які потім і розповідали про се дивне неуміння тамтешнього народу поратися з волами і його неохоту до волів. Те ж доводить руська соха і український плуг.

І от причиною звертання вправо чи вліво тільки і є знайомство або незнайомство з воловою роботою в полі. Ідучи на конях, погонич, звичайно, працює правою рукою й мусить тягнути за праву віжку або за праву ліцу і тим повертає коня вправо, а поганяючи воли приходиться правою рукою не віжку тягнути, а батоном бити вола по шиї з правого боку вола, так званого борозного, тобто правого, і він повертає вліво, відганяючи шию від ударів. І от, орудуючи тою самою правцею, людина повертає коня направо, а вола наліво.

Таким чином, ся маленька рисочка, підмічена в однім місці і простежена на величезній площі, веде до висновку, що вона стала результатом глибокої, предковичної призвичайки мати за головного помічника у своїм хазяйстві або вола тільки, або тільки коня (з другого боку, відомо, що віл був головною механічною помічною силою у всіх хліборобських народів, а кінь у кочових — цигани та монголи й тепер ним головним чином орудують), і коли європейці звертають уліво своїми потягами й автомобілями, то се лиш доказує, що їхні предки колись їздили тільки на волах.

Звідсіль далі сам собою робиться висновок, що у народів, котрі звертають уліво, очевидно, заховалася й більшість і психіка хліборобська осіла, у тих, що звертають управо, взяла силу більшість кочова, яка витворила іншу психіку і здебільшого, осівши і обхліборобившись, очевидно, повинна заховати провідну психіку кочову. Очевидно, ся риса психічно прив'язує нас до європейських західних народів, а великоросів — до азійських кочових.

Коли ж ми згадаємо, що й на старовиннім Криті шанували бика, що класичні римляни та греки не знали коня і кочівника-кінника звали кентавром, словом — друга половина якого носить у собі поаяття «бик», що перси, які за своєю мовою належать до індоєвропейської раси, набувши світового історичного значення до часів Кіра, оздобили капітелі колон у своїх царських палатах головами биків, а з другого боку, коли нам відомо, що в понільних ямах і смітниках або взагалі в культурних кутах цілої Західної Європи і України трапляються воліві кістки, це вже з археологічних даних, а у записках

Цезаря* знову знайдемо, що в Галлії під час війн у плуги впрягалися замість волів жінки, щоб орати землю, то нам стане ясно, що ця маленька рисочка набуває більшого значення, бо ціла правічна культура Європи є культура хліборобська й притім волова, так би сказати. І психіку свою заховала й до сего часу. А та дрібна рисочка спільна доводить лиш, що ми українці цілком належимо до сеї хліборобської культури своєю психічною структурою і, очевидно, поряд із цєю заховуємо в собі ще тисячі дрібних психічних рисочок, які зв'язують нас власне з європейською культурою і визначають взагалі внутрішню психіку нашого народу.

А далі на схід від нас уже іде перевага кочових традицій, очевидно, завдяки перевазі етнічних елементів, які увійшли в склад східної групи, і вони зв'язують психічно ту групу з кочовим Сходом.

Візьмім другу рисочку зовсім ніби дивну і незначну — таку. В Україні є звичай на Великдень святити разом з пасками (хлібом) і печене порося з хрином у зубах. Знову якраз ви того не побачите у Великоросії, починаючи з Курської губернії, бо там святять баранчика печеного і паску з сиру, а не хлібну (цікаво те, що власне паскою там зветься сир, а не хліб, великодній хліб зветься там кулічем і ролі в обряді не грає).

Ця маленька рисочка в тім чи іншій вигляді примітна на площі цілої Європи. Порося є ознакою хліборобства, бо тільки осілі хлібороби можуть держати й розводити свиней, бо для того треба мати хлів і ізоляцію їх від інших тварин домашніх. Кочівники ніколи їх не розводили і мають до них почуття огиди, що ясно виявляється в законах і звичаях. Ми знаємо, як на се дивиться закон Мойсея: він вважає свиню нечистою твариною. Так само й родичі євреїв — араби в магометанстві. І даремно думають, що свиняче сало шкодить під палестинськими широтами. Головне тут те, що народ Божий, народ-Богоносець був кочовий і міг найдегше водити степами овечок і всяку іншу скотину, тільки не свиней, і в оповіді про Каїна та Авеля він зображений скривдженим.

Таку саму заборону свиней ми побачимо в магометанстві — продукті кочового семітизму пізніших часів — і серед монгольських кочівників, які даремно не прийняли магометанства. А з другого боку, ви бачите кочового баранчика в повозі на Пасху у великоросів так, як у народу-Богоносця, як і в юдеїв, і сир у великій кількості, який грає велику ролю весною у всяких кочових народів і, таким чином, знову у великоросів — кочова психіка, підкреслюється перевага кочових складників.

* «De bello gallico» — «[Записки] про галльську війну» (лат.) римського імператора Гая Юлія Цезаря. — *Ред.*

В Україні, навпаки, знову хліборобська ознака — поросля в'яжеться зі спільною західноєвропейською культурою хліборобською, де завжди використовується свинарство, чи буде то Англія, чи Італія, чи Германія, чи Франція. Стара віра германська на самім небі, у германським раю, частує і їхнього бога Тора, і райських героїв та праведників якраз вепрем. А от що каже археологія: і біля Києва, у Дніпрі, знайдено землечерпалкою старого затопленого дуба 128-літнього, в якого було вправлено на віддаленні приблизно 2 метрів над коренем 4 свинячі скивиці (нижні щелепи), які, очевидно, вправлено було в дуба за його молоду і потім вросли в нього так глибоко, що видніються тільки по ікла. Ця знахідка вказує на існування якогось культу, пов'язаного так чи інакше з використанням свинарства. Великороси хоча і знають свиней, але не вміють виробляти сала, і навіть славнозвісна московська ковбаса повинна робитися по-справжньому не з свинячого м'яса, а з ведмежого копченого, тому вона й така довготривала — а це риса мисливська. Отож ми бачимо, що хліборобська Європа психологічно обмежується східними границями України, а далі на схід йде середньоазійська кочова культура, притлумлена трохи хліборобськими колонізаціями старих часів.

Сі дві рисочки показують, що по один бік якоїсь не означеної географічно ніяким видатним типом границі існує людність, яка внутрішньою душевною лінією свого розвитку цілком споріднена з дальнім Заходом, відділеним високими гірськими пасмами, а по другий бік тієї ж невизначеної границі живе населення, яке цілком духовно (тобто своїм душевним складом і при зви-чайками) відрізняється від першої і тісно пов'язане, навпаки, з грізним кочовим Сходом, і усе це всупереч звичайним заїждженим, науковим ніби, гадкам єдності Великоросії та України. Ця духовна структура зіграла величезну роль у сучаснім житті, і історики, мабуть, будуть ще довго ламати голову над тим (пояснюючи сучасний момент), що для етнологів є цілком ясним. Етнолог має у своїм запасі ще тисячі інших дрібних рисок, які дозволяють зрозуміти напрям великих подій, підходячи до них з народної психології. Але для того, щоб знайти цілий закон, тобто формулу кривої, якою кермувався на своїм історичнім шляху той чи інший народ, треба простежити багато рис, багато ліній і далеко вглиб правіку, і се, по-моєму, і викликає інтерес до археології. Я, власне, се і висловив, аби зацікавити археологією.

Але се вимагає, щоб археолог був одночасно і етнологом, бо інакше мимо нього пройдуть багато даних і зникнуть під час розкопок повз його увагу. І ліпші наші археологи Володимир Антонович та Федір Вовк були одночасно й дєбрими етнологами.

БІБЛІОГРАФІЯ ОСНОВНИХ ПРАЦЬ ВАДИМА ЩЕРБАКІВСЬКОГО

Археологічні відкриття на Близькому Сході // Визвольний шлях (Лондон). 1955—1956. Кн. 7—9.

Архітектура у різних народів і на Україні. Львів; Київ, 1910.

Бойківські церкви // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі — ЗНТШ). 1910. т. LXXIX.

Бронзові списи з вирізками на листі на території України й на Приураллі // Праці Українського високого педагогічного інституту ім. Михайла Драгоманова у Празі: Науковий збірник. Прага, 1929. Т. 1; окремо: Прага, 1929.

Вепись у великоднім обряді на Україні // Збірник радовий на III Конгресу словенских географа и етнографа у Југославији. Софиа, 1930.

Деревляні церкви на Україні і їх типи // ЗНТШ. 1906. Т. LXXIV; окремо: Львів, 1906.

До питання про так звані точки трипільської культури // Науковий збірник УВУ. Прага, 1942. Т. 3.

До проблеми географії славос'ян // IV Конгрес на славянските географи и етнографи в Софиа. Софиа, 1936 (Extrait de comptes rendus du IV-e Congrès des géographes et des ethnographes slaves. Sofia, 1936).

Звіриний орнамент і скити // Сьогоднішнє й минуле. 1939. № 4.

Знайдєння палеолітичного селища на Полтавщині // Українське наукове товариство: Збірник секції мистецтва. Київ, 1921. Т. 1.

Лікзійне підвищення внутрішньої високости українських церков // Записки природничо-історичного відділу УНТ. 1908.

Історія Товариства досліджування й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині // Записки Українського наукового товариства досліджування й охорони пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині (далі — ЗУНТ). Полтава, 1919. Вип. 1 (співавтори: Рудинська С. Я., Рудинський М. Я., Щербаківський В. М., Щепотьєв В. О.).

Кам'яна доба в Україні. Мюнхен, 1947.

Коляди і щедрівки на нашій Україні // Свобода. 1956. 18 січня.

Концепція Грушевського про походження українського народу у світлі палеоетнології // Праці Українського історично-філологічного товариства в Празі. Прага, 1941. Т. 3; окремо: Прага, 1940.

Ліплявський могильник: Попереднє звітємлення // Niederluf sbornik. Прага, 1925.

Лопушанський «Святовид» // ЗНТШ. 1910. Т. XCVIII.

Магнітна інклінація і датування кераміки // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. Київ, 1930. Т. 1.

Мальована неолітична кераміка на Полтавщині з додатком щодєнника розкопів // Науковий збірник УВУ в Празі. Прага, 1923. Т. 1; окремо: Прага, 1923 (рецензія: Макаренко М. // Україна. 1925. № 6).

Матеріали до вивчення Полтавщини: З записної книжки подорожнього // ЗУНТ. Полтава. 1919. Вип. 1.

Матеріали до висвітлення південного походження слова «Русь» як нашого народного імені // Визвольний шлях (Лондон). 1953. № 5.

Матеріали до історії українського мистецтва (іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях); окремих відбиток: Прага, 1944.

Матеріали з археологічних розкопів на Переяславщині // Праці Українського історично-філологічного товариства. Прага, 1939. Т. 2 (рукопис: ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 890, арк. 4—8).

Матеріали з екскурсії 1919 р. на Полтавщині // ЗУНТ. Полтава, 1919. Вип. 1.

Матеріали з екскурсії 1919 року на Полтавщині // Науковий ювілейний збірник Українського Вільного Університету в Празі, присвячений панові президентові Чеськословенської республіки проф. Т. Г. Масарикові. Прага, 1930. Ч. 2; окремо: Прага, 1929.

Московські теорії і український нарід // Український голос (Канада). 1953. № 16—19.

Основні елементи орнаментативної українських писанок та їхнє походження: Студія // Праці Українського історично-філологічного товариства в Празі. Прага, 1926. Т. 1; окремо: Прага, 1925 (рецензія: *Мишківська Т.* // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. Київ, 1930. Т. 1).

Охорона пам'яток старовини та мистецтва // ЗУНТ. Полтава, 1919. Вип. 1.

Палеоліт. Конспект лекцій читаних в Українським Вільним Університеті в Празі. Прага, 1938.

Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. Лондон, 1954.

Переклад: *Гоголь М.* Страшна помста / Пер. В. Щербаківського. Полтава, 1919 (1920).

Полтавський Земський археологічний музей // ЗУНТ. Полтава, 1919. Вип. 1.

Понтійське мистецтво // Науковий збірник на честь проф. І. Огієнка. Варшава, 1937.

Поросся // Життя та знання. 1937. № 4.

Праця Губкомиса при Сейфкомисі // ЗУНТ. Полтава, 1919. Т. 1.

Праця Губкомиса у м. Полтаві // ЗУНТ. Полтава, 1919. Т. 1.

Провідник по археологічному відділу Полтавського народного музею з коротким описом передісторичного життя на Полтавщині. Полтава, 1919.

[Гіро П. М. Шепченка і його статистичні праці] // ЗУНТ. Полтава, 1919. Вип. 1.

Про скитів та їхнє мистецтво // Визвольний шлях (Лондон). 1956. Кн. IX.

Протоколи засідань УНТ за 17. XI. 1918 — 28. IX. 1919 // ЗУНТ. 1919.

Вип. 1.

Про українську протоісторію // Наша культура. 1935. Кн. 2—3; 1937. Кн. 1.

Ранній неоліт і походження трипільської культури // Палеоліт і неоліт України. Київ; Львів, 1941. Т. 1.

Раскопки на урочище «Мечеть», возле м. Кишеньки, Кобелякского уезда, Полтавской губ. // Ежегодник естественно-исторического музея Полтавского губернского земства. Полтава, 1913. Т. 1.

Результаты археологической экскурсии в Сквирский и Радомысльский уезды (Киев. губ.) летом 1904 года // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. 1904. Кн. 18. Вып. 1. Отд. 1.

Результаты археологической экскурсии в Уманский и Липовецкий уезды 1904 года // Археологическая летопись Южной России. 1904.

Рецензія на книгу Я. Пастернака // Сьогодні і минуле. 1939, № 1.

Рецензія на: *Повстенко О.* Історія українського мистецтва. Т. 1. Нюрнберг-Фюрт, 1948 // Літературно-науковий вісник. Мюнхен, 1949. Т. 33.

Розкопки в м. Городищі Лохвицького повіту року 1918 // ЗУНТ. Полтава, 1920. Вип. 2; окремо: Полтава, 1920 (випуск повністю не вийшов).

Розкопки в с. Липовому Роменського повіту 1916 р. (Полт. губ.) // ЗУНТ. Полтава, 1920. Вип. 2; окремих відбиток: Полтава, 1920.

- Розкопки палеолітичного селища в с. Гонцях Лубенського повіту в 1914 і 1915 р. // ЗУНТ. Полтава, 1919. Вип. 1.
- Староє искусство в Галиции // Искусство и печатное дело. 1911. № 10 (підпис: В. Щ.).
- Тілопальні точки і мальована кераміка // Трипільська культура на Україні. Київ, 1926. Вип. 1.
- 30-ліття УВУ // Наша думка. 1952. № 25.
- Українське мистецтво. Вип. 1: Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. Львів; Київ, 1913.
- Українське мистецтво // Образотворче мистецтво. 1992. № 4.
- Українське народне мистецтво: Орнаментация української хати // Бого-словія (Рим) 1978. Т. XLII; окремо: Рим, 1980.
- Українські церкви Київщини // Записки Чину св. Василя Великого. 1958. Кн. III. (IX).
- Український університет у Полтаві. Полтава, 1994; Київська Старовина. 1994. № 4.
- Формация українського народу: Нарис праісторії України. Подєбради, 1937.
- Формация української нації: Нарис праісторії України. Нью-Йорк, 1958; Прага, 1941.
- Церковна архітектура // Записки Чину св. Василя Великого. 1958. Кн. III (IX).
- * A propos de la culture hallstattienne en Ukraine // XVII Congrès International d'Anthropologie. Bucuresți, 1937.
- A propos de la Psychologie des auteurs de l'ancien Art pontique // Deusiem Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art. Paris, 1927. Vol. 1.
- A propos de l'art pontique // XVII Congrès International d'Anthropologie. Bruxelles, 1935.
- A propos du modèle de terre cuite d'un prétendu enclos sur pilotis de M. E. Majewski. Poznań, 1928 (Przegląd Archeologiczny. Poznań, 1927. T. 3. Zesz. 3).
- Archeological work in Ukrain by Professor Scerbakivskiyi. Communicated by M. C. Burkitt // The Antiquaries journal. July. 1925. Vol. V. № 3.
- Au probleme des Slaves primitives // II International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences. Oslo, 1936.
- Bemerkungen über neue und wenig bekannte paläolitische Station in der Ukraine // Die Eiszeit. Leipzig. 1927. Bd. IV.
- Die Vordeschichtlich — archäologischen Forschungen in der Ukraine nach dem Weltkriege // Mitteilungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin; Leipzig, 1928. Heft 1/2.
- Eine paläolitische Station in Hönzi // Die Eiszeit. Wien. 1926. Bd. III.
- Kalyta // Narodopisny Vestnik Ceskoslowansky. Praha, 1928.
- Kesle der Ursprünglichen Religion in der Ukraina // Congress International in Leund. 1929.
- La ceramique peinte contemporaine des paysans ukrainiens // Congrès International des Arts populaires à Prague. Praha, 1928.
- La situation géographique de la ville de Gelone d'Herodote // Księga pamiątkowa k uczczeniu Siedemdziesiątej rocznicy urodzin Prof. Dr. Weodzimierza Demetrykiewicza. Poznań, 1930.
- Le tableau synoptique des formules de structure prehistorique des peuples slaves //

* Усі іншомовні праці укладачем віднайдені і переглянуті de viso не були і подаються за авторизованим рукописним списком друкованих праць Вадима Щербаківського (ІДІА України у м. Львові. Ф. 309, оп. 1, стр. 1998, арк. 1—2).

Proceedings of the first International Congress of Prehistor. Sciences. London, 1934.

Les pites funeraires dans la culture de la céramique peinte de l'époque neolithique en Ukraine // XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archeologie prehistorique. 1931. Paris, 1933.

Les Tapis populaires ukrainiens #/ Congrès International des Arts populaires á Prague. Praha, 1928.

L'usage de séviter. Warschawa, 1927.

Rapporti fra l'Ucraina e i paesi del bacino mediterraneo // Atti del I Congresso Internazionale di Preistoria e Protostoria mediterranea. Firenze — Napoli — Roma, 1950. Firenze, 1952.

Soužití lidstva malované keramiky a skrcených okrových pohrbou // Obzor Praehistoricky. 1930/1931. Praha, 1932.

Ukrainské neolitické «ploscadky» a obrad spalovani // Obzor Praehistoricky. Praha, 1923. Roc. II. Sec. II.

Une méthode ubliée. Praha, 1924.

Zur Agathyrsenfrage // Eurasia. Septentrionalis Antiqua. T. IX. 1934.

Рукописи праць та наукових матеріалів

Архітектура України // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 1—2.

Бушський рельєф // Згадується: ЦДІА України у м. Львові. Ф. 309, оп. 1, спр. 1998, арк. 2.

* Вступна лекція з археології // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 3, арк. 1—22.

Галицькі церкви 7. I. 1915 р. // ЦНБ НАН України. IP. Ф. 1, спр. 12433, арк. 1—8.

До питання про походження деяких орнаментів українського іконостаса (Прага. 20. XI. 1923 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 133.

До питання про українське весілля (Львів. 3. X. 1934 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 110—111.

Емальова ікона українського майстра XVIII віку // ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 890, арк. 1—3.

Звірячий орнамент і скити (Прага. 26. XI. 1938 р.) // ІМФЕ. Фонди.

Ф $\frac{29-2}{35-36}$, арк. 1—31.

Конспект лекцій з археології // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 3, арк. 1—81.

Матеріали археологічних розкопок на Переяславщині 1913 р. // ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 890, арк. 4—8.

Матеріали розкопок біля с. Лукашів 1913 р. // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 17, арк. 137—138.

* [Мистецтво Північного Сходу]** // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 1—48.

Могила на хуторі Гречаники // Інститут археології АН України. НА. Ф. 10, спр. 69, арк. 1—8.

Наукова праця української еміграції в археології. 21 березня 1932 р. // ЦДАВО України. Ф. 3864, спр. 30, арк. 54—57 зв.

* — позначені праці, що друкуються в даній книзі.

** Рукопис не має назви, яка зреферована згідно передмови та післямови до праці.

О раскопках Музея Полтавского губернского земства в Полтавской губернии в 1913—1914 гг. // Санкт-Петербургские отделения Института археологии РАН. Архив. Ф. 1, 1913, спр. 342, арк. 1—152.

Орнамент писанок // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 105—109. Понтийське мистецтво (Прага. 7. VI. 1936 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 112—132.

Похорон біля Переяслава (20.II.1921 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 101—104.

Раскопки в урочище «Мечеть» возле м. Кишеньки Кобелякского уезда Полтавской губ. 16 ноября 1913 г. // Там само. Ф. 1, 1912, спр. 143, арк. 9—21, 27—50.

Список друкованих праць В. Щербаківського // ЦДІА України у м. Львові. Ф. 309, оп. 1, спр. 1998, арк. 1—2.

* Украинское искусство (2.II.1917 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 51—98.

* Українське мистецтво (1938 р.) // ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 889, арк. 1—30; спр. 888, арк. 1—42.

Українське мистецтво // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 2, арк. 3—48.

Щоденник та матеріали розкопок Ліпльавського могильника. 1913—1914 рр. // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 16, арк. 1—103.

Щоденник розкопок біля с. Софіївки, Пилипчичів Переяславського повіту та с. Яроші, Бабичівка, Устимівка Кременецького повіту 1915 р. // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 17, арк. 139—160 зв.

Щоденник розкопок Переяславського могильника 1914 р. та текст доповіді про них 20.II.1921 р. // ЦДАВО України. Ф. 3864, оп. 1, спр. 17, арк. 1—136; спр. 2, арк. 101—104.

БІБЛІОГРАФІЯ ВИБРАНИХ ПРАЦЬ З УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПОБУТУ*

Арутюнов С. А. Народы и культуры. Москва, 1989.

Байбурич А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Ленинград, 1983.

Балтарович З. Е. Україна в дослідженнях польських етнографів. Київ, 1976.

Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. Москва, 1956.

Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / За ред. Р. Ф. Кирчіва. Київ, 1983.

Боньковська С. М. Ковальство на Україні. Київ, 1991.

Василенко В. М. Народное искусство. Москва, 1975.

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

Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: У 2 т. Київ, 1991.

Восточнославянский этнографический сборник. Москва, 1956.

Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. Москва, 1980.

Гончарство України: Рекомендований бібліографічний покажчик / Укл. П. І. Рогова. Київ, 1989.

Горленко В. Ф. Становление украинской этнографии конца XVIII — первой половины XIX в. Киев, 1988.

* Зведену бібліографію до кінця 1950-х років див. у макеті книги: Українці: Історико-етнографічне дослідження, Київ, 1959.

- Гургула І. В.* Народне мистецтво західних областей України. Київ, 1966.
- Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Ленинград, 1967.
- Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження / За ред. Ю. Г. Гошка.* Київ, 1987.
- Данілюк А. Г.* Українська хата. Київ, 1991.
- Древнее жилище народов Восточной Европы / Отв. ред. М. Г. Рабинович.* Москва, 1975.
- Древняя одежда народов Восточной Европы.* Москва, 1986.
- Дружинина Е. И.* Южная Украина: Материалы к историко-этнографическому атласу / Отв. ред. М. Г. Рабинович. Москва, 1970.
- Етнографія Києва і Київщини: традиції і сучасність / За ред. В. Ф. Горленка.* Київ, 1986.
- Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. Москва, 1991.
- З української старовини: Альбом / Текст Д. І. Яворницького. Пер. з рос. та упоряд. Ю. О. Іванченка.* Київ, 1991.
- Історія українського мистецтва / Гол. ред. колек. М. П. Бажан: У 6 т. Київ, 1966—1970.*
- Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича.* Київ, 1994.
- Итс Р. Ф.* Введение в этнографию. Ленинград, 1974.
- Кара-Васильева Т. В.* Полтавська народна вишивка. Київ, 1983.
- Кирчів Р. Ф.* Етнографічне дослідження Бойківщини. Київ, 1978.
- Косміна Т. В.* Сільське житло Поділля. Кінець XIX—XX ст. Київ, 1980.
- Кувеньова О. Ф.* Громадський побут українського селянства. Київ, 1966.
- Культура і побут населення України: Навчальний посібник для вузів / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін.— 2-ге вид. Київ, 1993.*
- Культурно-бытовые процессы на Юге Украины / Отв. ред. Ю. В. Иванов.* Москва, 1979.
- Лашук Ю. П.* Українські гончари. Київ, 1968.
- Лашук Ю. П.* Народне мистецтво українського Полісся. Львів, 1992.
- Ляшенко А. Г.* Украинские писанки. Москва, 1992.
- Матейко К. І.* Народна кераміка західних областей УРСР XIX—XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1959.
- Матейко К. І.* Український народний одяг. Київ, 1977.
- Найден А. С.* Образный язык народного искусства. Киев, 1985.
- Найден О.* Орнамент українського народного розпису. Київ, 1989.
- Народна архітектура українських Карпат. XV—XX ст. (Ю. Г. Гошко, Т. П. Кіщук, І. Р. Могитич та ін. Київ, 1987.*
- Народна творчість України: рекомендована бібліографія / Укл. С. М. Остапенко.* Київ, 1989.
- Народні художні промисли УРСР: Довідник / Відп. ред. Р. В. Захарчук-Чугай.* Київ, 1986.
- Народы европейской части СССР: В 2 т. / Общая ред. С. П. Толстова.* Москва, 1964. Т. 1.
- Наулко В. И.* Украинцы. Киев, 1980.
- Наулко В. І.* Український етнос в часі і просторі // Берегиня. 1992. № 1.
- Николаева Т. А.* Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье. Киев, 1983.
- Павлюк С. П.* Традиційне хліборобство України: агротехнічний аспект. Київ, 1991.
- Полесьє: матеріальна культура / Под ред. В. К. Бондарчика.* Киев, 1988.
- Пономарьов А. П.* Українська етнографія: Курс лекцій, Київ, 1994.
- Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства. Київ, 1993.
- Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. Москва, 1976.

- Самойлович В. П.* Українське народне житло. Київ, 1972.
- Самойлович В. П.* Народное архитектурное творчество. Киев, 1989.
- Свод этнографических понятий и терминов / Под. ред. Ю. В. Бромля, Г. Штробаха. Москва, 1986—1988. Т. 1—3.
- Семчишин М.* Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. Київ, 1993.
- Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України. Київ, 1989.
- Скуратівський В. Т.* Березина. Київ, 1987.
- Сидорович С. Й.* Художня тканина західних областей УРСР. Київ, 1979.
- Стельмах Г. Ю.* Історичний розвиток сільських поселень на Україні. Київ, 1964.
- Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.). Київ, 1992.
- Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX—XX вв. Москва; Ленинград, 1957.
- Токарев С. А.* К методике этнографического изучения материальной культуры // Советская этнография. 1970. № 4.
- Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ, 1993.
- Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник.— 2-ге вид. / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін. Київ, 1994.
- Українська народна декоративно-вжиткова творчість: Бібліографічний покажчик публікацій / Склад. З. Косицька та ін. 1975—1985. Київ, 1990.
- Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Авт. та упоряд. Д. П. Крвавич, Г. Г. Стельмащук. Київ, 1988.
- Українці: Історико-етнографічна монографія: У 2 т. / Голова редкол. М. Т. Рильський. Київ, 1959. Т. 1; Київ, 1960. Т. 1. Ч. 1—4.
- Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк. Київ, 1991.
- Украинцы / Под ред. Л. Н. Чижиковой. Москва, 1992.
- Федас Й. Ю.* Український народний вертеп. Київ, 1987.
- Чмихов М. О.* Давня культура: Навчальний посібник. Київ, 1994.
- Шероцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. Вып. 1: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев, 1914.
- Шухевич В.* Гуцульщина. Львів, 1901—1908. Ч. 1—5.
- Этнография восточных славян: очерки традиционной культуры / Под ред. Ю. В. Бромля, К. В. Чистова. Москва, 1987.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕРЕВ'ЯНОГО БУДІВНИЦТВА*

А

АПСИДА (від гр.) — східна частина храму, де міститься вівтар. Апсида має форму напівкокрруглого, прямокутного чи багатокутного виступу будівлі, перекритого півкуполлом або зімкнутим напівсклепінням.

АРКАДА (фр. arcade — низка арок) — ряд арок, що спираються на стовпи чи колони.

АРКАДА-ГАЛЕРЕЯ — галерея з арок.

Б

БАБИНЕЦЬ (або притвор) — західна частина храму, де під час служби стоять жінки та оглашенні.

БАЗА (від гр.) — нижній елемент колони, пілястра, п'єдесталу.

БАЛКА (голл. balk — брус) — суцільний або складовий конструктивний елемент у вигляді бруса, звичайно в перерізі призматичної форми, який використовують для перекриття приміщень.

БАЛЮСТРАДА (фр. balustrade, з італ. balaustrata) — невисока огорожа балконів, сходів, галерей тощо; утворена з фігурних стовпчиків (балюсин), з'єднаних угорі перекладиною.

БАНЯ — сферичний дах, верх церкви.

БАРАБАН — частина будівлі, яка несе верх і має циліндричну або багатогранну форму, світловий барабан має віконні прорізи.

БАРОККО (від італ. barocco — вибагливий, химерний) — стиль в архітектурі та мистецтві, що характеризується примхливістю форм та декоративною пишністю; виник в Італії, швидко прийнявся в Європі. В Україні у XVII — першій половині XVIII століття барокко, поєднавшись з місцевими традиційними елементами, дало так зване козацьке барокко.

БАШТОВИЙ ТИП — тип українських дерев'яних храмів, характерний для архітектури XIV—XVII століть. Він повторює структуру та форми квадратних або восьмигранних у плані замкових башт.

БЕЗВЕРХИЙ ДАХ — дво- або чотирихилий дах, в якому немає бань.

БОЙКІВСЬКА ШКОЛА народного будівництва — бойківські храми, переважно тридільні, з трьома багатозаломними верхами. Середній верх завжди домінує над іншими.

БРУС — колода, стесана з двох, трьох або чотирьох боків.

БУКОВИНСЬКА ШКОЛА народного будівництва — буковинські храми — найархаїчніший тип українських церков, вони нагадують селянські хати. Тридільні в плані, церкви накриті чотирихилим дахом, який низько нависає над зрубами, надійно захищаючи їх від негоди. На даху крихітні маківки з хрестами або лише хрести.

* Уклала Поліна Герчанівська.

В

ВЕЖА — споруда чималої висоти, яка перевищує горизонтальні розміри сторін основи.

ВЕРХ — перекриття дерев'яного або мурованого (квадратного чи восьмигранного в плані) церковного приміщення. Верх складається із частин — четверик на четверику, восьмерик на четверику, восьмерик на восьмерику і має вежоподібний вигляд з одним-трьома залами в кам'яних храмах і до шести в дерев'яних.

ВИПУСТИ — кінці балок дерев'яного зрубу. Випусти підтримують платву, звану підстрішником або острішиною, на яку спираються кроковки-припусниці піддашша.

ВИТАР (лат. altaria — високий жертвник) — символ неба, місце особливого перебування Бога.

1. Дерев'яний, іноді металевий чи кам'яний стіл (престол), який використовується під час літургії.

2. Східна частина храму навколо престолу.

ВІНЕЦЬ — один горизонтальний ряд колод, з'єднаних у кутах врубками.

ВІТРИЛА — трикутники, які утворюються при сполученні верху зі зрубом.

ВОСЬМЕРИК — восьмикутна в плані споруда або частина споруди.

ВРУБКА — спосіб з'єднання колод.

Г

ГАЛЕРЕЯ — критий простір, довжина якого значно більша за його ширину, з одного боку вона може бути відкрита або зашлена.

ГОЛОСНИКИ — резонаторні отвори, що поліпшують якість звуку всередині приміщення.

ГОТИКА (від італ. gotico — готський) — мистецький стиль часів Пізнього Середньовіччя, виник у XII столітті. Характерною його рисою є гострота ліній, шпильчастість будівель, стрілчастість вікон-вітражів, видовженість форм малярства й скульптури. В Україні елементи готики використовувалися в кам'яній архітектурі XIV—XV століть, а також у дерев'яних спорудах XVII—XVIII століть.

ГУЦУЛЬСЬКА ШКОЛА народного будівництва розробляє виключно хрещатий тип храму з дуже короткими в плані раменами.

Г

ГОНТ (пол.) — довгасті дерев'яні дощечки, які застосовуються для покриття бань, наметів та інших елементів храму. Гонт з одного боку має східчасте, трикутне або кругле завершення.

Д

ДВОДІЛЬНІ ЦЕРКВИ — церкви, які складаються з двох приміщень, що витягнуті за віссю захід — схід (нава — вівтар). Дводільні однозрубні церкви складаються зі зрубу-п'ятистінки. П'ята стіна поділяє зруб на дві частини.

ДЕІСУС (від гр.) — ряд ікон, триптих: Христос, праворуч від нього — Богоматір, ліворуч — Іоанн Хреститель. Може бути розширений.

ДЕІСУСНИЙ ЧИН — третій ряд ікон в іконостасі. Складається з Деїсуса і 12 апостолів.

ДЗВІНИЦЯ — приміщення для дзвонів. До XVIII століття дзвіниці будували окремо від церкви. У XVIII—XIX століттях їх почали ставити на бабинці.

ДИЯКОННИК — приміщення в південній частині вітаря.

ДОЛІВКА — грубі дерев'яні дошки, прибиті до кількох отворів, які укладені облом на землю або на кам'яні підклади.

Е

ЕМПОРА (гр.) — крита галерея над притвором або бічними навами. Емпора служила приміщенням для жінок, котрі за звичаєм східної церкви мали стояти окремо від чоловіків.

Ж

ЖЕРТОВНИК — приміщення в північній частині вітаря.

З

ЗАЛОМ — уступ, утворений комбінацією вертикальних та похилих елементів в конструкції верха.

ЗАМКИ — в дерев'яних будинках стіни в кутах сполучаються за допомогою замків. Розрізняють декілька видів замків:

1. *Простий з двома відмінками:*

а) балка має однобокий прямокутний виріз; у цей виріз заходить друга балка;

б) балка має вирізи з обох сторін, щоб умістити балки стін з обломом;

2. *«Риб'ячий хвіст», або «німецький»* — балка має скісні вирізи у вигляді риб'ячого хвоста;

3. *«Канюки»* — балки мають двобічний виріз із зарубленням у вирізі:

а) *«канюк критий»* — балки зі скованим усередині зарубленням;

б) *«канюк звичайний»* — замок з конструкцією зарублення, яку можемо побачити зовні.

ЗРУБ — основна конструктивна форма в дерев'яному будівництві. Зруб — чотири-, шести- або восьмигранне приміщення, дерев'яні стіни якого зібрані з горизонтально вкладених брусів.

І

ІКОНА (від гр.) — містичні ворота в потойбічний світ; зображення Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, святих. Мистецтво ікони прийшло в Україну з Візантії.

ІКОНОГРАФІЯ (від гр.) — зображення релігійних сюжетів, персонажів культових та інших будівель.

ІКОНОСТАС (від гр.) — стінка з іконами, що відокремлює вітар од решти простору храму; буває однорядний, багаторядний.

ІНТЕР'ЄР (від фр. intérieur — внутрішній) — функціонально або естетично утворений простір усередині будинку.

К

КАПІТЕЛЬ (від лат. capitellum — голівка, маківка) — горішня частина колони, пілястра чи стовпа, на яку спирається балка.

КАПЛИЦЯ — невеличка споруда без вітаря для відправ і молитов.

КАРНИЗ (нім.) — горизонтальний виступ, що увінчує стіни будівлі, підтримує його покрівлю й захищає стіни від дощової води, яка стікає з покрівлі.

КЛАСИЦИЗМ (від лат. *classicus* — взірцевий) — мистецький стиль у європейській культурі XVII — початку XIX століття, для якого зразком було мистецтво Греції та Риму часів античності. Характеризується суворістю й геометричністю форм. В Україні поширений у XVIII—XIX століттях.

КОЛОНА (фр. *colonne*, італ. *colonna*, від лат. *colūpa*) — споруда у вигляді стовпа, яка підпирає будинок або є монументом.

КОЛОНАДА (фр. *colonnade*) — ряд колон, які об'єднані горизонтальним перекриттям.

КОНСОЛЬ (фр. *console*) — виступ у стіні, який підтримує карниз, статую або вазу.

КОНХА (від гр.) — півкупол, що служить для перекриття півциліндричних частин.

КРИЛАС — прибудови з півночі і півдня нави. У дерев'яних церквах криласи мають прямокутну або гранчасту форму. На криласі під час богослужіння стоять півці.

Л

ЛАНТЕРНА — світловий ліхтарик, який завершує верх.

ЛЕМКІВСЬКА ШКОЛА народного будівництва — дерев'яні храми цієї школи тридільні в плані. Найбільш типовий силует — східчастий. Маса храму зменшується в напрямку вітаря: висока вежа над бабинцем, нижче — верх над навою, ще нижче — над вітарем.

ЛИМАНСЬКА ШКОЛА (від назви м. Лимана на півдні Слобожанщини) — пам'ятки дерев'яного будівництва, об'єднані спільністю основних характерних примет. У них однаково скомпонований план. Вони хрещаті, у центрі — восьмигранник, до якого із чотирьох боків примикають менші за центр шестигранники. Верхи церков високі, складаються здебільшого з трьох-чотирьох восьмериків та чотирьох або п'яти заломів.

ЛІХТАР — невеликий четверик або восьмерик, що завершує верх. Ліхтар може мати вікна (світлий ліхтар) або не мати їх (темний ліхтар).

М

МАКІВКА — верхівка церкви або дзвіниці.

Н

НАВА (лат. *navis* — корабель) — частина християнського храму; нава відокремлена колонами або аркадою. Розрізняють центральну наву (ораторіум) та бічні.

НАДПОРІЖНИК — горішня частина одвірки.

НАМЕТ — пірамідальне покриття храму.

НАРТЕКС (притвор, бабинець) — передня (західна) частина храму.

О

ОДВІРОК — рама, на яку прикріплюють двері. У дерев'яних будівлях одвірки ставлять на підвалини перед закладанням стін, щоб мати органічне з'єднання з ними. В церкві вгорі одвірка вирізували дату її побудови. Іноді подавали там ім'я короля, єпископа, фундатора, майстра будови, а також священика, за котрого збудовано церкву.

ОПАСАННЯ — піддашня (див. піддашня), яке лежить на стовпах. Опасання ставлять, щоб стікаючу дощову воду віддалити від підвалин.

ОХТИРСЬКА ШКОЛА (від назви села Охтирка Сумської області) — пам'ятки дерев'яної архітектури, для яких характерні деякі риси класицизму з властивими йому раціоналізмом, ясністю в членуванні мас та прозорістю пропорційного ладу. Ці особливості органічно поєднуються з народною системою будівництва.

П

ПАЛЯ — будівельна конструкція (з дерева тощо), яку забивають у ґрунт для тримання навантажень від будівлі.

ПАННО (фр. *rappeau*, від лат. *rappus* — шматок тканини) — велика частина поверхні стін або стелі, яку заповнює малярське або мозаїчне зображення.

ПШВКРУГЛЯКИ — дерево, яке має одну плоску поверхню. Використовується для будови дерев'яних церков та інших дерев'яних будівель.

ПІДВАЛИНИ — витесані в чотири грані бруси з твердого дерева, найчастіше дубові, на котрих виводять зруб стін з тонших брусів.

ПІДДАШПЦЯ (фартух) — невеличкий дашок на рівні половини висоти стіни дерев'яної будівлі, що лежить на трикутних консолях або випустах. Піддашпця служить для захисту підвалин од дощу.

ПІДСТРІШНИК (острішина) — платва, на яку спираються припусниця піддашпця.

ПІЛЛОНИ — масивні прямокутні стовпи, які підтримують підпружні арки, що несуть світовий барабан.

ПІЛЯСТРА (фр. *pilastre*, а італ. *pilastro*) — пристінна напівколона прямокутного перерізу. Пілястра має базу, стовбур та капітель.

ПОРТАЛ (італ. *portale*, від лат. *porta* — вхід, брама) — архітектурно оформлений вхід до споруди.

ПОРТИК (лат. *porticus*) — монументальний навіс перед входом до споруди, що підтримується колонадою чи аркадою.

ПРЕСВІТЕРІЙ (гр.) — підвищення для вітваря і місце духівництва у східній частині католицького храму.

ПРИДІЛ — приміщення з вітварем, яке прибудовували до храму.

ПРИДНІПРОВСЬКА ШКОЛА народного будівництва — придніпровські храми вирізняються своєю величністю й монументальністю. Для них характерні високий нижній об'єм, вузькі вікна, відсутність декору, суворі та виразні форми. Церкви раннього періоду (до XVII ст.) тридільні, одно-, дво- й триверхі. Пізніше з'являються церкви хрестові в плані. Зовні для захисту від дощу вони вкриті шалівкою.

ПРИРУБ — зруб, приєднаний до головного зрубіву.

ПРИТВОР — західна частина храму; у давнину там стояли оглашенні, розкаяні та жінки (через те притвор дістав назву — бабинець).

Р

РЕКОНСТРУКЦІЯ — а) перебудова споруди для поліпшення її функціональних якостей або використання для іншого призначення; б) відтворення первісного вигляду будівлі.

РЕМОНТ (фр. *remonter* — знову зібрати, виправити) — роботи, спрямовані на усунення дефектів у будівлі.

РЕНЕСАНС (фр. *Renaissance*, від лат. *renascor* — відроджуюсь) — епоха в розвитку культури Західної та Центральної Європи в добу переходу від Середньовіччя до Нового часу.

РЕСТАВРАЦІЯ (від лат. *restauratio* — відновлення) — поновлення пам'ятки архітектури в її первісних формах.

РИНВА — вертикальна водостічна труба.

РОЗА — готичне кругле вікно, у якому радіально розходяться переплетення.

РОКОКО (фр. *rococo*) — мистецький стиль, поширений у першій половині XVIII століття. В основі декоративних елементів стилю — криві лінії, які нагадують мушлю. Рококо характеризується примхливо-вишуканим оздобленням та декоративністю.

С

САНДРИК — декоративна деталь над вікном або дверима у вигляді карниза чи фронтона.

СВОЛОКИ (скріпи, грядлові хрести) — перехресні балки всередині церкви для скріплення конструкції верхів.

СІМА — деталь, яка прикріплює ринву для стоку води з даху.

СКЛЕПННЯ — завершення зрубу під дахом у бабинці або пресвітерії.

Типи склепінь: хрестове, циліндричне, стрілочасте, зімкнуте, готичне, парусне тощо.

СОБОР (староукр. — збір людей) — головна церква в місті чи монастирі.

СОЛЕЯ — підвищення перед іконостасом. Центральна частина солей — амвон, бічні — криласи.

СОХА — опорний стовп з розвилкою.

СТЕЛЯ — плоске завершення зрубу під дахом у бабинці або пресвітерії.

СТЕРЕОБАТ (гр.) — східчаста основа храму чи іншої монументальної будівлі.

СТИЛОБАТ (гр.) — платформа стереобату.

СТОЯКИ — камені або дерев'яні колоди, укладені під підвалини дерев'яної будівлі.

СХИЛ даху будівлі — похила площина даху.

Т

ТЕС — а) тонькі дерев'яні дошки; б) у старовину — дошки, які виготовляли шляхом розколювання й тесання деревини.

ТИБЛІ — кілки з твердого дерева (дуба чи ясеня), що їх вбивали поміж балками дерев'яної будівлі. Тиблі уберегали стіни від деформації, коли наріжні замки переміщували й розвалювалися.

ТИМПАНИ — внутрішня частина або поле фронтона.

ТРИДІЛЬНІ ЦЕРКВИ — церкви, що складаються з трьох приміщень, витягнутих за віссю захід — схід: бабинець + нава + вівтар. Тридільні церкви бувають одно-, дво-, тризрубні.

ТЯБЛА — горизонтальні бруси, на які ставили ікони в іконостасі.

Ф

ФАРТУХ — опасання дзвіниці.

ФАСАД (фр. *façade*, від лат. *face* — обличчя, лице) — зовнішній, лицьовий бік будівлі.

ФРЕСКА (італ. *fresco* — свіжий) — малярство водяними фарбами на свіжому вогкому тиньку.

ФРИЗ (фр. *frise*, від *friser* — завивати, закручувати) — композиція у вигляді

горизонтальної смуги, розташованої на верхній частині стіни зовні чи всередині приміщення.

ФРОНТОН (фр. fronton, від лат. frons (frontis) — передня частина) — верхня частина фасаду будинку, портика, колонади, що являє собою трикутник, утворений скілами даху й карнизом.

Х

ХОРИ — невелика галерея у вигляді балкона всередині церкви для півчих.

ХРЕЩАТА ЦЕРКВА — церква, в основу плану якої покладено хрест.

Ц

ЦАРСЬКІ ВРАТА — ворота в іконостасі між вівтарем та амвоном.

Ч

ЧЕТВЕРИК — прямокутний зруб з горизонтально покладених і притесаних одна до одної деревин.

ЧИН — горизонтальний ряд ікон; розміщені в кілька ярусів чини утворюють іконостас.

Ш

ШАЛІВКА — дошки, якими зовні обшивають зруби, щоб захистити їх від негоди.



ЗМІСТ

Вадим Щербаківський: життя, наукова діяльність, доля творчої спадщини (<i>Василь Ульяновський</i>)	5
Вадим Щербаківський	
Українське мистецтво	102
Українське народне мистецтво: Орнаментация української хати	149
Украинское искусство	181
Мистецтво Північного Сходу	213
Д о д а т к и	
Вадим Щербаківський. Вступна лекція з археології	253
Бібліографія основних праць Вадима Щербаківського (<i>Василь Ульяновський</i>)	274
Бібліографія вибраних праць з українського народного мистецтва та побуту (<i>Василь Ульяновський</i>)	278
Словник термінів українського народного дерев'яного будівництва (<i>Поліна Герчанівська</i>)	281

Пам'ятки історичної думки України

Щербаківський Вадим Михайлович

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Вибрані неопубліковані праці

Художнє оформлення Євгена Муштенка

Художній редактор Олексій Григир

Технічний редактор Людмила Швець

Коректор Катерина Коваленко

На першій сторінці оправи: *Ганна Собачко. Риби. 1948 р.*

Здано до набору 05.05.95. Підп. до друку 28.08.95. Формат 84×108/32. Папір друк. № 2. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 13,12 + 5,04 вкл. Ум. фарбовцб. 20,58. Обл.- вид. арк. 18,93 + 6,56 вкл. Тираж 10000 прим. Вид. № 3620. Зам. № 66.

Видавництво «Либідь» при Київському університеті, 252001 Київ, Хрещатик, 10.

Свідоцтво про державну реєстрацію
№ 05591690 від 23.04.94.

Білоцерківська книжкова фабрика, 256400 м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВО



УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО



ВАДИМ ЩЕРБАКІВСЬКИЙ