

2299

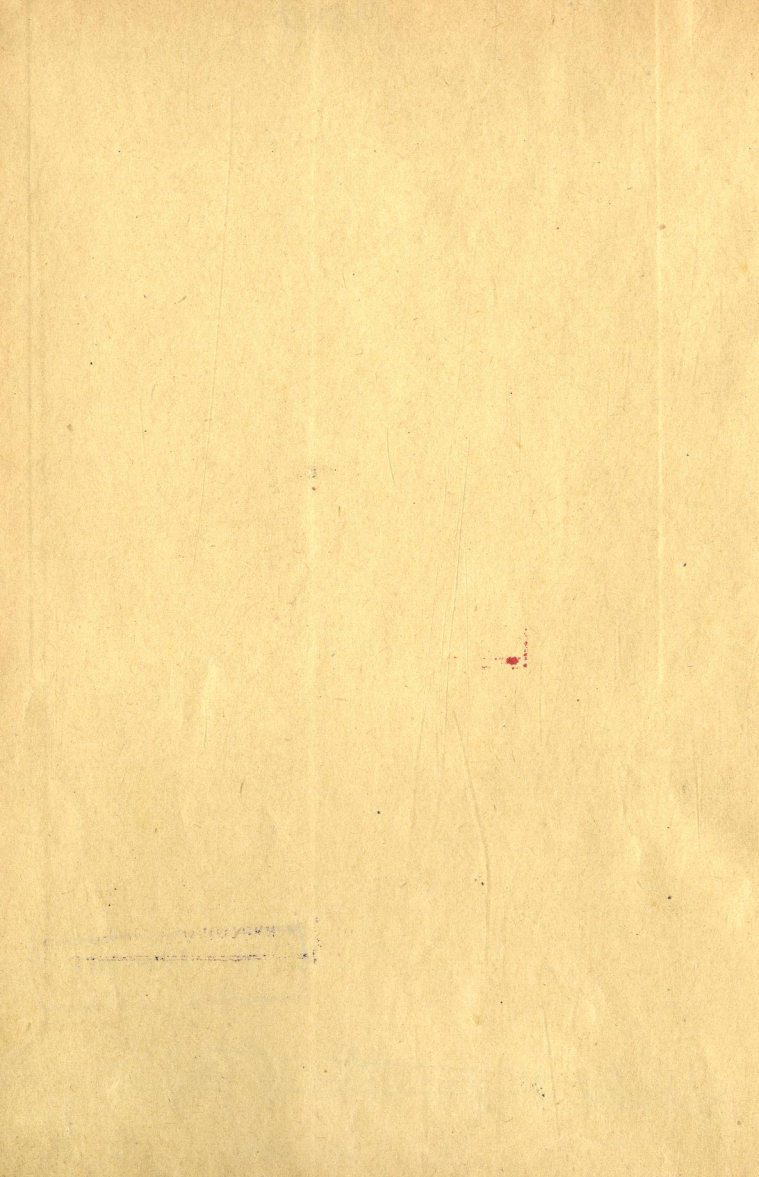




30068

Львів. Бібліотека
АН. УРСР

~~arch. do № 5708~~

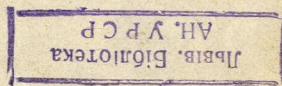


33065
10
МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

2299
НАЧЕРК ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОГО
МИСТЕЦТВА



ПЕРША ЧАСТИНА.



ЛЬВІВ 1922.

НАКЛАДОМ ФОНДУ „УЧІТЕСЯ, ВРАТИ МОЇ“.

Число : 4.

9635 кз. кн. IV. е

Львівська державна
наукова бібліотека

1169

З ДРУКАРНІ СТАВРОПОЛІГІЙСЬКОГО ІНСТИТУТА.

ПІД УПРАВОЮ Ю. СИДОРАКА.

З М І С Т:

Вступ.

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

I. Доісторична культура українських земель.

Про праісторію взагалі. Старокам'яна епоха. Новокам'яна епоха. Доба малюваної посуду. Металі. Грецька старовина. Скити. Готи. Старовина кочовиків. Кам'яні „баби“. Похоронні поля.

II. Поганська культура українських племен.

Розселення Славян. Географічне положення і розвиток культури. Побут. Похоронний обряд. Кургани. Староукраїнська біжутерія. Славники богів і храми. Малювані божества. Бузький плоскоріз. „Світовид“. Характер мистецьких пам'яток на тлі позаславянських впливів.

III. Мистецтво держави Володимира і Ярослава.

Церковне будівництво. Хронологія важливіх будівель. Стилєва характеристика. Малярство. Різьба. Мозаїки, фрески, ікони, мініатюра, емаль, тканини. Ювілєрство. Характеристика епохи.

IV. Мистецтво Галицько-Волинської держави.

Архитектура Володимира Вол. Черемиський собор. Будівництво Данила і Володимира Васильковича. Архитектура Галича. Храм в Коложі. Малярство і мініатюра. Тріська Псалтир. Ювілєрство. Огляд епохи.

V. В наймах у сусідів.

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

VI. Ренесанс.

„Русь переводиться“. Міщанство меценатом української культури. Селянство. Відемні та додатні наслідки магдебурського права і унії. „Европеїзація“ укр. мистецтва. Ренесансова кам'яна архітектура. Наплив італійських архітектів до Львова. Будівництво Ставропігії. Церкви Підзамча. Твердинна церква в Залужу. Богданів храм в Суботові.

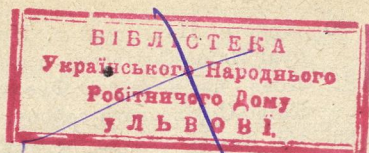
VII. Галицьке малярство XVI—XVII.

Стежки і дороги нових ідей. Історія цеху львівських малярів. Статутові клявзулі. Львівські малярі-Українці. Хрін Іванович. Федір Сенькович. Микола Петрахович. Олександр Ляницький. Василь зі Львова. Позальвівські малярі. Ставропігійські портрети. Пятницькі мальовила. Богородчанський і Рогатинський іконостаси. Другі пам'ятники. Стилево-іконографічні питоменности.

VIII. XVI—XVII ст. в мистецтві Подніпрів'я.

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

Література предмету.



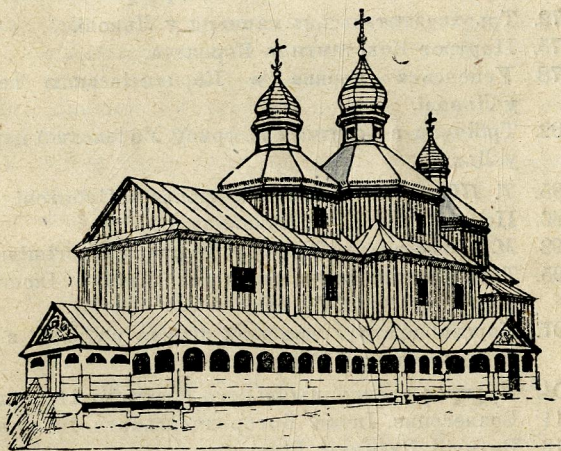
СПИС КАРТИН.

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

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

- Ст. 137. Церква в Лаврові.
- „ 139. Башта Дерманського монастиря коло Дубна.
- „ 141. Твердиня-церква в Сутковицях на Поділю.
- „ 143. Софія-Премудрість Божа. Деревляний плоскоріз з XV. ст.
- „ 153. Тайна Вечеря. Фрескова картина Сандомирської каплиці.
- „ 155. Ув'язнення Христа. Фрескова картина, відтіляж.
- „ 157. Вїзд до Єрусалиму. Фрескова картина, відтіляж.
- „ 159. Ангел з книгою. Малювало на склепінню завельської каплиці Чесного Хреста в Кракові.
- „ 161. Розп'яття. Відтіляж.
- „ 163. Собор Ангелів. Відтіляж.
- „ 166. *Л. Тарасевич* — Грецькі іконописці плывуть до Києва — гравюра Києво-Печерського Патерика.
- „ 172. Трьохсвятительська каплиця у Львові.
- „ 175. Портрет Константина Корнякта.
- „ 178. Успенська церква з Корняківською вежею у Львові.
- „ 182. Трійчаки з розетами із фризів Успенської церкви у Львові.
- „ 185. *Т. Шевченко*: Богданова церква в Суботіві.
- „ 186. Печатка кн. Юрія Львовича.
- „ 192. *М. Петрашнович*: Портрет Варвари Лянґішівної.
- „ 195. Трехобличне зображення св. Трійці. Іконографічна новість XVI. ст.
- „ 197. Царські врата Успенської церкви у Львові з першої половини XVII. ст.
- „ 204. Портрет ставропигійського братчика Папари.
- „ 211. Вознесення. Ікона Богородчанського іконостаса.
- „ 213. Василь Великий. Відтіляж.
- „ 215. Рогатинський іконостас.
- „ 217. Портрет нах. гетьмана Василя Борковського.
- „ 219. Портрет Раїни Вишневецької.
- „ 220. Козаки. Ритовина XVII. ст.
- „ 223. Мідяна модель іконостаса Великої Лаврської церкви в Києві з пол. XVI. ст.

- Ст. 225. Портрет Петра Конашевича Сагайдачного. Рисунок на основі ритовни з 1622. р.
- „ 227. Л. Тарасевич: Умова черців з малярами. Ритовина Київ-Печерського Патерка.
- „ 229. Козак Мамай. Народня картина.
- „ 231. Рай. Поліхромія Вознесенської церкви „На воротах“ Київ-Печерської Лаври.
- „ 237. Портрет царя Петра. Із серії портретів на стінах Великої церкви Київ-Печерської Лаври.
- „ 239. Намогильник кн. Константина Острожського в Києві.
- „ 241. Намогильник Адама Кисіля в Нискиничях.





ВСТУП.

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

Досліди виявили, що нема і не було на світі людського племені, яке-б не зраджувало вродженого нахилу до мистецької творчості, на якому-б то воно рівні культури не стояло. Так само нема на світі предмету сотвореного людською рукою, на якому-б вроджене людині змагання до прекрасного не полишило свого пляма. З хвилиною, коли чоловік найстаршої епохи зміг пристосувати який небудь знаряд буденного вжитку, каменю сокиру-молот чи шкробачку, зроджувалось в нього непереперте бажання якомога той знаряд украсити, зробити його не тільки корисним але привабливим для ока. І тому він витрачував величезний час і сили на те тільки, щоби украсити своє знаряддя комбінаціями ліній та зображеннями завважених в природі форм з родинного, звіринного а далі й людського оточення. В скельних печерах, первісних домівках людини того часу, находимо до вини збережені рисунки і мальовила, які дивують нас вірністю, з якою цей напів-дикий чоловік віддавав форми тіла допотопних ревів, турів, коний, мамутів, кізлів а подекуди птахів і риб.

Однаке ні тих орнаментів ні тих первісних фігурних зображень не можна ще назвати ми-

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

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

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

З того моменту водить рукою обдарованої мистецьким гєнієм людини свідома туга за К р а с о ю.

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

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

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

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

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

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

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

Така прикмета є в першу чергу питоменістю творів мистецтва.

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

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

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

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

Основні висновки вчених про умови мистецької творчості можна звести до двох протилежних тверджень.

Найбільш поширене є твердження, якому дав остаточний вираз французький філософ Тен, що вважає артиста і його твір плодом оточення і часу; друге твердження заперечує існування цієї безпосередньої залежності, ставлячи творця і мистецтво поза межі яких би то не було, посторонніх впливів.

В дійсності слушність лежить по середині. На творчості кожного, хоч як самотнього артиста можна зразу доглянути вплив середовища серед якого він живе, але ці впливи ні в чому не перебивають вияви самотності його генія.

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

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

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

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

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

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

слабне, а чарівна Греція клонить голову перед наїздником.

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

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

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

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

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

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

На чолі пластичних мистецтв іде архітектура. Нерідко рівняють її з музикою. Раз через їх спільні цілі, другий раз через різниці. Спільні вони в тому, що істота їхнього враження лежить в настрою. А різняться вони тим, що для архітектури найбільше ваги має зміст і дух, відповідно до практичного призначення архітектурного твору, а в музиці гра, іграшка, що є ціхою кожного мистецтва як такого. Архітектура найбільш зв'язана з життям і його вимогами, музика найбільш свободна.

Повстала архітектура із невдоволення людини тими формами і средствами захисту, які їй дає природа.

Почалася від найпростіших форм завважених в природі, а кінчиться найсміливішими конструкціями, сотвореними гевієм людини.

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

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

від творця, який розпоряджає матеріалом до най-дальшої границі його податливості. Характер будівлі промовляє до нас устроєм своїх підпор і перекладин, відношенням величини стін до величини отворів вікон і дверей, конструкцією завершення та способом і мірою приноровленої різьбарської чи живописної окраси.

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

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

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

Різьба дає тілесне, трохрозмірне зображення форм природи; вона доступна і для дотику; чимсь в роді „дотику“ послуговується наше око, оглядаючи різьбу. З огляду на матеріал, яким користується різьба, свобода цього мистецтва з значній мірі обмежена.

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

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

Спроби багатьох артистів зеднати різьбарські статуї в округлі групи, частіше всього заводили. Також завели спроби висловити різьбою такі моменти духового життя людини, які з повною свободою опрацьовує малярство. Не можна прим. в круглій різьбі (не плоскорізі) зобразити „Вознесения Христового“ ані сонної візії, для яких треба повітря, вільного простору, а різьба своїм матеріалом прикована до землі.

Крім цього різьба, щоби викликати вражіння, мусить числитися з характером свого оточення,

з освітленням, краскою і розмірами оточуючих її предметів.

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

Однак в порівнянні зі спутаною законами природи різьбою малярство перевищує її о ціле або шириною засобів свого виразу. Те, що ми бачимо в різьбі, є таким в дійсності. Те, що бачимо в картині, таким нам тільки здається. Тієї улуди, цього розкішного самообману, який спроможне нам дати малярство, різьба не дасть ніколи.

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

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

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

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

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

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

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

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

А коли племя геніїв вимирає, протягом кількох століть заспокоює естетичні вимги людськості продукція епігонів поки половина минулого століття не приносить зі собою нового відродження в області малярства, яке здобуває нові технічні прийоми і засоби вислову.

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

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

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

На скільки такий погляд невірний, опертий на повній незнайомості пам'ятників і непорозумінню відносно розвоєвих законів мистецтва, побачимо далі.

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

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

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

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

Є ще один „закид“ з яким стрічаються пам'ятники нашої іконописі, головню з часу, неподільної влади візантійських впливів.

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

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

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

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

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

На цьому місці поспробуємо подати перегляд його розвоєвих етапів і характеристику.

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

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

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

Найкраще розвинулося у нас будівництво, головнo деревляне, якого збережні пам'ятники, мимо відносної молодости (найстарші з XVI. ст.) дають нам змогу відтворити собі форми і характер будівництва старої України, з часів перед прийняттям християнства. Відноситься це в першій мірі до церков в Карпатах та на Полісся. Не рівняючись з дерев'яним будівництвом, всеж таки до високого розвитку самотутніх форм дійшла у нас і кам'яна архітектура. Інтересні з того боку такі пам'ятники, як церковзамок в Сутковцях на Поділлі та церкви в стилі т. зв. „українського барока“ на Подніпрів'ю, що повстали із примінення форм дерев'яного будівництва до кам'яного. Величність, істотна зв'язь поміж формою будівлі, її ідеєю а призначенням, нероздільність подробиць від цілости, почуття міри в окрасах, симетрія а перш за все ідейність замислу, це основа характеру українського будівництва, яке мимо спільних ціх для цілої української терирорії, виявляє неперебрану скарбницю місцевих відмін і типів.

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

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

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

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

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

Змагання до життєвої правди виявилось крім побутових черт іконописі в портретному малярстві, яке починаючи від фресок Софійського собору і мініатур великокняжої доби, дало непереличиму галерію історичних постатей XVII. і XVIII. ст. дійшовши в творчости Левицького до зеніту.

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

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

На спеціальне вирішення заслугує розвиток української гравюри, якої деякі пам'ятники стоять на європейському рівні, при чому й тут прийшла до слова українська самобутність, яка пересічному знавцеві дає змогу розрізнити львівську чи київську гравюру з поміж цілої маси других.

Інтересними зразками може похвалитися українське ювілерство.

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

Найсильніше з усіх відбився на нашому мистецтві вплив Візантії, який панував непомітно протягом цілої великокняжої епохи. Однак уже в декоративних мотивах чернігівських церков того часу можна завважити вплив романського стилю, який зливається в гармонійну цілість з візантійським щойно на галицькому ґрунті, полишаючи по собі зразковий пам'ятник в роді церкви св. Пантелеймона в Галичі. Вплив готичного стилю обмежився єдино до декоративних подробиць. Далеко більше примінення найшов стиль італійського і німецького Відродження а відтак барока, що в сполучі з формами нашого дерев'яного будівництва дав, як уже сказано, інтересну новість в виді „українського“ або „київського барока“. Чергові стилі європейського мистецтва відбилися на українському помітно слабше. Розсадником т. зв. класицистичного стилю був у нас гетьман Розумов-

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

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

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

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

Тут то збереглися найстарші мистецькі традиції, які єднають нас з мистецькими зусиллями старокамяної епохи. Традиції ці живі, не мертво-повторювані, єднають у собі ледви не всі творчі первні цілої людскости, яка ріжними часами поділена на групи, ріжними шляхами для кожної групи питомими, доходила до заспокоєння своїх естетичних вимогів.

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

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



I.

Доісторична культура українських земель.

Про праісторю в загалі. Старокамяна епоха. Новокамяна епоха. Доба мальованої посуду. Металі. Грецька старовина. Скити. Готи. Старовина кочовиків. Кам'яні „баби“. Похоронні поля.

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

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

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

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

упевнено про діточий, молодечий і зрілий вік людськості.

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

До них належала якраз Україна, яка разом з цілою середньою Європою вибилася з колодок доісторії щойно з хвилию поширення християнства.

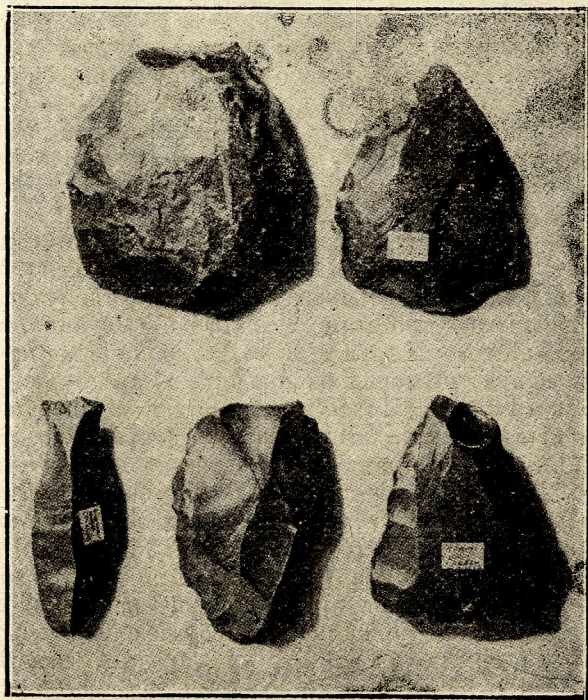
Як в решті середньої Європи, так і в нас щойно з поширенням християнства (около 1000 р.) поширилася письменність, яка дозволила нашим предкам зберегти і закріпити історію їхніх днів в хроніках та літописах. До того часу маємо тільки відірвані і неясні звістки чужих — грецьких, римських та арабських письменників,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

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

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

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

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



Кам'яне знаряддя старокамяної епохи.

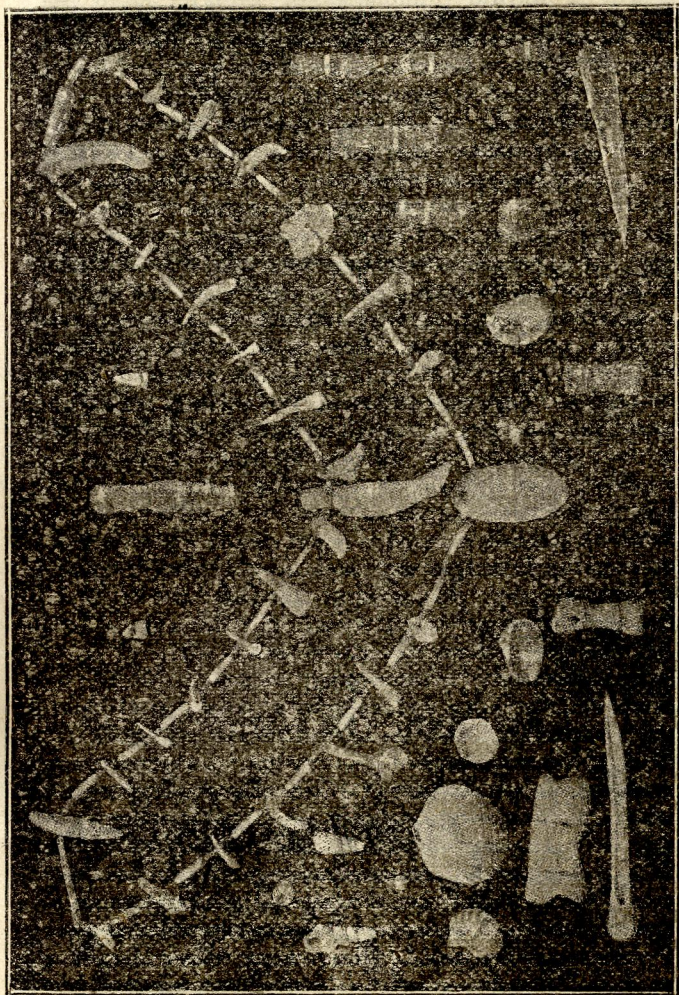
хоча сліди тогочасної фауни стрічаються доволі часто. Наддніпрянські нахідки дають приблизну картину побуту в часах, коли людина живучи напів дико займалася єдино ловами та риболов-

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

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

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

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



Знаряддя, різьба і окраси новокам'яної епохи.

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

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

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

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

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

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

Для характеристики тої епохи як цілості, може послужити просліджена пок. проф. Гадачем промислова оселя тої культури, відкрита в Кошилівцях заліщицького повіту в Галичині.

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

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

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

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

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

З мотивів рослинного орнаменту бачимо упрощений рисунок деревця, або філяствій гінповою з відногами закінченими листочками. Найчастіше стрічаємо фігурний орнамент. На

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

Третій спосіб заступлений посудом з буйним рівчастим орнаментом.

Найбогатшою одначе виявилася кошиловецька нахідка у глиняні чоловікоподібні статуетки. Такої кількості і добору не знайдено ще до цього часу ніде інде.

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

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

культура мальованої посуду в безпосередню предотечую мікенської. Появилася вона у нас нічим не заповіджена, блисла мов метеор і так-жеж безслідно відплила на південь, продовжуючи своє даліше життя і розвій далеко від місць своїх первопочинів.

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

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

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

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

Коли про етнографічну привалежність творців старо- і ново-камяної культури на наших землях можна з більшим або з менчим успіхом спорити, то з VIII. ст. перед Христом починає розвіватися непроглядний туман, що досі окутував нашу територію. З того туману чимразто виразніше вихилюються обличчя національних груп, які чергуючись заселяють нашу землю.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Різьблені окраси скитської вази з Кульобської могили.

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



Скитський дармовіс з Кульобської
могили.

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

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

галі усе, що з предметів збережених по Скитах було гарне формою і досконале викінченням, було роботою грецьких рук. Вироби самих Скигів були далеко грубіші, орнаментака нерідко хибно зрозуміла. Оригінальними у відношенню до Греків були Скити хіба під оглядом свого замилювання до виставності і блиску та в уживанню звіринного орнаменту, якого Греки не знали.



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

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

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

На території України появляється германське плем'я Готів уже в II. столітті по Христі. Вийшовши із Скандинавії, якийсь час мешкали вони на балтійському побережжі, але посуваючись на південь спинилися аж на південних просторах України, де Дністер розділив їх на дві держави — Остроготів і Вестроготів. Остроготи сотворили могутню державу з королем Германаріхом на чолі; з разу погани, відтак прийняли аріянське християнство по проповідям єпископа Вульфїли, що мав сотворити готську азбуку і перевів на готську мову біблію. На прикінці IV. ст. коли Азія дихнула безбережною повинню Гунів, могутня держава Остроготів розпадається; недобитки того племені тікають на Крим і на Балканський півострів, де губляться серед населення.

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

На цілому просторі готської мандрівки від Балтійського моря по Чорне стрічаємося в тих пам'ятниках з однородним — готським стилем, що виявив себе в перевазі геометричного орнаменту в виді — прямих ліній, кругів, трикутників і ромбів. Крім цього в окрасах слідно замилювання до інкрустації кольоровим склом і самоцвітами а також і емалієвою поливою. Стрічаються мотиви звіринного орнаменту, опестреного самоцвітами і емалю. Мотиви сього орнаменту переняли Готи з Азії; їхньою інновацією є ця геометрична правильність орнаментики і прорізний ажур. Готи вживали переважно бронзи, деколи стопу срібла з другими металами, най-

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

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

Здовж цілої степової полоси Надніпрянщини і Галичини бовваніють кам'яні ставники з яких одні більше, другі менше, залежно від часу і місця їхнього повстання, нагадують форми людських постатей, прозвані народом „бабами“.

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

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

В Азії — усі „баби“ зображують муштин і зв'язані з могилами. В Європі тільки при деяких „бабах“ стверджено зв'язь з похоронним обрядом.

В Азії ставлено „баби“ на круглих або чоти-рокутних, частіше кам'яних аніж земляних моги-лах. Зразу були це великі стоячі моноліти (одноставні камінюки), які згодом покриваються знаками власності т. зв. „тамга“, схожими на рунічну азбуку а відтак рисунками звірят, люд-ського обличчя, поки одноставний камінь не на-бирає чимраз то виразніших форм чоловіко-подібної постаті.

Такі необроблені моноліти, зі знаками влас-ности були до недавня відомі тільки в Азії. Щойно 1906 р. відкрито перший європейський примірник такої „баби“ зі знаками „тамга“ в сте-пах Пантелихи під с. Заздрістю в Теребо-вельщині. Подібні моноліти хоча з відмінними знаками, вайдено в Звенигороді і в Підго-роддю коло Рогатина. При відкопуванні обох з болотяного ґрунту найдено і тут і там кости барана; в Заздрості вайдено крім цього черепа глиняної посуду, точеної на гончарському крузі без орнаментики. Сам собою насовується здогад, що галицькі моноліти зі загадочними знаками ставило те саме, або споріднене плем'я, яке було творцем намогильних монолітів середньої Азії.

Інтересний тип „баб“ уявляють собою став-пики розсіяні на просторі від Дону по Дніпро. Є це фігури ковані з м'якого каміння, переважно жіночі. Мужеські постаті мають на голові шапку або шолом, часами сліди заросту, а при поясі криву шаблю завішену на двох рем'ях. Постаті ті стоять або сидять, держучи в руках перед собою посуду в формі плескатої коробки. Ста-влено їх на верхах т. зв. „впущених“ гробів, то значить могил викопаних уже в старих курганах переважно скитських. Вразна звістка делегата французького короля Людовика IX. черця Рубрі-кіса до „Великого Хана“ з 1253 р. говорить, що звичай ставлення таких „баб“ на могилах па-

нував у кочового племені „Куманів“, що тоді господарили на степах Лівобережжя.

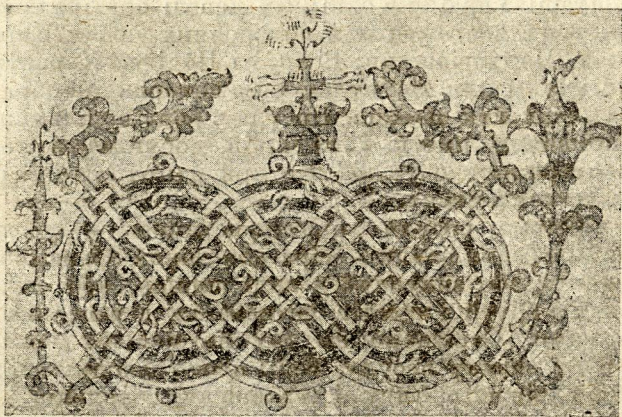
В Галичині не відкрито ще до тепер ні одної „баби“, яка підходила б до типу „баб“ Придніпрянщини. Галицькі „баби“ це або зовсім необроблені або тільки з грубша обтесані камінюки, що дуже слабо нагадують загальні форми людського тіла. Мимо того народ зове їх „бабами“ так само, як на Наддніпрянщині зове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

Деякі дослідники добачують перші позначки присутності славянських племен на винішній території України в оставках доволі оригінальної культури, збережених в похоронних полях Київщини, Червигівщини, Волині і Поділя. Характеристичним для тієї культури є похоронний обряд без могильних насипів. Посуда в роді попільниць і поменчих мисок і глечиків добувана з тих цвинтаріщ виконувана уже при допомозі гончарського кружка.

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

вання племенем тої культури широкої, фалдистої одежі.

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



II.

Поганська культура українських племен.

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

В час, коли просторами степової України мандрували одні кочовики за другими, коли в Карпатах жили народи тракійського племені а на галицькому Підгір'ю німецькі племена Бастарнів, тоді славянські племена жили на схід і північ по Дніпру, в околиці нинішнього Києва і вище його на Волині і Полісся. Римські письменники I. і II. ст. сповідають, що славянські селища сягали тоді на півночі до Балтійського моря, межуючи зі селищами Литовців, Німців і Фівів. Щойно в IV. ст. по Христі, коли Аляни і Готи опорожнили степову полосу України, починається славянське розселення. З того часу входимо і ми на арену історичного життя, як народ з очеркеними питоменностями, під назвою Анів.

Від тоді на занятих уже постійно землях починається творити питомо-українська духовна і матеріальна культура, якої усі підйоми і упадки, зміст і характер т.сно зв'язані в першій мірі з географічним положенням нашого краю. Утворюються центри і шляхи, захисти і сховки

для культурних здобутків на які отсе коротко покажемо.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Крім деревляних будинків були й муровані. Літопись згадує кам'яний „Ольгин двір“, а розкопки в околиці Десятинної церкви в Києві вказали сліди фундаментів якоїсь нецерковної будівлі, яку вважають останками великокняжого терему.

Долівка кам'яних будівель була виложена мраморною інкрустацією, якої останки відкрито в фундаментах згаданого „терему“. В одному з літературних пам'яток великокняжої епохи згадується в хаті „небо полотняное з лутовими зіздами“. Тут мабуть мова про матерійні обиття стін і стелі, які східнім звичаєм завелися в домах старо-українських вельмож. Крім цього мощено стіни і долівку поливяними, орнаментованими плитками, які найдено в румовищах нецерковних будівель в Білгородці.

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

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

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

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

мами грецької та візантійської посуду, наша була низька, присадиста. Богаті люди уживали срібної та золотой посуду візантійського або східного походження.

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

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

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

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

Похорони менче заможних людей відбувалися дещо відмінно. Другий арабський подорожник

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В Галичині відкрито кургани славянського типу в Підгірцях в Золочівщині,

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

На загал здобутки курганних розкопок освітлюють нам доволі ярко цю сторону життя поганської України, яка була зовнішнім блеском і розкішю, полишаючи в тіні усі інші. На основі найдених зразків можемо собі нині майже в цілій повні відтворити сваточний наряд наших поганських предків.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

при чому місця де приношено жертви звалися „требницями“.

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

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

Пам'ятників українського ідолопоклонства збереглося до нас непомірно мало. Усього два.

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

Поміж рогами оленя видовбано, очевидно пізніше, прямокутні рамці призначені мабуть на якусь то напись. Учені догадуються, що ця група зображує сцену зі славянського дохристиянського культу. Говорило би про це жертовно-символічне значіння півня та оленя, що в наших колядках носить на рогах сонце і другі символи. Постаць зображеного чоловіка нагадує в дечому кам'яні, українські „баби“. Різьба виконана грубо, плоско, без плястики.

Другим пам'ятником українського поганства є т. зв. „Світовид“ знайдений 1848 р. в ріці Збручі під Городницею в Галичині. Оригінал знаходиться тепер в польській Академії Наук

в Кракові а гіпсові відливи в у Львові, Вильні і Берліні.

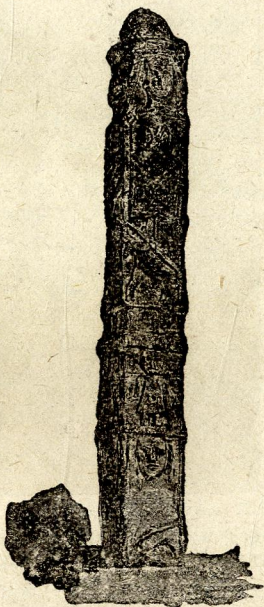
„Світовид“ охрещений так його нахідчиками, це високий на 270 м. чотиригранний стовп з місцевого, твердого вапняка, покритий з усіх сторін різьбою.

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

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

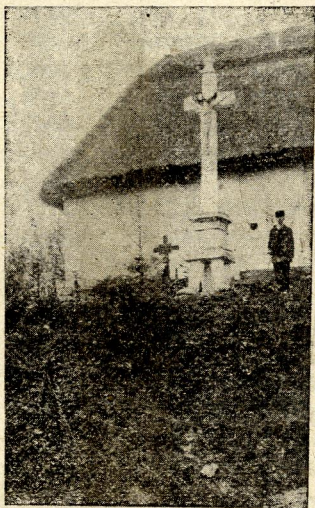
Третя полоса, висока на 160 см. представляє з кожного боку молодечу

постать в довгій одежі з великим, круглим капелюхом, спільним для усіх чотирьох голов. Руки всіх чотирьох боків однаково схематично уложєні права рука піднята, пальці на грудях, лїва рука валив опущена. На одній стїні держить постать перстєнь, на другій трубку, а на двох других стїнах руки порожні. З одного боку ба-



Стовпник „Світовіда“.

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



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

Названо збручанський ставник „Світовидом“ по його ніби-схожості зі ставником бога Світовиди, що стояв колись в Арконі в Ругії, описаним середньовічними хроністами.

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

З велитенської археологічної літератури, яка повстала на тлі нахідки „Свідовиди“ звернемо тут увагу на виводи пок. професора львівського університета Карла Гадачека, який посвятив розслідуванню вашого пам'ятника чимало часу і праці. Пам'ятник, на його думку, вповні автентичний. На ньому слідно особливу поволоку, яку зустрічаємо тільки на камінню, яке довгими століттями лежить під водою. Те, що статуя, в су-

переч літописним звісткам камяна, а не деревляна, не важне. Рука, яка її викувала була гарно ознайомлена з різьбою в дереві. Та найкрасшим доказом її дохристиянської старовини є різьба і предмет нею зображений, зв'язаний тісно з пам'ятниками того часу.

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

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

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

Долішні постаті відповідають грецьким Атлянтам, що двигають цілий тягар ставника. Назву „Світовид“ вважає Гадачек найменше щасливою, при чому наводить різниці між нашим

пам'ятником а описом арконського Світовида у середньовічного хроніста Сакса Граматікуса.

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

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

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

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

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

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

на високому ступені розвитку стояла в нас архітектура, головню деревляна, тут і там стрічаємо натики на істнування фігурного і орнаментального малярства, широкого примінення зазнало ювілерство, при чому декоративна і фігурна різьба хоча й не виблискувала досконалістю форм, всетаки істнувала і розвивалася.

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

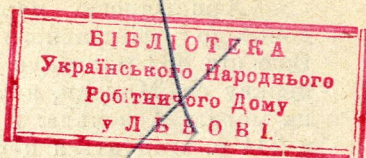
Найстаршим з них був арабський. Арабське ювілерство, якого зразки цілими масами напливали на Україну покликала до життя місцеві спроби, про що свідчать нахідки київських ювілерських майстерень. Зразковим приміром місцевого ювілерства визваного арабським і взагалі східним впливом є срібні окупи турових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

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

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

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





Мистецтво держави Володимира і Ярослава.

Церковне будівництво. Хронологія важніших будівель. Стилева характеристика. Малярство. Різьба. Мозаїки фрески, ікони, мініатюра, емаль, тканини. Ювілерство. Характеристика епохи.

На основі звісток чужосторонніх письменників і археологічних знахідок, вдалося з цілою певністю ствердити, що не тільки дерев'яне але й кам'яне будівництво існувало в нас на довго перед прийняттям християнства, при чому дерев'яне досягло високого рівня розвитку, виробивши своєрідні прийоми і самобутні форми. Під напором дужої хвилі візантійських впливів, яким пробило до нас шлях офіційне прийняття християнства, це питома українському народови будівництво не гине, тільки усувається в затишке села. Там розвиває його народ далі, творить нові цінності в ньому, які зі свого боку впливають на чужинецьку культуру українських міст.

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

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

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

З хвилиною офіційального прийняття християнства, будування церков усилюється з року на рік. Строїли їх в першу чергу українські князі та бояри, що в блиску мозаїчних і фрескових мальовил і мраморних інкрустацій, в монументальности їхніх форм, бачили відзеркалення власного багатства і влади. Вони то, задивлені у візантійську розкіш форм і красок, старалися перещипити все те на український ґрунт, в більшості випадків з помітним успіхом.

Так прим. в самому Києві було до татарського погрому дванайцять кам'яних церков, не числючи дерев'яних „одноднівок“ що росли, мов гриби по домі на різних місцях при різних нагодах. В Чернігові було вісім, в Білгородці, Овручі, Переяславі, Каневі, Володимирі Волинському, Новгород Сіверську і других городах було що найменше по одній кам'яній церкві.

Першою церквою, побудованою кн. Володимиром була дерев'яна церква св. Василя. В слід за нею „Володимир задумав постройти кам'яну церкву святої Богородиці і привівши мистців від Греків, украсив її іконами, посудом церковною і хрестами, які привіз із Корсуна“ (Літопись).

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

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

Недавні розкопки археолога Мілієва установили, що первісний Володимировий храм був побудований на базилічному а не доосередньому (центральному) заложенню, як пізніші київські церкви. Зразком для нього послужили старші церкви східньо-візантійського типу з VI і VII ст., які стрічаємо на Кавказі, в Малій Азії а навіть Корсуні, що стояв близько до Сходу. Подібний поземий план бачимо в чернігівській церкві Спаса. Був це видовжений прямокутник, з трьома підково-образними, вівтарними заокругленнями (абсидами), поділений здовж на три кораблі рядами колон, що йшли від західньої стіни до самих вівтарів. Не стрічаємо тут поперечного корабля перед вівтарною частиною, з куполою над перехрестям. Пізніші розкопки виявили, що Десятинна церква була виложена мраморними інкрустаціями, різьбленими плитами та мозаїчними і фресковими мальовилами, яких одначе в порівнянню з орнаментальною декорацією було менше аніж в пізнійших храмах. До нас збереглася частина різноцвітної мраморної долівки та багато поливних плиток з рослинними, звіринними і лінійними орнаментами, при чому на спеціальну увагу заслуговують плитки із загадочними знаками, відомими з монет Володимира, які одними означаються як його родовий герб, другимиж, як монограма імени або грецького титулу князя „базілеве“. Знак цей став ро-

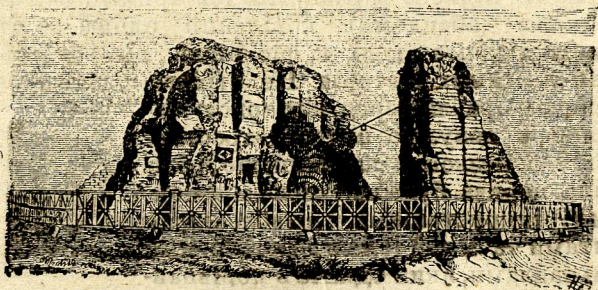


Поливна
плитка
з Десятин-
ної церкви.

довою відзнакою київських князів; на наших днях прийнято його офіційним гербом Української Народньої Республіки.

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

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



Останки Золотих Воріт в Києві.

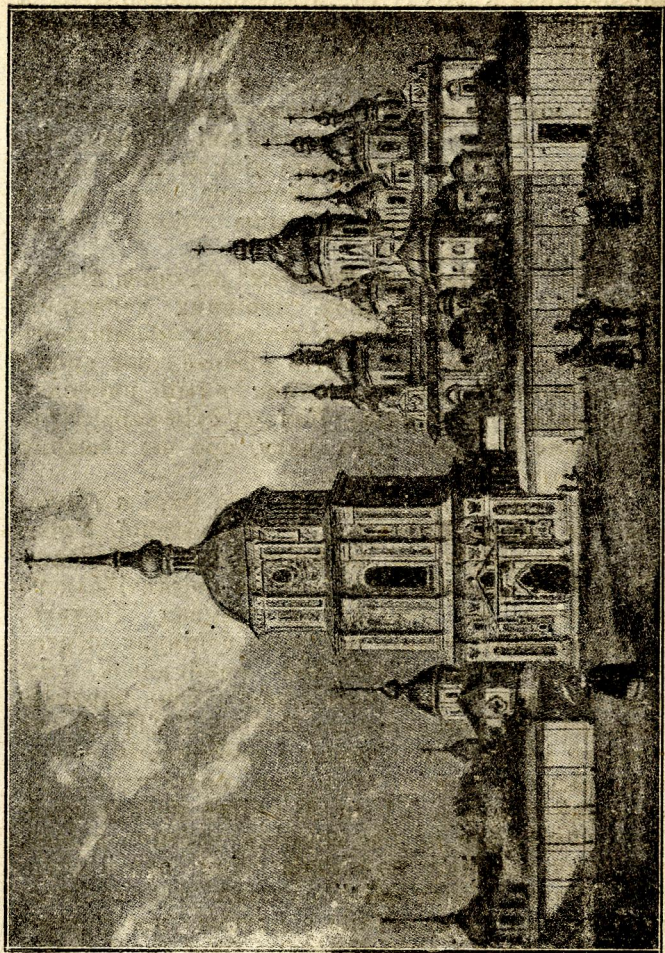
Ярослав, який наважав тісні взаємини зі столицею Візантії Царгородом, відсіля уже брав зразки для своїх будівель.

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

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

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

Софійський Собор, що нині є гордощами не тільки Києва а й усеї Соборної України, побудований на печеніжському побоєвищі 1036 р. Це зразковий пам'ятник візантійського будівництва на українських землях. Правда, в теперішньому стані, особливо з півдня, обставлений він масою пізніших прибудовок, крім цього нинішня форма його криш і бань характеристична для українського Варока XVII ст. але дякуючи історичним даним і особливому способу кладення мурів. не важко розпізнати його первісний кістяк з XI. ст. В майже ненарушеній формі збереглася до нас середня частина храму, при чому зацілили не тільки стіни але й склепіння копул. Поземний його план творив дещо видовжений прямокутник з п'ятьма вівтарними заокругленнями і тринадцятьма банями. З трьох боків обігала храм низька, одноповерха галерія, оперта на кольонах і луках. Іще на прикінці XVI ст. мав храм із заходу притвір з мрамор-



Софійський Собор в нинішньому виді.

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

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

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

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

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

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

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

Із восьми чернігівських церков збереглося до нас — п'ять. Їх це — Спасо-Преображенський собор побудований тмуторо-

канським князем Мстиславом Володимиричем, в першій пол. XI ст., Успенська церква Блещького монастиря, заснована князем Свято-славом 1060 р., церква Ілинської обителі тієїж фундації з 1072 р., Борисо-Глібський собор (1120—1123) побудований Давидом Свято-славичем та храм св. П'ятиць з кінця XII століття.



Спаський храм у Чернігові.

Чернігівські храми будовані так як і київські грецькими майстрами, не виявляють особливих відмін, творючи з київськими одну стилеву цілість. Для історика мистецтва цінніші вони, однак, тим, що за виїмкою купол Блещької і Ілинської церков, та двох башт Спаського собора, побудованих одна в XVII а друга в XIX

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

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

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

землях" це єдино вірне определене тогочасного будівляного руху України.

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



Храм св. Василя в Овручі.

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

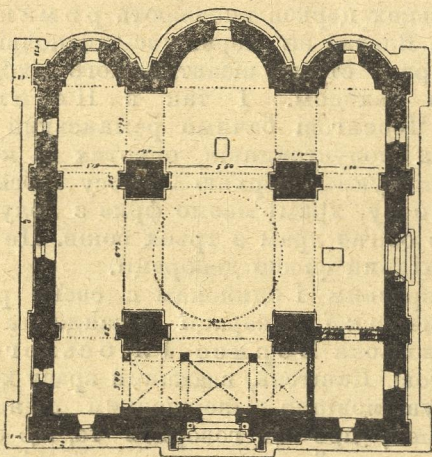
пах зєднаних полукруглими луками. Луки зєднані зі склепінням сферичними парусами (пендантивами, вітрилами) що становлять многоважний здобуток візантійського будівництва.

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

Починаючи з Десятинної церкви, з трьома неповними вівтарними закарпелками будсваної на східньо-візантійських зразках шестого і сємого століття переходимо до Спасопрєображенського храму в Чернигові, якого плян підходить до типу „Великої Базиліки“ Василя І. що творить епоху в візантійській архитєктурі. Вівтарні абсиди тут уже повні, займають усю ширину будівлі. Плян чернигівського собора творить, незалежно від вівтаря і притрору, правильний квадрат. В центрі цього квадрату стоїть чотири стовпи, що піддержують копулу, творючи рівночасно рівнораменний хрест в пляні. На кінцях і поміж раменами плянового хреста є симетрично уставлені стовпи, зєднані поміж собою і з центральними стовпами цілою системою луків. Усі ці стовпи творять підпорну систему копули. Новістю в порівнанню з візантійським прототипом черніговського храму є ужитє стовпів замість кольон, що потягло за собою деякі зміни технічно-конструктивних прийомів. Помітно це головно в київській Софії, де пять вівтарних абсид творить рівночасно контрфорси (відпирники) проти велитєнського тягару тринацяти копул. Тогож типу є менчі шєстистовпні, трєх-абсидні, пятикопульні храми як Новгородська Софія, Єлєцька церква в Чернигові, Лаврська і Михайлівська в Києві з XI., та Борисо-Глєбський собор в Чернигові, Кирилівська церква в Києві та церква в Канєві з XII ст. Рівночасно

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

Про зовнішній вигляд українських церков домонгольської доби говорять нам в першій мірі чернігівські храми. Відповідно до



Зразок поземного плану українсько-візантійського храму.
Храм св. Пантелеймона в Галичі. XII. ст.

числа і розположення стовпів внутрі церкви на зовнішніх її стінах виступають пілястри зеднані поміж собою луками. Будучи декоративним оживленєм й розчленуванєм площ, мали вони ще й конструктивне значіння контрфорсів. Криша спирала ся безпосередно на склепіннях, що надавало їй філясту форму. Головною ідеєю будівництва став очевидно купол, що ві-

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

Інтересно завважити, що помимо стилевої чистоти українсько-візантійської архітектури домонгольської доби, декоративні подробиці чернігівських церков виявляють романський характер. Власне на чернігівській почві бачимо першу з ряду стрічу візантійського сходу з романським заходом. І так в П'ятиницькій церкві в Чернігові бачимо романський фриз із звисаючих полустовпиків, опертих на консолях, що обрамовують верхню полосу абсида. На Блєдському храмі маємо фриз з полукруглих луків, що обігає храм з трьох боків. Це вже наскрізь західний спосіб декорації.

Прекрасним і самотнім в своїм роді зразком романської декорації є знайдений 1860 р. капітель кольони Борисо-Глібського храму в Чернігові. Капітель, званий зразу хрестильницею, був імовірно завершенням цілястра або полукольони, про що говорить те, що один бік капітеля гладкий, без плетінкової різьби, що окружає його з трьох боків. Орнаментака його складена зі шнурів і плетених змії, нагадує нам плетінкові заставки та ініціали старо-українських рукописів XI.—XII. ст. такі близькі т. зв. „скандинавській орнаментиці“.

Крім мозаїк і фресків, про які скажемо на другому місці, украшувано внутрішні і зовнішні стіни та долівку наших церков ріжно. В багатших викладано стіни плоскорізними плитами та красковими мраморними інкрустаціями, а долівку покривали килимові комцо-

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



Капітель кольонни Борисо-Глібського храму в Чернігові.

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

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

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

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

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

Повна недостача пам'яток, примушує нас одначе вдоволитися самими тільки припущеннями.

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

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

досках сповених зі собою, зі слідами емалієвих окрас.

• В румовищах Десятинної церкви найдено крім цього останки мозаїк та шматок фрески, що зображує частину голови якогось святого. Строгість візантійського стилю — каже Айналів — зведена тут з широкими формами лица, великими, виразистими очима, тонким обробленням а навіть тінюванням, червоними обрисами вій і блідо-рожевою краскою обличчя“.

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

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

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

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



Христос-Пантократор. Мозаїка в куполі Соф. Собору в Києві.

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

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



Лови на медведя. Із фресок паріжних веж
Софійського Собору.

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

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

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

Крім цього збереглися ще мозаїки Благовіщення по обох боках тріумфального лука, Деїсуса в місці стрічі вівтарного зводу з тріумфальним луком, Первосв. Арона на внутрішній стіні тріумф. лука та п'ятнадцять мозаїчних медальонів з циклю Сорока

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

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



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

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

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

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

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

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



Евангелист Лука з „Остромирового Евангелія“ 1057.

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

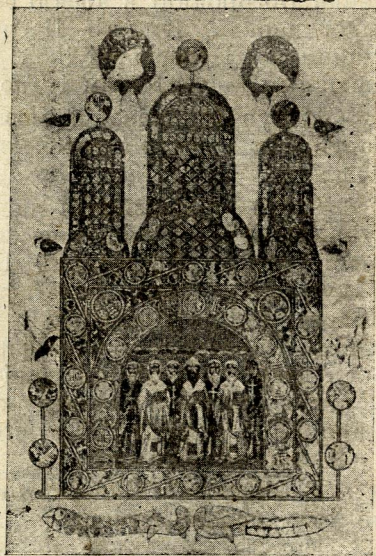
Із фресків та мозаїк Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві збереглося до нас далеко менше. Ще в XVII. ст. були в абсиді собора — після оповідань подорожника — Павла Алепського — мозаїчні зображення Богородиці - Оранти, Тайни Евхаристії і кілька рядів облич святих. До нас зберігся тільки середній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

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

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

Рідким пам'ятником візантійського малярства з XII. ст. являються збережені до нас

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



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

Стилево належать кирилівські мальовила до тої доби візантійського малярства, в якій боролися дві струї — мозаїчна з простотою композиції, фронтальністю постатей, неповоружністю, розкішю одягів і м'ялярська — жива, реалістична. Кирилівські фрески є зразком останньої.

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

Із малярських пам'яток України домонгольського періоду згадаємо ще останки стінописи на Чернигівщині в Острі і Старогородку.

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

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

Ікони привозилися до нас з Візантії і Корсуня але й малювалися на місці, про що маємо певні дані. „Печерський Патерик“ і Літопись згадує про трьох українських іконописців — Мойсея, Аліпія Печерського і Авраама Смоленського. Найстаршам українським малярем, якого ім'я і деякі біографічні дані збереглися до нас в монахах і лікар Київо-печерського монастиря — кінця XI. і початку XII. століття Преподобний Аліпій (Олімпій).

В „Житіях“ Печерського Патерика знаходимо його, доволі легендарну, житєпись.

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

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

Поза цими фактичними даними до життя писі патріярха українського малярства, находимо в Патерику ще й легенди про нього. Свідчить це про пошану, якої він і його мистецтво зазнавали серед отруження.



Портрет кн. Святослава з ріднею в „Ізборнику“.

Оповідается там, що Аліпій оздоровив прокаженого „взем іконописня вапи (краски) лице его украси, струпи гнойния помазав“. Читаємо там також, як один богатыр замовив у Аліпія сім ікон з яких пять „Деїсуса“ і два „намісні“. Два черці, що посередничили при замов-

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Тісно з іконописю в'яжеться мініатура
з якої пам'ятників згадаємо — три розмальовані

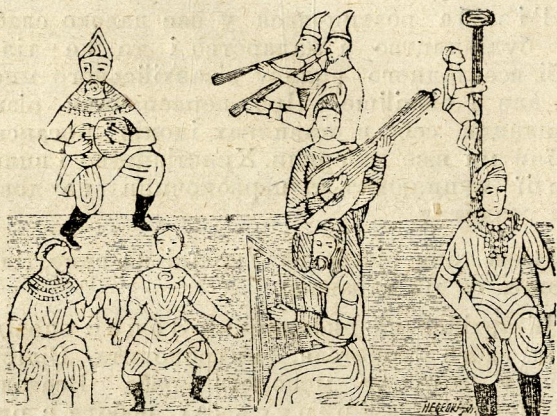
рукописі з XI. ст. Остромирове Євангеліє 1057 р. з трьома картинами Євангелистів, Ізборник Святослава 1073 р. з трьома мініатурами — Христос на престолі, Собор святих і родинний портрет Святослава, та Трірську псалтир з 70-их рр. XI. ст. в якій бачимо крім німецьких, п'ять мініатур українського походження. На двох мініатурах Трірської псалтирі бачимо портрети князя Ярополка Ізяславича, його жінки і матері. Остромирове Євангеліє і Ізборник — київської роботи; мініатюри Трірської псалтирі виконані по думці Кондакова в Луцьку або Володимирі Волинському.

Для нас у великій мірі інтересна орнаментика тих пам'яток. на загал візантійська але не без своєрідних мотивів. Основу її творять стилізовані рослини і звірі а головню мотив плетінки, що будучи споконвічною мистецькою спадщиною цілої людськості ляг в основу орнаментики Візантії, Грузії, Сербії, України, Ірландії та Норвегії.

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

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

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



Фрески бокових веж Софійського Собору,
анекдотично-побутового характеру.

Клясичними зразками української емалі є знайдений в Києві діядем із семи емалієвих картин, ожерелля із Кам'яного Броду та картини оправи Євангелія Мстислава Мономаховича.

Близько до емалі стоять переносні мозаїкові ікони, що як і емаль є виявом великої естетичної вибагливості. Українським пам'ятником того часу є, між иньшими, знайдена в краківському монастирі св. Андрея — Богородиця.

„Тепер уже доказано — читавмо у Грабаря, що найбільше тонкі мистецькі вироби існували в Києві і що нахідка предметів візантійського стилю не все означає грецький імпорт, а противно, уявляє пам'ятники місцевої роботи в гарно засвоєному стилі, при тому речі з определеним призначенням, зі зрозумілою для артиста орнаментикою і особисто важним для його змістом“

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

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

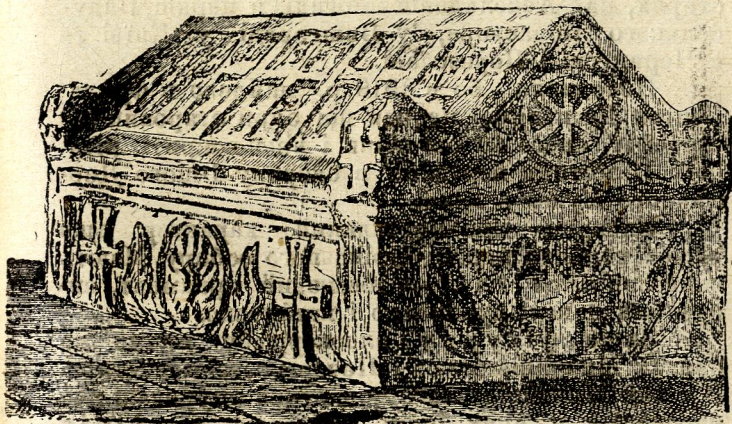
Візантійський письменник Зоцес оповідає, що від свого приятеля, митрополита Сілістрії дістав у дарунку молодого раба Всеволода і різблений каламар руської роботи з рибачої кости, так по мистецьки украшений різбою, що він нагадував візантійському вченому „хитре мистецтво Дедаля“.

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

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

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

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



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

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

зберегла ся як незрозумілий уже нині пережиток в скринях наших Гудулів) з викованими на углах виступами (т. зв. акротерії грецьких домів і гробниць). Орнаментака зложена з хрестів, монограмів Христа (хризм) пальмових віток, кипарисів та розет. Різьба плоска, виконана зі смаком, вирізняє наш пам'ятник від тогочасних саркофагів Заходу.

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

Неподалово, бо в 1919 р. найдено в фундаментах Десятинної церкви ще один старовинний саркофаг, якого бокові стіни і віко покриті різьбою. Пам'ятник передано в охорону І-шого Державного Музея в Києві.

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

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

В парі з тими іще напів поганськими зображеннями побідоносних Юріїв і Дмитріїв виступають в староукраїнській різьбі мотиви Розп'яття і Богородиці, яких стилевий та іконографічний розвиток можна з легкістю прослідити на маленьких кам'яних та глян'яних образках і ме-

талевих нагрудниках (енколпійонах), яких збереглося до нас доволі багато.

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

„Цей дорогоцінний пам'ятник — говорите проф. Айналів — гідний того, щоб зайняти найпочесніше місце в одному з чернігівських музеїв, не тільки ради своєї краси і оригінальності, але й історичної цінності, як одинокий в своєму роді пам'ятник“.



Монета кн. Володимира.

При убогості різьбарських пам'ятників великокняжої України не буде зайвим звернути увагу на срібну і золоту монету, яку в перше почали у нас чеканити за кн. Володимира.

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

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

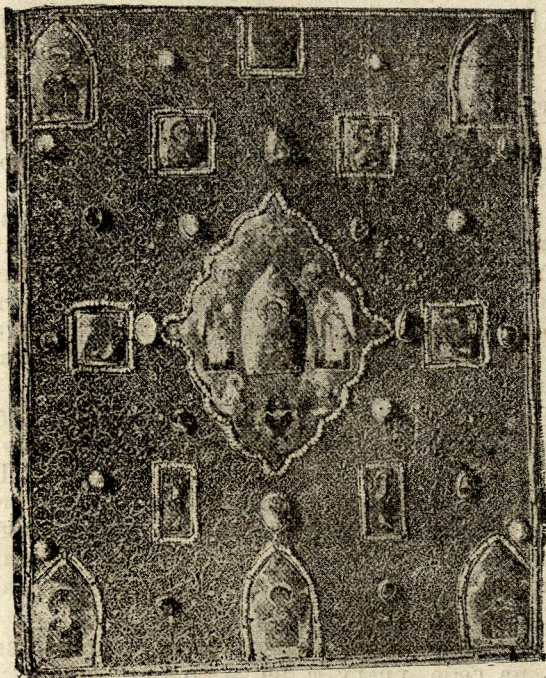
ми вже бачили на поливаних плитках Десятинної церкви. Перші українські монети чеканені, імовірно, Візантійцями звертають на себе увагу тонкістю свого виконання, одначе пізнійші, чеканені неопитними українськими майстрами помітно уступають першим, грубістю і незугарністю свого виконання.

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

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

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

„Дивлючися на пам'ятники стародавнього українського ювілерства, поневолі дивуємося тонкості і красі роботи, чарови, якогось могли позавидувати їм сучасні ювілери. Не має там грубости, що



Оправа Євангелія кн. Мстислава Мономаховича.

ціхує вироби Сибірі, тяжкості і схематичності лотських пам'ятників, убогості фантазії і грубості окрас фінів і литовців; тут усе гармонійне, чарівне, а в парі з тим ярке і свіже кольоритом". (Полонська.)

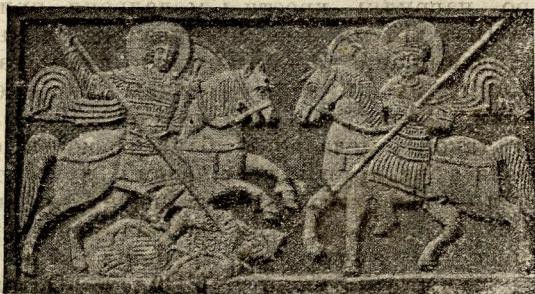
Інтересно, що вплив Візантії, який так непереможно заважив на розвитку староукраїнського будівництва, різьби та іконописі, в ювілерному мистецтві не зміг витіснити самотніх, українських типів окрас, надаючи їм тільки зверхню стилеву політуру.

Пам'ятники староукраїнського ювілерства, дякуючи тривалості свого матеріалу і обережності з якою оберігано їх у спеціальних судинах, збереглися до нас мало не у всіх формах і типах. Принагідні їх нахідки і систематичні розкопки заповнили безцінними скарбами, головню російські музеї. Інтересними зразками є дві діядеми — київська і сахнівська, зложені з дев'яти золотих плиток („кіотів“) з перегородчатою емалю. На одній діядемі на середущій плитці бачимо Олександра Македонського, піднятого двома грифами, що простягають голови до кусків мяса, які він держить в руках. Решта плиток украшена лінійним орнаментом.

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

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

Колти звичайно срібні з черню (окисдованим орнаментом) або золоті з перегородчатою емалю; зображені на них голуби, сирени з людськими головами або просто арабески. Крім привозних збереглися до нас колти місцевої роботи. На мініатюрних колтах, знайдених в Чернигові бачимо зображення святих у візантійських, патрициївських плащах, зіпнятих фібулами, з хрестами в руках. (Борис і Гліб). Походження колтів ядро орієнтальне; споріднені з українськими



Святі їздці Михайлівського монастиря в Києві.

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

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

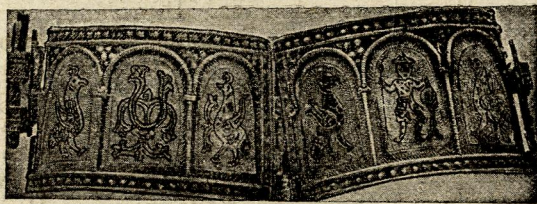
В поряд з описаними уже гривнями, які знаємо іще з поганської доби, тепер поширюють-

ся уживання ланцюхів. Одні з них скромніші служили до завішування на шії медальонів та хрестів, другі так би сказати церемоніяльні— склалися зі золотих емалєвих бляшок зєднаних ланцюжками. Ланцюхи такі найдемо між иньшими в Київі; на їхніх огнивах зі золотих бляшок бачимо емалєві зображення голубів, сирен і арабесок.

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

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

бачимо перші спроби портретного і анекдотичного малярства. Емалієва техніка знаходить на Україні не тільки поширення але приміненнє своєрідних, технічних прийомів, нам тільки питомих. Грецькі малярі полишають на Україні цілу низку своїх українських учнів, з яких прим. про малярську творчість Аліпія знаємо доволі багато. Коли прийатте христіянства припинило в нас дальший розвиток різьби, то в області мистецького промислу, головнож ювілерства можемо похвалитися цілою масою прекрасних пам'ятників, яких саомбутність не улягає ніяким сумнівам. На жаль татарська навала, що чимраз то дущами хвилями обризує твердинні мури Київа, кінець кінців заливає Подніпріве, а в парі з тим розсипаються в румовища горді первочини україно-візантійської культури. Точка тяжести переноситься на захід; на чергу приходить Галицько-Володимірська держава.



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

IV.

Мистецтво Галицько-Волинської держави.

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

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

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

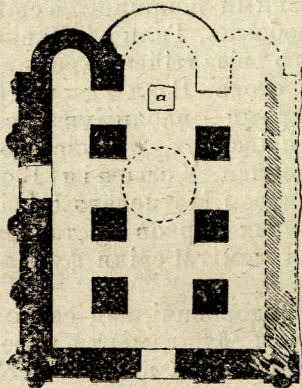
мистецтва. Зустріча тих двох світів дає нову, очеркнену цілість в результаті, яку дехто зове „Галицькою архітектурною школою“. Типовим зразком того об'єднання стилів є храм св. Пантелеймона (нині костел Станіслава) в Галичі, що одинокий зацілів з цілої безлічі монументальних будівель, якими покрилися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

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

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

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

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



Останки фундаментів перковці над р. Лугою у Володимирі Волинськiм.

Літом 1886 р. ксли неподавно обновлений храм стояв iще в румовищах, перевів проф. Прахов дослiди над збереженими останками (до висоти склепінних луків). При тому усталено, що Мстиславiв храм — своїм архітектурним стилем, кладкою стін і характером декоративних подробиць належить до типу київо-чернитівських храмів XI—XII. ст.

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

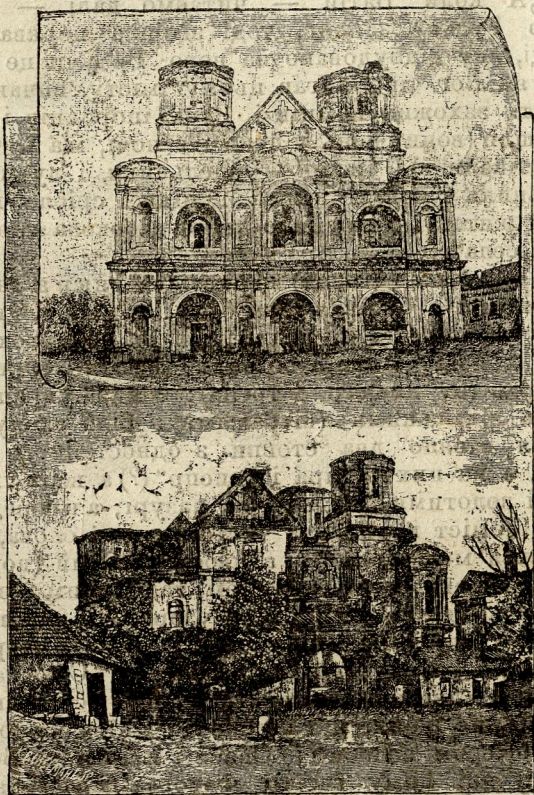
З літописі довідуємося, що оснований королем Данилом Холм, займав поруч Галича перше місце а характер його будівництва був захід.

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

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

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

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



Успенський Собор кн. Метислава у Володимирі Вол. ревляним поверхом, всю побілену „мов сир сві- тящуся на всі сторони“.

Далі пострів Данило церкву „святим Без- мездником во честь“, яка мала чотири

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

Поблизу (поприще) города поставив кам'яну вежу (столп) з різьбленим на ній кам'яним вірлом, в 10 ліктів висоти, а з головами і підніжками 12 ліктів.

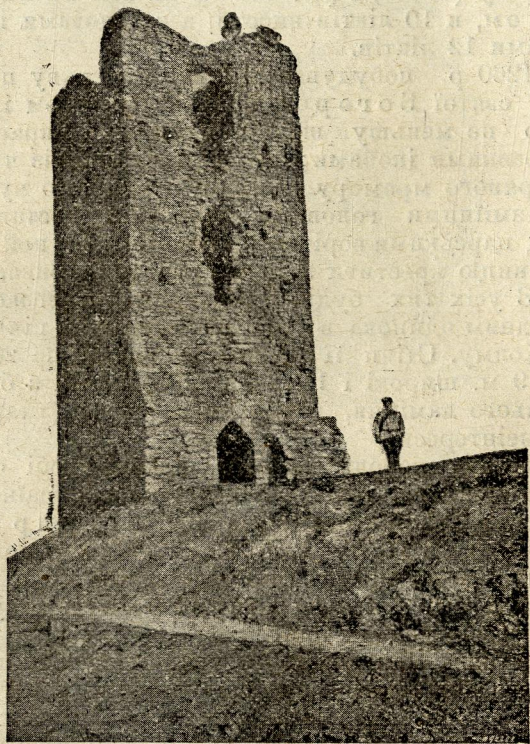
1260 р. побудував Данило „церкву превелику“ святої Богородиці „величеством і красотою не меншу від старинних“ і украсив її прекрасними іконами; з Угорщини привіз чашу з багряного мрамору „ізваяну мудростю чудну“ — зі зміїними головами довкола і поставив її перед царськими ворітьми „створи же в ней крестильницю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

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

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

Князь Володимир — читаємо в літописі — за свого князювання построїв (сруби) багато городів — Бересть, Камінець, а в обох побудував кам'яні вежі на 17 сажнів високі, кам'яну церкву Благовіщення, яку украсив золотокованими іконами, наділив книгами і посудою. Книгами та іконами обдарував церкву в Білську а у Володимирі розмалював стіни (списа) церкви св. Димитрія. До свого монастиря і в перемиську єпископію подарував книги, які „сам же списав“.

В Любомлі побудував кам'яну церкву св. Юрія украсив її іконами, обдарував книгами і посудом, при чому сам змалював на місці



Останки Данилової вежі „поприще“ Холму.

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

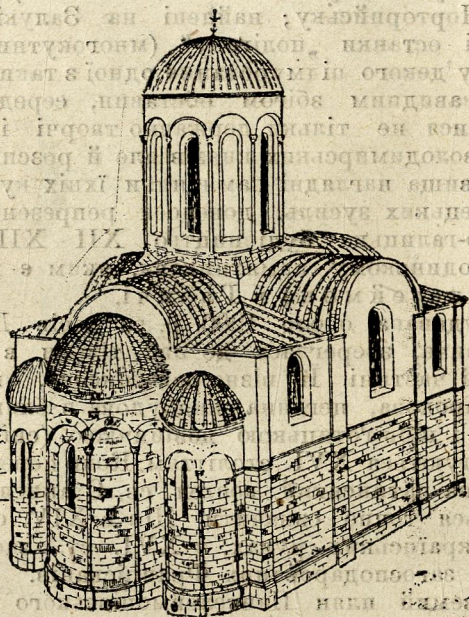
З будівель Володимира Васильковича не осталося теж нічого більше крім останків камінецької вежі круглої форми, з цегли. Подібну вежу побудував князь Мстислав Данилович в Чорторийську; найдені на Залуківській височині останки „полігону“ (многокутника) це на думку 'декого підмуровання одної з таких веж.

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

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

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

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



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

Поземний плян галицького храму творить видовжений вівтарними абсидами прямокутник (19.50 X 17.00 м.) поділений чотирма середушими стовпами і переходами (луками) на девять прямокутних піль, які не мають прийатої в україно-візантійському будівництві квадратної форми.

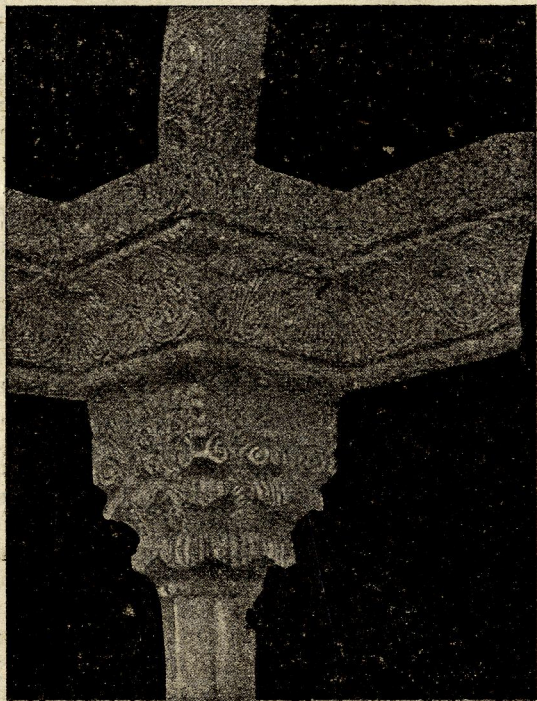
Вівтарна частина закінчена трьома полукруглими абсидами, з яких середуща найширша.

Після збереженої долішньої частини храму та з порівняння з другими пам'ятниками українсько-візантійського будівництва, не важко відтворити собі первісний вигляд Пантелеймонівського храму в Галичі.

Без сумніву царювала над цілістю будівлі висока баня з круглим підбанником (барабаном) побудована на перехресті бочкових склепін'ях двох наві, яких закінчення в формі полукруглих щитів (комар) підіймалися понад церковний зруб з чотирох боків. Підбанник, так як абсида мусів бути розчленований струнками сітками (кольонками) і вузькими вікнами. Само завершення бані могло бути двояке — сферичне, коли криша прилягала щільно до склепіння, або шатрове, коли на дерев'яному рустуванні побудовано островерху піраміду. Більшість українських пам'ятників має сферичне завершення бань, що з певністю мало місце і в нашому випадку. Відносно невеличка церква мала, мабуть, тільки один ряд вікон в стінах свого корпусу, з яких одно, хоча в змінній формі, збереглося на чоловічій стіні (фасаді). Вхід було два — головний зі заходу і менший з півдня, оба обрамовані різьбленими одвірками.

Величавий і тонкий мистецьким виконанням головний портал, утворений з двох виступів і двох пар кольон зєдинених луком (архивольтою) висовується із чоловічої стіни храму, наче кам'яний вівтар. Перша пара кольон спочиває на аттичних підшвах (базах) заосмотрених зразково-романськими „жабками“ то є наріжними виступками, в нашому випадку — зовсім простими. Голови (капітелі) тих кольон „кісткові“, утворені з чотирьох полукруглих щитів, верхами в низ. Голови другої пари кольон „кошикові“, утворені

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



Частина вязання головного порталю Пантел. храму.

душкою“, що опирається на них, в істотну цілість; орнамента „подушок“ в продовженнє орнамента капітелів.

Черени другої пари кољон творять вязку гладкого прута, перевязаного вузлом по середині.

На капітелях кольон і виступах стіни лежить гімнос, покритий різблянкою о мотивах ростиної орнаментики. На гіммосі спирається полукругла архивольта, яка творить продовження і естетичне завершення долішньої частини порталю.

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

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

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

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

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

Стіни храму збудовані зі старанно оброблених, прямокутних квадратів вапняка, укладаних правильними пасмами, сповненими тонкою заправою з вапна, піску і ріни. Старанний уклад квадратів і особливий спосіб вязання викликає враження сили, гармонії і краси.

Для західньо-галицького будівництва становить храм св. Пантелеймона в Галичі типовий зразок. „Будучи під оглядом поземого плану і конструкції ядро візантійською будівлею, решту архітектурних форм ділить з романською архітектурою — стільки, оскільки засіб тих форм є спільний для обох стилів, або говорячи докладніше — оскільки романщина виростає з ґрунту східно-візантійського мистецтва, творючи поруч нього другу гілку з одного дна старохристиянського мистецтва“. (О. Пеленський.)

Крім Пантелеймонівського храму, який зацілів до нас у своїй долішній кондиції, відкрито в Галичі і його околиці поверх 30 фундаментів кам'яних церков того часу, які технікою кладення стін, поземними планами і характером різьбарських окрас єднаються з пантелеймонівським храмом в одну стилеву цілість, прозвану „галицькою школою“ будівництва. Згадаємо важливіші з них.

На горі зв. Карпиця, на кількометер від храму св. Пантелеймона, знайдено фундаменти церкви Спаса.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

На тлі історії середньовічного мистецтва, творить ця школа окрему архітектонічну групу, окрему навіть від східно-української (київо-чернигівської) і від других найбільш близьких її груп — російської (суздальської) і сербської.

Різьби і деякі архітектурні форми галицької школи нагадують романські, головноріж південно-німецькі елементи. Безпосередня участь західних будівничих і кам'янів в утворенні цього галицько-українського архітектурного типу дуже можлива, хоч покищо не доказана.

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

Як ми бачили, різьба галицьких архітектурних пам'ятників, надіхована впливами романського мистецтва обмежується й тут до декоративних завдань, перекидуючися час до часу в область монументальної круглої скульптури.

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

одноставних кам'яних кольон, які в інших пам'ятниках покриті плетітковим або листяним орнаментом. В обсяг іконографії, однак, входять уже ті плоскорізні золочені і поліхромовані зображення Спаса над головним та Івана Золотоустого над бічним порталом холмського собору, виконані різьбарем Авдієм. Зразком того рода різьблених ікон може послужити збережена до нас кам'яна ікона Богородиці в скельній церкві в Бакоті над Дністром з XII. ст. Там теж зберігся кам'яний різьблений вівтар. Про найдену в руїнах галицької Благовіщенської церкви різьблену голову льва ми вже згадували.

Інтересним зразком західньо-українського різьбарства з XII. ст. є найдена при відновлюванні латинського собору в Перемишлі кам'яна плита зі зображенням мушени в боярському колпаку, що по припущенням деяких дослідників має бути портретом князя Володаря Перемиського.

Від орнаментацийних і фігуральних плоскорізів київо-чернігівської доби, відбігають оставки західньо-української різьби доволі далеко так своїм стилевим характером як і способом трактування предмету. Крім цього маємо тут в перше до діла з названими по імені артистами, з поміж яких Авдій здається першорядною силою свого часу.

Лиха доля, яка так немилосердно поруїнувала пам'ятники галицької архітектурної школи з іще більшою безоглядністю знищила пам'ятники тогочасного малярства.

На основі літописних звісток знаємо, що малярство існувало в усіх своїх проявах, що ікони привожено з Києва і мальовано на місці, що малюванням займався на рівні з лектурою книг князь Володимир Васильович, але й тільки його. Не хотючи наразитись на цепо-

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

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

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

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

Не беручися за вирішення питання чи мініатури „Трірської Псалтирі“ київського чи західньо-українського походження, приглянемося їм ближше з огляду на виїмкому цінність того пам'ятника. Т. зв. „Трірська Псалтир“ єпископа Егберта або „Codex Gertrudianus“ найдена в скарбниці м. Чівідале в північній Італії (коло Трієнту) тепер в місцевій бібліотеці, складена з двох частий. Найстарша з них (15—208. лист.) становить

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

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

„Коли поміж картинками Гертрудиного молитовника і „Острормирового“ евангелія (писаного 1057. р. для новгородського посадника, київського походження) можна завважити певне внутрішнє спорідненнє в манері й орнаментативних мотивах, то незвичайно вдаряє близькість одної з картин Гертрудиного молитовника а саме „Різдва“ до мініатур „Ізборника Святослава“ (1073.) В „Ізборнику“ маємо три мініатури, що так само, як Гертрудина мініатура „Різдва“ декоративною рамкою мають фасад трьохбанної церкви — мотив рідкий у візантійській мініатурі і дуже розповсюднений в українській“ (Грушівський).

Для нас найцікавійші мініатури Гертруди-диного молитовника з портретними зображеннями кн. Ярополка і його рідні.

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

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

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

На другій картині (гл. ілюстрація на 21. ст.) бачимо Христа, що сидить на престолі слави опертому на чотирох серафимах з чотирма євангельськими символами в горі. Христос повернений обличчям до глядача коронує обома руками князя і княгиню, що станули з обох боків пре-

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

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

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

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

„Українські картини рукопису непомірно більше мальовничо трактовані аніж трірські.

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

ження мініатур вважає Газельоф перетяження картин орнаментативними мотивами. Ця обставина, на нашу думку, промовляла би також за східньо-українським походженням мініатур коли зважимо, що збережені до нас на певно західньо-українські розмальовані рукописи надіховані простотою і обмеженістю в рисунку і кольориті своїх орнаментативних мотивів. Не бачимо тут тієї вибуялої фавни, яка, особливо в північно-руських пам'ятниках заливає і закриває собою початкові букви рукописів.

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

Властивих мініатур-картин тут майже не находимо за винятком Холмського Євангелія зі зображенням трьох євангелистів з яких Марко зображений разом зі своїм символом — львом.

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

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

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

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

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

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

Той сам князь, коли вже лежав знеможений недугою і не міг ні ходити ні їздити на коні, роздав своє майно убогим: „золото і сrebro, і каменів дорогів, і пояси золотії отця свого і сребрянів. і свої, іже бише по отци своєм стяжал, все розда і блюдо великов сребрянов, і кубки золотів і сребрянів, сам перед своїми очима поби і поля в гривні і монисто (намисто) великов золотов баби своєї і матери своєї все поля і розосла милостиню по всей землі“.

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

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

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

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

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

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

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

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

Бачимо тут зразок нарамника типовий для київо-чернігівського ювілерства, коли ходить о загальні форми і розподілення орнаментованих площ. Новістю є тут зображення людської постаті, яке стрічаємо в східно-українській ювілерній орнаментиці рідко. Так само рідкими є зображення голубів, яких місце займають в київо-чернігівському ювілерстві сирени. Решта предметів, крім перстенів з рисунками птахів і написами мало інтересна.

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

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

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

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

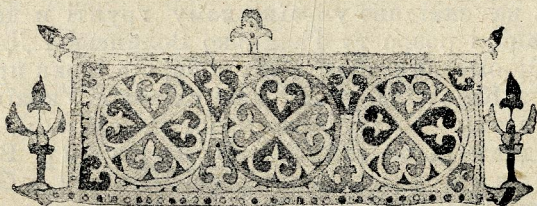
Як би там одначе не було, питання про характер малярства західньої України XI—XIII ст. мусять покищо стояти отвором.

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

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

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

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



Заставка Кирилоського Євангелія.

V.

В наймах у сусідів.

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

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

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

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

Майже те саме, що ми завважили в архітектурі західньо-українських земель попередньої епохи в порівнянні зі східньо українською архітектурою, можемо прослідити тут у відношенню до малярства, згідно фрескової стінописі.

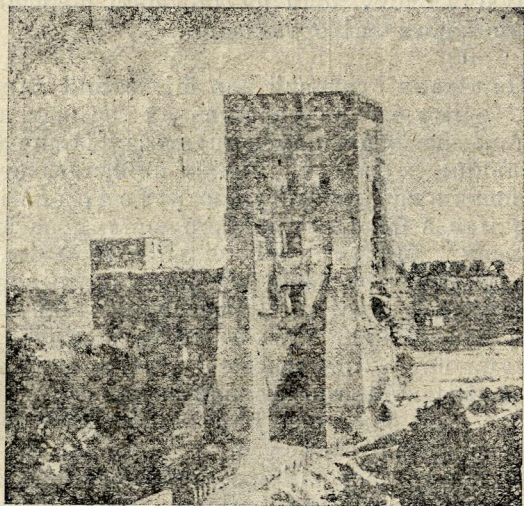
Дорога від рабського наслідування грецьких майстрів до „Джота півночі“ яким назвала історія мистецтва українського маляра Андрія, автора люблинських фресків з 1415. р. дуже далека; очевидно мав тут місце довгий еволюційний процес, якого на жаль, за недостатчею пам'ятників галицького періоду, не вдалося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

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

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

щось рішуче вище понад працю для куска хліба, щось що рівнялося пісні чи молитві.

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



Замок Любарта в Луцьку.

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

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

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

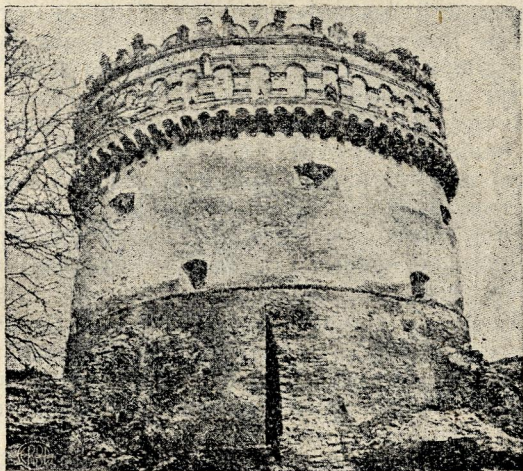
Не тільки стилевий але й істотний характер архітектури на українських землях литовсько-польського періоду міняється. Місце монументальних храмів, якими пишалися столиці українських князів, заступають твердині, кам'яні замки з баштами і укріпленнями на зразок німецьких „бургів“. Що більше — навіть церковна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

В тих то неспокійних часах повстала майже уся та маса замкових будівель, яких могутніми руїнами любується ще нині око романтично настроєного дослідника. Тоді то повстали кам'яні замки і оборонні мури — Галича, Львова, Кам'янка Подільського, Луцька, Острога, Дубна і інших городів, яких перелічення не викликає інтересу.

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

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

стилевою переходи́встю. Не розпоряджаючи потрібним матеріалом дотично тогочасної кам'яної архітектури Подні́прів'я, звернемо увагу на західньо українські пам'ятники, які можуть в даному випадку послужити як зразкові для свого типу. Думаємо про монастирську церкву в Лаврові і пізнішу від неї церкву Богородиці в Рогатині.



Острожська башта на Красній Горі.

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

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

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

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

Перший з дослідників лаврірської церкви К. Мокловскі, висловив переконання, що „усі ті стилеві елементи належать до одної епохи, переходячи з переходової доби поміж романичною

і готиком, які, мов вишивки західньо-європейської культури перетикають візантійську канву“.

Лаврівська церква здається йому „кам'яним документом культурних впливів, на Галицьку Україну, які ішли з Німеччини, Угорщини і Шлеська з заходу та Візантії і Києва зі сходу“.



Церква в Лаврові.

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

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

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

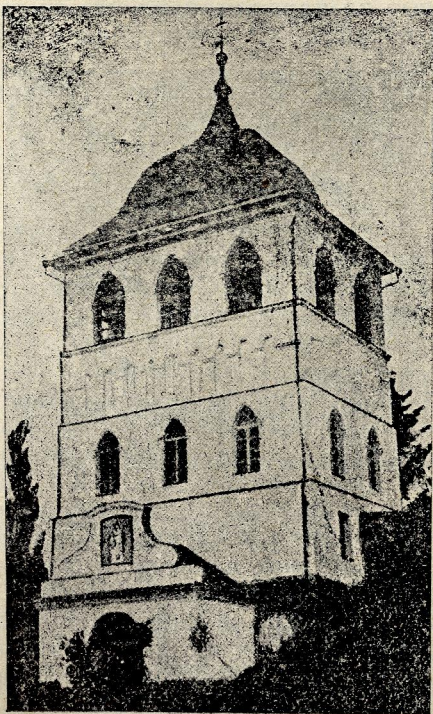
Вікна головної нави і вежі остролучні, склепінне над „бабинцем“ — перехрестне. Два могутні осьмигранні стовпи в нутрі підпирають сіль остролучних склепінь головної нави. Усі ті елементи переконують дослідника рогатинської церкви Зубжицького, що маємо тут до діла зі середньовічною будівлею XIV. або поч.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

В даному випадку маємо до діла зі зєднанням готичького стилю з візантійським.

На загал західньо-європейський готичизм найшов, в порівнянні з другими стилями, дуже слабе приміненне в українській архітектурі. Крім згаданих уже готичьких подробиць лаврівської і рогатинської церков, завважуємо також на Богоявленській церкві в Острозі, (віконні причілки і контрфорси) та на формі остролучних вікон башт Дерманнського монастиря; чисто-готичьких будівель в нас не було. Ніби-готичькими (пізністю свого повстання) є хіба церква св. Духа в Кодні на Підляшю, твердинна церква в Риботицькій Посаді

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

За те безсумнівним архитвором українського церковно - твердинного будівництва



Башта Дерманського монастиря коло Дубна.

є твердинна церква Покрови в Сутковицях на Поділю.

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

якого осередок творить правильний^{ий} квадрат з якого чотирох стін виступають полукруглі абсиди так, що цілість пляну уявляє собою рівно-раменний хрест з правильно заокругленими раменами. Над кожним із заокруглень підіймається висока башта з широким зубчастим карнізом зі стіжковим накриттям і завершенням в формі ліхтарні з маківкою.

Над західнім раменем плянового хреста, поверх кам'яної башти підіймалася двоповерха дерев'яна дзвіниця, побудована в XVIII. ст. з характеристичним для українського архітектурного стилю ступенисто-пірамідним завершенням.

Тепер, по невміло переведеній обнови на місці чарівної колись дерев'яної надбудови підіймається чотиригранний стовбур зашальований дошками, який своїм нікчемним вислядом ранить серце кожному, в кого не згнула ще з уяви чарівна форма старої дзвіниці.

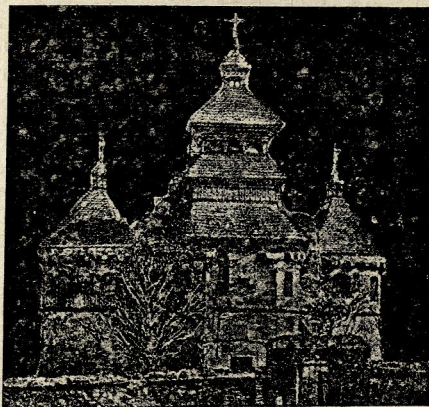
До дзвіниці припирала двохспадна крівля, зі ступенистими фронтонами і бароковою головою по середині. Нині на її місці підіймається дерев'яний многогранний барабан з шатровим верхом псевдо-московського, ординарного типу. Не збереглися перед реставраційним варварством і стіжкові криші трьох наріжних башт, яких гонтове покриття замінено цинковою бляхою.

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

На щасте збереглися добрі знімки церкви з перед обнови, що послужить колись до повернення її первісних форм.

Внутро церкви ведуть низькі чотирикутні двері. Могучий стовп, около двох сяжнів обводу, що стоїть на середині храму, розширюється в горі, викидуючи зі себе на чотири сто-

рої чотири луки, якими зв'язує стіни цілого храму в одну конструктивну цілість. Склепіння церкви не високі - усього на 8 аршинів від долівки. В церкві усього троє круглих вікон з решітками, по одному в кожній абсиді крім західньої, крізь яку пробито двері.



Церква-твердиня в Сутковицях на Поділію.

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

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

в період, кажучи: „Архитектурні форми і стиль сутковицької церкви опрокидують припущення, що храм належить до XV. ст. Хрестообразний план з заокругленнями, форма високої середньої криші на два спади зі ступенистими причілками, східна, північна і південна башти з високими стіжковими кривлями, оброблення гран центральної частини, круглі вікна і в кінці техніка муру, тотожна з технікою муру сутковицького замку, побудованого 1623. р., все це заставляє думати, що Покровська церква в Сутковицях погрована, ніяк не раніше XVI. або початку XVII. ст. і була, як бачимо, найстаршою з кам'яних церков українського барока“.

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

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

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

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

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



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

В порівнянні з багатством пам'яток українського малярства XIV—XV. ст. збережених на польських землях, на українській території збереглося їх непомірно мало. Усього ледви на

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

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

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

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

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

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

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

Богородиця мінського собору, яку після традиції перенесено 1500. р. з Десятинної церкви в Києві, це розмірно пізній варіант Богородиці-Одігітрії, з якими признаками західного впливу.

На галицькому ґрунті збереглося з того часу теж небогато пам'ятників, з яких найстарший датується щойно початком XV. ст. Після Свенціцького належать сюди: ікона Вовлочення Богородиці (Премудрости Божої) в Жидачеві з 1406. р. Деїсус половини XV. ст. (Нац. Музей у Львові ч. 485.) Царські Врата з Домажира (ч. 42.) Преображення Господнє кінця XV.

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

В порівнянні зі згаданими східньо-українськими і волинськими пам'ятниками, галицькі пам'ятники, дякуючи своєму ядро-провінціальному походженню мабуть іще не торкнуті діланнем західньо-європейських впливів, виявляють усі прикмети традиційної візантійщини так в техніці як і іконографічних мотивах.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Побачимо, як то та „Русь, що мала з першої руки зразки у візантійському цісарстві, яке стояло тоді так в письменстві, як в мистецтві, на дуже високому інтелектуальному рівні, з яким західня Європа в своїй умовности з трудом могла міритися, та Русь, в мистецькій продукції випередила Польщу і вже в XI. століттю могла виказатися не тільки творами письменства, але також монументальними мозаїчними і малярськими пам'ятниками. Як то в пізніших століттях, від п'ятнадцятого почавши, вплив українського мистецтва відізвався особливо в італюгових картинах і то не лиш на пограничу, де українське населення стикалося з польським, але навіть в обсязі корінно-польських земель. Зустріча двох

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

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

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

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

До унікатів в своєму роді належить переносна мозаїчна ікона Богородиці найдена в костелі св. Андрея в Кракові; традиція зв'язує її з часами бл. Сальомеї.

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

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

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

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

Як широкою була популярність українських артистів на корінно польських землях середньовіччя бачимо в першу чергу з нотат Длуґоша, які давно уже найшли potwierdzenie своєї вроддостойности у відшуканих пам'ятниках.

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

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

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

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

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

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

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

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



„Тайна Вечера“ — із сандомирських фресків.

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

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

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

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

Про мальовила вислицької колегіяти довідуємося з „візити“ краківського єпископа Задзіка з 1633. р. Була це фігурна стінопись українсько-візантійського стилю зі зображеннями сцен з життя Богородиці; давністю сягала вона, після слів „візити“ — основин костела. Одначе на основі звісток Длугоша, який говорить, що король Ягайло украсив „грецьким мистецтвом“ костели — гнєзненський, сандомирський і вислицький треба посунути дату її повстання в період. Те саме говорять звістки пізнійших хроністів — Ваповского, Кромера і Бельского.

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

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

ючи пізнійшим перерібкам, не існують, але Длугош записав в „Книзі Бенефіцій“, що Ягайло „каплицю Мансіонарів (Марійську) на грецький спосіб поручив розмалювати“ а єпископ Берnard Мацејовскі в своїй візиті 1608. р. серед мальо-



„Ув'язнення Христа“ — Із сандомирських фресків.

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

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

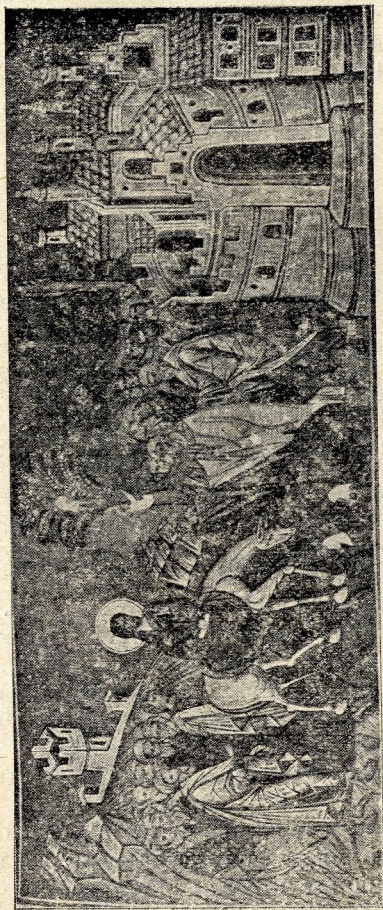
каплиці переведена в першій половині минулого століття знищила старі мальовила, як говорить наочний свідок реставрації: „поважний своїм старовинним стилем давнійший вигляд нутра тої каплиці, згідний зі знаменитістю її призначення, за дозволом шановної капітули, перемінено віби в новий сальоник, украшений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

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

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

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

Правдивість вісток польських хроністів вдалося, як сказано, ствердити на збережених пам'ятниках в цілій повні.



„Візд до Брусалиму“ — Із сандомирських фресків.

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

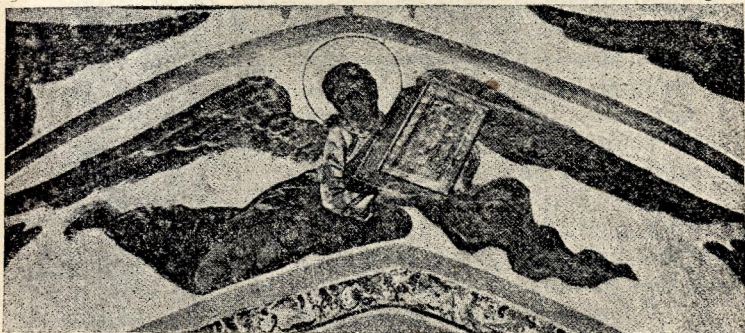
„Вознесення“ ні в чому не відбігає від старих візантійських традицій. Бачимо там Христа, що сидить на веселці в крузі піддержуваному двома ангелами і благословить. Понизше стоїть Богородиця типу Оранти в оточенні двох ангелів, що показують на небо і гурту апостолів. Упрощено стилізовані скелі натякають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

„Вїзд до Єрусалиму“ відбувається на тлі скель і одного пальмового дерева, а Єрусалим представлений в формі незв'язаних зі собою архітектурних мотивів. Групі апостолів, що йдуть за Христом відповідає група людей, що вийшли з міста на повитання Христа. Дві маленькі фігурки людей бачимо на пальмовім дереві, як ломлять віти, дві другі кидають свої одяги на дорогу. Тою незгідною з нинішнім розумінням пропорцією зазначував візантійський маляр підрядність зображених сцен супроти головної, якої героєм був Христос.

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

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

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



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

підмальованню. Як один з найстарших пам'ятників україно-візантійської стінописі на польських землях виявляє він іще усі прикмети візантійських традицій, які, як побачимо згодом, модифікуються впливами західно-європейського мистецтва.

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

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

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

Слід заважити, що постать короля Ягайла відповідає в повні портретові Ягайла начеркненому Длугошем а навіть бюстови його намогильника. І знову маємо тут до діла зі сценою реалістичного зображення, тим разом уже далеко перевищаючого усі дотеперішні.

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

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

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

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

Глому столі з наскрізь оригінально понятим Юдою, що молодий, знаменито відживлевий, підскакує віддаляючись від їдальні. Чорний чортик з іронічно задертою борідкою сидить йому на



„Розп'яття“. Мальовило 1470. р. в каплиці Чесного Хреста на Вавелі.

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

На склепінню бачимо Христа на блакитному фоні в оточенні чотирьох євангелістів. Далі

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

Прегарні в головки серафимів, з яких кожна уявляє собою відмінний жіночий тип. В орнаментиці виявлена велика дбайливість о різноманітність, про що свідчить обмалювання ніш. Луки склепіння украшені мотивом стяжок, прибиваних цвяхами. Оригінальні в символи огнистих сил при „Господньому підніжі“ як голосить кирилична напись. Крім цього відслонено поменчі картини Христових страсти й.

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

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

Над научним прослідженням і публікацією люблинських фресків працює під теперішню пору



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

проф. львівського університету Володислав Под-
ляха. До появи праці того серйозного дослідника
мусимо обмежитися тими відомостями, які ми

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

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

найшли широке приміненне в українській іконографії пізнійших століть тут іще нема, за виїмкою нарізно розкинутих постатей пророків з розвинутими пергаминами в руках, на полях склепінь.

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

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

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

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

Фрески каплиці Чесного Хреста, є поки що найпізнішим з відомих досі пам'яток українно-візантійської стінописі на польських землях. Однак ані діяльність українських малярів ані передова ролля української іконописі у відношенню до польського малярства не кінчається XV. столітєм.

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



Р е н е с а н с.

„Русь переводиться“. Міщанство меценатом української культури. Селянство. Відомні та додатні наслідки магдебурського права і унії. „Европеїзація“ укр. мистецтва. Характеристика нового мистецтва. Ренесансова кам'яна архітектура. Наплив італійських архітектів до Львова. Будівництво Ставропігії. Церкви Підзамча. Твердинна церква в Залужу. Богданів храм в Суботіві.

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

Голосу того не почув ніхто з ренегатів; на домір нещастя сам український Єврей пішов у вавилонський плон унії.

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

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

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

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

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

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

Камяна городська архітектура в якій після невдалих спроб переціплення готицизму приходить до слова стиль італійського та німецького ренесансу а згодом барока, послугується зразу чужинецькими силами, але згодом опановують будівляний рух місцеві сили, які зазначають свою самобутність сотворенням нового стилю прозваного українським, зглядно київським бароком. Процес творення того стилю датується ще початком XVI. ст. коли то можемо завважити в камяній архітектурі чимраз то частішні спроби примінення форм народного деревляного будівництва.

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

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

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

риту, що рівночасно з повстанням друкарень випирає досьогочасну мініатюру.

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

Тогочасний Київ, знищений Менглі-гіреєм, здобувається за воеводування кн. Константина Острожського ледви на обнову Лаври, софійського собору і кирилівського монастиря. На строєння нових будівель не стає покищо ні сил ні засобів.

На землях колишньої Польщі появляється ренесансовий стиль доволі рано. Ранійше навіть аніж у Німеччині, де нове мистецтво зустрілося з усвяченою традицією готицизму. Вже 1510. р. закликає польський король Жигмонт I. фльорентійського архitekта Франческа делла Льоре, а згодом Беречія, творця величньої Жигмонтівської каплиці на Вавелі — одного з перших пам'ятників італійського ренесансу на півночі. Веслід за нею повстають другі ренесансові будівлі, що згодом покривають собою і українські території польської держави.

Уже з половини XVI. ст. починаючи напливають до Львова і других міст Галичини архitekти і різьбарі з Італії, головню з Тесинського кантону, Льомбардії, Феррари і Больонії. Вони то відбудовують спалений 1527. р. Львів і заміняють його давній готицький вигляд определено

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

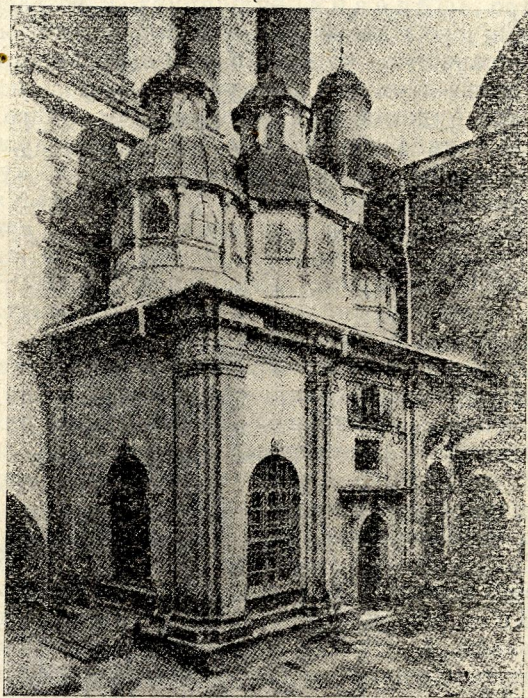
Про місцевих будівничих того часу не знаємо нічого гідного уваги. Вони, мабуть, осліплені справністю чужинців не могли видержати супірництва з ними і усунулися до ролі помічників при будовах. Не говорить нам нічого про місцеві сили і перевага славянських прізвищ у збереженому до нас реєстрі братії мулярського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

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

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

висшої а зглядно найвисшої міри, якої вимагається від архітектури“.

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



Трьохсвятительська каплиця у Львові.

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

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

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

Будування її повінчено 1578. р. значить шість літ після того, як почалася будова нинішньої Корняківської вежі, однак ранне-ренесансовий характер каплиці, стилева незгідність з архітектонічними формами вежі, яка є пам'ятником другої епохи ренесансу, наговують припущення, що каплиця була готовою в проєкті і подробицях своїх кам'яних декорацій іще перед будовою вежі.

Каплиця будована з кам'яних квадр на трьохдільному заложенню з трьма копулами, безсумнівно вяжеться зі своєю деревляною попередницею. Чолову стіну обрамовує чотири подвійні пілястри з псевдо коринтійськими капітелями. На капітелях пілястрів спочиває обильно орнаментоване балькування з характеристичними розетами під плитою; під балькуванням тягнеться фриз з крилатих ангелиних головок. Два крайні поля чолової стіни виповняють обширні лукові вікна, середусе — прекрасний портал, один з найкращих у Львові. На невисоких постументах, украшених львиними масками підіймаються дві полукруглі кольони оплетені різьбленим виноградом. Капітелі кольон подібні до капітелів пілястрів, однак далеко від них шляхотніші в пропорціях прикриті інтересними „подушками“ (абакусами). Зв'язане понад кольонами балькування має фриз різьблений теж у винограду

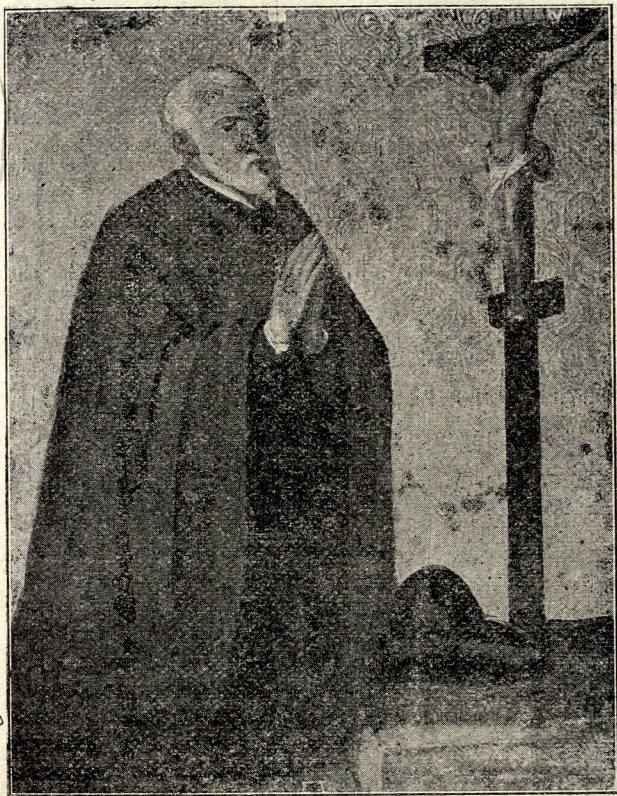
лозу; лук над входом зіпнятий перекрасним „ключем“. Понад майже плоскою кривлею каплиці підіймається три копули з гранчастими барабанами (підбанниками) украшені чарівно орнаментованими, штукатурними кольонками на консолях, які походять з часу обнови каплиці в 1671. р. З тогож часу походить таблиця з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

Вслід за трюхсвятительською каплицею яка, як сказано, є пам'ятником раннього ренесансу, іде Корняківська вежа, пам'ятник другої розвою епохи того стилю. Будова її почалася коштом братчика Ставропигії Константина Корнякта 1572. р. і тривала п'ять літ. Творцем тої вежі є Петро з Барбони при чому помагав йому Павло Домінічі Римлянин.

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

Корняківська вежа, це зразкова італійська компанія в стилу спілого ренесансу. Як цілий ряд других будівель того часу не збереглася до нас корняківська вежа в своїй первісній формі. А треба знати, що не мала вона первісно свого найвищого поверха, а закінчена була ступінчастою шатровою кришею в три спади з ліхтарнею. Щойно уявивши собі її такою зрозуміємо, чому Зіморевич писав в своїй хроніці під 1578. р. що „Константин Корнякт вежу руську, пір”-

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



Константин Корнякт з портрету XVI ст.

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

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

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

Заложена в квадраті ($5 \cdot 16 \text{ m}^2$) виявляє гармонію пропорцій грубости до висоти, еднаючи в собі стрілисту стрункість з монументальною силою. Уся її нинішня висота, від землі до хреста виносить 60-15 см., разом з хрестом 65-85 см. Поодинокі її кондигнації нерівної висоти (найвисша середуща) розмежовані поміж собою сильно виступаючими карнізами. Долину третого поверха обігає галерія. Уся вежа, за виїмкою цегляної прибудови, кладена з камянних квадр. Стіни поділені плоскими пілястрами зглядно глухими луками на три части. Середущий пілястер стрункий, бокові широкі. Долішні поверхи побудовані на дорійський зразок, найвисше ніби йонське, але ані пропорції пілястрів ані складові части балькування не видержані в строгости зразків італійського ренесансу. Усі ті відхилення від стилевої

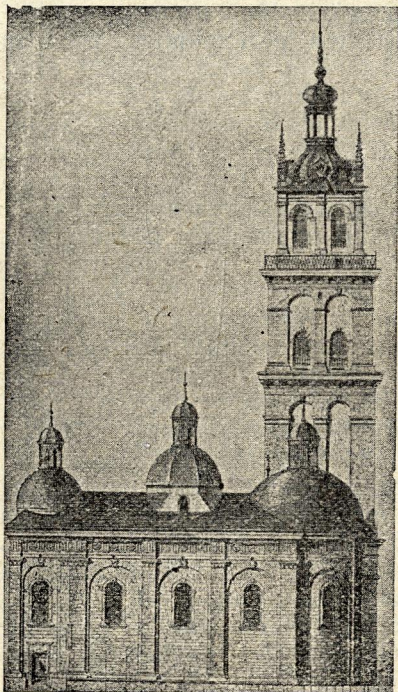
строгости можна би взяти на карб індивідуальності архитекта, який започатковує своїм архитвором найхарактеристичнішу добу львівського ренесансу.

Крім Корняківської вежі, побудував Петро з Барбони дім Корнякта в Ринку, який свого часу був резиденцією польського короля Яна Собієського, а зараз вміщає городський музей. Це двоповерха будівля з оригінальною аттикою увінчаною рядом семи кам'яних статуй, розділених поміж собою акротеріями в формі пов'язаних дельфівів. Гзимс, разом з фризом опертий на сімох мужеських каріатидах, що виростають зі стовпів кручених і поздовжно жолоблених, на переміну. Решту, на загаль дуже поміркованої декорації фасади творять обрамування вікон сбох поверхів, складених з тімпапонів опертих на конзолях, виповнених мотивом ангелиних головок з цвіт'яними гірляндами. Низом першого поверха біжить галерія; партер украшений монументальним порталом головного входу. Порталь обнятий коринтійськими кольонами на доволі високих постументах, закінчений цвітовими гірляндами піддержуваними львиною маскою в середині і двома вусатими чоловічими масками по боках. Надлучні клини виповнені ангелиними головками. Так як вежа так і дім Корнякта належать до архитворів спільного ренесансу, характеристичного своїм поміркуванням в декоративних подробицях.

Творцем нинішньої Успенської церкви є третій з ряду талановитих Італійців, ученик Петра з Барбони і співучасник його будівель Павло Римлянин (Paulus Romanus murator It. lus) що 1535. р. прийняв львівське горожанство. Дня 2. марта 1591. р. заключив він з львівською Ставропигією умову про будову Успенської церкви. Будував її самостійно до 1597. р. коли

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

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



Волоська церква з Корняківською вежею.

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

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

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

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

галицької архітектури — храмі св. Пантелеймона, в друге тут. Тільки там послужило основою візантійське заложення, тут уже українське, перенесене з народньої, деревляної архітектури. І як небудь не маємо даних на те, щоб у тій співпраці стилів запідозрити кого з місцевих, українських архітектів, то всеж таки їхню роль переймає збірна одиниця, як викладник культурних стремлень і естетичних уподобань, яким було, без сумніву Сгавроцигійське Братство.

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

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

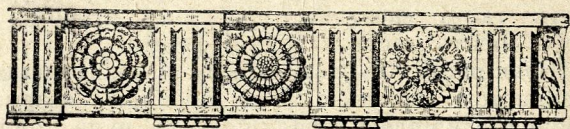
Прямокутний притвір засклеплений хрестовим склепінням на якому здіймаються хори а над ними перша з копул. Головна нава, поділена чотирма свобідними стовпами на три часті. Стовпам відповідають виступаючі зі стін пілястри. Стовпи, получені острими луками і парусами з круглою основою бані двигають головну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

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

Зовнішній вигляд храму з велитенською, присадистою копулою над абсидою, незручно зеднаною з кривлею середушою, та, наче причепленою до цілости, третьою копулою над хорами вражає може глядача, якого око привикло до стилевої чистоти. Одначе цю розмірно помітну недостачу в повні нагороджує прекрасне декоративне розчленування поздовжньої стіни і абсиди. „Та стіна — декорована в так простий і скромний спосіб поділом цілости на часть вінчаючу з прегарним балькуванням і часть підпорну, утворену струякими пілястрами і розділюючими їх архивольтами, в просто скінченим твором мистецтва“. (Туліє)

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

Львова. Характер різьблених зображень та іконографічно композиційні їх питоменности дозволюють припускати, що метопи вийшли з під рук місцевого, можливо що й українського каміняря. Фриз цей, якого орнаментиці не находимо аналогії майже нігде поза Львовом, можна вважати львокальною питоменністю львівського камінярства того часу. Подібні декоративні мотиви стрічаємо тільки в Кам'янці-Подільському, ужиті при двох тамшніх костелах та в жовківській колегіяті. За те у Львові нема здається одного ренесансового пам'ятника позбавленого того рода орнаментики. В самій Успенській церкві повторюється мотив розет і тригліфів в декорації копул в підбаннях фризах та в обрамованню дверей і вікон. Цілість Успенської церкви разом з Корняківською ве-



Трійчаки з розетами з фризу Успенської церкви у Львові.

жею введена в трівавому матеріалі, каменних квадр, покритих патиною століть викликає незрівняне вражіння, ярко відбиваючи від окружаючого її будівляного дрантя; мимо волі линемо думкою в епоху повстання храму, коли то мов непохитна гранітна твердиня станула Ставропигія в оборові віри і „нації руської“...

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

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

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

Близьким до Миколаївського храму пам'ятником є монастирська церква св. Онуфрія, недалеко від нього, при тій-же вулиці. Стоїть вона на місці, де за княжих часів стояла монастирська церква, яку 1518. року перебудував кн. Константин Острожський. Нинішня будівля повстала протягом XVII—XVIII. ст. Майже однакової конструкції з миколаївською церквою з тою тільки різницею, що замість великої середньої копули над перехрестям нав маємо тут тільки невеличку сигнатурку на кривлі; за те бачимо

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

Третя з тогочасних церков, характеристична готичькими ремінісценціями своєї конструкції є Пятницька церква на жовківській вулиці, побудована 1645. р. Дорогоцінна оберіганями в ній скарбами українського малярства XVII. ст. звертає нашу увагу своїм однавним заложенням з високою, квадратною вежею над притвором і осьмигранною пресбітерією. Будована з напівоброблених кам'яних квадрат викликає вражіння твердинного бастиону. Горішній поверх вежі з псевдо-романськими аркадами, покритий був колись мансардною, чотирохспадною кришею. При нагоді недавньої обнови заступлено первісне накриття вежі несмачною копулою з чотирма копулками на гранах, на зразок Корняківської вежі, що позбавило пам'ятник його старовинного характеру.

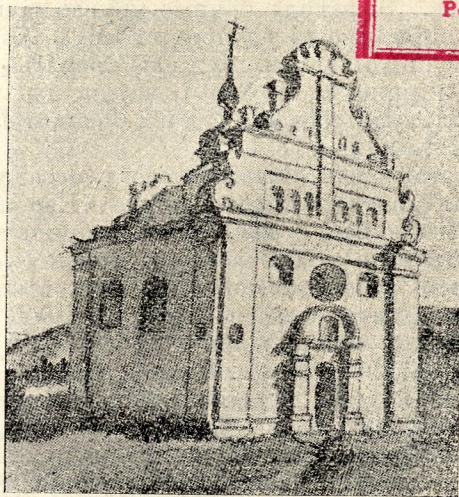
Жадна з тих трьох згаданих нами церков на передмістях не має очеркненого п'ятого пануючого в ті часи стилю, що більше така прим. Пятницька церква задихає навіть готичизмом. Пояснюється це очевидно убогістю передміщан, які не мали спромоги відгукнутися на кождочасний „крик моди“ а крім того вічний неспокій,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

З провінціальних будівель тогочасної західньо-української області згадаємо твердинну церкву в Залужу в Збаразні, побудовану на початку XVII. ст. План церкви — трохдільний, зложений з головного корабля, покритого бочковим склепінням з люнетами і віконними отворами, чотирикутної пресбітерії і квадратного притвору теж бочково склепленого з люнетами. Над бабинцем підіймається вежа зі звужуючимися в гору стінами і стрільницями. Храм кладений

з кам'яного лому, на ґранах верстованого. Вхід до церкви через вежу з права, обрамований гевигагливим ренесансовим порталем, з ерекційною таблицею в горі. Вежа завершена двохступінною, пірамідною кришею, головна нава і пресбітерії випукло-поздовжними копулами, мабуть пізнййшого походження.

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

БІБЛІОТЕКА
Українського Народнього
Робітничого Дому
у Львові.



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

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

Богдана Хмельницького, викинуті відтак бан-
диською рукою Степана Чарнецького.

Збережена до нас з непомітними перемінами
суботівська церква уявляє собою інтересний зра-
зок північно ренесансового стилю. Має вона
умовну форму базиліки з віттарем в полукруглій,
шестигранній абсиді. Покрита кошиковим скле-
пінням, двохспадною кришею з характеристични-
ми причілками (фронтами). Склепіння церкви
піддержує два стовпи з перекинутим луком.
З півночі і полудня має храм по два чотиро-
кутні вікна. Зі заходу бачимо кругле вікно, що
освітлює хори, оперті на двох стовпах. Характе-
ристичну питоменність будівлі творять ті два
причілки з вирізами в формі латинської букви
S, що нагадують тогочасні будівлі Франції, Бельгії
і Німеччини.

На загал стиль італійського ренесансу, мо-
дифікований витвореними на півночі Європи від-
мінами розвинувся у нас високо, полишаючи по
собі архитвори в роді Волоської церкви у Львові.
Крім цього розвиток його започаткований іта-
лійськими архitekтами в половині XVI. ст. не
кінчиться моментом, коли в Європі а з годом
і в нас прийшов ренесансови на зміну — барок.
Ренесансові мотиви пересякають в архитектуру
провінції і живуть в ній іще довго-довго, пере-
плітаючись з уже давно засвоєними формами ві-
зантійського, романського, готичького а відтак ба-
рокового стилю і творять оригінальні деколи типи
стилевої сумішки.



VII.

Галицьке малярство XVI—XVII. ст.

Стежки і дороги нових ідей. Історія цеху львівських малярів. Статутіві клявзулі. Львівські малярі-Українці. Хрін Іванович. Федір Сенькович. Микола Петрахович. Олександр Ляницький. Василь зі Львова. Позальвівські малярі. Ставропигійські портрети. Пятницькі мальовила. Богородчанський і Рогатинський іконостаси. Другі пам'ятники. Стилево-іконографічні питоменности.

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

Ренесансова архітектура прийшла з Європи на зруйновану вічними пожарами Україну, а українські будівничі усунулися в тінь перед італійськими супірниками. Нічого подібного не було в області малярства. Нові ідеї західньо-європейського малярства проникали уже в ми-

стецтво, яке мало за собою цілий ряд пам'ятників, на яких крім традиції, відбилися уже самобутні національні змагання, з чим треба було боротися; коли не на терені світогляду артистів то публики. І тому-то не бачимо тут такого безоглядного переціплювання чужих форм а тільки їх поступенне модифікування і примінювання в міру того, як росло заінтересування новим мистецтвом в публики. Поїздки наших артистів за кордон не перетворювали їх в иньших людей, вони не могли перестати бути собою. Усе це треба тямити придивляючись до повільного ходу європеїзації нашого малярства, процесу, який безсумнівно був рівночасно націоналізацією форм. Безумовно головну роллю в тому напрямі відіграли цехові організації, які появляються на нашому ґрунті на початку XVI. ст.

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

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

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

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

ної з католиками свободи, утверджується їх в блуді“.

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

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

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

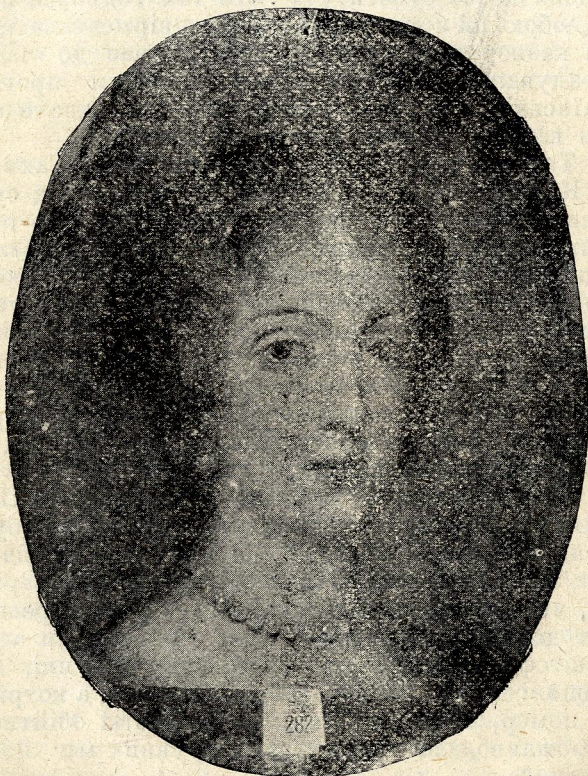
новий цеховий статут, який затверджено було духовною і світською владою. На чолі цеху ставули Кравз і Корунка, якому добрано Вірменина Сахновича „за субститута“. Як там годилася поміж собою ця польсько-українсько-вірменська цехова кооперація трудно сказати; час до часу пригадувалися її католицьким членам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

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

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

Не знати, чи національні антагонізми в лоні цеху, чи що друге спричинило те, що цех львівських малярів ні разу протягом свого штучно-піддержуваного життя не виявився організацією дійсно плодотною в області мистецтва. Крім безупинних процесів і тягань з „партачами“, які

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



М. Петрахович (?) Портрет Варвари Лянґішіаної.

Треба припускати, що існував він тільки на папері, а все, що тоді діялося в області малярського мистецтва було зв'язане з ним дуже слабо або зовсім ні.

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

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

Безплідна вегетація цеху львівських малярів свідчить, мабуть, понад всякий сумнів, що таким же клаптиком записаного паперу, якими були екстермінаційні привілеї Соліковського, були й статuti цехової організації. Їх, мабуть, дуже легко можна було обійти. Всеж таки, як історичний документ що найменше доброї волі з боку основників малярського цеху у Львові остануть між иньшими вимоги, без виконання яких формально не було приступу до цеху. А треба знати, що такий приміром „майстерштук“, на основі якого товариш малярського ремісла міг бути прийнятим до цеху, був у Львові

найтруднішим і найскладнішим з усіх польських; бо коли оснований 1581. р. цех малярів у Кракові вимагав намалювання — Богородиці з Ісусом, Бога Отця і св. Юрія на кони, то львівський вимагав: „Розп'яття з двома розбійниками і службою жидівською під хрестом згущеною; портрету чоловіка цілого, способу війни великої з таборами і шатрами, випадками, настанами, окопами після достатку і ринштунку воєнного, або ловів на різного звіря з сітями, хортами і заставами, з засідкою, оружжям, як то є звичай на льва, медведя, вовка, вепра, зайця і т. п. кінно і піхотою“.

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

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

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

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

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



Іконографічна новість XVI. ст.:
Трехобличне зображення св. Трійці.

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

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

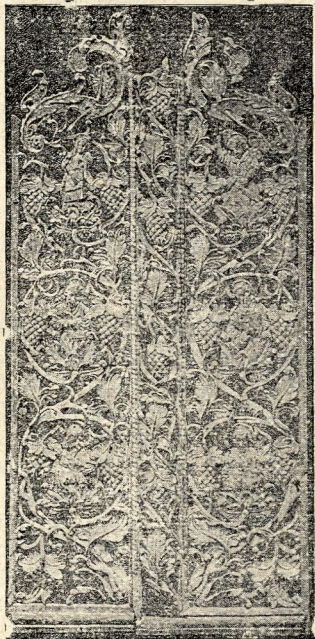
Не маючи, покищо, вичерпуючих даних про число, талан і суспільне становище українських малярів решти українських міст, можемо про це, приблизно бодай, говорити у відношенню до українських малярів Львова в XVI—XVII. ст.

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

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

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

Коли 1630. р. покінчило Ставропігійське Братство будову Успенської церкви то з дяки для її „ктиторів і благодітелів“ прикріплено на парусах головної аопули „візерунки“ трьох гербів (молдавського, московського і братського) які проєктували мулярські майстри Амброзій і Яків під доглядом маляря Федора. Але ще до посвячення храму, яке мало місце 16. січня 1631. р. стояв у церкві іконостас кисти згаданого в горі маляря Федора Сеньковича, тогочасної малярської знаменитости Львова. З братських актів довідуємося, що він був поважаним і не „в тім битим“ коли висілаво його кілька-



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

кратно на соймик, та одним з найкраще платних малярів, коли одні тільки завдатки і решти його

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

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

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

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

ських, де він тепер припадає десь порохом на горіщі.

Вслід за Сеньковичем виступає другий замітний маляр українського Львова XVII. ст. Микола Петрахович Мороховський, творець другого з ряду іконостаса Успенської церкви. Був він учеником а відтак спільником і переємником малярської робітні Сеньковича. 1635. р. виконав для Ставропігійського Братства образ Богородиці, що до нині зберігається біля входових дверей Успенської церкви. На час його праці для Братства припадає повстання знаменитого в своєму роді портрету Варвари Лянгішівної. До неіснуючих його робіт, про які знаємо з архивних жерел, належать, крім іконостаса, бокові образи для ківорія Овуфрівської церкви, та декілька робіт декоративного характеру. 1666. р. вибрано його старшиною цеху львівських малярів. Так ікона Богородиці біля церковного входу, як і портрет Лянгішівної вдаряють нас великою технічною справністю, м'яккістю пластики, свіжістю кольориту, та наскрізь уже західнім трактуванням предмету.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

в повні потверджують усе в горі сказане, коли ходигь о талановитість і технічне — освітнє львівських малярів-Українців XVI—XVII. ст. Щоб не розгублюватися в подробицях згадаємо тут найважчий з пам'яток. Отже — настінні фрески Несторовичівської камениці, портрети ставропигійських братчиків, ікони стас церкви св. П'ятиць та неіснуючі нині мальовила Зне-сінецької церкви під Львовом.

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

Збережені до нас мальовила, крім археологічної вартости мають ще й вагу історично-побутового документу. Бачимо з цього, як глибоко в життє тогочасного українського патриція просякла релігійність, рівнозначна з патріотизмом в нинішньому розумінню. Автором мальовил був, правдоподібно, Олександр Ляницький, маляр, з якого іменем стрічаємося на прикінці XVII. ст.

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

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

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

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

Решта ставропигійських портретів мальована на блясі п'ятигранної форми поперечного перекрою домовини, уявляє собою виразисті, повні індивідуальних питоменностей погрудя Ставропигійських братчиків — Миколи Красовського, його дружини Насті, Папари та якогось монаха.



Портрет Ставропигійського братчика Папари.

За неprisутністю згаданих пам'ятників львівського портретного малярства XVII. ст. на місцях свого первісного призначення, зразком для малярської техніки, рисунку, кольориту і схеми того рода творів, може послужити збережений в Національному Музею у Львові портрет Андрія Свистельницького, фундатора по-

строєної 1699. р. церкви у Свистільниках. Тотожний своїм стилем, формою і добою повстання зі ставропигійськими портретами дивує нас технічною справністю і дійсно мистецьким опануванням форм живого і виразистого обличчя портретованого.

Ставропигійські пам'ятники належать до широкого круга намогильних портретів, яких малювання поширилося у нас особливо з XVI. ст. починаючи. Звичайно, малювалися вони не за жаття портретованого, з пам'яті, але декотрі з портретів виразистію типу, природним блиском очий і м'ясистістю лиця, свідчать про те, що їх малювано з моделі. Знаємо, що опанування портретної техніки було одною з умов прийняття до цеху. В парі з тим західні впливи перемінили досьогочасний іконописний характер „фундаційних ікон“ на реалістичний.

Твором, що чисельністю складових частин, стилевою видержаністю і мистецькою вартістю в повні потверджує наші архивні відомості про українське малярство Львова XVI—XVII. ст. є іконостас передміської церкви св. П'ятиці, побудованої як відомо в 40-их роках XVII. ст. Автора чи авторів того пам'ятника не знаємо, хоч не виключене, що при докладнішому його обслідуванню далобся це ствердити з цілою повністю. На жаль П'ятицький іконостас помимо своєї популярності в кругах своїх і чужих дослідників, до нині іще дожидає свого монографа. Обширніше писали про нього польські дослідники — Соколовські, Лозинські, Яворські і Пйотровські, але жаден з них, поза ствердження східньо-західнього характеру його іконографічних і технічних питоменностей та декількох більше чи менше правдоподібних припущень далі не пішов.

В порівнянні зі своїми славними сучасниками — Богородчанським і Рогатинським, Пятницький іконостас вдаряє цілим рядом собі тільки питомих ціх. Перш за все він найбільший і найбагатший в зображення з поміж усіх трьох. Бачимо тут поверх 70 картин розміщених на величезній стіні, розчленованій золотими рамами о скромній але над звичайну міру смачній орнаментиці ренесансового стилю. Поділ і ширина іконописних зображень Пятницького іконостаса послужили згодом зразком для того рода пам'ятників.

Цілість поділена на сім поверхів з яких долішний не устоявся перед реставрацією; 1870. р. перемалював ікони цього поверху іконописець Качмарський, який, правда старався не відбігати від стилевого характеру цілості, всеж таки вирядив цьому небуденньому пам'ятникови безповоротну кривду. Кисти того реставратора слід в першій мірі приписати незгідність з характером цілості ікон „Преображення“ і „Цієти“ над діяконськими дверми.

Неторкнутими реставраційним варварством осталися в долішньому ряді іконостаса зображення первосвященників на обох діяконських дверях і зображення на внутрішніх стінах діяконських одвірків, медаліони царських врат, та ікони Богородиці і св. Пятниці з „житіям“ в шести медальонах на кожному, що поміщені в другій кондигнації на право від правих і на ліво від лівих діяконських дверей. Намісні ікони Христа і Богородиці, помимо задержання первісних композиційних форм, що найменше підмальовані. Горою першої головної кондигнації біжить фриз „Господніх празничків“ з „Тайною Вечерою“ по середині над царськими вратами. Празнички розмежовані ажурно різьбленими кольонами. Висше них бачимо Христа-Архиперея

на престолі з книгою в руді, з Богородицею і св. Іваном по боках та двома ангелами по заду. На право і ліво головної картини маємо зображення дванадцяти апостолів, розміщених поодинокі в поздовжніх ренесансових рамах з архивольтами. Слідуючий ряд ікон творять „Богородичні-Празнички“ зі „Зложенням до гробу“ по середині, де звичайно вміщується „Богородиця Оранта“. В кінці горішній фриз творять пророки з розвиненими пергаминами в руках в поземо уложених овалах обрамованих розкішною різьбою. По середині „Пророків“ в поздовжному овалю бачимо „Воскресіння“. Завершення цілоти творить свобідно стояче „Розп'яття“ з такимиж „предстоящими“ — Богородицею, св. Іваном і Магдалиною.

З першого таки погляду на наш пам'ятник бачимо, що маємо перед собою архитвір тогочасного малярства. Зроджений з духа візантійських традицій, еднає в собі елементи західно-європейської іконописі, які одначе не йдуть далі поза технічні прийоми рисунку і пластики. В порівнянні з другими іковостасами XVII. ст. бачимо тут навіть далеко сягаючі архаїзми, на що в першу чергу складається монументальна повага одиничних постатей, традиційність іконографічних мотивів та скромність в ужиттю скульптурної орнаментики.

З великою правдоподібністю можна сказати, що наш пам'ятник рішуче старший від церкви. Крім стилевих познач промовляло би за тим і те, що в узькі рами пресбітерії втиснутий він насильно, при чому треба було зломати і помістити з боку крайні кольони — празничнів, апостолів і пророків. Походить він мабуть з давнішої церкви св. П'ятиць, відомої уже в 1607. р. а в 1634. р. званої „крилошанською“, до якої належали другі, філіяльні церкви — св. Теодора

і Чесного Хреста. За тим промовлялоби і строго-ренесансова архитектовіка обрамування цілоти, яку в XVII. ст. заєдно заступає барокова.

А коли так, то Пятницький іконостас уявляє собою одинокий в своєму роді пам'ятник українського малярства кінця XVI. а що найвисше початку XVII. ст. збережений на наших землях.

Крім іконостаса зберігається в Пятницькій церкві цілий ряд окремих ікон, з яких на особливу увагу заслугує запрестольна ікона „Рождства Богородиці“ наскрізь уже західньо-європейської композиції з помітними місцевими питоменностями в характерах облич, одягах і обстанові та „Метастаза“ то є прийатте в небо Богородиці про яку висловився Лозиньскі так: „Богородиця, що здійсмається в апотеозі над отвореним і опущеним гробом — тема вказана „Герменеєю“. Сцена безсумнівно грецького походження, якнебудь часто повторювана в середньовічному італійському мистецтві, віддана в тій картині з так уже помітним західнім розумінням, що те, що було візантійським в заложенню тут в повні перетворене, робить вражінне легкого натяку. Лиш деякі питоменности в рисунку постатий апостолів, що стоять над обкинутим квітками гробом, тільки орнаментика на золотому тлі нагадують Візантію“.

Безсумнівно до круга творів львівських малярів належали, неістнуючі нині, мальовила Знесінецької церкви під Львовом. Нині на місци деревляного храму стоїть кам'яна церква неозначеного стилю, але її неістнуюча попередниця в повні заслугує на згадку. Німецький дослідник (50-их років мин. століття) Вольфскрон, який одним з перших чужинців звернув увагу широкого загалу на мистецькі скарби нашого краю, говорить в одній зі своїх праць, що в деревляній церковці на Знесінню під Львовом за-

став інтересний іконостас, який в супереч прийнятим формам мав тільки двоє дверей — одні діяконські і царські, з „добрими олійними мальовилами, з яких видні були тільки голови і кінчини“; решту покривали металеві ризи.

Увагу німецького дослідника звернули мальовила на дверях іконостаса. На бокових стінах одвірків царських воріт були зображені св. Христом і Василій, а на піднебінню лука Христос з рознятими раменами. Одвірки діяконських дверей були украшені постатями св. Степана і Лаврентія, на самих же дверях був намальований архистратиг Михаїл „природньої величини особливої краси і знаменитого виконання“. Композиція і кольорит нагадували Вольфскронови „замітніші твори північно-італійської школи“.

З наведених слів бачимо, що знесінецький іконостас, який повстав небаром по збудуванню церкви 1605. р. був небуденним мистецьким пам'ятником, стилево близьким до Пятницького, в якому італійські впливи можна легко доглянути.

Та на цьому іще не край. Від тогож дослідника довідуємося, що стіни храму були розмальовані історичними сценами, з яких розізнав Вольфскрон тільки зображення „побіди короля Собієського над Татарами“. Чи не був це твір того „Василя зі Львова“, надвального маляря Собієського, що як відомо, крім ікон та портретів малював також картини воєнних баталій?

З других пам'ятників Знесінецької церкви заслугоє на увагу пізнійша бо з 1701. р. портретоікона зображуюча Розп'ятте з жіночими і мужеськими, портретово трактованими, поставами предстоющих.

Найбільш популярним серед дослідників пам'ятником галицько-українського малярства XVII.

ст. являється Богородчанський іконостас, що повстав богоугодними трудами черців Манявського Скита. До перковці в Богородчанах дістався він щойно по скасуванню Манявського монастиря австрійським цісарем Йосифом II. Тоді то богородчанська громада купила іконостас за 80 гульденів а. в., а що він не вмещався в цілості до невеличкої церкви, то бокові його кольони... поврізувано. Підчас війни, у вересні 1916. р., коли австрійські війська мусіли відступати з Богородчан перед Москалями, австрійські жовніри розібрали іконостас, спакували на авта і повезли до найближшої стації, відкіля перевезено його до Відня, де він остається й досі...

Першим, що звернув увагу на наш пам'ятник був польський дослідник-аматор Войтіх гр. Дідушицький, який занявся його реставрацією та описанням, що викликало в свій час багато шуму і, правду кажучи, видвигнуло на чергу питання істаування своєрідного українського мalarства. Сталося це 1880. р. і дата ця стала епохальною для історіографії мистецтва галицької України. Присутний при „відкриттю“ Богородчанського іконостаса французький журналіст Тессо висловився, що „колиби така дорогоцінність находилася у Франції, то там цілий народ складав би лепти на удержання пам'ятника“. На жаль пам'ятником українського мистецтва зацікавувалися чужі дослідники; для українських остав він далі, як і був, невідомим...

„Богородчанський іконостас — писав в епохальній своїй розвідці Дідушицький — зівсім не є відокремленим явищем. Є це одначе вершок українського мистецтва і, мабуть, немає рівні йому на цілому просторі українських земель. Як небудь нічого певного не можна до тепер (1880. р.) говорити про це чи Українці самі були творцями кращих картин сотворених на Україні, назва

„українського мистецтва“ не є зівсім надто сміливою. В давніх українських воєвідствах польської річпосполитої витворилося мистецтво таке окремішне, що належить йому оконечно очеркнення



БІБЛІОТЕКА
Українського Народного
Робітничого Дому
У ЛЬВОВІ.

„Вознесення“ з Богородчанського іконостаса.

самобутнього мистецтва, відрубної школи, і то не иньшої, як староукраїнської. Це мистецтво придержувалося ритуальних церковних приписів, тільки поступово перемінюваних під впливом

Заходу; одначе спосіб, в який воно зображувало традиційні сцени зовсім новий. Уже в найдавніших іконах, що сягають другої половини XV. ст. бачимо о много свободнійше трактування біблійних сцен, пригадуюче школу Джота, бачимо постаті одягнені в тогочасні місцеві строї. В епосі Вазів діждалося староукраїнське малярство повного розцвіту і тоді то сотворено прекрасні ікони, в яких візантійська традиція не рідко в цілості проникнута духом Заходу. Бачимо на них ті самі зображення що давнійше; але не візантійські неповорухні постаті виведені сліпо після споконвічного канону заповнюють собою поверхні картин; бачимо там живих людей, повних правди і чару а деколи навіть одягнених в місцеві костюми. В глибині картини виступають дивні, серед золотого, обильно орнаментованого тла, нерозумно мистецьки мальовані краєвиди, горячий кольорит розяснює мініатурно-докладно трактовані подробиці, а деякі композиції малюються зівсім свободно, хоча й певна східня празничність придає тим картинам архаїчної поваги, яку затрачено вже тоді на Заході; цей розцвіт, як кожен розцвіт мистецтва трівав недовго. Небаром почався упадок. Українське мистецтво пересякло впливами Заходу ще більше, але були це впливи больонської школи та італійського бароку. Неспокій і манера запанували усюди а постаті святих чимраз недбайливійше мальовані, викликали вражіння вже тільки з віддалення, тратили свою мистецьку стійність“.

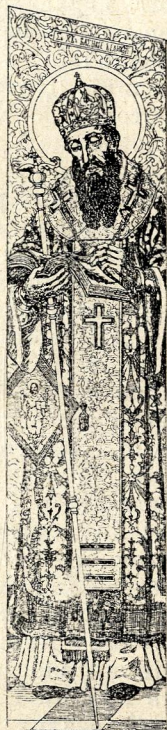
Характеристичне, що мимо великого шуму, „святого обурення“ викликаного тим сердечним „Вірую“ польського „відкривця“ українського самобутнього мистецтва, його твердження устоялися до нині. Історіографія галицько-українського малярства, започаткована публікацією Дідушицького, помимо розмірної чисельности до-

слідів і розважань не змінила основної думки Дідушицького, хіба що розвіяла висловлені ним сумніви а для його чуттєвих впливів утворила тривку основу фактів.

В кожному разі, коли мова про Богородчанський іконостас то праця Дідушицького, мимо деяких річевих промахів і пересадного теоретизування, до нині ще остає одинокою в своїм роді.

В порівнянню з львівським п'ятицьким іконостасом, що є твором різко очеркненої доби і стилю, богородчанський іконостас уявляє собою комплекс творів різних епох і артистів від XVI. ст. почавши а на початку XVIII. ст. кінчаючи. На жаль одинокий до тепер опис іконостаса, з під пера Дідушицького не може послужити основою стилєво-іконографічного розбору його поодиноких картин. Зараз пам'ятник остає поза границями краю і для досліду недоступний.

Загальна композиційна схема іконостаса — традиційна. Долішній ряд ікон, мабуть найстарший представляється під кожним оглядом найкраще. По середині розкішно різьблені царські врата, як уся архитектоніка іконостаса — барокові, по боках намісні ікони Христа і Богородиці, зображення архангелів на діяконських дверях та храмові ікони — Воздвиження Чесного Хреста та Антонія і Теодозія Печерських. В одвірках царських врат гієратичні постаті св. Ва-



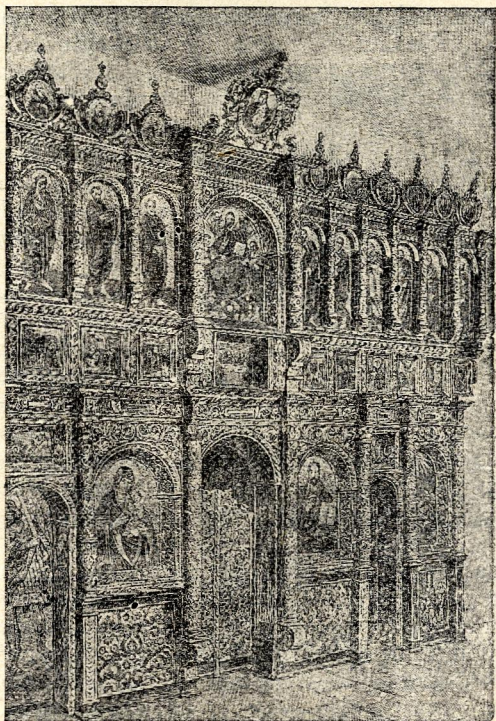
„Василій Вел.“
з Богородчанського іконостаса.

силія Великого та Івана Золотоустого. По боках іконостаса прибудовано два вівтарі — Успення Богородиці з ліва і Вознесення з права. В різьбарське обрамування поодиноких ікон і царських воріт вправлені мініатюрні медальйони. Горою першого поверха тягнеться традиційний ряд „празничків“ з овальною „Тайною Вечерою“ по середині. Другий поверх займають зображення апостолів з Христом-царем по середині. Над Христом медальйон з Богородицею-Орантою, над апостолами — зображення пророків у бароковомпонованих рамах. Цілість завершує Розп'яття з предстоящими. Молодий український маляр-візантініст Микола Федюк застановляючись над авторством Богородчанського іконостаса говорить на одному місці:

„Застерігаюся проти всяких можливих закидів коли скажу, що малював його монах зі Скиту Манявського Михайло Козелев. Кажу виразно: може це і сфінговане навіть назвище, не маємо ніякого певного жерела, не знаю, котрі ікони віднести до його роботи; я інтересувався пам'ятником і отсе занотував в тих часах, як звичайну чутку. Але чомусь приходить мені на думку цей монах, що замкнений добровільно в мурах монастиря, і мимоволі иньший подібний, що жив на переломі XIV. і XV. ст. у Фльорентії: Фра Анджеліко, цей покірний і чутливий мрійник, що теж далеко від світового гамору жив візіями і, співаючи псалми, малював ангелів і рай; святих; таких самих як він, зворушуючо непорочних і щирих“.

На всякий випадок творцем іконостаса є Українець, бо прим. „не міг апостолів малювати поляк, ані чоловік з дальшого північного сходу, ані маляр з Балкану, ані з Атосу. Ніяк не міг поляк, ані загалом західній артист — так добре знати східньої традиції, ані чоловік Сходу

— західнього мистецтва, щоби так свobodно порушатися, щоби з тих двох світоглядів таку чудову вивести цілість. І поки з закамарків вишпи-



Рогатинський іконостас.

ряється, чи був це монах Козелев, чи хто иньший, сама фактура говорить про національне походження іконостаса". („Шляхи" 1917.)

Третім з ряду великих подвигів галицько-українського малярства нашого часу є рога-

тинський іконостас. Чарови його не міг опертися навіть скептичний Лозінський, який говорив з приводу його: „Колиб яка небудь ікона могла дійсно послужити доказом для тих, що припускають існування окремої, оригінально виробленої української школи у візантійському малярстві, колиб котра ікона могла набавити клопоту тих, що на основі дотеперішніх (1887.) даних не хочуть цьому повірити, то власне рогатинський іконостас. При усій згідності зі скодифікованою на Атонській горі традицією техніки і подробиць, яка в внутрішній ріжниця, який відскок від візантійського духа в характері і схопленню індивідуального моменту!“

„Є це твір у візантійській манері але не візантійський. Форми виломлюються з обрисів усвячених традицією, лінія стає гнучкою, плинною, обіймає постаті, мов емалія. Тут уже помітно висвободження від формулок, але ми б сказали від закляття, під яким візантизм тримало кисть своїх мистців. Ця Богородиця зі своєю легкою позою, з тим чарівним наклоном голови, той архангел Михайло повен руху і життя, ті постаті святих, що поняттем, лінією і подробицями окрас одягу нагадують майстрів німецького релігійного мистецтва XVI. ст. а все те на тлі орнаментики, повної ренесансових мотивів, чи ж це не вдаряючий прояв помітної модифікації візантійської школи — модифікації оригінальної і творчої?“

Як п'ятницький так і рогатинський іконостас, не діждався до тепер монографії, хочби типу Дідушицького. Для орієнтації не вадить згадати 1649. рік, як дату повстання рогатинського іконостаса. М'який рисунок і гарячий кольорит його картин нагадує нам кращі зразки фламандського примітиву.

Безсумнівним жемчугом галицько-українського малярства бувби іконостас в Красно-

шущі, якого повстаннє вяже місцева традиція з іменем надвального маляря короля Собіського „Василя зі Львова“. На жаль, після великої пожежі краснопущанської церкви і монастиря 1894. р. осталися по іконостасі ледви непомітні останки в формі

медальонів на царських вратах. Але вже на основі тих фрагментів можна ствердити, що творець іконостаса виобразувався на зразках західньо-європейського малярства, при чому на канві традиції вмів творити річи нові і оригінальні. Загальний характер архітектоніки краснопущанського іконостаса, якого, фотографічна знімка збереглася, бароковий. До архитворів в своєму роді належить його декоративна різьба.



Наказн. гетьман Василь Борковський. Портрет з пол. XVII. ст.

Тогож „Василя зі Львова“ запідозрили дослідники о авторство іконостаса в Озирній, згідно старших його частин, які походять з Віциня маєтності Собіських. На жаль більшість ікон впала жертвою невмілої обнови. Крім цього озирянський іконостас цікавий для нас своїми побутовими елементами.

Крім описаних, чи тільки згаданих повище репрезентативних пам'яток галицько-українського малярства XVII. ст. з області портрету й іконописі, збереглося до нас чимало поменчих, що при пильнішому розгляненню придалиб не одну інтересну рису до характеристики нашого мистецтва того часу взагалі, але ми на них спинюватися не будемо. Всі вони одначе в більше чи менше наглядний спосіб стверджують, що — „XVII ст. на українських землях було добою розбудженого мистецького руху на основі свіжо здобутих закладів; тоді то доконався цей так інтересний процес в світогляді визнавців церкви, який через впровадження західних елементів звернув цей світогляд до нових жерел і витворив неждані цінності“. (Подляха).

Безсумнівно впливам європейського Заходу слід приписати появу нових іконографічних мотивів та помітного тут і там реалістичного зусилля — зображувати біблійні сцени на тлі місцевої обстанови а згодом краєвиду а деякі постаті святих в місцевих одягах, з очеркнено-славянським а навіть українським характером облич.

Дорогою через „Біблію“ Скорини (Прага 1579.) і західні ритовини взагалі прийшло до нас таке прим. незгідне з духом релігійного світогляду візантійського сходу трехобличне зображення св. Трійці на одній голові (гл. картину на 195. ст.) Зображення такі стрічаємо так в Галичині як і на Надніпрянщині; у Львові є інтересний зразок такого зображення в збірці Павліковських, тепер в Осолінеум.

Національні питоменности в обстанові, одягах і обличчях стрічаються в українських іконах чимраз частійше. Так прим. на одній „Покрові“ мабуть львівського походження, що була на ставропигійській виставці 1885. р. у Львові бачимо

так Богородицю як і жінок з її оточення одягнених як тогочасні львівські міщанки. На іконі „Роздства Христового“ в ставропигійському музею (ч. 258.) з XVI. ст. що походить з Волча, бачимо пастирів одягнених в баранячі кучми, сорочки пущені по штанях підперезаних ременем і ходяки. На другому „Роздстві“ тогож музею



Раїна Могилянка Вишневецька.

(ч. 275.) з церкви в Потеличі один пастир, що стоїть перед св. Йосифом представлений як український селянин, що зимою вибрався в дорогу. На ньому баранячий кожух, торба через плечі, висока футряна шапка, грубі чоботи і палиця в руках. На „Роздстві“ (ч. 367.) зображеному в трьох епізодах представлений цар Ірод в костюмі польського шляхтича, жовніри в одностроях

тогочасного польського війська. Особливо яскраво проглядають національні питоменности в популярних у нас зображеннях „Страшого Суду“, якого біблійна тема послужила українському іконописцеві для висловлення ледви не всієї ширини його світогляду, глибини вірування і морального самовдоволення за всі кривди і пониження, яких дізнав він, як член гнобленого народу від представників пануючого.



VIII.

XVI—XVII. ст. в мистецтві Подніпрів'я.

Традиційна іконопись XVI. ст. Подихи нового мистецтва в орнаментиці рукописів. Ритовина. Критські малярі в Києві. В освітленню чужинця. Страшний суд. Козак Мамай. Портрет. Портретоікона. Нові іконографічні типи. Малярство Мазепиної епохи. Різьба намогильників. — Закінчення.

Часи, що безпосередно попереджують культурну діяльність Петра Могили, національно-культурний підйом часів Хмельницького, Мазепи і Розумовського, були на Подніпрів'ю добою доволі безнадійного застою і безплідности. Наглядним цього доказом може послужити хочби оплаканий стан Софійського Собору в Києві, що наприкінці XVI. ст., по словам польського єпископа Верещинського „стався не тільки захистом для рогатої худоби, коний, собак і безріг, але тратив свої окраси від дощів, що протікали крізь діраву кришу“.

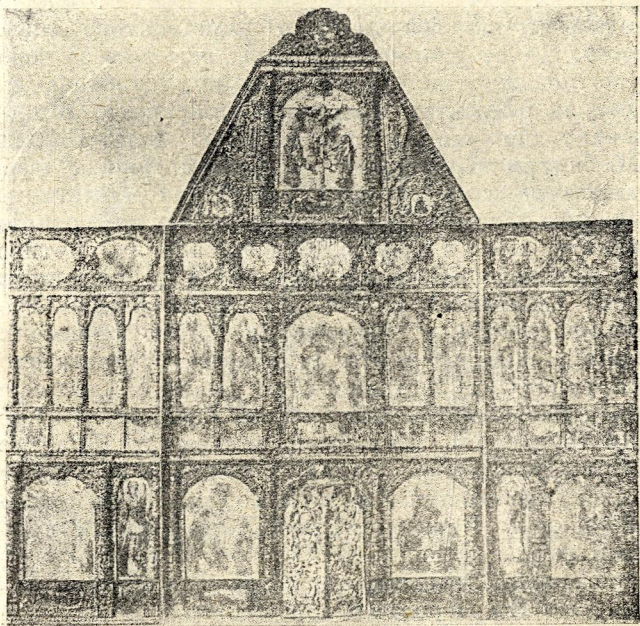
Той переходовий стан занепаду відбивається в першу чергу на мізерних останках тогочасної іконописі, мізерних не тільки числом і станом свого збереження, але й мистецькою стійністю в загалі. Місцеві іконописці того часу придержуються іще старих традицій, але малюють уже без колишнього захоплення темою, безкровно. Бачимо ще ті самі, що давно умовні, гієратичні пози, деревляні заломы одеж, схематично трактовані рухи, оливкової краски обличчя вробілені на освітлених місцях, з зеленими прорисами в тінях, проштриховане волосся і т. д. З трудом тільки

можемо тут чи там доглянути щось своє, ближче до життя і його форм, якусь портретну черту в обличчю, якесь ледви помітне відхилення від заурядно повторюваного але вже незрозумілого „подлинника“.

Інтересним з того погляду бувби для нас іконостас великої лаврської церкви в Києві, фундований Константином Острожським в пол. XVI. ст. Арабський подорожник XVII. ст. Павло Алепський, в якого споминах находимо неперебрану скарбницю відомостей про стан тогочасної культури України, називає цей іконостас „величавим але старим“. Збережена до нас мідяна модель цього іконостаса (збірка Ханенка в Києві) дає нам тільки виображення про обем і склад тогочасних іконостасів, але майже нічого не говорить нам про стилеві новости, якими тоді могли вже бути затрунуті поодинокі композиції його ікон. Збережений в тій же збірці „Христос Пантократор“, запідозрений о походження з того іконостаса, не виявляє нічого нового ні в почерку ні композиції. Крім цього в сорокінсько-філаретівській збірці збереглася ікона Антонія і Теодозія Печерських з XVI. ст. яка уповажила дослідника Муратова до вислову, що „київське малярство XVI. ст. більш (від московського) м'якше, одноколірне; обличчя ближчі західніх, складок о много менше“. Помітні сліди впливів західньо-європейського малярства завважуємо на других іконах того часу, як прим. Богородиці з Ісусом в дубенському Спаському соборі та іконі св. Миколи в Добро-Миколаївській церкві в Києві.

Це помітне припізнання європеїзаційного процесу іконописі Подніпрів'я пояснюється багатьма причинами суспільно-політичного характеру, в першу чергу відсталістю Подніпрів'я в культурному поході південно-західніх земель України, спричиненою безупинними татарськими на-

сконами та відсутністю творчих сил на місцях. Ми бачили з якими успіхами працювали в той час наші артисти на ґрунті Львова і Галичини взагалі; вистане завважати, що тоді, коли будувалися і розмальовувалися церкви Став-



Мідяна модель іконостаса Великої Лаврської церкви в Києві з пол. XVI. ст.

ропигії у Львові, Софійський собор був захистом для рогатого і нерогатого скота. Переміна умов наступила тут щойно в половині XVII. ст. але ще перед тим появляються неспіливі ластівки нового життя і мистецтва.

Маємо на думці „Пересопницьке Євангеліє“ і декілька других споріднених з ним розмальованих рукописів.

„Пересопницьке Євангеліє“ почате 1556. р. в дворецькому монастирі св. Трійці а скінчене 1561. р. в Пересопниці на Волині, було тою ластівкою, яка звіщала весну для втомленого в гієратичній бездушності українського мистецтва. Ця небуденна рукопись, яка має за собою уже поважну научну літературу, цікава для нас, як результат впливів італійського Відродження, що йшли до нас дорогою через Польщу. Мініјатури цього рукопису, традиційного, візантійського типу хоч не без помітних реалістичних зусиль, обрамовані орнаментальною композицією аканту, що, як відомо, був улюбленим мотивом італійського ренесансу. Близько до „Пересопницького Євангелія“ стоїть „Загорівський Апостол“ з 1554. р. незвичайно багато орнаментований заставками та ініціалами й цікавою картиною „Апостольських Діяній“, де серед акантового орнаменту бачимо безкрилого амора. До тоїж групи пам'яток належить й Євангеліє Київсько-Печерської Лаври з 1538. р. де довкола тексту заголовної карти знаходимо орнаментику близьку до Пересопницької. Характеристичне, що каліграфом „Пересопницького Євангелія“ був уроженець західних областей України — Михайло Васильович зі Сянока.

Згадані ілюміновані рукописи, які далеко не в своїй цілості, а тільки частинно були плодами впливів нового європейського мистецтва, були в парі з тим відокремленими явищами культурного життя Східної України, яке довго іще іде утертими шляхами візантійських традицій.

Подібну незрівноваженість стилєвого характеру виявляють і ритовини (гравюри) богослужбових книг, які починаючи з XVI. ст. виши-

рають у нас уживання рукописів. Помітно це в першу чергу на виданнях Київсько-Печерської Лаври, „де в парі з розкішними заставками, шрифтом і заголовними буквами, на яких одноріжці і кентаври нагадують зразки італійського Рене-



Портрет Петра Сагайдачного. Рисунок після гравюри 1622.р.

сансу, находимо ритовини дуже простого замислу і виконання“. Українське репродукційне мистецтво, що з разу послугувалося ритєм в дереві а на переломі XVII. і XVIII. ст. гравіруванням в міді, рідко коли виходило поза церковні ворота, віддавши себе всеціло потребам релігійного культу.

В деревориті стрічаємо усього на всього один випадок, коли рилець ритівника пішов на службу світській справі а саме у виданню „Віршів на погреб зацного рицера“ гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного з 1622. р., де находимо зображення пок. гетьмана на кони, герб запорізького війська та вид Кафи, яку воював Сагайдачний. Позатим незвязаними з церквою дереворитами є хіба ті герби ктиторів і благодітелів різних видань, поміщувані з правила на відвороті заголовної карти богослужебних книг, та згадувані уже „колтрини“, де є кімнатні обої, що друковані у Львові і Києві находили попит навіть поза границями краю, прим. в Молдавії. Мимо свого очеркнено-релігійного характеру і призначення, український дереворит всеж таки заслугує на увагу, як першорядний чинник культурно-мистецького життя України, з багатьох зглядів. Треба знати, що в противенстві до московського деревориту, український, якого центрами стали Львів і Київ, підчинюється чимраз то більше західнім впливам; українські ритівники, як тільки усвоїлися з матеріалом, переносять в свої твори не тільки західньо-європейську орнаментику, архітектуру і костюми, але копіюють цілі гравюри та картини західньо-європейських артистів, Рафаеля, Дірера, Альдегравера і других. Українська ритовина стається постійним, хоча не завжди заєдно широким і глибоким руслом впливів західньо-європейського мистецтва, на що не остала без впливу започаткована Петром Могилою систематична збірка зразків західньо-європейської ритовини в бібліотеці Києво-Печерської Лаври. Крім цього українська ритовина, якої твори і творці мандрували по всій території України, була тим зєдинюючим звеном поміж поодинокими центрами, яких мистецький характер набирал, дякуючи тому, суцільности і одно-

звучности. В першу чергу дасться це сказати про Львів і Київ, яких дереворит творить одну, замкнену в собі „школу“.

В перше появилось ритівництво на Україні відносно пізно, бо щойно в половині XVI. ст. коли на Заході було воно вже в повному роз-



Л. Тарасевич: Картинка з Київо-Печерського Пантерива :
Умова черців з малярями.

цвіті. Початок дав Львів, в якому видано 1574. р. „Апостола“ зі зображенням св. Луки. Вслід за Львовом пішов Київ.

В противенстві до самостійного становища, яке заняла ритовина на Заході, у нас стала вона відразу підрядним мистецтвом прикладного характеру, свого рода доповненням друкарства. Наглядним показчиком цього її підрядного становища може послужити хочби факт, що ритов-

вини для печатаних собою книг виконували самі друкарі, як прим. могилівські печатники кінця XVII. ст. Вощанки, Тарас Левкович Земката та другі.

З кращих українських дереворитників заслугують на увагу Атаназій Клирик, що в рр. 1663—1688. працював у Львові і Києві на переміну, духовник Прокопій, автор Лицевої Апокаліпси на 24 листах київського видання 1646—1662. рр. Марко Симеон, різчик чотирьох прекрасних картинок київського „Службника“ з 1708. р., монограмісти — Л. М. один з найкращих київських ритівників (київська „Тріод“ 1627.) Теодор А. автор тонких рисунків київського „Евангелія“ 1697. р., плодовитий ритівник Ілія, що працюючи на переміну у Львові і Києві, полишив по собі поверх 200 дереворитів, між ними цілу Лицеву Біблію і Патерик.

На прикінці XVII. ст. започатковує у нас свій розцвіт мідерит, якого найкращим представником являється чернігівський ритівник, який відтак працював на московському дворі Леонтій Тарасевич. „Його ні в якому на разі не можна ставити в поряд з другими ритівниками-копістами; рисунок його доволі простий і правильний, гравірунок, в більшій часті сильною горівкою (офорта) викінчений з великим смаком і легкістю“. (Ровінський).

Особливо гарні ритовини Тарасевича для Печерського Патерика, виданого в Києві 1702. р. Деякі листи того видання, як прим. зображення Єремії Прозорливого можна поставити поруч кращих зразків тогочасної голандської ритовини. Тарасевич був добрим рисівником і поруч різних дрібнофігурних зображень, награвірував декілька прекрасних портретів, на що до нього не відважився ні один з українських ані теж російських ритівників. Портрети цариці Софії, кн.

В. Голіцина, гетьмана Самійловича, предстоляника Юрія Землі та кн. Радзівіла, ритовані Тарасевичем належать до неймовірних рідкостей, пошукуваних збирачами. Тарасевич учився ритовини у авґсбурських ритівників братів Кіліян. Під кінець життя постригся в черці Києво-Печерської Лаври, якої став намісником. По його смерті осталася бібліотека, якої інтересний реєстр різних західньо-європейських „кунштів“, атласів та малярських підручників, зберігається до нині в монастирській бібліотеці.



„Козак Мамай“.

Крім Тарасевича заслугують на згадку інші українські ритівники в міді, як Інокентій Щирський, автор алегорії з портретами царів Петра та Івана Данило Галаховський, творець прекрасної заголовної карти і зображення еванг. Івана в київському Євангелію 1707. р., портрету царя Петра та алегорії гетьмана Мазепи. З львівських згадаємо над міру плодovitого Нікодима Зубрицького (1695—1721), що працював в Крехові, Львові і Києві.

На загал дасться сказати про українську ритовину так в дереві, як і в міді, що мимо де-

коли блискучих успіхів техніки і композиції (Тарасевич) вона рідко коли виходила поза межі наслідування західньо-європейських зразків. Протягом свого двохсотлітнього життя і розвитку здобулася вона на самобутність хіба в одній орнаментиці ініціалів та заставок, використовуючи мотиви народньої творчості в тому напрямі.

Орнаментика „Пересопницького Євангелія“ в парі з ритовинами „Біблії“ Франціска Скорини, були предотечами форм нового малярства Подніпрів'я, якого народини припадають більш-менш на другу половину XVII. ст. „Тоді то, по словам Кузьміна, почувається розбудження нових сил а в парі з тим і свідомості, що народньої душі не обстоюється тільки фізичною боротьбою але й творенням нових культурних цінностей. Народжується мистецтво, яке примушене себе признати і оцінити“.

Правда, як кожна переміна культурних цінностей не проходить дорогою наглих скоків і переворотів, так і тут не можна було виминути дороги довшої еволюції. Вачили ми це на зразках іконописі, рукописної орнаментики і ритовини а тут можемо ще зазначити, що ця переміна не відбулася без чужої помочі. Маємо на думці „критську“ школу іконописі, яка незалежно від світових мистецьких струй виобразувалася на грецькому острові Криті, що підчинений в XV. ст. Венеції витворив доволі оригінальну комбіновану культуру з візантійською традицією в основі та італійськими впливами в дальшому своєму розвитку. Коли 1541. р., султан Селім спустошив остров і виселив частину мешканців, критські іконописці розбрились по світу за заробітками. Між иньшими замандрують вони й на Україну, де за часів Петра Могили (1640—44. рр.) розмальовують Спаську

перкву на Берестові. Стиль цієї поліхромії може послужити інтересним прикладом, незмінності розвоєвих законів мистецької культури, які



„Рай“ Поліхромія Вознесенської церкви на воротах
Київо-Печерської Лаври. Кінець XVII. ст.

доводять мистецтво віддалених від себе національних ґруп до однакових результатів, коли тільки їх складові елементи однакового походження.

Колиб ми не мали даних про авторство спаської поліхромії, приписалиб її без надумання, коли вже не місцевим силам, то артистам західніх областей України, де в той час малювалися іконостаси св. Пятниць у Львові і св. Духа в Рогатині. В кожному випадку навіть ця епізодична участь критських малярів в мистецькому дорібку Подвіпрівя не могла остати без впливу на дальший розвиток. В парі з впливами Західньої України, а далі Польщі і західньо європейських ритовин викликають вони той мистецький рух, що найшов свого хронографа в Павлі Алепському.

Той подорожник, який оглянув Україну в половині XVII. ст., пише з приводу ікони Богородиці в містечку Василькові:

„Я бачив багато ікон — починаючи з грецьких країв аж до того міста — а відсіля до Москви, але ніде не бачив подібного ні рівного тій картині. Козацькі малярі переняли чар малювання облич і краски одяжі від франкських (німецьких) і ляхських малярів-артистів і тепер малюють картини, будучи обученими і вигадливими. Вони розпоряджають великою справністю в малюванні людських облич з цілковитою схожістю, як ми це бачили на портретах Теофана, патріярха Єрусалимського“.

Той сам подорожник, описуючи Київо-Печерський монастир, говорить:

„Келії замикаються задивляючими замками; розрисовані і розмальовані красками і украшені всякими картинами і знаменитими зображеннями (портретами). Вивінувані печами з прекрасно розмальованими узорами“.

Крім цього подає Алепський, мабуть трохи пересадну відомість, що в Київі існував звичай — малювати портрет з кожного замітнішого гостя. В записках Алепського збереглися відомости і описи пам'ятників, які до нас не заціліли.

Так прим. в Київсько-Софійському Соборі завважив він інтересну ікону, яку описує так:

„По лівому боці від ікони Господа стоїть ікона св. Софії кисти доброго і талановитого майстра: по середині ікони церква з кольонами, при основі якої рід склепіння; над церквою уноситься Христос і Його Дух св. в сяєві. В низу зображене пекло, Довкола нього безліч Персів в кісейних турбанах з луками і стрілами, стріляє на церкву. Товпа франків у своїх капелюхах і костюмах зі стрільбами і пушками, з яких стріляють, йде наступом на церкву“.

Бачимо тут, як до релігійної символіки приєднується змагання до побуту, яке найшло голосний відгомін в протонародних композиціях „Страшного Суду“ і „Козака Мамає“.

„Святе зображення стається тут ареною зведення старих порохунків і образ; за поученням почувается бажання покарати, здемаскувати, осмішити. В рамки загально-біблійної драми вставляється ряд маленьких сцен, узятих з оточуючого життя: тут і мельник, що крав муку і жид-шинкар з горівкою і немилосерні пани в модно скровених контушах, і легкодушні жінки, а все те змальовано деколи з таким натуралізмом, що в порівнянні з ними скрайний реалізм Голландців здається прісним і невинним. Українці часів Тараса Бульби не лякалися глянути гріхови у вічі і називали річи по імені“. (Кузьмін).

Композиція „Козака Мамає“ являється одною з найраніших спроб українського жанру; тип „Козака Мамає“ усталився уже в XVII. ст. і в певних відмінах цілої маси своїх повторень протривав мало не до половини минулого століття. Козак-Мамає це певного рода ідеал народного світогляду. Мальовано цю композицію на дверях, скринях, стінах а навіть на вулицях козацьких хуторів Подніпрів'я та селянських загород Галичини.

Бачимо його, як підібравши ноги під себе, грає на бандурі, пє, або лупить насікомих. На задньому пляні часто видно Ляха або Жида повішеного на дереві, під деревом кінь, прив'язаний до застромленого в землю списа. Буває на картині більше постатей. Звичайно кількох Мамаєвих товаришів, що пють, гуляють і водяться за чуби. Постать Мамая, в порівнянні з оточенням гігантсько-велика і на неї звернута уся увага маляря. Усталеність типу нашої картинки приводила декого на різні домисли про її первісне походження, при чому одні виводили її з Заходу, другі з мусульманського Сходу. Сама картина, як продукт народнього примітиву так як і композиції „Страшного Суду“ має не мистецьку а звичаєво-побутову цінність.

Археологічно-консерваторська і освітня діяльність київського митрополита Петра Могили, якої втіленням була основана ним 1631. р. „колегія“ з одного боку, та зєдинення України з Росією за Богдана Хмельницького з другого, були вихідними точками для дальшого розвитку української культури взагалі, а мистецтва з особна.

Боротьба з унією, яка заставляла вірних православію до вживання тихже засобів, якими вона послуговувалася, і поїздки студентів київської колегії за границю були двома многоважними чинниками „європеїзації“ культури. Але в парі з тим не оставала без впливу православна Москва; вплив її, хоч може й дещо ослаблений сягав навіть поза границі зєдиненої з нею части України, а саме в українські землі, що оставали під Польщею.

Вірною чи ні, але в своїому роді дуже характеристичною для культурного життя тогочасної України є звістка Павла Алепського, який впевняє, що в Києві половини XVII. ст. був зви-

чай — малювати портрети з усіх замітніших чужинців, що гостювали на Україні. Припустім, що в поданій звістці є половина пересади то друга половина свідчить як немож краще про розвиток тої галузи мистецтва. Потверджує її, крім цього, безліч збережених пам'ятників. Усі вони мають очеркнений спільний характер. Протягом часу виробився тут до певної міри незмінний шаблон, композиційна схема, до якої можна звести ледви не всі українські портрети того часу.

Козаки-старшина чи патриції-міщани зображені тут звичайно в увесь ріст, в святочних одягах, підперезані узористим случьким поясом, ліва рука звичайно оперта на клубі або на шаблі, в правій пірнач, булава чи друга ознака суспільного становища. В лівому кутку в горі, звичайно герб. Духовні достойники теж зображені в увесь ріст з усіма ознаками свого стану, при чому в єпископів в руках жезл, а коли вони писали що небудь, то й кілька книг з боку, а коли ні то там стояв хрест на знак „благочестя“. В тогочасних портретах Подвіпрів'я, в протиставленню до портретів Західньої України, повних життя і характеру, важко шукати за індивідуальністю портретованого. Не має тут цього підчеркування істотних а затирання підрядних черт і подробиць, які портрет роблять зображенням очеркненої особистости. Український портретист того часу мав перед собою одно завдання — не пропустити нічого з найбільш байдужих подробиць, чи буде це розчіска волося, орнамент пояса чи гравірунок на шаблі. Обличчя портретованого важне в тій же ж, але не більшій мірі. Трудно. Таке було тогочасне розуміння портрету і з тої точки погляду слід оцінювати його пам'ятники.

Такими є портрети, коли згадаємо замітніші, Богдана Хмельницького „козацького героя, по-

добно Грекам тим, от коїх пала Троя", попередника Мазепа, наказного гетьмана Борковського, Адама Кисіля, Павла Полуботка, князів Острозських, полковника Миклашевського, та цілий ряд портретів, ілюструючих Літопись Величка. На скільки незмінним був шаблон репрезентативних українських портретів протягом більш, аніж цілого століття, можемо переконатися на портреті гетьмана Самійловича в Троїцькій церкві, Густинського монастиря з 1680. р., та портреті такого приміром донського отамана Давида Ефремовича з другої половини XVIII. ст. Коли мова про кольорит наших портретів то й тут змагання до „протоколізму“ заступає насолоду красковою гамою, яку стрічаємо в тогочасних портретах Заходу. Тільки в небогатих випадках, а саме там, де портрет наближується до іконописі можемо занотувати помітний успіх і в тому напрямі. Маємо на думці т. зв. „портретоікони“, відомі у нас з давен давніх але щойно в XVII. ст. поширені, на яких поруч зображень святих маємо портрети смертельників фундаторів. Кращі зразки надніпрянської портретоікони це „Розп'яття“ в київському городському музею, та „ікона“ св. Володимира, Бориса і Гліба яка в дійсності є портретом батька і двох його синів, яким придано княжі акцесрії помимо їх тогочасних костюмів і кривих козацьких шаблук при боці. Портретами заносять дві великі ікони Бориса і Гліба в стрітенському приділі Києво-Софійського Собора як і деякі збережені до нас зображення святих на стінах Троїцької церкви на Києво Печерських воротах. Реалістично трактовані обличчя, місцеві тогочасні одаги, говорять до нас правдою життя, якої не стрічаємо ні на одній тогочасній іконі російського походження. Змагання до життєвої правди, яке становить рівночасно основну черту характеру народжуючогося



Цар Петро Великий.
З серії портретів на стінах Великої церкви Київо-
Печерської Лаври. Кінець XVII. ст.

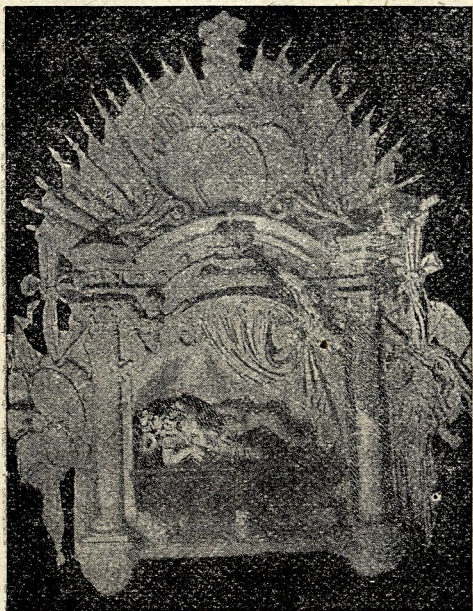
в половині XVII. ст. українського, національного малярства, можна без труда завважити в еволюції іконописного типу Христа, Богородиці і других святих. Чим ближче до кінця XVII. ст. тим частіше виступає новий тип Христа, не схожий на дотеперішній візантійсько-московський. Традиційна неповоротлива велич недоступного смертельникам маєстату замінюється чимсь близьким, людським. Таким є Христос на прекрасному „Деїсусі“ гетьмана Самійловича пожертвованому в 70-их рр. XVII. ст. в Києво-Печерську Лавру.

„Цей триптих — читаємо у Кузьміна — носить наглядні сліди Ушаківського впливу, подібно, як в тогочасній архитектурі України виявився сильніший вплив москвича Старцева. Однак живопис ікони зівсім не Ушаківська: це справжня радість для очей — сильним, мажорним згармонізуванням ярко-червоної краски одягу Спасителя і верхнього узористого хитону Богородиці в звязку зі золотом орнаментованого тла і чаруюче різьбленого, розкішного престола. Більш спокійна, темна краска волосінниці Івана і засіяного зорями плаття Богородиці тільки підкреслюють гармонійність загального кольористичного акорду“.

На переломі XVII—XVIII. ст. усвоюється в іконописі Подніпрів'я характеристичний своєю „місцевістю“ тип Христового обличчя, зразками якого можуть послужити дубенська ікона Христа (репр. в „Археол. Літописі“) та Христа з Кам'яної Криниці (Грабар — 22. вип. ст. 467.) — „великі, з легка випуклі очі, маленький рот з повними губами, підкручені вуса та згодом полукругла, підстрижена борода, яку носять місцеві селяни середніх літ. Хитон м'яко складається, підперезаний двічі поясом“.

В парі з тим поширюються іконографічні новості західньо-європейського походження, як

тип „Христа-виноградника“, Христа-хлопяти, що спить на хресті зі знаряддям майбутніх страждань довкола, Христа розп'ятого на „дереві Життя“ в оточенні символів Віри, Надії та Любви, птаці Пелікана, що кривавить собі груди, щоб наситити свої діти і другі.



Намогильник Кн. Конст. Острозького в Києві.

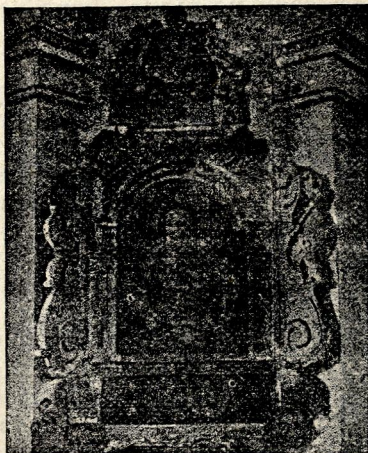
Вплив діяльності гетьмана Мазепи (1637—1709). на мистецьку культуру Подніпрів'я кінця XVII. ст. такий сильний, участь його в культурному житті така велика, а характер обоїх до тої міри определений, що кождочасний

історик української культури мусітиме іменем безталанного гетьмана затитулювати дотичну главу.

Все те, що творилося на Подніпрів'ю до нього, було, напів інстинктовним, полусвідомим змаганням до повноти і ширини духового життя, якого відносно скупе проміння проливалось зі Заходу. Мазепа, якого навіть ті що зовуть „гетьманом-зłodзем“ порівнують з Петром Великим, з повною свідомістю і рішучістю повернув розвоєвий хід української культури в бік Європи. Без нього, без мистецьких пам'яток його епохи, малярський геній в роді Левицького не давбися подумати. Нема здається на Україні ні одного храму, ні одного культурного подвигу, що сяк чи так, не був би зв'язаний з іменем гетьмана Мазепи.. Часами його то гетьманування датується таке прим. поширення копій „Тайної Вечері“ Ліонарда да Вінчі та картин в роді „Суду Пилата“ характеристичних як зразки впливів тогочасного малярства Голяндії. За нього то міняється характер українського портрету з іконописно-протоколярного на малярський в західньо-європейському розумінню цього слова. Малярського а не, як до тепер, іконного характеру набирають зображення божественних подій. Наглядним зразком такої переміни світогляду може послужити славна „Запорожська Покрова“ з Переяслава.

„Головна, центральна постать цієї „ікони“ не Богородиця а енергічна, поставна постать Петра і стоячої в поряд з ним Катерини. Перший зображений після усіх прийомів західньо-європейського портрету, в воєнному вбранні, зі скиптром і яблуком в руках, друга в празничному, чужоземного крою костюмі з широким декольте. Позаду бачимо декілька дуже тонко нарисованих постатей другого плану, поміж якими особливо

видаються дві надворні дами у високих, модних причісках. Крім цієї „картинности“ західний налет дає себе різко відчувати в ефектовній, майже Теполівській кольонаді, що так несподівано обрамовує звязкий і строгий український іконостас, в розкішних складках, в які прибрал артист дія-



Намогильник А. Кисіля в Нискіничах.

кона, і на кінці в більш теплого, м'якшому кольориті, що мимоволі нагадує палку, радісну Венецію“.

Памятниками, наскрізь по малярськи зрозумілого портрету являються портрети „ктиторів і благодітелів“ на стінах Великої церкви Києво-Печерської Лаври, знищені в 90-их роках мин. століття. Після захованих до нас фотографічних знімків цих прієнтересних портретів, з яких кращі портрети царів Михайла Федоровича, Олекси Михайловича, Івана Олексієвича, Петра Великого

та гетьмана Мазепи, можемо ствердити наскрізь західний, малярський характер тогочасних надвірних, репрезентативних портретів.

Одначе захоплення зразками західньо-європейського малярства, таке очевидне в українських пам'ятниках Мазепиної епохи уступає час до часу місця реакції місцевих традицій і самотності. „Приходив час, коли це рідне, близьке, криве, пробивалося знова наверх із під чужих наслоєнь, зливаючись із дотогочасними, східними уже традиціями, додаючи українському малярству мазепиної епохи цю чаруючу відтінь життя і молоді, іще грубоваті, але вповні отесаної і свідоючої собі сили, з якої кінець кінців виріс наскрізь малярський геній Левицького“ (Кузьмін).

Бачимо це на малярних іконостасів Київсько-Видубицького монастиря, а головне в образі „Чуда архангела Михайла“ з 1701. р. Образ цей „візантійський“ з лиця але „голандський“ з пейзажу, стає прототипом того малярства, яке ще у XVIII. ст. збереже свої українські питомості. Та найкраще виявився цей новий, комбінований напрям у розмальованій при Мазепі церкві Вознесення на воротах Київсько-Печерської Лаври. Стінопись тої церкви, яка вимково гарно збереглася до наших часів, дає нам повне виображення про загинувшу стінопись Великої Лаврської церкви. Бачимо тут знову „той-же кольорит, що на старинних українських портретах, але помітно живіший і соковитший. Білила не так часто змішуються з основним тоном, як це часто можна завважити на іконах більш пізньої, Катерининської епохи, дякуючи чому нема характеризуючої ті останні неприємної нуги і помадкової рожеватости в передачі облич. Тут румянець, якого не жалують, бігровіє правдивою кров'ю, викликаючи в пам'яті поневоли Рубенсівські тіла. За те в повні самотності, з яро ви-

робленим налетом місцевого декоративного смаку, виводяться засіяні пестрим, цвігистим рисунком ризи, де в багатому, сміливому кольоритному акорді, зливаються білі, червоні і зелені тони" (Кузьмін).

Переходячи від кольориту до композиції бачимо й тут сумішку московських, голяндських, італійських і знову таки місцевих черт. „В парі зі „Собором апостолів“, сценою, поміщеною серед італіанізованого пейзажу з декоративними розвалинами або з „Вигнанням торговців з храму“, де та сама італіанська „клясичність“ сходиться з голяндським уже натуралізмом у передачі типовости декотрих голов, в композиції, де старі, засвоєні форми збережені майже незміненими“. Такими композиціями є „Собор отців церкви“ з лівого боку входу, — традиційні пози, строгі обличчя, а в парі з тим яка різноманітність форм звіринного світа, що вовтузиться біля ніг святців! Слони, малпи, верблюди, пави, а навіть повногруді, нагі русалки, зівсім як на картинах Йоахима Патініра або Гертгена фон Янса.

„Ця ж різнохарактерна форма служить наче яким олицетворенням самого українського малярства епохи Петра Великого. Правда, в ньому є ще начеб то повний хаос, тільки окремі струмочки, але вони зіллються небаром в один великий потік, який наблизить не тільки українське, але в першу чергу великоруське малярство до західньо-європейського мистецтва, витворить цю атмосферу, в якій розівьється величній, чисто малярський талан Левицького“.

XVI. століття було, як сказано, добою доволі безнадійного застою і безплідности в історії мистецтва Подніпрів'я. Коли ходять о малярство, то на берегах Дніпра не повстав в тому столітті ні один пам'ятник гідний уваги історика; в кож-

дому випадку такого ще досі не знайдено. Те саме дасться сказати про архитектуру Подніпрів'я в момент, коли в такому Львові виростала з землі велична церква Успенія, летіла в хмари чарівна вежа Корнякта. А всеж таки... якраз в тому столітті повстав у Києві пам'ятник, який зєдинений з ґрунтом, повинен би свідчити про небувалий підйом, коли не переворот в області мистецьких цінностей нашого краю і то в мистецтві, яке до цього часу оставало в затіни, а саме в різьбі. Одначе так не є. Що найменше досі не стверджено генетичного звязку намогильника кн. Константина Острожського з ґрунтом, на якому повстав. Досі ще не знайдено йому аналогії на наших землях, не дивлячись на те, що мало не рівночасно повстав намогильник Ванка Лагодовського в галицькому Уневі а сто літ згодом гробниця Адама Кисіля у волинських Нискиничях. Як це не дивно, всеж таки признати треба, що поява цих пам'ятників ренесансової різьби на українських землях, в XVI. ст. а відтак в XVII. ст., ані не започаткувала епохи, ані не зрослася зі зусиллями попереджаючих її десятиліть. Без огляду на ріжну мистецьку стійність тих пам'ятників, ні один з них не зрієся з українським ґрунтом, не вникнув в українську мистецьку культуру бодай на стільки, на скільки це мало місце зі стилевим характером того комплексу ренесансових будівель, що під назвою „Волоської церкви“ до нині чарують око свого і чужого відвідувача Львова. Коли ставлено намогильник Острожському в Києві, на мистецькому обрію Подніпрів'я щойно зоріло, а коли століт згодом сонце нового мистецтва піднялося на середину неба, прекрасний намогильник з чорного мрамору, був уже заставлений вітварем, а може й... потинкований. Самітно дрімав на своїй саркофадзі Ванко Лагодовський в Уневі,

опущено глядів суворий Кисіль з ніші провінціональної церкви в Нискиничях. І мабуть не помилимося, коли скажемо, що пам'ятники мистецтва строєні замислами Острожських, Кисілів, Лагодовських, замислами вельмож, вихованих в атмосфері чужої, польської культури мусіли бути з гори засудженими на осамітнення. Острожський, який у своєму замку і Богоявленській церкві в Острозі перший примінив стиль західно-європейського готику, не перестав бути осамотненим конкістадором мистецької культури й тоді, коли ляг спочити в ренесансову гробницю. Польським духом була овіяна й атмосфера в якій зродились намогильники Кисіля і Лагодовського. І не де инде а в Польщі мусимо шукати зразків для цих явищ мистецького життя України, які вилилися у форми тих трьох намогильників.

Там то за часів короля Жигмонта Августа, на краківському дворі працювали різьбарі спроваджені з Італії, тамто вони полишили по собі пам'ятники, про які читаємо у Лелівеля: „Намогильні пам'ятники вмуровуються в стіну й укріплюються кольонами, увінчаними капітелями. Намогильне ложе звичайно всунуте в заглиблення стіни; нема тут алегоричних придатків, а замість них видніє напис. Пам'ятники ці наче надихані життям. Серед кипучого, шляхотського життя, на домовинах для Жигмонта Старого і Жигмонта Августа нема тишини, нема мертвецького спокою. Скинутий королівський плащ не покриває собою опанциреного, лицарського мужа, відзначеного ознаками королівської гідності; озброєний муж іще живий, він ляг на віко домовини, радше для звичайного сну чим для вічного спокою“.

До роду тих пам'ятників італійської різьби на півночі належить і намогильник кн. Константина Острожського в Київсько-Печерській

Лаврі, постровений рік по смерті київського воеводи 1534. р. Після обнови Великої церкви Києво-Печерської Лаври в перших роках нашого століття, виступив покритий до сього часу тинком і заставлений іконою намогильник в усій величї. Правда, незгармонізованість його ренесансового ядра, на яке склався сам саркофаг з постатю покійника та кольони з пізнішим бароковим доповненням, викликала серед дослідників сумніви що до автентичности цілого намогильника, як пам'ятника XVI. ст. Сумніви ті одначе розвіялися супроти звісток давних подорожників — Ерика Лясоти з 1594. р., Павла Алепського з половини XVII. ст. та Івана Лукіянова з 1701. р. які одногідно що до основного заложення хоча ріжно що до подробиць пам'ятника стверджують автентичність його старовинного походження.

Цілість вмурованого в стіну, високого на 8.40 м а 6.40 широкого намогильника, вже з першого погляду вдаряє стилевою незгармонізованістю складових частий. Так і видно, що над ним працювало дві епохи, два відмінні покоління, яких естетичні уподобання найшли тут свою определену форму.

Центром намогильника і його первісним ядром з XVI. ст. є хвилясто профільована домовина з чорного мрамору (довга на 2.90 м.), на якій лежить бородатий, опанцирений лицар, повернутий в три четверті до глядача, з княжою мітрою на голові, опертій на шоломі, з під якого визиряє топірєць. На грудях повисли золочені, колись, ланцюхи. Ліктем правої руки оперся покійний на домовині, не випускаючи з долоні залізної рукавиці; ліву руку, в якій держав колись булаву, опустив свобідно по коліні. Ноги зігнуті; права піднята прямовісно, ліва опущена поземо. На домовині викована кирилична напись, з якої довідуємося, що тут спочив „Константин, син

Івана, князь Острожський, гетьман великого князівства литовського, обороною східньої віри і хоробрістю в боях прославлений“.

Домовина оперта на трьох лежачих львах, звернених відосередно в три сторони. По боках домовини здіймаються дві сильні полукольони, оперті на консолях із львиних масок.

Є це ядро намогильника, яке відповідає стилю половині XVI. ст. Все інше, а саме — опертий на кольонах ломаний гімнс укращений розетами, луковий гімнс під ним із занавісою піддержуваною двома купідонами й уся декоративна композиція з арматури — має пізно бароковий характер, і могла повстати щойно наприкінці XVII. ст. Хто був творцем первісного, ренесансового ядра намогильника з половини XVI. ст. і хто відтак доконав барокового його доповнення покищо не усталено. Без сумніву однак, так в одному, так в другому випадку, працювало тут долото західньо-європейського, може італійського, різьбаря, який творючи намогильник в рідному для себе характері, не узяв до уваги і не міг узяти до уваги відмінної культурної атмосфери, в якій йому судилося простояти три з горою століття.

Те саме можна сказати про стильово рідний, хоч далеко скромніший намогильник Ванка Лагодовського в галицькому Уневі, який 1573. р. „дала справити на пам'ятку малжонка свого уроженая Сеня Лагодовская“.

Характеристичним для тогочасної різьби, яка чужинецькими, італійськими та німецькими силами, розвивалася в Польщі є й намогильник Адама Кисіля в Нискиничях із 1653. р.

„З напруженою увагою, спокійно і безпристрасно-правдиво викував артист грубі черти обличчя. В пишному обрамуванні ніші здається досі ще живим, похмурий Адам Кисіль. Це реально трактована фігура і оточуючі її грубі

але величні орнаменти проникнуті зовсім иншим настроєм аніж другі пам'ятники України. І архітектура обрамування гробниці і різьба орнаментів в пам'ятнику Києво-Печерської Лаври зівсім иньшого покрою. Там можна було вичути буйний дух Запоріжя, гремучу празничність архітектурно-орнаментальних окрас. В пам'ятнику Кисіля усе більш спокійне і велично просте.

В пам'ятнику Острожського високопарна роскш говорить про сумішку стилів, про дивну сумішку двох різних культур. Тутже завважуємо щось в роді того, що століття згодом станеться в столиці Півночі в творах сучасників Петра". (Врангель).

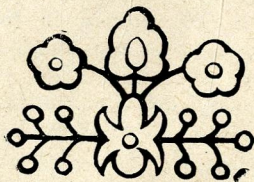
На огляді малярства, ритовини і різьби, яких пам'ятники повставали під більше чи менше наглядними впливами західньо європейського ренесансового а згодом барокового мистецтва протягом XVI. і XVII. ст. на Подніпрівю, кінчимо першу частину нашого „Начерку“.

Поза рамки першої частини вийшов огляд розвитку барокового стилю в українській архітектурі, який полишив по собі інтересні зразки комбінованого типу, прозваного „українським бароком“, дарма, що розвиток цього стилю започатковується вже в XVII. ст. Для зрозуміння генези і ширини самотності цього „українського барока“ потрібне ознайомлення з народнім, деревляним будівництвом, бо тільки на тому тлі можемо зрозуміти процес переливання форм деревляного будівництва в камінь і на відворіть. Народньому, деревляному будівництву буде посвячена перша глава другої частини „Начерку“, а щойно по ній послідує огляд розвитку „українського барока“ в архітектурі та барокових форм в українській різьбі і малярстві. Вслід за тим

послідує огляд українського академічного мистецтва, якого великі представники — архітект Барський, різьбар Мартос, малярі — Лосенко, Левицький і Боровиковський ознаменовують мистецьку творчість України на грані XVIII. і XIX. ст. Далі послідує глава про діяльність українських плястиків під чужим небом Росії і Польщі, а там огляд сучасного українського мистецтва, процес народин і еманациї якого припадає більш менш на другу половину минулого століття і триває до нині. На прикінці другої частини подамо крім цього поазбучні індекси імен, технічних виразів, та начерк топографії пам'ятників українського мистецтва.

Писано у Львові від липня до падолиста 1921. р.

КІНЕЦЬ ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ.



Література предмету.

ВСТУП.

- Muther R.* — Studien u. Kritiken. — B. II. Wien 1901.
- Springer A.* Handbuch der Kunstgeschichte — B. I—II. — Leipzig 1913.
- Tietze H.* — Die Methode der Kunstgeschichte — Leipzig 1913.
- Christiansen B.* — Filozofia sztuki — Warszawa 1914.
- Zeitler J.* — Die Kunstphilosophie von A. H. Taine — Leipzig 1901.
- Грабарь И.* — История русского искусства — Москва 1909—1914. Том I. — VI.
- Violet le Duc* — L'art Russe — Paris 1877. — Про цю книжку гляди у Стасова „Собрание Сочинений“ Т. II. ст. 390. і етатю Буслаєва в московському „Критическому Обозрѣніи“ — 1879. II. і V. п. з. „Русское искусство въ оцѣнкѣ фр. ученаго“.
- Eliasberg A.* — Russische Kunst — München 1915.
- Новицкій Н.* — История русского искусства — Москва 1898—1900. Т. I—II.
- Dzieduszycki W.* — Pogląd na dzieje sztuki na Rusi. — „Wystawa archeologiczna“ — Львів 1885. Ст. 1—2.
- Кузьмицъ Е.* — Нѣсколько словъ о южно-русскомъ искусствѣ — „Археол. Лѣтопись Южн. Россіи“ — 1900.

- „*L'art Ukrainien*“ — France et Ukraine — Paris 1920. № 1—2.
- Широцький К. — Українське мистецтво — „Укр. Слово“ 1917. ч. 208—9.
- Голубець М. — Українське мистецтво — (Вступ до історії) — Львів-Київ 1917.
- „*L'art Ucrainien*“ — L'Ukraine — Berne 1919. Ст. 90—99.
- Шептицький А. — З історії і проблеми нашої штуки — „Діло“ — Львів 1913.
- Щербаківський В. — Українське Мистецтво — Вип. I. — Львів-Київ 1913.

I. Доісторична культура українських земель.

- Hoernes M. — Kultur der Urzeit — В. I.—II. Leipzig 1912.
- Нидерле — Человѣчество въ доисторическія времена — СПб. 1898.
- Антонович В. — Археологическая карта Кіевской губерніи — Москва 1895.
- Сытинскій Е. — Археологическая карта Подольской губерніи — Москва 1901.
- Полонская Н. — Историко-культурный Атласъ по русской исторіи. — Кіевъ 1913—1914.
- Уваровъ. — Археологія Россіи — Т. I. 1881.
- Хвойко В. — Каменный вѣкъ средняго Подніпровья — „Труды XI. археол. сѣзда“ — Т. I.
- Біляшевскій Н. — Первобытныи человѣкъ на берегахъ р. Днѣпра — „Кіевск. Старина“ 1890.
- Demetrykiewicz W. — Obraz epoki poleolitycznej na obszarze ziem dawnej Polski — „Sprawozdanie Akad. Um. Wydz. matem. przyr. 1913.
- Йогож — Vorgeschichte Galiziens — „Oesterreich-Ungarn in Wort u. Bild“ — Wien 1898.
- Hadaczek K. — Kilka uwag o czasach przedhistorycznych w Galicyi — „Eos“ — Lwów 1898. V.

- Janusz B.* — Zabytki przedhistoryczne Galicyi Wschodniej — Lwów 1919.
- Йогож:* — Kultura przedhistoryczna Podola galicyjskiego — Lwów 1919.
- Czołowski B.* — Ruś Czerwona — „Bibl. Warszawska“ 1887. T. III.
- Вовк Х.* — Передісторичні нахідки на Кирилівський улиці в Києві — „Материяли до укр. етнольоґії. Т. I.
- Йогож:* — Магдаленське майстерство на Україні. — „Записки Наук. Тов. ім. Шевч.“ Т. XLVI.
- Хвойко В.* — Кієво-Кириловская палеолитическая культура и культура эпохи Маделень — „Археол. Лѣтопись Южн. Руси“ — 1913. I.
- Вовк Х.* — Вироби передмікенського типу в неолітичних становищах на Україні — „Материяли до укр. етнольоґії“ — Т. VI.
- Kaindl B.* — Neolitische Funde mit bemalter Keramik in Koschylowce — „Jahrbuch für Altertumskunde“ — Wien 1908.
- Hadaczek K.* — Osada przemysłowa w Koszylowcach — Lwów 1914.
- Pawłowicz E.* — Pieczary w Bilezu — „Teka konserw. Galicyi Wschodniej“ — Lwów 1892.
- Hadaczek K.* — Złote skarby Michałkowskie — Kraków 1904.
- Herzberg I.* — Kurze Geschichte der altgriechischen Colonisation — Gütersloch. 1892.
- Neumann* — Die Helenen im Skythenlande — 1855.
- Stern E.* — Die griechische Colonisation am Nordgestaade des Schwarzen Meeres — „Klio“ XI. Leipzig 1909.
- Гребеняк В.* — Україна-Гелляда — „Неділя“ — Львів 1912.
- Йогож:* Грецька культура на українських землях. — „Ілюстр. Україна“ — Львів 1913.

Reinecke S. — Die skytischen Altertümer im mittler. Europa — „Zeitschrift für Ethnologie“ — XXVIII. — Berlin 1896.

Йогож: Skytische Altertümer in der Bukowina — „Jahrbuch des Bukowiner Landes Museum“ — Czernowitz 1896. IV.

Гребеняк В. — Сліди скитської культури в Галичині — Львів 1914.

Ростовцев М. — Давнє минуле нашого півдня — Київ 1918.

Бранденбургг. — Къ вопросу о каменных бабахъ — „Труды VIII. Археол. създа“ Т. III.

Demetrykiewicz W. — Figurzy kamienne t. zw. „bab“ w Azyi i Europie — „Spraw. Akad. Um. Wyzd. filolog.“ — Kraków 1910.

Хвойка — Раскопки въ области трипольской культуры — „Зап. віз. русск. ед. и слов. И. А.“ Т. V.

II. Поганська культура українських племен.

Kraszewski I. — Sztuka u Słowian — Wilno 1860.

Lelewel — Cześć bałwochwalcza Słowian i Polski — Poznań 1867.

Sokołowski M. — Ruiny na ostrowie Lednicy — „Pamiętnik Akad. Um.“ — Kraków 1876. T. III.

Gawroński R. — Ślady kultury starego świata na Rusi Kijowskiej — Kraków 1917.

Антонович В. — О скальных пещерахъ на берегу Днѣстра — „Труды VI. Археол. създа“ Т. I.

Вильчинскій О. Начало Руси — СПб. 1906.

Антонович В. — Черты быта Славянъ по кург. раскопкамъ — „Русская Ист. въ очеркахъ“.

Завитчевичъ — О культурномъ вліянніи Византіи на бытъ русскихъ Славянъ курганнаго періода — „Труды XII. Археол. създа“.

- Айналовъ* — Лѣтопись о начальной порѣ русскаго искусства — СПБ. 1904. — Рецензія М. Грушевського — „Записки Н. Т. Шевч.“ LXII.
- Gerson W.* — Nieprzerwalność odwieczna uprawy sztuki w Polsce — „Pamiętnik II. zjazdu historyków p.“ — Lwów 1890.
- Партицький О.* — Велика славянська держава перед двома тисячами літ — Львів 1889.
- Hadaczek K.* — Światowit — „Materiały ant. archeol.“ 1904. VII. — Рецензія З. Кузеля — „Зап. Н. Т. Ш.“ Т. LXXII.

III. Мистецтво держави Володимира і Ярослава.

- Грушевський М.* — Історія України-Руси — Том III. Львів 1905. — Ст. 422—452 і 553—556 (література).
- Широцький К.* — Українське мистецтво старокнязівської доби і його вивчення — „Наше Минуле“ — Київ 1918. Ч. I.
- Айналовъ* — Искусство Кіевской Руси — „Книга для чтенія по росс. ист.“ — 1904.
- Широцький К.* — Старовинне мистецтво на Україні — Київ 1918.
- Sokołowski M.* — Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura — „Studia i szkice“ — Kraków 1899.
- Лашкаревъ* — Церковно-археологическія изслѣдованія. — Кіевъ 1898.
- Bołsunowski K.* — Najdawniejsze pomniki chrześcijaństwa na Rusi — „III. Zjazd historyków polsk w Krakowie“.
- Павлуцький Г.* — Древнѣйшіе храмы Кіева и Чернигова — И. Грабарь „Ист. русск. Искусства“ Т. I.
- Лашкаревъ* — Церкви Чернигова и Новгород-сѣверска — „Труды XI. Археол. Създа“.

Айналовъ-Рѣдинъ — Кіево-Софійскій соборъ — СПБ. 1889.

„*Кіевскій Соф. Соборъ*“ — Древности Рос. государства I—IV. — 1871—87.

Шероцкій К. — Живописное убранство украинскаго дома въ прошломъ и настоящемъ. Кіевъ 1913.

Толстой-Кондаковъ — Русскія Древности. IV. 1891.

Мурашовъ П. — Живопись домонгольскаго періода. И. Грабаръ „Ист. русск. иск.“ — Т. VI.

Йогожъ: Происхожденіе древне-русской живописи — Ibidem.

Петровъ Н. — Южно-русскія иконы — „Искусство Южн. Россіи“ — Кіевъ 1913.

Ровинскій Д. — Исторія русскихъ школъ иконописанія — 1913.

Кондаковъ — О фрескахъ лѣстницъ Кіево-Софійскаго Собора — „Записки Археол. Общ.“ III. 1888.

Праховъ — Кіевскіе памятники византійскаго искусства — „Труды Московск. Археол. Създа“ Т. XI.

Бутовскій — Исторія русскаго орнамента — Москва 1869—72.

Стасовъ — Славянскій и восточный орнаментъ по рукописамъ древнаго і новаго времени — СПБ. 1884—7.

Йогожъ: Замѣчанія о миниатюрахъ Остромирова Евангелія — „Собр. Сочиненій“ II.

Бобринскій — Кіевскія миниатюры XI. в. — СПБ. 1902.

Sauerland u. Haseloff — Der Psalter Erzbischofs Egberts — Trier 1901. — Рецензія Абрагама „Kwartalnik Historyczny“ — 1902.

Петровъ Н. — Древнія изображенія св. Владимира — Кіевъ 1888.

Йогожъ: О нѣкоторыхъ монетахъ приписывавшихся Ярославу Мудрому — „Кіевская Стар.“ 1890.

- Кондаковъ* — Русскіе клады — Т. I. СПб. 1896.
Широцький К. — Дещо про давні портрети —
 „Сайво“ Київ 1914.

IV. Мистецтво Галицько-Волинської держави.

- Антоновичъ В.* — Археологическая карта Волинской губерніи.
Петрушевичъ — Галицко-волинская Лѣтопись.
В. Ш. — Старое искусство въ Галиціи — „Искусство“ Київъ 1911.
Левицкій О. — Историческое описаніе Владиміро-Волинскаго Усп. Храма — Київъ 1892.
Пеленський О. — Володимирія — „Кал. Просвіти“ Львів 1917.
Szaraniewicz — Trzy opisy historyczne staroksiąż. grodu Halicza — Lwów 1883.
Петрушевичъ — О соб. Богородичной церкви въ г. Галичѣ — Львів 1889.
Łukasiewicz — Kościół św. Stanisława pod Haliczem — Spraw. Kom. bad. hist. sztuki. 1880.
Sokołowski M. — Badania archeologiczne na Rusi galicyjskiej — „Studia i szkice“.
Peteński J. Dr. — Halicz w dziejach sztuki średnio-wiecznej. — Kraków 1914.
Zyła W. — Najstarszy zabytek epoki romańskiej we Wsch. Małopolsce — „Słowo Polskie“ — Lwów 1920, ч. 226—7.
Чоловскій А. — Львовъ во время русскаго владѣнства — СПб. — 1915.
Грушівський М. — Молотівське срібло — „Записки Наук. Т. III.“ Т. I.

V. В наймах у сусідів.

- Грушівський М.* — Історія України-Руси. Том VI. Львів 1907. Ст. 368—388 і 616—622 (літерат.)

Грушівська М. — Причинки до історії руської штуки в давній Польщі — „Записки Н. Т. III.“ Т. LI.

Wystawa archeologiczna polsko-ruska. — Lwów 1885.

Wojciechowski T. — Kościół katedralny w Krakowie — Kraków 1900. — P. IV. Ст. 29—34.

Jaroszyński T. — Zaranie malarstwa polskiego — Warszawa 1905.

Kopera F. — O malarstwie bizantyńskim w Polsce — „Muzeum Polskie“. Табл. 36, 38, 51.

Podlacha — Historya malarstwa polskiego—I. Lwów 1914. R. IV. „Sztuka ruska na ziemiach polskich“ ст. 85 114.

Sokołowski M. — Spraw. z wycieczki nauk. do Lublina — Spraw. kom. hist szt. VIII.

Roskoszny — Średniowieczne freski w katedrze Sandomierskiej — Spraw. IX.

Mokłowski i Sokołowski — Do dziejów architektury cerkiewnej na R. Cz. — Spraw. VII.

Łuszczkiewicz — Ruina Bohójawł. cerkwi w zamku Ostrogskim — Spraw. III.

Гумецкий — Великий Сынъ Галича (П. Ратенський) СПБ. 1909.

VI. Ренесанс.

Павлуцкий Г. — Каменное церковное зодчество на Украинѣ — И. Грабарь „Ист. русск. искусс.“ II. Т.

Йогож: Украинскія древности. Вип. I.

Стасовъ — Православные церкви въ Зап. Россіи въ XVI. въ „Собр. Соч.“ I.

М. — О каменныхъ церквахъ въ Галиціи — „Зоря Галицкая“ 1852.

Бьлоуцъ — Церкви русскіе в Галиціи — Львовъ 1877.

Łozinski W. — Sztuka Lwowska XVI. i XVII w. — Lwów 1898.

- Йогоже* : — *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie XVI. i XVII. w. Lwów 1890.*
- Thulie Cz.* — *O kościołach lwowskich z czasów Odrodzenia — Lwów 1912.*
- „Юбилейное издание“* въ пам. 300-лѣтнаго основанія Льв. Ставр. Братства — Т. І. Львовъ 1896.
- В. Карнович* — Під покровом молдавських господарів — „Укр. Слово“ Львів 1918, ч. 217—221.
- Kowalczyk* — *Zdjęcia z natury i opisy cerkwi w Posadzie R. i w Załużu — Spraw. T. V.*
- Łoza St.* — *Słownik architektów i budowniczych — Warszawa 1917—18.*
- Шараневичъ* — Окрухи надгробныхъ плитъ Усп. церкви во Львовѣ — „Временникъ Ставр. Инст.“ — 1890.

VI. Галицьке малярство XVI—XVII ст.

- Голубець М.* — Українське малярство XVI—XVII. ст. під покровом Ставропігії — Львів 1920.
- Свенціцький І.* — Галицько-руське церковне малярство XV—XVI. ст. Львів 1914. Рецензія *В. Подлахи*: „Kwartalnik historyczny“ — Lwów 1916.
- Sokołowski M.* — *Malarstwo ruskie — „Wystawa arch. polska ruska“ — Lwów 1885. Ст. 13—24.*
- Łoziński W.* — *Malarstwo starocerkiewne na Rusi — „Kwart. Historyczny“ 1887 ст. 149—385.*
- Bostel F.* — *Z dziejów malarstwa Lwowskiego — „Spraw. kom. hist. sztuki“ — IV.*
- Йогоже* : — *Kilka wiadomości o złotnictwie i malarstwie w Przemyśle — Ibidem 1894.*
- Łoziński* — *detto — Ibidem T. IV. i V.*
- Jaworski Fr.* — *O szarym Lwowie — Lwów 1916.*
Глава IV.: Сłońце, місяць і корона (про Пятицьку церкву); V. Mistrze i pacykarze (про цех львівських малярів); VI. Artysci (про кам'яницю Несторовича).

Гребеняк В. — Картини з історії руського Львова „Ілюстр. Україна“ 1913.

Łobeski F. — Opisy obrazów znajd. w kościołach m. Lwowa — „Dodatek do Gazety Lwowskiej“ 1852—56.

Wolfskron — Über einige Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galizien — „Mittheilungen der Centr. Comm.“ — Wien 1858.

Lepszy Z. — Cech malarski w Polsce — „Wiadom. numizm. archeolog.“ — 1896.

Dzieduszycki W. — Ikonostas Bohorodeczański — „Przegląd Archeolog.“ — Lwów 1886.

Mokłowski T. — Skit w Maniawie — „Spraw. kom. bad. hist. szt.“ IX.

Zubrzycki J. — Rohatyn miasto królewskie — „Spraw.“ IX.

Finkel — Wycieczka do Krasnopuszczy — „Techn. Grono Konserw. Galicyi Wsch.“ 1900.

Скобельскій П. — О археологичн.-бібліограф. виставці Ставр. Инст. — „Зоря“ — Львовъ 1889.

Sokołowski M. — Sztuka cerkiewna na Rusi — „Kwart. Hist.“ 1889 (Про Ставр. виставку).

Йогож: Przedstawienie Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie — „Spraw.“ I. 1879.

VIII. XVI—XVII. ст. в мистецтві Подніпрів'я.

Кузьминъ Е. — Украинская живопись XVII. вѣка — И. Грабарь „Ист. русск. Иск.“ Т. VI.

Нарбековъ Н. — Южно русское религиозное искусство XVII—XVIII. в. — Казань 1903.

Петровъ Н. — Историческое значеніе итало-греческой иконописи — „Искусство“ — Кієвъ 1912.

Йогож: О фрескахъ Спасо-Берестовской церкви — „Труды Черн. Арх. Студ.“ — Т. III.

„Путешествіе Амт. Патр. Макарія въ Россію“ — опис. его сыномъ П. Алепскимъ — Москва 1897.

- Грузинскій А. С.* — Пересопницкое Евангеліе — „Искусство“ — Кіевъ 1911.
- Павлуцкій Г.* — Орнаментъ Пересопницкаго Евангелія — Ibidem.
- Kristeller P.* — Kupferstich und Holzschnitt — Berlin 1921.
- Ровинскій Д.* — Русскіе граверы и ихъ произведенія — Москва 1870.
- Йогож:* — Подробный словарь русскихъ гравировъ — СПБ. 1895.
- Йогож:* — Словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ — СПБ. 1872.
- Смасовъ* — Критичні оцінки повисших творів Ровинського — Гляди „Собр. сочиненій“ Т. II.
- Kopera F.* — Spis druków epoki Jagiellońskiej w zbiorze E. Hutten-Czapskiego w Krakowie — Kraków 1900.
- Kołaczkowski* — Słownik rytowników polskich — Lwów 1874.
- Rastawiecki* — detto — Poznań 1886.
- Д. Щ.* — Козак Мамай — „Сяйво“ 1913.
- Покровскій Н.* — Страшный Судъ въ памятникахъ виз. и русск. искусства — „Труды VI. Археол. сѣзда“ — Том III.
- Горленко* — Старинные малоросс. портреты — „Кіевская Старина“ 1882. Кн. XII.
- Г. Хоткевич* — Историчні портрети — Львів 1910 — Вип. I—II.
- Яремичъ С.* — Памятники искусства XVI—XVII в. въ Кіево-Печерской Лаврѣ — „Археол. Лѣтопись Южн. Россіи“ — 1900.
- Титовъ О.* — Краткое описаніе Кіево-Печ. Лавры — Кіевъ 1911.
- Петровъ Н.* — Объ упраздненной стѣнописи вел. церкви Кіево-Печ. Лавры — „Труды кіевск. дух. Акад.“ 1900. Т. IV.

Ертель — О стѣнописи въ вел. Усп. церкви Кіево-Печ. Лавры — „Труды Кіевск. дух. Акад.“ — 1897. IV.

Истоминъ М. — Къ вопросу о древнѣйшей иконописи Кіево-Печерской Лавры — „Чтенія“ — Кіевъ 1898. Т. XII.

Кузьминъ — Нѣсколько соображеній по поводу уничтоженныхъ и удѣлѣвшихъ памятниковъ старины въ Кіево-Печ. Лаврѣ — „Искусство“ — Кіевъ 1900.

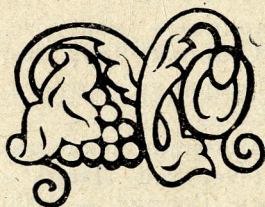
Врангель Н. — Исторія скульптуры — И. Грабарь: „Ист. русск. Искусства“ Т. V.

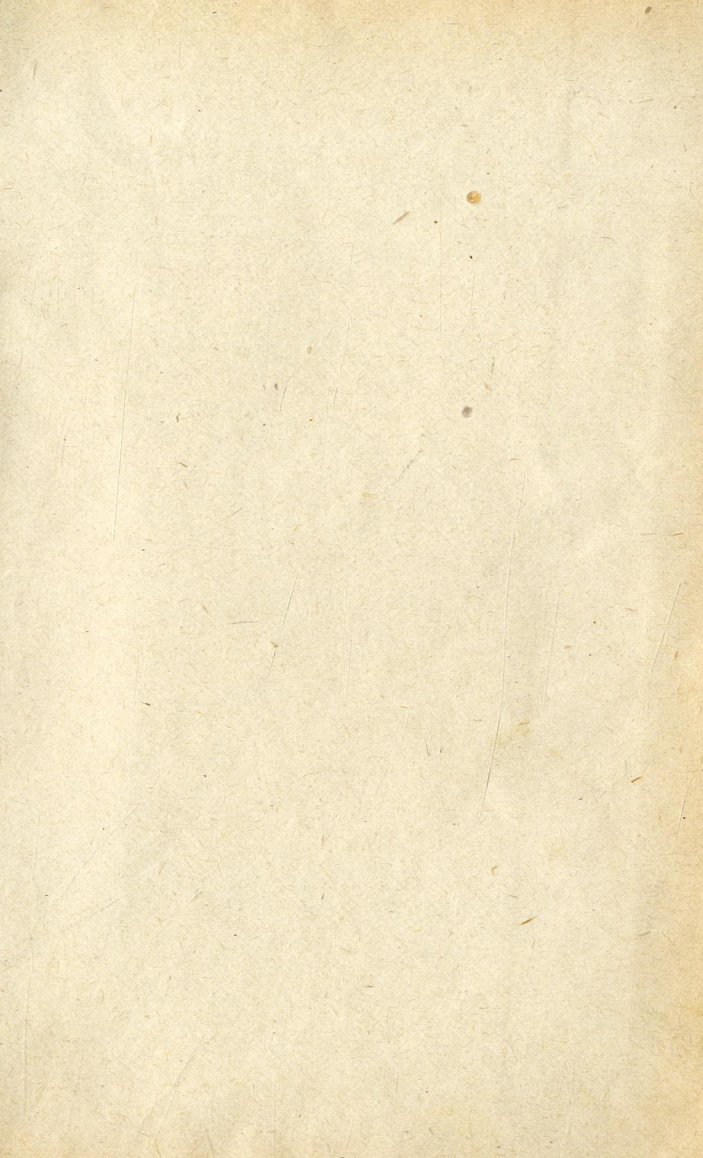
Kopera F. — Grobowiec ks. K. Ostrogskiego i medal jego syna — „Spraw. kom. bad. hist. szt.“ — VII. Т.

Sokołowski M. — Z powodu grobowca ks. K. Ostrogskiego — Ibidem.

Wołowicz H. — Wiadomość historyczna o pomniku A. Kisiela — „Tygodnik Petersburski“ — 1893. Ч. 39.

Шараневичъ И. — Отчетъ изъ Археол. библ. выставки Ставр. Инст. — Львовъ 1889.





7p. 864.
(1986) 1169 PA

2299

8
17
1986