

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ
ДВНЗ «КРИВОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Євген Антонович
Ірина Удріс

Українське мистецтвознавство
кінця ХІХ – початку ХХ століття:
дослідження національних форм
вітчизняного образотворчого мистецтва

Кривий Ріг
Видавничий дім
2015

УДК 7.072(477)(091)
ББК 85. 1Ук
У 45

Антонович Є. А., Удріс І. М. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва: монографія / – Кривий Ріг, 2015.– 300 с.
ISBN

У монографічному дослідженні розглядаються засади формування об'єктивних уявлень про національні форми української образотворчості в працях вітчизняних фахівців кінця XIX – початку XX ст. На основі аналізу численних публікацій означеної доби охарактеризовано сукупність чинників та осередків виокремлення вітчизняного мистецтвознавства в самостійну наукову дисципліну, проаналізовано процес становлення фахових знань щодо специфічних ознак національної архітектури, живопису, графіки, прикладного мистецтва як провідних напрямків дослідницької діяльності представників київської школи мистецтвознавства, а також висвітлено шляхи й етапи визначення в науці тих років особливостей українського національного стилю.

Для всіх, хто цікавиться мистецтвом.

Рецензенти :

М. О. Криволапов – доктор мистецтвознавства, академік
(Національна академія мистецтв)

Р. В. Чугай – доктор мистецтвознавства, професор
(Львівська національна академія мистецтв)

Н. М. Акчуріна-Муфтієва – доктор мистецтвознавства, професор
(Кримський інженерно-педагогічний університет)

М. В. Юр – кандидат мистецтвознавства (Інститут проблем сучасного мистецтва)

Праця рекомендована до друку Вченою радою Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ» (протокол №5 від 11 грудня 2014 року)

© Антонович Євген, Удріс Ірина, текст. 2015
© Удріс Наталя, дизайн, верстка. 2015

ISBN

ЗМІСТ

1. Вступ (І. Удріс)	5
2. Чинники й осередки становлення київської школи українського мистецтвознавства (І. Удріс)	11
3. Визначення національних форм української архітектури (І. Удріс)	40
4. Дослідження національних форм українського живопису (І. Удріс)	94
5. Дослідження національних форм вітчизняної графіки (Є. Антонович)	148
6. Національні форми українського декоративного мистецтва як предмет досліджень (Є. Антонович)	188
7. Формування концепції національного стилю українського мистецтва (І. Удріс)	233
8. Заключне слово (Є. Антонович)	264
9. Бібліографія (Є. Антонович, І. Удріс)	266



ВСТУП

Пропонована читачеві книга є третьою частиною монографії, присвяченої дослідженню початкового етапу розвитку українського мистецтвознавства як наукової дисципліни. В першій з них розглянуто процес визначення предмету молоді науки, становлення якої в нашій країні припало на останню чверть XIX – першу чверть XX століття і, відповідно, – процес формування концепції історії національного мистецтва в працях вчених київської школи. Друга частина висвітлювала дослідження образотворчої спадщини Т. Г. Шевченка як окрему формувальну галузь тогочасного вітчизняного мистецтвознавства. Зміст і мета даної роботи полягають у виявленні напрямків дослідження національних форм українського образотворчого мистецтва як сутності і стрижня науки в період її самовизначення й окреслення кола явищ, які підлягали вивченню.

Кожна галузь наукового знання на певному етапі свого розвитку відчуває потребу в систематизації та оцінці власних досягнень, у створенні власної історії. Історія вітчизняного мистецтвознавства досліджена на сьогодні далеко не в повній мірі. Зокрема, сказане стосується доби становлення наукових знань про українську образотворчу класику. В останні роки солідна наукова спадщина фахівців означеної доби у сфері вивчення національного образотворчого мистецтва привертає все більшу увагу науковців. У загальному контексті досліджень, що стосуються українського мистецтва XX століття, окремі аспекти мистецтвознавчих публікацій кінця XIX – початку XX століття висвітлюються у фундаментальних працях Р. Захарчук-Чугай, В. Овсійчука, Л. Соколюк, Т. Кара-Васильєвої, М. Селівачова, А. Тарасенко, О. Лагутенко, Р. Шмагало. Безпосередньо наукова спадщина українських дослідників мистецтва тієї доби розглядається в публікаціях С. Білоконя, І. Голода, М. Криволапова, Д. Степовика, В. Ульяновського, С. Побожія, В. Яцюка, В. Ханка, В. Пуцка, А.Пучкова, М. Юр, О. Мандебури-Ноги, Є. Шудрі, Ю. Смолій та багатьох інших.

Значної уваги у контексті нашої роботи заслуговують дві праці останніх десятиліть. Вагомим внеском у вітчизняне мистецтвознавство стало фундаментальне дослідження О. Ноги «Проект пам'ятника Івану Левинському» [349]. Діяльність видатного представника львівської сецесії – архітектора, власника будівельної фірми і фабрики керамічних виробів розглянута

в широкому контексті тогочасного художнього життя країни. Зокрема, автор висвітлює проблему пошуків українського стилю та українського церковного стилю у різних видах образотворчого мистецтва в двох аспектах: теоретичному та художньо-практичному. Теоретичний аспект характеризується на основі залучення дуже значної кількості джерел кінця ХІХ – початку ХХ століття, опублікованих у періодиці та наукових виданнях не лише Галичини, а й всієї України. Разом з тим, відтворюючи розмаїту панораму спільних зусиль науковців-мистецтвознавців указанного періоду та художників по розв'язанню проблеми, автор не зосереджується на висвітленні суто мистецтвознавчої складової цього процесу.

Не так давно до наукового обігу увійшла книга С. Побожія «3 історії українського мистецтвознавства» [415]. Предметом дослідження в цій праці стала наукова спадщина представників харківської школи мистецтвознавства: Є. Редіна, М. Сумцова, Ф. Шміта, С. Таранушенка та інших дослідників. Автором докладно проаналізовані загальні ідеї, теорії, напрями університетської науки про мистецтво Харкова а також – доробок окремих учених. Особливої вагомості додає роботі ґрунтовний науковий апарат. Однак, спеціально на дослідженні національних форм образотворчості увага не акцентується.

Дуже значний внесок у дослідження витоків формування вітчизняного мистецтвознавства уявляє собою й фундаментальна праця М. Палієнко, присвячена журналу «Кіевская старина», у трьох частинах якої висвітлюється роль часопису у науковому та громадському житті країни кінця ХІХ – початку ХХ століть, а також містяться систематичний і хронологічний покажчики змісту видання за всі роки існування [384]. Низка аспектів складного процесу становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства в окреслену добу висвітлюється в публікаціях М. Криволапова у контексті дослідження етапів еволюції національної мистецької школи і мистецтвознавчої думки в Україні ХХ століття [211]. Загалом бібліографія, подана у роботі, попри те, що презентує лише ту частину праць, яка безпосередньо стосується даного дослідження, свідчить про зростання інтересу до проблеми.

Використовуючи науково-пізнавальний потенціал, накопичений до сих пір в окресленій галузі досліджень, ми прагнули реалізувати власні підходи до вирішення одного з провідних питань історії вітчизняної науки про мистецтво. З огляду на окремі дискусійні моменти, що виявляються в публікаціях останніх десятиліть, та на хронологічні й територіальні межі нашого дослідження, вважаємо доцільним висловити декілька загальних зауважень з приводу використання в нашій роботі певних термінів і понять. Передусім слід зазначити, що визначення «історія мистецтвознавства» розглядається нами як історія групи просторово-пластичних мистецтв, хоча

ми здаємо собі справу, що і музикознавство, театрознавство тощо є складовими мистецтвознавства як збиральної науки. Однак, на сьогодні тема створення комплексного дослідження, на нашу думку, ще не на часі, оскільки потребує ґрунтовного висвітлення історії кожної з дисциплін, що вивчають окремі види мистецтва.

Потребує пояснень авторське тлумачення визначення «київська школа» української науки про мистецтво. З огляду на історичні, соціально-політичні, економічні та культурні умови, життя на території України протягом століть на її східних і західних землях, в тому числі наука і мистецтво, значною мірою розвивались власними шляхами. В результаті на цих теренах сформувались дві самостійних, хоча і споріднених наукових і художніх школи при постійному прагненні національної інтелігенції до діалогу та взаємозв'язків. Можливо, більш відповідними у даному випадку з точки зору повноти охоплення досліджуваних явищ, хоча теж достатньо умовними, були б інші визначення, оскільки мова йде не про локальні культурні осередки, а про обширні історико-регіональні об'єднання. Однак подібний, суто «географічний» підхід нівелює роль інтелектуально-духовного фундаменту подібної консолідації, яка була визначальною.

В ХІХ столітті історична традиція і сучасна ситуація відвела таку роль Києву та Львову як стрижневим осередкам, навколо яких розвивались найважливіші події української історії та культури. Зокрема, на наше переконання, з цієї точки зору на українських землях, що входили до складу Російської імперії, особливе місце в процесі активного освоєння власного образотворчого минулого належало Києву, навколо якого згуртувалися науковці різних міст – Харкова, Полтави, Одеси тощо. В такому широкому, певною мірою, символічному значенні ми використовуємо визначення «київська школа».

Окремого пояснення заслуговує, очевидно, і визначення «національні форми» у назві роботи та його співвіднесення з поняттям «національний стиль» (український стиль) як предметом розгляду в одному з розділів. Як і кожна наука, мистецтвознавство має власний термінологічний словник і його використання дозволяє більш-менш чітко обговорювати мистецькі твори. Але навіть сьогодні складність окремих понять, таких, наприклад, як «стиль», обумовила відсутність їх загальноприйнятого визначення. А в добу виокремлення українського мистецтвознавства в самостійну галузь знання ця проблема була ще більш гострою. Зокрема, в дослідженнях ХІХ століття мова йде не про стиль чи форми національного мистецтва, а про «відмінні риси» архітектури, живопису чи народного мистецтва. Однак, як доводить аналіз текстів, вивчаються й характеризуються саме художні форми, за допомогою яких реалізується мистецький задум у пам'ятках українського мистецтва.

Цікаво, що вітчизняні фахівці часів становлення наукового мистецтвознавства, не зосереджуючи спеціально увагу на термінологічних питаннях, добре орієнтувались у суті, що простежується в певних аспектах дискусії про український стиль, яка активізується на початку ХХ століття. Власне, її виникнення стало можливим у результаті накопичення та систематизації уявлень про національні форми нашого мистецтва, які мали місце на кожному з етапів його розвитку. І, як наступний логічний щабель наукового освоєння мистецької спадщини, виникає проблема виявлення серед всього багатства національних художніх форм такого поєднання змістово-формальних елементів, яке найбільше характеризує мистецький світогляд нашого народу. При такому підході поняття стилю трактується як категорія сприйняття й оцінки творця і глядача і цей факт є одним з найбільших досягнень нашої тогочасної науки про мистецтво. Отже, визначення «національні форми» є, на нашу думку, найбільш відповідним змістові роботи, оскільки об'єднує фактологічний матеріал з питань дослідження українського мистецтва, в тому числі й дослідження українського стилю.

Вважаємо небезкорисним висловити власне бачення окремих характеристик мистецького процесу означеного нами періоду. У підходах до аналізу українського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття в сучасній науці має місце певний суб'єктивізм і плутанина, пов'язані, як відмічено, з недостатньою розробленістю фахового словникарства [479]. Це іноді обумовлює в рецензіях критичні зауваження і навіть натяки на некомпетентність того чи іншого автора, тоді як мова йде про різне тлумачення окремими науковцями таких, наприклад, термінів як модерн і модернізм, авангард й авангардизм тощо. Подібні колізії почастишали в останні роки, коли «модерн» почали іноді трактувати як синонім «сучасності», що породило різнобій і в характеристиках хронологічних меж.

Періодизація є одним із першорядних принципів систематизації та класифікації світового мистецького процесу. Першим рівнем періодизації як мінімум сорокатишчолітньої історії мистецтва є, як відомо, поділ її на стадії: стародавнього світу, середньовіччя, нового та новітнього часу. Ми поділяємо точку зору тих фахівців, які вважають, що перехід до стадії мистецтва Новітнього часу в європейському художньому процесі починається із середини ХІХ століття і продовжується до наших днів. У межах цієї стадії з 1880-х років у європейському мистецтві зароджується й існує приблизно до початку Першої світової війни художній стиль, який в різних країнах отримав різні назви. В українському мистецтвознавстві віддали перевагу визначенню «модерн», при цьому в дослідженнях науковців західних регіонів останніх десятиліть переважає термін «сецесія». Разом з тим, у фахових виданнях ряду європейських

країн та США розповсюдження набуває французький варіант назви – «Ар-нуво». На нашу думку, є сенс використовувати саме такий варіант стосовно низки мистецьких явищ, які мали місце в добу становлення вітчизняного мистецтвознавства.

Як і в попередніх частинах роботи, за хронологічні рамки даного дослідження обрано пів століття – від 1870-х до початку 1920-х років. Однак, характеристика процесу кристалізації наукових уявлень про національні форми вітчизняної образотворчості, притаманних саме добі становлення науки про мистецтво, була б неповною без аналізу ряду публікацій, що порушують ці часові обмеження. Отже, з огляду на значимість досліджень таких науковців як П. Лашкар'єв і П. Лебединцев з одного боку і праць Г. Павлуцького, О. Пчілки, Ф. Ернста, О. Новицького – з іншого, в окремих випадках ми свідомо виходили за вказані хронологічні межі.

Нарешті, слід зауважити, що ми взяли на себе сміливість порушити нормативність подання назв періодичних видань та дослідницьких праць мовою оригіналу в тексті дослідження. Якби справа стосувалась лише окремих моментів, ми б не відходили від регламентації. Але більшість робіт – як і наукових збірників і назв газет та журналів, де вони публікувались – на той час були російськомовними, що певною мірою ламає цілісність викладу матеріалу. Тому у даній роботі всі назви подані за принципом цитування у перекладі. Крім цього, нами цілком свідомо використано у висвітленні матеріалу більше цитат, ніж у попередніх частинах монографії. Це пояснюється бажанням дати можливість відчутти, в яких вербальних формах формулювались ознаки національних візуальних форм української образотворчості в означені часи.

Історіографія, вивчення історії мистецтвознавства, передбачає різні формати висвітлення історії науки і різні методи об'єднання фактологічного матеріалу у послідовний виклад. Традиційно одним з основних інструментів, що допомагають організувати подачу мистецтвознавчих праць, є хронологія. Ще одним підходом до групування публікацій означеної доби може бути метод об'єднання за темами. Якщо трактувати друковані праці мистецтвознавців київського кола в якості явищ, детермінованих тогочасними соціально-політичними і культурними умовами, світоглядом та індивідуальними позиціями авторів, то більш результативним видається комбінований, тематико-хронологічний підхід. Визначення й характеристика шляхів і засобів вивчення історії мистецтвознавства мають у своєму арсеналі низку дослідницьких методів. Однак, обсяг матеріалу, недостатня розробленість питання та провідна мета роботи вимагають на даному етапі дослідження обмежитись первісними



методиками. Опис публікацій, прочитання текстів досліджень та їх переказ, зрозуміло, не дають вичерпної характеристики, однак вони є обов'язковою складовою фахового аналізу.

Інтенсивний розвиток українського мистецтвознавства окресленої нами доби можна досягнути кількома шляхами. Один з них – систематизація матеріалів за принципом характеристики персоналій. Такий підхід дає можливість окреслити масштаб наукового зацікавлення художньою спадщиною України, визначити внесок кожного з багатьох дослідників доби у процес накопичення фахових знань. Характерною ознакою періоду становлення науки був певний універсалізм зацікавлень, коли провідні науковці прагнули висвітлити найрізноманітніші питання, виявити себе в дослідженні практично всіх видів образотворчого мистецтва. Відсутність вузьких наукових спеціалізацій сприяла швидшому формуванню загальними зусиллями об'єктивних відповідей на поставлені питання. З даної точки зору достатньо плідним виявив себе принцип висвітлення матеріалу у ширшому культурологічному контексті розвитку наукових осередків.

Сотні книг і статей, повідомлень, нарисів і монографій авторів означеної доби, що утворюють величезний обсяг матеріалу для вивчення, дають підставу розглянути історію становлення українського мистецтвознавства з більш конкретної позиції, а саме: охарактеризувати загальні досягнення науки у визначенні національних форм окремих видів українського мистецтва як провідного завдання даної галузі знання. Такий підхід дає можливість синтезувати наукові погляди і думки окремих дослідників, ставлячи за мету не детальне висвітлення доробку кожного в даному питанні, а виявлення певних закономірностей становлення об'єктивних уявлень про своєрідність форм української архітектури, живопису, графіки, скульптури і прикладного мистецтва та про специфічні риси українського стилю образотворчості. Отже, робота побудована таким чином, що в ній історія українського мистецтвознавства розглядається як історія ідей про національні форми образотворчості за названими видами мистецтв. Як окремий розділ постає хроніка зародження і розвитку теоретичних ідей і думок про національний стиль українського образотворчого мистецтва. Наскільки повно пощастило нам реалізувати поставлені завдання – судити читачам.

ЧИННИКИ Й ОСЕРЕДКИ СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Українське мистецтвознавство як самостійна наукова дисципліна формується в межах останньої чверті ХІХ та першої чверті ХХ століть. Процес становлення нової галузі гуманітарного знання охоплює біля половини століття і в основних параметрах тісно пов'язаний з умовами розвитку суспільного життя країни, різних галузей науки та культури. Ознайомлення з тогочасним культурним життям у різних його проявах дає можливість повніше усвідомити специфіку діяльності вітчизняних істориків мистецтва і відчутти всю складність та специфічність чинників, які вплинули на означений процес.

В загальних рисах на європейські та світові зрушення й перетворення протягом ХІХ століття значною мірою вплинули ідеї Французької революції 1789 року. Передусім – права особистості та народу на свободу, за які боролись люди в країнах Старого та Нового Світу. Достатньо згадати прагнення італійських та угорських патріотів, майнцьких республіканців, польських та ірландських повстанців, повстання у Венесуелі, зрештою – зміни на Далекому Сході, щоб переконатись у цьому. В означеному контексті може розглядатись і юридичне скасування в Російській імперії кріпацтва законодавчим актом 19 липня 1861 року, що, попри всі політичні та економічні проблеми на шляху масштабних буржуазних перетворень, дало поштовх активізації соціального руху та суспільного життя.

В Україні ХІХ століття також може бути охарактеризоване як доба невпинного зростання національної самосвідомості, як національно-культурне відродження. Особливо відчутно збудження національної свідомості спостерігається в різних галузях духовної діяльності народу. Царський уряд Російської імперії, який заперечував існування української культури, не міг не турбувати цей процес і вся друга половина століття ознаменувалась низкою загально-відомих брутальних заборон, що мали на меті її знищення. Але подібні постанови не враховували природного спротиву кожної живої істоти, тим більше – народу – насильству. Урядові постанови нівечили людські долі, але

в цілому всі каральні заходи і пригнічення породили в Україні зростаючі національно-визвольні змагання, зокрема – прагнення до самоусвідомлення та самопізнання [657, 191]. Активізуються зусилля українського суспільства в справі пізнання власної історії, етнографії, мови, літератури і мистецтва. Це, в свою чергу, сприяє активному розвитку вітчизняного наукового знання, становленню нових його галузей.

Вже друга чверть ХІХ століття позначилась розбудовою багатьох напрямків гуманітарних наук, пов'язаних з вивченням життя нашого народу. Вагомим центром згуртування вітчизняних вчених – українознавців був Київський університет св. Володимира. Перший ректор університету М. Максимович (1804–1873) активно працював як історик, етнограф, ботанік та поет. Одним з перших випускників цього навчального закладу був О. Маркович (1822–1867) – фольклорист і етнограф, автор музики до «Наталки Полтавки» І. Котляревського [265, 366]. В ці ж роки розпочинає діяльність у багатьох галузях національної культури П. Куліш (1819–1897) – один з активних співпрацівників Київської археографічної комісії, автор історичної повісті «Михайло Чарнишенко» та епопеї «Україна».

Значну роль у суспільно-культурному житті в цей час відіграють також професор університету М. Костомаров (1817–1885) та М. Гулак (1822–1899). Сам вони стали ініціаторами створення таємної політичної організації «Кирило-Мефодіївське братство», до якої приєднується в 1846 році запрошений до роботи в Археографічній комісії Т. Шевченко. Міркування членів товариства про подальший розвиток України та шляхи їх реалізації М. Костомаров за участю М. Гулака виклав у «Книзі буття українського народу», що трактувалась як програма братства. Опираючись певною мірою на «Книгу народу польського та палігримства польського» А. Міцкевича, ця праця в основі своїй містить типові для романтично-революційної доби європейської історії ідеї перебудови суспільства на засадах рівності, свободи, справедливості, братерства та національної неповторності. Товариство проіснувало лише 14 місяців і в 1847 році його активні члени були заарештовані. Проте, ідеї українського відродження, сформульовані кирило-мефодіївцями, стали панівними серед значної частини української інтелігенції середини століття [268, 216].

Наступна хвиля активізації національно-культурного руху припадає на кінець 1850-х років, коли в Петербурзі оселяються після заслання П. Куліш, Т. Шевченко, М. Костомаров, М. Гулак, В. Білозерський та інші. За сприяння В. Тарновського тут відкривається друкарня, де починають видавати твори українських авторів. В 1861 році засновується перший український щомісячник «Основа», в якому оприлюднив тезу про окремішність української культури

М. Костомаров [123, 29]. В «Основі» друкувались дослідження з національної історії, права, етнографії, мови та літератури. Матеріали часопису уряд сприйняв як вкрай небезпечні і журнал закрили, а завершилась каральна акція горезвісним циркуляром П. Валуєва. Кращі представники вітчизняної інтелігенції концентруються на дослідницькій роботі. П. Куліш в своїх історичних працях, таких як тритомна «Історія возз'єднання Руси», приходить до критичного осмислення ролі козаччини в українській історії, що викликало негативну реакцію частини суспільства; важливо, що він вибудовує українську історію, починаючи від Київської Русі. П. Куліш був також автором української абетки і правопису. М. Костомаров створює низку монографій з історії козаччини: «Богдан Хмельницький», «Гетьманство Ю.Хмельницького», «Гетьманство Виговського», «Мазепа та мазепинці» і видає 12 томів «Актив, що відносяться до історії Південної та Західної Росії».

В цей час формується ідеологія народництва, що значно вплинула на наукові позиції багатьох українських учених. Вважаючи селянство тим середовищем, де найповніше зберігалась християнська мораль і національна культура, народники закликали з одного боку до всебічного вивчення народної історії та культури, а з іншого – до пошуку шляхів залучення широких народних мас до досягнень світового прогресу. Одним із проявів народницьких ідей стало створення гуртків і товариств української інтелігенції – громад. Провідними завданнями громадівці вважали культурно-просвітницьку діяльність, поширення народної освіти та збір українознавчих матеріалів. Найбільш численною і активною була Київська громада під проводом професора В. Антоновича (1834–1908). До її складу входили М. Драгоманов, П. Житецький, О. Лазаревський, Ф. Вовк, П. Чубинський, М. Старицький, М. Лисенко та інші відомі діячі української науки культури і мистецтва. Українські громади виникають і в інших містах, їх розквіт припадає на 1870-ті роки. До хвилі українського народництва належав Т.Рильський (1841–1902). Після завершення навчання в Київському університеті протягом трьох років спільно з В. Антоновичем та однодумцями він пішки пройшов майже все Лівобережжя та Південну Україну, вивчаючи життя народу, а потім присвятив простим людям все життя. Серед його праць з питань етнографії та фольклористики слід згадати низку публікацій у «Київській старовині» та «До вивчення українського народного світогляду» [383, 409].

Великого значення у процесі розвитку українознавчих наук набувають численні наукові товариства, що формуються в ці десятиліття. Так, в 1873 році починає функціонувати національне відгалуження Російського географічного товариства – Південно-Західний відділ РГТ. Одним із його засновників і активним діячем був П. Чубинський (1839–1884), його заступником – О. Русов

(1847–1915). Членами товариства були знову ж таки В. Антонович, М. Драгоманов, О. Кістяківський, П. Косач, М. Лисенко, Ф. Вовк, М. Старицький. Результати фольклорно-етнографічної діяльності Товариства були зібрані у семитомнику під редакцією П. Чубинського «Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край», що вийшов у світ в 1872–1879 роках. Серед важливих акцій Південно-Західного відділу РГТ – одноденний перепис київського населення 2 березня 1874 року та участь в організації і проведенні в Києві в тому ж році III Археологічного з'їзду [355, 236].

В. Антонович у 1870-ті роки фактично очолив роботу Київської археографічної комісії, що в цей час інтенсивно видавала численну кількість матеріалів з історії українського суспільства в «Архиві Південно-Західної Росії» («Архив Юго-западной России»). В. Антонович був також очільником Історичного товариства Нестора-Літописця, автором монографій з історії України князівського та литовського періоду, археології та етнографії, відіграв важливу роль у становленні археології як наукової дисципліни і створив справжню наукову школу зі своїх учнів, серед яких були М. Грушевський та Д. Багалій [123, 32]. М. Драгоманов (1841–1895), змушений емігрувати, наприкінці 1870-х – початку 1880-х років видавав у Женеві політичний альманах «Громада». Як науковець-фольклорист він видав низку праць: «Історичні пісні малоруського народу (у співавторстві з В. Антоновичем)», «Нові українські пісні про громадські справи. 1764–1880», інші збірки народних пісень, приповідок тощо. Його публіцистична творчість відіграла важливу роль у розповсюдженні визвольних ідей в Україні і сучасники вважали, що як і Т. Шевченко, М. Драгоманов вплинув на формування серед українців національної ідеї [265, 375]. Помітний внесок в історію української етнографії та фольклористики зробив відомий культурний діяч середини ХІХ століття Тадей Рильський, що належав до хвилі українського народництва [383, 409].

Значну роль у поширенні знань про Україну в 1870-ті–1890-ті роки відіграли провідні вчені Харківського університету, що поділяли і розвивали погляди і прагнення київського науково-культурного осередку. Учень В. Антоновича Д. Багалій (1857–1932) присвятив життя вивченню історії Слобідської України. О. Потебня (1835–1891) створив нову психологічно-порівняльну школу українського мовознавства. Дотепер не втратили наукової ваги його праці «Думка і мова», «Замітки про малоруське нарідчя», «Мова і народність» тощо. Спираючись на ідею нації, вчений доводив право національних культур на самостійне існування і основою усвідомлення національності – передусім української – справедливо вважав мову [123, 33].

Поступово громадське й наукове життя активізується і в провінційних містах України. Значну роль у вивченні місцевих культурних і мистецьких

пам'яток відіграли такі офіційні установи як архівні комісії, церковно-археологічні товариства, музеї старовини і мистецтва Полтави, Катеринослава, Чернігова, Одеси, Кам'янця-Подільського та інших міст, де також працювали віддані українознавству науковці. Зокрема, яскравою постаттю в історичній науці був відомий дослідник козаччини, директор музею запорізької старовини Д. Яворницький (1855–1940), який в 1888 році видав двотомник «Запоріжжя в залишках старовини та переказах народу». Слід зазначити, що прагнення обійти урядові обмеження щодо української мови в імперії спонукали вітчизняних дослідників шукати тісніших зв'язків з ученими Західної України. Так, М. Драгоманов, П. Куліш, О. Кониський та інші тісно співпрацюють з часописами і науковими установами Львова. Зокрема, в 1873 році за сприяння українців з російської імперії (В. Семиренко) було засновано Літературне товариство ім. Т. Шевченка, що трансформувалось згодом у визначний науковий осередок всієї України – наукове товариство імені Шевченка.

Завдяки зусиллям українських дослідників протягом 1870-х – 1890-х років були закладені основи наукових знань практично у всіх напрямках українознавства. Численні зібрані й оприлюднені факти і матеріали беззаперечно доводили історичну самобутність української культури і нації в цілому. Наукове обґрунтування цієї ідеї суттєво вплинуло на свідомість тогочасного суспільства і стимулювало спеціальні дослідження у провідних галузях художньої культури. Всупереч постійним репресіям з боку царського уряду український народ у цей час домогся значних успіхів у розвитку не лише науки, а й літератури і мистецтва. Далеко за межами країни стають відомими прізвища поетів і письменників тієї доби – І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Франка, Л. Українки, І. Тобілевича та інших. Починаючи від 1860-х років успішно проходить становлення національного театру зусиллями М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької. Українське музичне мистецтво уславлюється творчістю М. Лисенка, П. Сокальського, П. Ніщинського.

Безсумнівних успіхів досягли в ті часи в Україні просторово-пластичні мистецтва. В другій половині століття активно розбудовуються в притаманному добі стилі історизму не лише Київ, а й Одеса, Харків, Катеринослав, Львів, Тернопіль. Класичним прикладом тогочасного архітектурного мислення можуть вважатись оперні театри в Києві (В. Шредер), Одесі (Ф. Фельнер та Г. Гельмер) і Львові (З. Горголевський), що вдало відтворюють образ «палацу мистецтв» на кшталт споруд Парижу чи Відня. Слід також назвати серед характерних творів архітектури Нову біржу Одесі (О. Бернардацці) та Володимирський собор у Києві. В галузі скульптури помітним явищем стали роботи скульпторів П. Забіли, Л. Позена та пам'ятник Б. Хмельницькому

М. Микешина. В графіці найпомітнішими можна вважати твори Л. Жемчужникова, К. Трутовського, І. Репіна та М. Ге. Найвизначніших успіхів у другій половині століття досягли майстри українського живопису. В цей час у межах Російської імперії набирає силу напрямок критичного реалізму, що найбільш повно реалізувався саме в галузі малярства, зокрема – в творчості членів Товариства пересувних художніх виставок. До речі, більшість представників реалістичного напрямку в тогочасному живописі були українцями за походженням і це позначилось так чи інакше на їх творчості. Серед засновників та учасників виставок передвижників – І. Крамської та І. Репін, М. Ярошенко та М. Ге, А. Куйнджі, М. Кузнецов та інші [164].

В Україні в цей час працювало багато яскравих особистостей, що належали до товариства або контактували з його представниками. Найпомітніших успіхів досягли майстри пейзажу, такі як С. Світославський, П. Левченко, С. Васильківський, М. Мурашко. І. Похітонов. Побутовий жанр представляли визнані митці М. Пимоненко, С. Костенко, Ф. Красицький, М. Кузнецов. К. Костанді. До видатних митців приєднуються їх молодші сучасники С. Кишинівський, Є. Буковецький, Ю. Бершадський. В цей час відбувається також становлення вітчизняної художньої освіти. Це художні (рисувальні) школи в Одесі, Харкові та Києві. Під керівництвом видатних художників-педагогів К. Костанді, М. Раєвської-Іванової, М. Мурашка вони перетворюються на поважні навчальні заклади [135].

Досягнення наукового українознавства та піднесення в різних галузях національного мистецтва в другій половині ХІХ століття стали підґрунтям для зростання загальної зацікавленості українського суспільства вивченням власної художньої спадщини. Якщо в першій половині століття дослідження української образотворчої класики та розповсюдження знань про мистецтво проходило в межах загальноісторичної та філологічної дисциплін то на початок періоду, що нас цікавить, тобто – в 1870-ті роки розпочинається достатньо активний процес цілеспрямованих досліджень у галузі українського образотворчого мистецтва від його витоків і включно до першої половини ХІХ століття. Серед низки чинників та науково-творчих осередків, що безпосередньо вплинули на початок процесу формування українського наукового мистецтвознавства слід детальніше охарактеризувати найсуттєвіші, а саме: викладання історії мистецтва у вищих навчальних закладах країни, діяльність наукових установ фахового спрямування, активне вивчення пам'яток образотворчості археологічною наукою, функціонування єдиного в Україні у складі імперії останніх десятиліть ХІХ століття часопису «Київська старовина» і значної кількості періодичних видань початку ХХ століття.

Академічна наука про мистецтво на теренах тодішньої Російської імперії починає досить активно розвиватись від 1860-х років у вищих навчальних закладах – університетах та академіях як провідних осередках різних галузей гуманітарних знань. Історія мистецтва як навчальна дисципліна з'являється в університетських програмах в середині століття. Університетський устав 1863 року передбачав викладання даної науки на історико-філологічних факультетах. [74, 212]. А відтак на цих факультетах засновувались кафедри історії та теорії мистецтв, створюючи можливості залучення в університети відомих фахівців. Університетські кадри, як вже зазначалось, склали найвагомішу частину наукової інтелігенції тієї доби [264, 180]. При всіх університетах існували історико-філологічні товариства, що видавали свої праці – «Вісники», «Збірники», «Записки» тощо. Ці об'єднання, членами яких були не лише університетські науковці, а значно ширше коло дослідників, багато зробили для розвитку історичної науки взагалі, однак з історією мистецтва справи склались досить неоднозначно.

В галузі мистецтвознавства фахівців було так мало, що новостворені кафедри часто залишались вакантними або ж лекції з історії мистецтва читались викладачами інших спеціальностей «за сумісництвом». Крім того, увійшовши до блоку обов'язкових дисциплін, історія мистецтва іноді об'єднувалась з археологією. При цьому національному медієвістичному мистецтву – як українському так і російському – на той час майже не приділялось уваги, оскільки в середині століття в ньому вбачали лише наслідування візантійському та західноєвропейському. Щоправда, з кінця 1860-х років ситуація потрохи змінюється і з'являються науковці, які присвячують себе дослідженню давньоруського мистецтва. В межах Росії найвідомішими істориками мистецтва, які вплинули на становлення концепції самодостатності давньоукраїнської образотворчої спадщини, стали Ф. Буслаєв (1818–1897), Д. Ровинський (1824–1895).

В університетах України у складі імперії ситуація з викладанням історії мистецтва була типовою для тих часів. У Харківському університеті першим ученим – фаховим мистецтвознавцем був Є. Редін (1863 – 1908), який викладав там з 1893 по 1908 роки. Після його смерті кафедра кілька років була вакантною, поки її не зайняв у 1912 році Ф. Шміт (1877–1942). Київський університет до 1887 року не мав власного історика мистецтва, але в 1887–1997 роках там читав лекції А. Прахов (1846–1916). Після нього історію мистецтва в університеті св. Володимира викладав Г. Павлуцький (1861–1924). Найбільш серйозно у ХІХ столітті справа з викладанням історії мистецтва була поставлена в Новоросійському (Одеському) університеті, де з 1870 по 1888 роки працював Н. Кондаков (1844–1925) і, крім цього,

одночасно викладав О. Кирпичніков (1845–1903) – літературознавець, який теж займався мистецтвознавчими дослідженнями.

Характерно, що відвідування лекцій з історії мистецтва не було обов'язковим навіть для студентів історико-філологічного факультету і, наприклад, Н. Кондаков тривалий час не мав постійних слухачів, доки в 1884 році не з'явилися Є. Редін та Д. Айналов (1862–1939). Крім цього, у викладі матеріалу, попри існування певних програм, не вимагалось відносної універсальності і в кожному університеті викладач вільно обирав тему для свого курсу лекцій. Найчастіше перевага віддавалась, як і в Академії мистецтв, антикознавству та мистецтву Відродження – класичним курсам історії мистецтва. Лише наприкінці ХІХ століття все більшою популярністю починає користуватись середньовічне сакральне мистецтво, складовою якого була давньоруська культура. Однак, фахова діяльність університетських викладачів, які забезпечували викладання історії мистецтва в ті роки, не могла не вплинути на становлення українського мистецтвознавства. Так, Н. Кондаков, включаючи всю Русь в орбіту розвитку візантійської художньої системи, мало уваги приділяв власне давньоруському і, тим більше, українському мистецтву. Разом з тим, його науковий рівень, дослідницько-педагогічна діяльність стали певною базою для виховання наступного покоління науковців: Є. Редін та Д. Айналов, які під його керівництвом сформувався як фахівці, зробили значний внесок у дослідження національних пам'яток [21, 35–38].

На межі століть університети України в контексті своєї науково-дослідницької діяльності починають дедалі більше уваги приділяти вивченню вітчизняної образотворчої спадщини. Враховуючи регіональну специфіку кожного навчального закладу, в сферу інтересів потрапляла та чи інша галузь історії мистецтва. Наукові інтереси співробітників Новоросійського університету були зосереджені переважно на вивченні античного періоду розвитку Причорномор'я та півдня України. Наприклад, професор О. Павловський (1856–1913) цілком присвятив себе антикознавству, зокрема – дослідженню давньогрецької скульптури. Він також розробив курси лекцій з історії стародавнього та середньовічного мистецтва, але образотворчості України не приділяв уваги.

Більш сприятлива ситуація з вивченням української образотворчої спадщини склалася в Харківському університеті. Як вже зазначалось, помітним внеском у висвітлення низки питань з історії мистецтва Київської Русі та пам'яток Слобожанщини стали праці Є. Редіна. Постійна увага до національної мистецької класики простежується в науковій діяльності видатного етнографа-фольклориста, декана історико-філологічного факультету М. Сумцова (1854–1922). Його дослідження в галузі вітчизняного

мистецтва мають епізодичний характер, але зацікавлення вченого цими проблемами було постійним, що надало високого рівня якості його мистецтвознавчим публікаціям [302]. Ф. Шміт, який протягом десятиліття працював у Харківському університеті, дуже суттєво вплинув на процес формування концепції історії українського мистецтва. Крім цього він, як жоден інший фахівець тих часів, багато уваги приділяв питанням теорії і психології мистецтва, висловлюючи сміливі, часто дискусійні, але цікаві погляди щодо типології, видової специфіки вітчизняної образотворчості [415, 20–25]. Питання образотворчого мистецтва у ті роки входили до кола інтересів О. Білецького (1884–1961). Йому належить стаття про дослідницьку спадщину Є. Редіна [32] та змістовний огляд результатів діяльності відділу старожитностей на Чернігівському з'їзді [31].

В Києві академічна наука про мистецтво розвивалась у двох вищих навчальних закладах – університеті св. Володимира та Київській духовній академії. В Академії завжди високо цінувалась самостійна наука і викладали відомі вчені. Зрозуміло, що всі дослідження, як і всі навчальні програми цього закладу були орієнтовані на історію церкви. Так, церковна археологія, в рамках якої вивчалось вітчизняне мистецтво, своїм завданням мала вивчення речових пам'яток церковного призначення. Однак, в спадщині О. Дмитрієвського (1856–1929), який очолював кафедру церковної археології в КДА, фактично відсутні відповідні наукові публікації. Протягом трьох десятиліть там викладав, як вже згадувалось, професор П. Лашкар'єв, який досить системно досліджував сакральну архітектуру. Він був також ініціатором створення Церковно-археологічного товариства та першого в імперії навчального церковно-археологічного музею при Академії [74, 181].

Водночас із Київською духовною академією пов'язана багатолітня наукова діяльність видатного вченого, професора кафедри історії і теорії російської і зарубіжної літератури М. Петрова (1840–1921). В історію українського літературознавства він увійшов як автор «Нарисів з історії нової української літератури» 1889 року [123, 33]. Але покликанням вченого виявилось дослідження української образотворчої спадщини. Він був першим секретарем створеного в 1872 році при Академії Церковно-археологічного товариства, що ставило за мету збирання, збереження та наукову обробку пам'яток «церковних старожитностей». Вчений став також єдиним співробітником створеного у тому ж році церковно-археологічного музею, який став недовзі загально шанованим осередком збереження і вивчення історичних та художніх цінностей, пов'язаних з церквою. Протягом десятиліть – з 1875 по 1916 – М. Петров систематично розміщував у «Працях» КДА звіти і повідомлення про поточні надходження до музею. Він захоплено досліджував архітектуру Києва,

сакральний живопис і прикладне мистецтво, цікавився сучасними художніми подіями, пов'язаними з монументальними культовими стінописами міста [537]. В Київському університеті, як відмічалось, протягом багатьох років викладав А. Прахов, який закладав підвалини наукового мистецтвознавства у цьому навчальному закладі [503]. Тут також працював професор Г. Павлуцький, який фактично став першим представником університетської науки, що в зрілі роки повністю зосередив наукові зацікавлення на дослідженні української образотворчості. В окремих мистецтвознавчих виданнях висловлювалась думка, що він був неглибоким, фахівцем, швидше популяризатором, ніж дослідником мистецтва. Однак, наукова спадщина вченого дозволяє говорити про нього як про ерудованого знавця і сміливого науковця. І якщо перші роки наукової діяльності Г. Павлуцького були присвячені антикознавству, то з початку ХХ століття він свої сили віддає вивченню української архітектури, скульптури, графіки та прикладного мистецтва. Лекції професора слухали під час навчання в університеті відомі фахівці брати В. та Д. Щербаківські, Д. Антонович (1877–1949), Ф. Ернст (1891–1942) та інші [501].

До кола найбільш талановитих представників української університетської науки про мистецтво слід віднести викладача Петербурзького університету К. Широцького (1886–1919). Попри те, що практична викладацька робота вченого була пов'язана зі столицею імперії, вся тематика наукових досліджень обумовлена відданістю українському мистецтву. Навчаючись з 1906 року на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету, він під керівництвом Д. Айналова рано сформувався як дослідник. В 1916 – 1917 роках вчений працює на кафедрі історії мистецтва, де читає курси давньоруського та галицького, тобто, українського мистецтва. К. Широцький повертається в Україну після лютневої революції і активно долучається до науково-громадської діяльності. Він бере участь в організації міністерства освіти, керує секцією охорони пам'яток старовини і мистецтв, читає лекції в Українському народному університеті. Рання смерть обриває його плідну діяльність. Наукові ідеї К. Широцького належать до найбільш вагомих досягнень українського мистецтвознавства тих літ [197].

Історія мистецтва як навчальна дисципліна викладалась і в інших вищих навчальних закладах Києва, хоча до навчальних програм вивчення українського мистецтва не включалось. Про це свідчать, наприклад, курси лекцій, розроблених Г. Павлуцьким для Вищих жіночих курсів у Києві, де він читав історію мистецтва. Вони висвітлюють лише мистецтво античності та часів Відродження. Активна діяльність по висвітленню української образотворчості притаманна Є. Кузьміну (1871–1942), який викладав історію мистецтва у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка.

Разом зі С. Яремичем він навчався у Київській малювальній школі М.Мурашка, що посприяло формуванню їх як фахівців – дослідників вітчизняного мистецтва. З початку ХХ століття він, як і його товариш, був близьким до кола митців об'єднання «Мир искусства» і це вплинуло на його оцінні характеристики та захоплення прикладним мистецтвом [21, 160-164].

Розвиток основних напрямків українського мистецтвознавства в останні десятиліття ХІХ століття не випадково був найтіснішим чином пов'язаний з археологічною наукою. Археологія стала підґрунтям та вихідною точкою для становлення провідних галузей української науки про мистецтво. Причини такої тісної залежності полягають у відсутності в зазначені часи чіткого розмежування між окремими історичними дисциплінами. Фактично не був завершений процес переростання археології з допоміжної дисципліни при історії та філології в самостійну галузь знання, а відтак сфера її діяльності була дуже широкою і розпливчастою. Крім вивчення історії пам'яток матеріальної культури, що знаходились під час розкопок, археологія в окреслену добу займалась і безпосереднім вивченням творів давнього мистецтва. Більше того, вивчення пам'яток мистецтва віддалених часів вважалося у ХІХ столітті прерогативою саме археології. Це неодноразово підтверджується висловлюваннями самих вчених, які прагнули розподілити сфери діяльності наук та чіткіше сформулювати предмет дослідження кожної.

У цьому контексті становить інтерес доповідь І. Забеліна «Основні завдання археології», прочитана на одному з засідань Київського Археологічного з'їзду 1874 року, в якій зроблено дуже характерні висновки. Автор стверджує, що «...наука археології має, як і наука історії, свій особливий, самостійний і визначений предмет пізнання. Цим предметом є одинична творчість людини в численних різноманітних та різноманітних пам'ятках речових та духовних» [527, 16]. П. Павлов, який взяв участь в обговоренні доповіді І. Забеліна, підтримав і доповнив цю формулу наступними словами: «Таким чином, археологія, інакше монументальна історія, є наука стародавніх речових пам'яток, у розумінні творів механічних та красних мистецтв, наскільки в цих пам'ятках відобразилась цивілізація в її розвитку за притаманними їй законами» [527, 18]. Підбиваючи підсумки дискусії, граф О. Уваров, мабуть, найчіткіше сформулював типове для його доби розуміння предмету археології: «...дійсно, ми розуміємо зазвичай археологію як історію мистецтва» і запропонував ширше тлумачення археології як науки, що вивчає весь давній побут людини [527, 19].

Аналогічне трактування археології як історії мистецтва міститься в працях Н. Кондакова. Так, у дослідженні «Візантійські церкви та пам'ятки

Константинополя» він пише: «Ми вважаємо за можливе те, що наука старожитностей і мистецтва православного Сходу є обов'язковою для російської археологічної науки» [187, 5]. Через півтора десятиліття в роботі, присвяченій аналізу провідних наукових завдань історії давньоруського мистецтва Кондаков детальніше зупиняється на визначенні сфер діяльності археології та історії мистецтва. «Відомо, під іменем історії мистецтва розуміють науку, яка, користуючись методом дослідження художньої форми, складає весь різномірний художній матеріал, залишений століттями, в історичні ряди і, встановлюючи послідовне відношення груп і частин, оцінює їх історичне значення за ступенем розвитку художньої форми. Навпаки, галузь, із якої вона черпає свій матеріал, ...так звана «археологія», уявляється настільки ж незорою, наскільки і вкрай невизначеною за своїм складом». Відзначаючи відсутність у цій науці чіткої методики, автор пропонує «...ввести в середовище сирового матеріалу речових старожитностей науковий метод, що належить історії мистецтва і почати повільну, але плідну роботу введення місцевих старожитностей у середовище історії мистецтва і постановку їх на ґрунт аналізу історичних відношень кожної пам'ятки» [189, 44]. Є. Редін та Д. Айналов аналогічно пояснюють суть археологічної науки [444, 4].

Наведені висловлювання свідчать про те, що дослідження в галузі давнього мистецтва в ХІХ столітті проводились у руслі розвитку археологічної науки. Все століття було позначене зростаючими успіхами археологічного знання. Характерно, що на відміну від попередніх часів, коли науковці захоплювались переважно періодом античності, в другій половині століття територіальні та хронологічні межі пошуків значно розширюються, а методи і техніка проведення розкопок удосконалюються. Зокрема, метод пошарової розкопки звернувся, що утвердився в зарубіжній та вітчизняній археології, серйозно розширив дослідницькі можливості вчених. Порівняно більше уваги стали приділяти залишкам архітектурних споруд, простій кераміці тощо. Накопичення і систематизація подібних даних змінюють іноді уявлення про характер розвитку того чи іншого етапу історії культури, в тому числі художньої.

В Україні інтенсивні археологічні дослідження проводились протягом всього ХІХ століття. Інтерес до історії рідного краю та фантастично багата художньо-археологічна спадщина півдня України обумовили активну діяльність як окремих учених так і спеціальних організацій та установ, що виникають в цей час. Займаючись дослідженням та науковою популяризацією досягнень археології, а також підготовкою кваліфікованих фахівців, ці установи відіграли важливу роль і в процесі становлення таких нових наукових галузей як мистецтвознавство. Серед загальноімперських науково-археологічних об'єднань слід назвати Російське археологічне товариство,

що виникло в 1846 році та Московське археологічне товариство, створене 1864 року. Вони стали центрами і організаційною основою для проведення розкопок та інших археологічних досліджень, публікації наукових праць, проведення наукових збірань тощо [536, 80].

Аналогічні структури виникають і безпосередньо в Україні. Передусім це – Одеський музей старожитностей (1825 р.) та Одеське товариство історії та старожитностей (1839 р.). Практична дослідницька діяльність товариства, результатом якої стала значна колекція, передана до музею, поєднувалась із солідною видавничою роботою. Тридцять три томи «Записок одеського товариства історії та старожитностей» безсумнівно сприяли розповсюдженню археологічних знань про південь краю в українському суспільстві [419]. В 1843 році засновується згадана вище Київська Археографічна комісія, що активно функціонувала протягом століття [161, 54].

Проте, найважливіші досягнення в сфері розвитку багатьох галузей історичних знань були пов'язані у другій половині ХІХ – початку ХХ століття з проведенням Всеросійських археологічних з'їздів, ініційованих Московським археологічним товариством. Саме в надрах цієї установи було вирішено започаткувати регулярні зібрання фахівців [446, 4]. На відкритті першого з'їзду, що проходив у Москві в березні 1869 року, було підтверджено необхідність таких зустрічей і сформульовані мета і завдання збірань та прийнято рішення про дозвіл регулярного їх скликання що три роки. Цей факт свідчить про зростання в імперії, в тому числі в Україні, кількості громадян, зацікавлених вивченням власного минулого і стурбованих долею пам'яток культури і мистецтва.

Всього було проведено п'ятнадцять Археологічних з'їздів, причому шість з них – на території України. Загальною метою збірань було визначення заходів щодо охорони національних культурно-мистецьких пам'яток, вироблення методів і прийомів їх дослідження і систематизації, обмін досвідом та виклад отриманих результатів відомими науковцями, спільне розв'язання актуальних питань, а також всебічна популяризація археологічних знань включно до введення викладання археології у всіх університетах. На кожному з'їзді заслуховувалась велика кількість доповідей, що охоплювали не лише різноманітні аспекти археологічної науки, але висвітлювали проблеми загальної історії, етнографії, філології, історії мистецтва. При кожному з'їзді влаштовувались виставки, які мали на меті вирішення кількох завдань. По-перше, експонати цих експозицій були поясненням і доповненням до численних рефератів, прочитаних на засіданнях; по-друге, вони демонстрували результати пошукових робіт, проведених з моменту попереднього зібрання і, нарешті, знайомили всіх учасників з культурно-мистецькими пам'ятками того регіону, де проводився черговий з'їзд [446, 12].

Ціла низка новацій, що значно розширили сферу зацікавлень і коло аналізованих проблем та перетворили Археологічні з'їзди на помітне явище європейської археологічної науки, була прийнята на III Археологічному з'їзді, який відбувся в 1874 році в Києві. Для більш глибокого вивчення культури слов'янських народів як провідної проблеми тогочасної імперської археологічної науки було визнано доцільним запрошення з інших країн вчених, що займалися славистикою. На Київському з'їзді були присутні науковці з Галичини і Буковини, які були тоді іноземцями, Австрії, Німеччини, Чехії, Моравії, Сербії, Франції тощо. Оприлюднені ними повідомлення, колекції, малюнки та фотографії, широкий обмін результатами досліджень сприяли становленню об'єктивних наукових поглядів на ту чи іншу проблему. В Києві також уперше були організовані екскурсії-виїзди учасників зібрання на розкопки, що проводились у навколишній місцевості, які стали обов'язковими для програм наступних з'їздів. З 1874 року були започатковані до кожного чергового зібрання і спеціальні дослідження, розкопки та експедиції, що стосувались саме регіону запланованого проведення з'їзду.

Сучасники високо цінували внесок, зроблений в гуманітарні науки археологічними з'їздами. Спеціально цьому питанню присвятив публікацію Є. Редін [446], з детальними коментарями результатів виступали М. Біляшівський [42; 45; 51], Є. Редін [458], О. Білецький [31], М. Залізник [146], М. Макаренко [290], Д. Яворницький [644] та інші українські дослідники тих літ. Яскравим прикладом значення зібрань не лише для археологічної науки, а й для виявлення і збереження творів українського мистецтва є інформація Д. Яворницького в звіті про роботу Катеринославського музею ім. О. Поля, з якої випливає, що і споруда музею, і численні експонати його, і упорядкування відомостей про пам'ятки сакрального мистецтва в храмах на території регіону, не кажучи вже про розкопки двох сотень курганів – все це результат підготовки до проведення в місті XIII Археологічного з'їзду 1905 року [644, 5].

Вагомим результатом діяльності з'їздів стало видання «Праць» кожного з них. «Праці» археологічних з'їздів є невичерпним і незамінним джерелом для дослідників різних ділянок українознавства. Не ставлячи за мету аналіз всіх публікацій з питань мистецтвознавства, розглянемо «Праці» тих з'їздів, що проходили на теренах України і містять найбільше мистецької українознавчої інформації.

Поважну роль за результативністю і впливом на становлення вітчизняної науки про мистецтво відіграють праці III Археологічного з'їзду, який проходив у Києві з 2 по 21 серпня 1874 року і зібрав 206 учасників з різних міст Європи. Попереднім комітетом, до складу якого входили В. Антонович, Н. Кондаков, В. Іконніков, П. Лебединцев, П. Лашкар'єв та інші, було вироблено програму зібрання і сформульовано солідну низку питань, які пропонувались до розгляду.

По розділу «Пам'ятки мистецтв та художеств» до переліку входили теми, що стосуються архітектури, живопису, прикладного мистецтва і вже самі формулювання питань свідчать про стан дослідження проблем на той момент.

Щодо наукової цінності прочитаних на III з'їзді по відділу пам'яток мистецтва рефератів, то зазначимо, що доповіді протоієрея Софійського собору П. Лебединцева (1819–1896), професора Київської духовної академії та університету П. Лашкар'єва (1833–1899) та В. Антонова разом дають досить вірну характеристику київського храмового будівництва домонгольської доби (21, 54–56). Не можна проминути увагою і вагоме дослідження Ф. Вовка (1847–1918) та П. Павлова. Ф. Вовк, вчений зі світовим ім'ям, відіграв значну роль у вивченні пам'яток вітчизняного мистецтва [554, 297]. Дослідницька діяльність П. Лебединцева та П. Лашкар'єва і в наступні роки буде тісно пов'язаною з археологічними з'їздами.

Наступним за часом проведення на території України був Одеський Археологічний з'їзд 1884 року, в організаційних питаннях якого активну участь взяв Н. Кондаков. Вчений виступив на зібранні з важливою для молоді науки в методологічному плані доповіддю «Яка можлива в сучасній науці археології постановка питання про впливи в галузі мистецтва взагалі і візантійського мистецтва зокрема», в якій дуже критично поставився до основних постулатів «теорії впливів» [461, 11]. Констатуючи наявність у тогочасному мистецтвознавчому середовищі двох поглядів на взаємовідносини візантійського та давньоруського мистецтва, вчений підтримує ідею самостійності нашого мистецтва старокнязівських часів.

Чвертьвікові досягнення в галузі вивчення пам'яток українського мистецтва добре простежуються при аналізі «Праць» XI Археологічного з'їзду, що знову проходив у Києві в 1899 році. До Попереднього комітету по відділу пам'яток мистецтва входили М. Біляшівський, П. Павлов, Д. Айналов, Є. Редін, В. Суслів, М. Султанов та інші фахівці і серед запропонованих ними до розгляду питань чільне місце належить архітектурі. Однак, сформульовані організаторами теми досліджень мають на меті не простий виклад фактологічного матеріалу, а й наявність узагальнюючих висновків. Ще вагомим видається той факт, що на цьому зібранні в доповідях М. Істоміна (1855–п.1932) «Фрески XVII –XVIII ст. в храмах та костелах Південно-Західної Росії та відголоски минулого в них» і «Головні риси в іконографії на Волині з XVI по XVIII ст.» рішуче прозвучало твердження про національну самобутність українського мистецтва [155].

На Київському з'їзді було також започатковано акцію, що лягла в основу системного вивчення провідного виду давнього мистецтва – української архітектури і активного становлення відповідного напрямку вітчизняного мистецтвознавства. Маємо на увазі порушене на з'їзді питання про нищення

численних творів української старовини і формування у зв'язку з цим на базі Київського Товариства Нестора Літописця комісії, якій доручено було дослідити і описати споруди Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської та Полтавської губерній.

Водночас, на ХІ Археологічному з'їзді вперше загострилась проблема участі у цих зібраннях західноукраїнських учених. Організаційний комітет запросив на з'їзд і представників Наукового товариства ім. Шевченка, і окремих науковців, але вони не змогли взяти участь через заборону вживати українську мову. Проте, дійсною причиною зростаючого конфлікту стало активне формування об'єктивних уявлень про безсумнівну самостійність і високий художній рівень образотворчої спадщини українського народу, що зростали від з'їзду до з'їзду. Оскільки західноукраїнські вчені відігравали в цьому процесі неабияку роль, влада прагнула його загальмувати. Тому на наступний з'їзд 1902 року львівське Наукове товариство ім. Шевченка вже офіційно не запросили, а запрошені приватно фахівці відмовились від участі. А до Катеринослава вже ніхто з галицьких учених не отримав запрошення, не зважаючи на протести багатьох вітчизняних науковців [146, 183-186]. Однак, попри всі перешкоди влади в «Працях» з'їздів початку ХХ століття простежується утвердження ідеї неповторності української культури.

Високу оцінку всіх учасників заслужив ХІІ з'їзд 1902 року в Харкові. Широка й різноманітна програма містила понад півсотні суто українознавчих питань. Колосальну підготовчу дослідницьку роботу провів харківський відділ організаційного комітету, зокрема – весь історико-філологічний факультет університету разом із однойменним товариством [146, 187]. Завдяки подвижницькій діяльності М. Сумцова та Є. Редіна була створена унікальна за масштабами висвітлення національної культури і мистецтва виставка, експонати якої в більшості перейшли потім до університетської музейної колекції. Увагу істориків мистецтва привернула доповідь Є. Редіна про сакральні мистецькі пам'ятки Харкова. Певним продовженням Харківського Археологічного з'їзду став Катеринославський 1905 року, в підготовці якого провідну участь взяв Д. Яворницький. Але, оскільки Катеринослав не був університетським містом, попередня дослідницька робота носила камерний характер. Серед матеріалів мистецтвознавчого спрямування на цьому зібранні чільне місце належало капітальному дослідженню української архітектури під егідою Г. Павлуцького та його доповіді про архітектуру Полтавщини [368].

Найсуттєвіший внесок у формування концепції історії українського мистецтва і розвиток вітчизняного мистецтвознавства доби зробив ХІV археологічний з'їзд, що відбувся у 1908 році в Чернігові. Він проходив в атмосфері значних політичних змін і загального суспільного піднесення, надій на демо-

кратизацію державного устрою, обумовлених революцією 1905 року [497, 61] одним з численних проявів боротьби за демократичні свободи був активний рух всього українського народу, особливо – інтелігенції – за скасування заборон на українську мову, культуру, друковане слово. І на коротку мить – до початку Першої світової війни – цей рух отримав перемогу [123, 35]. Одразу різко зростає кількість оприлюднених досліджень з найрізноманітніших питань вітчизняного мистецтва, їх якісний рівень та масштаб популяризації.

Значення матеріалів, зібраних до Чернігівського з'їзду, важко переоцінити, тим більше, що стосуються вони архітектури як стильовизначального протягом тисячоліть виду мистецтва. Дві третини II тому «Праць» з'їзду присвячені спорудам країни і мають проблемне спрямування. Тематика досліджень зосереджена переважно на пам'ятках Чернігівської та Київської губерній, але на цій основі простежується загальна картина еволюції форм української, передусім – сакральної архітектури. В доповідях Г. Павлуцького, О. Новаківського, Ф. Горностаєва чітко пролунала ідея національної самобутності української архітектури [31, 12].

Загалом «Праці» археологічних з'їздів, що відбувались протягом означених десятиліть, містять значну кількість мистецтвознавчих публікацій. Поеднані в одну лінію, вони окреслюють процес становлення концепції національних форм та еволюції українського мистецтва і свідчать про формування певної методології нової науки. Попри дискусії, утвердження ідеї самостійності національної мистецької класики завойовує схвалення абсолютної більшості вітчизняних вчених. Визначається і загальна періодизація українського мистецтва на основі єдиної історичної концепції часу.

Спеціальні видання наукових товариств та об'єднань науковців університетів і академій надавали свої сторінки для публікацій досить обмеженому колу дослідників. Більшість матеріалів з історії мистецтва у другій половині ХІХ століття оприлюднювалась у масових періодичних виданнях. Оскільки царський уряд заборонив видання україномовних журналів, тогочасний періодичний друк концентрується на Західній Україні [124, 17]. А в Україні у складі імперії лише через 20 років після «Основи» з'являється російськомовний часопис «Київська старовина» («Киевская старина») – щомісячний історичний, етнографічний, белетристичний орган ліберального спрямування. Одним з його ініціаторів був знавець історії міста і його пам'яток П. Лебединцев, а першим редактором – його брат Ф. Лебединцев (1828–1888). Матеріальну допомогу засновникам часопису надав В. Семиренко. Серед організаторів та активних співробітників часопису були О. Лазаревський (1834–1902), О. Левицький (1849–1922), В. Антонович,

М. Петров. протягом десятиліть вони утворювали кістяк редакційного колективу. Активними співробітниками журналу були високоосвічений знавець української культури В. Горленко (1853–1907), російський художній критик і історик мистецтва І. Божерянов (1852–1919), поетично обдарований М. Шугуров (1843–1901). Часто друкувались у журналі брати М. та А. Стороженки, Ф. Вовк, М. Драгоманов.

«Київська старовина» видавалась чверть століття. А в 1907 році на її основі було створено науково-публіцистичний часопис «Україна». Протягом всього періоду існування «Київська старовина» була повністю присвячена минулому України, що дало підстави І. Франку писати про журнал як про «орган українознавства» (554, 387). Фактично часопис став у ту добу єдиним на Східній Україні виданням, де могли опублікувати результати досліджень як учені – фахівці так і численні аматори. Все, що так чи інакше було пов'язано з історією українського народу, його звичаями, побутом, національним характером, мистецтвом – все публікувалося в журналі. При цьому основною ідеєю, що єднала всі матеріали і надавала «Київській старовині» індивідуальності, було утвердження історичної та етнографічної самобутності України [384].

Характеризуючи висвітлення мистецтвознавчих питань на сторінках часопису, можна простежити особливості, що їх відзначають. По-перше, це певна строкатість тем і сюжетів, відсутність відносно постійних напрямків. По-друге, практично відсутні статті узагальнюючого характеру, де б ставились і вирішувались певні проблеми концептуального характеру. Для сучасних дослідників основна їх цінність полягає у тому, що вони є першоджерелами, зведенням документальних матеріалів з тієї чи іншої теми та певною точкою відліку дослідження конкретного аспекту української образотворчості. Водночас, ціла низка матеріалів, стала внеском у становлення концепції історії українського мистецтва і належить до кращих надбань знавецького напрямку аматорського мистецтвознавства.

Як вже сказано, в 1905 році в містах України проходять зібрання, на яких випрацьовуються тексти протестів, прохань, звернень до уряду відносно відміни заборони української мови. Сформована під цим натиском спеціальна комісія під керівництвом академіка Ф.Корша склала записку «Про відміну утисків малоросійського друкованого слова», на основі якої 24 листопада 1905 року були опубліковані «Тимчасові правила про пресу». Вже сама назва указу свідчила про те, що царський уряд, змушений через зростання соціальних заворушень піти на певні поступки, не послаблював пильної уваги та жорсткого контролю щодо української преси. Однак, одразу ж після дозволу в різних містах масово засновуються україномовні газети і журнали. В них певне місце відводиться матеріалам культурологічного спрямування. До-

силь часто мистецтвознавчі публікації з'являються в таких друкованих органах як «Рідний край», «Сяйво», «Українська хата», «Україна», «Рада» тощо.

Одним з перших починає видаватись в Полтаві українською мовою «Рідний край» за ініціативи П. Мирного, адвоката М. Дмитрієва та Г. Коваленка (1868–1937). З кінця 1907 року редактором журналу стає О. Пчілка (1849–1930) і він виходить вже в Києві, а потім – у Гадячі до закриття в 1916 році. «Українська хата» видавалась в 1909–1914 роках, а літературно-художній щомісячник «Сяйво» – в 1913 – 1914; «Україна», як зазначалось вище, виникла в 1907 році на базі «Київської старовини» і виходила в світ до 1914 року. Газета «Рада» видавалась з 1906 року, але особливого значення набула в 1911–1912 роках. Через короткий термін існування менш вагомими в питаннях становлення знань про вітчизняне мистецтво були такі газети і журнали «Вісник культури і життя», «Життя і мистецтво», альманах «Мистецтво», що видавались в 1914 році в Києві; ще менше вплинули на формування наукових поглядів щодо української класики російськомовні харківські часописи «Артистичний вісник» (1910), «Артистичний світ» (1909-1910), «Праця і мистецтво» (1911-1912). В 1914 році влада знову заборонила друкувати будь-що українською мовою і вітчизняна періодика на землях у складі імперії припинила існування. Але за короткий час тогочасні часописи відіграли дуже вагомий роль у становленні науки про мистецтво і знань про національну мистецьку спадщину.

В періодиці висвітлюються найрізноманітніші питання теорії та історії мистецтва, широко обговорюються спірні проблеми, що дозволяло краще уявити стан їх вивченості та подальший напрямок досліджень. Потреба вивчення і популяризації власних художніх надбань та визначення їх місця у світовому художньому процесі була настільки відчутною, що змусила піклуватись про фаховий часопис. В 1909 році побачив світ часопис «Мистецтво і друкарська справа» («Искусство и печатное дело») видавцем і редактором якого став В. Кульженко (1865–1932?). З 1911 року назву було змінено на «Мистецтво. Живопис, графіка та художній друк» («Искусство. Живопись, графика и художественная печать»), а в 1913 – 1914 роках журнал виходив під назвою «Мистецтво в Південній Росії» («Искусство в Южной России»). На його сторінках можна зустріти прізвища практично всіх тогочасних знавців українського образотворчого мистецтва – як фахівців так і аматорів.

Тогочасний процес становлення знань про мистецтво в країні неможливо достатньою мірою уявити і без урахування публікацій щомісячника «Українське життя» («Украинская жизнь»). Часопис виник з ініціативи української секції при Московському товаристві слов'янської культури. Видавався він у 1912–1916 роках і вже в перший рік до складу його редакційної колегії увійшли М. Грушевський, М. Філянський, Ф. Вовк, О. Новицький, М. Сумцов, Ор-

Левицький та інші відомі представники української науки і культури. Зміст «Українського життя» відображав погляди української інтелігенції й тому за всіма ознаками журнал може бути зарахований до періодики київської культурної школи. Видаючись у Москві, часопис системно висвітлював питання української культури з позицій утвердження її самостійності. Тематика й науковий рівень статей в журналі і прізвища авторів дають підстави зарахувати його до видань, що значно вплинули на становлення уявлень про національні форми українського мистецтва.

Важливим аспектом діяльності періодики початку ХХ століття видається можливість залучати до обговорення поставлених питань якнайширшу аудиторію, виявляти нові для науки прізвища – як українських митців минулого і сучасності, так і дослідників – не лише фахівців, а й людей, щиро зацікавлених мистецтвом і сповнених бажання закласти підмурок його наукового вивчення. На сторінках періодики оприлюднюють результати досліджень і дискутують відомий художник, етнограф, архітектор і педагог О. Сластьон (1855–1933), і інженер, архітектор, живописець і теоретик архітектури О. Варяницин (1860–1914), видатний національний архітектор, графік, живописець і теоретик мистецтва В. Кричевський (1872–1952). Плідно працюють М. Філянський (1873–1938), М. Шумицький (1891–1982), О. Лінник, О. Пчілка та інші автори.

Завдяки публікаціям у часописах беруть активну участь у становленні українського мистецтвознавства фахівці, що працювали на той час за межами України. Дописувачем української періодики часто виступає художник-архітектор і мистецтвознавець Г. Лукомський (1884–1952), який був близьким до кола петербурзьких митців «Мир искусства» і співробітничав з часописом «Аполлон», що позначилось на його підходах до оцінок творів. Автором низки публікацій з питань українського мистецтва в означених виданнях був М. Марченко (1877–1936) – яскрава особистість, мистецтвознавець і археолог, що працював у ті роки в Ермітажі. Не менш активним учасником дискусій на сторінках періодики тих літ був О. Новицький (1862–1934) – бібліотекар Московського училища живопису, ваяння та зодчества, організатор ювілейної виставки Т. Шевченка 1911 року в Москві. Змістовні статті про українське мистецтво публікує С. Яремич ((1869–1939).

Роль періодичних видань у процесі формування мистецтвознавства помітна вже при аналізі діяльності «Київської старовини». Але там ішлося переважно про колективне збирання якомога ширшого матеріалу з окремих малодосліджених питань. У часописах початку ХХ століття мистецтвознавці обговорюють загальні питання теорії, проводять проблемні аналізи видової та жанрової різноманітності української художньої спадщини, з'ясовують генезу національного мистецтва й оцінюють його у контексті світового розвитку образотворчості.

Якщо окремі дослідження монографічного типу розглядають актуальні проблеми переважно в історичному аспекті, то в газетно-журнальних публікаціях переважає висвітлення гострих теоретичних питань, що відіграє позитивну роль у формуванні вітчизняного мистецтвознавства.

Дослідження української образотворчої спадщини були, як вже зазначалось, вагомою складовою діяльності численних спеціалізованих об'єднань – вчених товариств історико-філологічного спрямування. Такі об'єднання функціонували у великих містах України, де інтенсивно розвивалось культурне життя. Вищезгадане одеське Товариство історії та старожитностей надавало вихід ініціативі в галузі гуманітарних наук широким верствам міської інтелігенції. Аналіз матеріалів, уміщених у «Записках Імператорського Одеського товариства історії та старожитностей», свідчить про зацікавленість виключно історією та культурою Причорномор'я [419]. Відіграючи вирішальну роль у формуванні наукових уявлень про долю краю в часи античності та середньовіччя, у висвітленні історії мистецтва тих племен і народів, що населяли ці землі, вчені дуже мало переймалися проблемами власне українського мистецтва. Крім того, перелік прізвищ авторів публікацій дає підставу визначити і саме товариство і «Записки», які воно видавало, як явище регіональне, оскільки вчені з інших міст публікувались тут рідко. Характерно, що у виданому М. Попруженком каталозі «записок» налічується лише три солідних публікації Н. Кондакова, який 17 років працював тут в університеті, одна стаття Є. Редіна, одна – М. Шугурова. О. Павловський, який виконував обов'язки секретаря товариства, розміщував у «Записках» переважно некрологи та повідомлення.

До 1905 року загальноукраїнським центром, що збирав навколо себе значні українознавчі наукові сили, було Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, яке утвердилось за оновленим статутом у 1892 році на базі літературно-просвітницької організації, заснованої в 1873 році. Товариство відіграло надзвичайно важливу роль у процесі активізації наукових досліджень української культури академічного характеру. В «Записках» Товариства часто публікувались результати наукової діяльності представників Лівобережної України.

В Києві у цей час виникає низка наукових об'єднань і товариств знавців та аматорів української художньої культури. Як загально історичне об'єднання функціонує протягом десятиліть створене в 1873 році Історичне товариство Нестора Літописця, яке видавало щомісячні «Читання». Його члени, як вже відмічалось, брали активну участь у первісному дослідженні мистецьких пам'яток. Проте, переважна більшість уміщених в 24 томах цього видання публікацій має для мистецтвознавців значення лише як допоміжне джерело інформації. Діяль-

ність Київського товариства старожитностей і мистецтв (1897–1907), яке виникло при об'єднанні Київського товариства заохочення мистецтв та Підготовчої комісії по створенню музею, носила в основному збиральницько-колекціонерський характер. Створене за ініціативою Б.Ханенка товариство виконало за час існування велику роботу зі збору експонатів для фонду міського музею, що тоді комплектувався.

В 1907 році в Києві засновується Українське наукове товариство [118]. Наукова організація цього об'єднання ґрунтувалася на функціонуванні трьох секцій: математично-природничої, філологічної та історичної, які ставили за мету активізацію науково дослідницької роботи та популяризацію досягнень сучасної науки в суспільстві [123, 35]. У 1908 році товариство заснувало власне видання – «Записки Українського наукового товариства», на сторінках якого протягом низки років друкувались матеріали з українознавства. «Записки» УНТ і до сьогодні мають наукову цінність. Зокрема, сказане стосується публікацій мистецтвознавчого характеру. Однак, організаційна структура товариства і програма його діяльності не передбачали системних досліджень вітчизняного мистецтва і не мали відповідної рубрики.

Зростаюча зацікавленість широких кіл міської інтелігенції власною мистецькою спадщиною, виявленням та вивченням пам'яток, обумовлювала потребу в установі, яка сприяла б розвитку знань про вітчизняну образотворчість, тим більше, що Київ сприймався як найвизначніший історико-культурний центр країни, а інші міста України не претендували на таку роль. Наприклад, у вже згаданому Одеському музеї старожитностей і мистецтв, відкритому ще в 1825 році, нечисленні твори українського мистецтва були присутні як випадкові експонати. Характерно, що зацікавився цією групою пам'яток киянин. М. Біляшівський опублікував у 1891 році розвідку «Пам'ятки козацької старовини в музеї імператорського Одеського товариства історії та старожитностей» [43]. Перераховуючи твори живопису й прикладного мистецтва козацької доби в експозиції, він констатує відсутність наукового принципу її побудови, але радіє з того, що твори ці відкриті для огляду, тоді як тисячолітній Київ «навіть не помишляє» серйозно про краєзнавчий музей [43, 295].

Проблема відкриття у Києві загальнодоступного міського музею хвилювала багатьох свідомих громадян не один десяток років. Збирання ґрунтовних колекцій старовини здійснювалось ще за часів діяльності історика і археолога М. Берлинського. В 1835 році за ініціативи ректора Київського університету М. Максимовича там був відкритий музей і університетська збірка постійно поповнювалась. При Археографічній комісії також був створений музей старожитностей, який комплектувався завдяки досліднику давнини К. Лохвицькому. З 1840-х років постійно займається збиранням, вивченням та збере-

женням національних мистецьких пам'яток родина Тарновських. Музей українських старожитностей В. Тарновського був найкращою збіркою давнього українського мистецтва тих часів. Приватне колекціонування набуває все більшої популярності наприкінці століття. Достатньо згадати Лубенський музей К. Скаржинської, Городецький музей барона Ф. Штейнгеля тощо. Але всі названі музейні колекції були малодоступними для широких верств населення. Члени Старої громади ще в 1870-х років мріяли відкрити у Києві таку необхідну культурну установу і докладали до цього багато зусиль [61, 28].

Місто все більше «помишляє» про музей і, нарешті, в 1899 році він починає функціонувати – спочатку як музей старожитностей і мистецтва. Після спорудження за проектом Г. Бойцова та В. Городецького спеціального приміщення в 1904 році відбулося відкриття універсальної художньої установи, яку було названо «Київський художньо-промисловий та науковий музей» [49, 31]. З 1900 по 1923 роки директором музею був М. Біляшівський (1867–1926). На кінець ХІХ століття він здобуває заслужену славу фахівця в галузі музейної справи, оскільки в 1890-х роках за запрошенням барона Ф. Штейнгеля взяв участь в організації Городецького музею Волинської губернії. Вже займаючись активно організацією Київського музею, М. Біляшівський у 1899–1900 роках очолив видання «Археологічного літопису Південної Росії» як окремого підрозділу «Київської старовини». А в 1903–1904 роках видавав «Археологічний літопис власним коштом як спеціалізоване видання» [413, 34]. Завдяки діяльності М. Біляшівського музей протягом першої чверті ХХ століття дійсно відіграв роль поважної наукової установи з різноплановою дослідницькою мистецтвознавчою діяльністю.

Співтворцем і самовідданим працівником музею був і Д. Щербаківський (1877–1927) – завідувач історичного та етнографічного відділів [610]. Обійнявши ці посади в 1910 році, він до останніх днів життя віддавав всі сили і знання збиранню, дослідженню, систематизації та популяризації творів українського мистецтва. Як учень В. Антоновича, він був кваліфікованим фахівцем і багато зробив для висвітлення у фаховій літературі надбань національної художньої культури. Певний час працював разом з братом в музеї В. Щербаківський (1876 – 1957) – теж учень В. Антоновича та Г. Павлуцького по Київському університету. Пристрасне захоплення українською образотворчістю, особливо – архітектурою, утвердження її неповторності визначають всю наукову діяльність вченого і до наших днів неможливо уявити дослідження давнього українського мистецтва без посилання на дослідницький доробок ученого.

Питання історії мистецтва стають предметом вивчення і в губернських учених архівних комісіях, які займались охороною та описом документальних джерел, а також – стародруків, ікон, творів прикладного мистецтва тощо, що

збирались у спеціальні музеї та архіви [74, 177]. Оскільки дослідження їх не входило до прямих обов'язків співробітників, то все залежало від особистих зацікавлень кожного. Різномічним і пристрастним дослідником минулого українського народу, втому числі – давнього мистецтва, був директор земського музею старожитностей Чернігова і керуючий справами Чернігівської губернської архівної комісії В.Модзалевський (1882–1920). Спеціальні мистецтвознавчі публікації в спадщині видатного історика й архівіста займають порівняно незначне місце, однак уявляють собою значний внесок у дослідження вітчизняної архітектури та прикладного мистецтва.

Окремі земства загалом відіграли помітну роль у процесі вивчення вітчизняного художнього спадку. Оскільки такі дослідження не були обов'язковими для представників губернських установ, то все залежало, як сказано, від зацікавлень громад кожного регіону. Передусім слід відзначити сукупну роль культурних діячів, науковців, педагогів і творців Полтавського земства у вивченні вітчизняної образотворчої спадщини й особливо – у розробці концепції специфіки національного стилю українського мистецтва. Науково-теоретична, як і художньо-практична діяльність О. Сластьона, В. Кричевського, інших авторів на теренах Полтавщини вагомо вплинули на становлення науки про мистецтво в Україні [557].

Розглянутий матеріал не вичерпує всього розмаїття культурно-наукових чинників, осередків та персоналій, що сприяли становленню й розвитку національного мистецтвознавства в окреслену добу. Однак, поданий перелік дає можливість відчутти всеохватний характер процесу суспільного захоплення вивченням власної образотворчої спадщини і повніше зрозуміти як комплекс проблем і завдань, що вирішуються молодією наукою так і притаманні їй в ці роки риси і особливості, закономірності зародження та розвитку.

Сукупність чинників та осередків формування вітчизняної науки про мистецтво стала підґрунтям плідного вирішення комплексу провідних проблем і завдань даного етапу і обумовила притаманні їй в ці роки риси і особливості, закономірності зародження та розвитку. Серед них найважливішими видаються процес поступового виділення кола явищ, що підлягали вивченню, тобто – предмету даної науки, взаємодія з іншими галузями гуманітарного знання та зародження специфічної методології.

Через недостатню наукову розробку проблеми становлення українського мистецтвознавства вести мову про визначення всього спектру методологічних установок в дослідженнях останньої чверті ХІХ – першої чверті ХХ століття є передчасним, оскільки ще незавершена попередня систематизація численної кіль-

кості матеріалів. Разом з тим, слід окреслити коло загальнокультурних позицій тогочасного українознавства та провідних ідей, теорій і методів європейського мистецтвознавства означеної доби, на яких базуються тією чи іншою мірою мистецтвознавчі дослідження українських авторів.

На методологічні засади досліджень українського народного мистецтва та архітектури вагомо вплинули загальні науково-світоглядні історико-етнографічні тенденції ХІХ століття, реалізовані в працях відомих учених. Для покоління науковців середини століття, таких як П. Куліш та М. Костомаров, характерним був напрям романтичного народництва. Згідно цієї позиції селянство було уособленням народу, творцем і охоронцем всіх його духовно-матеріальних цінностей, а панівний клас вилучався зі складу народу як такий, що відділився від нього і втратив специфічно народний творчо-продуктивний характер [385, 71]. В останній чверті ХІХ століття на зміну таким уявленням приходить «реалістичне» народництво, представлене, зокрема, В. Антоновичем та М. Драгомановим, в основі якого лежать принципи історизму та еволюціонізму. Численні дослідники мистецтва, що дотримувались подібних підходів, вважали творцем національної культури весь народ, втому числі його вищі верстви, особливо – творчу інтелігенцію. Зіткнення означених підходів відбилось в протилежних позиціях фахівців початку ХХ століття стосовно форм і стилю вітчизняної образотворчості.

Окремо вважаємо за доцільне відзначити, що народницька науково-світоглядна позиція вплинула на активізацію гендерної складової в дослідженні вітчизняного мистецтва, особливо – народного. Цілий ряд представниць національно свідомих кіл української інтелігенції та дворянства починають плідно вивчати, збирати і популяризувати зразки давньої народної творчості і вироби сучасних майстрів. Особливу увагу дослідниць привертає близька їм сфера художнього текстилю: вишивки, ткацтва, килимарства. Активними дослідницями народної орнаментики та колекціонерами були П. Литвинова, О. Косач, Н. Шабельська, В. Капніст, К. Скаржинська. В цьому ж руслі слід розглядати діяльність українських жінок – організаторів курстарного руху в Україні. Продукція майстерень і артілей, створених зусиллями В. Ханенко, Н. Яшвіль, А. Семигратової та інших заслужила загальне визнання і постійно привертала увагу на виставках різних рівнів. З початком ХХ століття до цього руху приєднуються жінки, що мали фахову художню освіту і однаково успішно виступали як організатори-дослідники і художники-творці, які формували українське Ар-нуво – О. Прахова, Н. Давидова, Є. Прибильська. Діяльність українських дослідниць народного мистецтва відіграла значну роль у розвитку знань про яскраву й важливу галузь нашої художньої культури [616].

Вітчизняні науковці часів становлення мистецтвознавства опирались у своїх дослідженнях на провідні тогочасні наукові ідеї, теорії та методи, розповсюджені у даній галузі гуманітарних знань. Протягом ХІХ століття, коли в Європі повсюди проходить виділення мистецтвознавства в окрему науку, характерним є зростання значення знавцтва, що відіграло поважну роль у формуванні історії мистецтва як наукової дисципліни. Термін цей використовувався ще з ХVІІ століття в Італії, потім розповсюдився в науці Англії, Франції, Німеччини з певними варіантами значення. По-суті знавцями в мистецтвознавстві називали високоосвічених любителів або ж науковців інших галузей знання, що займались переважно атрибуцією мистецьких творів, опираючись на описово-емпіричну методологію. Замість апріорних історико-художніх істин знавцтво запропонувало суму конкретних знань, що базуються на фактах як основу мистецтвознавства.

Уміння оцінити твір мистецтва з точки зору естетичної значимості передбачає оперування поняттями стилю, композиції, кольору, порівняння даної роботи з іншими. Отже, знавці мистецтва були фахівцями в сфері образотворчості. Представники цієї школи ввели в історію мистецтва численні прізвища митців, явища давнього мистецтва та нові атрибуції [27: 178-196]. Повага до історико-художнього факту, до деталі, відсутність узагальнень, притаманні працям низки київських дослідників кінця ХІХ століття, які серед іншого співробітничали з часописом «Киевская старина» (В. Горленко, О. Лазаревський) дають підстави пов'язати їх зі знавцтвом.

Велику популярність в європейському мистецтвознавстві тих часів здобула теорія «впливів», згідно з якою загальна історія мистецтва сприймалась як низка запозичень, виявлення яких перетворювалось чи не на провідну мету досліджень [21, 11]. Теорія «впливів» відіграла значну роль у становленні концепції світового мистецтва як єдиного і безперервного процесу розвитку. Серед українських фахівців її прихильником можна назвати Г. Павлуцького.

Однак, абсолютизація цієї теорії призводила до однобічного трактування явищ мистецтва, оскільки перевага віддавалась висвітленню традицій та запозичень з ігноруванням внутрішніх закономірностей розвитку мистецтва даного народу у конкретний період. Певною мірою на протигагу теорії «впливів» з другої половини ХІХ століття в національних наукових школах, зокрема - Східної та Північної Європи - утверджується ідея самобутності як домінанта у висвітленні пам'яток вітчизняної художньої творчості, віддзеркалюючи загальні національно-романтичні пошуки межі століть. Поступово ця ідея стає провідною для українського мистецтвознавства, зокрема для таких науковців як Ф. Вовк, В. і Д. Щербаківські, В. Кричевський.

Накопичення конкретних мистецтвознавчих знань та відомостей викликали потребу у використанні певних методів, що давали б можливість синтезувати знавцтво як таке. Таким провідним методом для низки представників багатьох європейських національних шкіл мистецтвознавства у другій половині ХІХ століття був культурно-історичний метод, що отримав визнання в групі гуманітарних наук і який плідно розробляли І. Тен та Я. Бургхардт [160, 14-15]. І молода українська наука про мистецтво приєднується до шанувальників культурно-історичного методу. Поряд із цим у низці праць застосовувався – переважно у вивченні медієвістичного мистецтва – іконографічний метод, який удосконалив і широко запроваджував Н. Кондаков. Цей метод сформувався тоді, коли в ХІХ столітті набрав сили процес більш систематизованого вивчення мистецтва від доісторичних часів і до сучасності, зокрема – християнського мистецтва [16, 156-159]. В межах західного мистецтва ікона трактувалась як єдиний образ, задуманий як втілення, об'єкт релігійного поклоніння і молитовного звернення. Завдяки іконографічному методу фахівці отримали можливість виявити і пізнати думку, що породила цей образ і дозволила втілити його в певній умовній формі. М. Петров у своїх випусках «Альбомів старожитностей» опирається переважно на історію образів, що характерно для іконографічного методу.

Для частини дослідників різних європейських шкіл початку ХХ століття характерним стало звернення до художньо-стилістичного аналізу творів, що здавна шанувалась в науці про мистецтво. У вітчизняному мистецтвознавстві схильність до такого аналізу простежується в працях Є. Кузьміна, Г. Лукомського, С. Яремича, Ф.Шміта. Загалом же складність та неоднорідність теоретико-методологічних ідей і позицій як характерна ознака фахового наукового мистецтвознавства доби становлення позитивно впливала на формування об'єктивних поглядів і заклала фундаментальні основи концепції історії українського мистецтва та специфіки його національних форм.

Не можна не згадати і прізвища європейських фахівців, що найбільше впливали на тогочасне вітчизняне мистецтвознавство. Для українських дослідників давньої вітчизняної архітектури, як і для багатьох європейських архітекторів-практиків другої половини ХІХ століття значну роль відіграли теоретичні праці Е. Віоле-ле-Дюка (1814–1879) «Бесіди про архітектуру» та «Образний словник французької архітектури». Першим в західноєвропейській науці він включив до огляду визначних мистецьких явищ і нарис про давньоруську архітектуру [114, 42-45].

Загального розголосу набули праці віденського вченого А. Ригля (1858–1905), в першу чергу – «Проблеми стилю» 1893 року. В роботі фактично простежується розвиток орнаменту за 5000 років і в підсумку утверджується ідея

підпорядкування орнаменту внутрішнім стильовим закономірностям, а не технічним потребам чи прагненню наслідування природи. Обстоюється в дослідженні і принцип безперервного розвитку художніх форм та звільнення науки про мистецтво від полону реальності, від матеріалістичних чи ідеалістичних ідей на користь вивчення саме форм. Вчений вводить у науковий обіг термін «*kunstwollen*», який можна перекласти як «художній імпульс» і наполягає, що саме він лежить в основі образотворчості людини. Погляди А. Ригля знаходили як прихильників так і активних критиків – достатньо згадати, як Н.Кондаков критикує концептуальні положення вченого в роботі «Археологічна подорож по Сирії та Палестині» [190, 22-23]. Однак, не можна не помітити впливу ідей А. Ригля в працях українських вчених – зокрема М. Біляшівського, Г. Павлуцького, – присвячених вивченню національної орнаментики.

Певною мірою суперником А. Ригля на межі ХІХ та ХХ століть виступає також представник віденської школи мистецтвознавства Й. Стржиговський (1862–1941). Появу його книги «Схід чи Рим» у тому ж 1893 році в Європі сприйняли як «вибух бомби», оскільки в ній руйнувалась усталена традиція вважати джерелом формування християнського мистецтва художню культуру Римської імперії [27, 127]. Вчений доводить, що витoki християнського мистецтва слід шукати на Сході: в Олександрії, Антіохії, Ефесі, містах Вірменії. Саме там формуються іконографічні засади християнства, рівно як принципи православної архітектури. Джерело європейської орнаментики також виводиться за межі Європи – в Іран, Персію, Сирію тощо. Особливо дискусійною для європейських фахівців виявилась ідея піднесення Північної Європи як осередку зародження сакральної архітектури. Зокрема, Й. Стржиговський вважав, що від первісних суден вікінгів ведуть початок конструкції дерев'яних церков Норвегії, Польщі, Словаччини, України, що вплинули на готичну архітектуру. Факт введення Й. Стржиговським українського сакрального будівництва в європейський контекст є дуже важливим. Однак, слід зауважити, що його твердження базуються переважно на гіпотетичних побудовах і свої міркування щодо української архітектури він висловлював тоді, коли вже існувала досить ґрунтовна вітчизняна фахова література з указаної проблеми.

Нарешті, значну роль у становленні наукових орієнтирів фахівців кінця ХІХ – початку ХХ століття відіграли праці Г. Вельфліна (1864–1945). В першій серйозній роботі, що вийшла у світ в 1887 році – «Ренесанс і бароко» – він, базуючись на аналізі художніх форм, розглядає названі категорії не як стилі, що змінюють один одного, а як вияв протилежних способів художнього мислення. Надалі в своїх дослідженнях вчений розвиває науковий метод аналізу пам'яток мистецтва, що опирається на зіставлення стилістичних

особливостей. Видана в 1915 році книга «Основні поняття історії мистецтва» може трактуватись як квінтесенція поглядів автора, декларуючи ідею чистої візуальності при сприйнятті мистецьких творів. Г. Вельфлін проводить тезу про створення «історії мистецтва без прізвищ» і без оціночних суджень з опорою на візуальне прочитання без коментарів [209, 16-17]. Його ідеї значною мірою вплинули на застосування формально-стилістичного аналізу в працях європейських та вітчизняних науковців початку ХХ століття.

Динаміка процесу зародження і розвитку національного мистецтвознавства в означену добу викликає захоплення. В типових для аматорського мистецтвознавства 1870–1890-х років публікаціях інформативного характеру досить швидко викристалізовується предмет даної галузі знання і окреслюється коло явищ, що підлягають вивченню. Це – безмежне багатство і розмаїття вітчизняної образотворчої спадщини, що вимагала опису і аналізу, систематизації, визначення специфічних ознак та введення у більш широкий – європейський та світовий контекст. Вже на межі століть відбувається трансформація оцінних характеристик давнього українського мистецтва від трактування його як одного з напрямків середньовічної давньоруської культури до утвердження самостійності і неповторності національної образотворчості. З'являються праці узагальнюючого характеру, на порядок денний ставляться теоретичні проблеми, зокрема – проблема національного стилю. Русійною силою розвитку українського мистецтвознавства незалежно від конкретної сфери фахових інтересів і тематики наукових пошуків вітчизняних фахівців стало дослідження національних форм образотворчості. Опираючись на панівні в тогочасному європейському мистецтвознавстві теоретико-методологічні засади, українська наука про мистецтво утверджує себе як повноцінна і високоякісна фахова галузь українознавства.

ВИЗНАЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ

Архітектура віддавна сприймалась в теорії та в історії мистецтва, в культурологічних та естетичних дослідженнях як універсальний вид образотворчості, оскільки її прикладна роль не зменшувала художньої цінності архітектурних творів. Історія світової культури, як і національних мистецьких шкіл, втілена в архітектурних спорудах, що створювались людством у різних стилях і мали різне призначення на всіх етапах існування. Тому і наука про мистецтво з перших кроків становлення провільну увагу приділяла висвітленню різних аспектів даного виду пластичних мистецтв. При цьому протягом довшого часу такі дослідження проводились у двох окремих напрямках: загальний огляд фактичного матеріалу з історії архітектури або ж техніки, конструкції та форм декору окремих пам'яток. Лише у процесі становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства спостерігається поступовий перехід до комплексного вивчення архітектурних споруд як мистецьких творів, що відображають загальний розвиток культури суспільства на певному етапі. Ще однією специфічною ознакою аматорського етапу мистецтвознавства став той факт, що вивчаючи давню архітектуру на території України, науковці початкового періоду розглядали її як провінційну візантійську школу і не ставили на порядок денний питань про її самостійність аж до стадії Нового часу, коли візантійський стиль послідовно поступається західним впливам.

Як зазначалось, дуже помітну роль у постановці та розв'язанні питань дослідження вітчизняного мистецтва протягом багатьох років відігравали Всеросійські Археологічні з'їзди, які проходили на території України. Організатори цих зібрань від самого початку декларували серед основних завдань попереднє вивчення в тому числі мистецької спадщини регіону проведення чергового з'їзду, що безперечно активізувало науково-пошукову діяльність в конкретних містах і в країні в цілому. Продумана розробка попередніх програм з'їздів сприяла концентрації зусиль науковців у найбільш значущих галузях, зокрема – в дослідженні форм вітчизняної архітектури.

Аналіз таких програм дає підстави відмітити передусім той факт, що на першому етапі становлення, тобто, в XIX столітті, дослідників цікавили пам'ятки великокнязівських часів, оскільки саме давня культура була на той час пріоритетною. При цьому розглядалась вона цілком у контексті розвитку візантійської художньої системи; разом з тим, вже з перших кроків виявлялось прагнення визначити не лише спільні ознаки, а й риси відмінності.

Київський Археологічний з'їзд 1874 року займає особливе місце не лише за конкретними результатами, оприлюдненими у «Працях», а й в окресленій програмі дослідження, що визначала роботу вчених у значно ширшому часовому діапазоні. Серед запропонованих попереднім комітетом питань по секції мистецтв чільне місце займає, безумовно, архітектура. «1. Київська архітектура X–XII століть. Що саме залишилось від первісних споруд київських церков: Василівської, Софійської, Золотоверхо-Михайлівської, Спасо-Берестовської, Велико-Лаврської, Видубецько-Михайлівської, Троїцько-Кирилівської? Чи збереглась і наскільки збереглась церква св. Іоанна-Предтечі, що згадана в Печерському патерику? Чи давньої будови і якщо давньої, то наскільки вціліли: Троїцька на св. воротах Лаврських та Успенська на Подолі? Якими є (судячи із залишків київських церков) відмінні риси київського архітектурного стилю X–XII століть? За яким планом будувались київські церкви того часу, якими є їхні мурування, фасад, форми дахів, орнаментация? 2. Вплив візантійського живопису та мініатюрного живопису з X по XII століття на слов'янський живопис і мініатюру. 3. Який вплив мала візантійська символіка на руське мистецтво?» [527, 10-13]. Як видно з наведеної цитати, перше питання сприймається в якості проспекту дослідження київської давньоруської архітектури в теоретичному та в історичному аспектах із завданням виявлення загальних закономірностей стилю на основі вивчення і зіставлення споруд. Друге і третє питання мають більш загальний характер, відбиваючи інтереси цілої галузі українського мистецтвознавства.

Запропоновані теми певною мірою були висвітлені в доповідях «Про святу Софію Київську» П. Лебединцева [248] та «Київська архітектура X–XII століть» П. Лашкар'єва [238]. У поєднанні дані матеріали дають досить вірну характеристику київського храмового будівництва домонгольської доби. Попри інформативний характер цих робіт в них містяться важливі на той час підсумкові твердження про те, що з одного боку аналізовані пам'ятки створені на базі візантійської художньої системи, але з іншого, в них простежуються своєрідні художні прийоми та мотиви, характерні саме для давньоруської архітектурної школи. Викладена на Київському з'їзді певною мірою у вигляді припущень, не підтверджених фаховим аналізом, ця думка все ж сприяла формуванню нових поглядів щодо своєрідності

вітчизняного мистецтва та його складних і від самого початку швидше «складносуриджних» взаємовідносин з візантійською культурою.

П. Лебединцев у своїх наукових заняттях завжди основну увагу приділяв вивченню давньої київської культової архітектури, зокрема – улюбленого Софійського собору, протоієреєм якого він був, і в 1860-х–1870-х роках завоював репутацію знавця у даній галузі. Його роботи мають виразно історіографічний ухил, відзначаються скрупульозною фіксацією найдрібніших деталей – зовнішнього вигляду, планування, конструкції та декору – аналізованих споруд. Не користуючись методом порівняльного аналізу, не залучаючи до гіпотез і характеристик аналогічні пам'ятки, П. Лебединцев надає вичерпну на той час інформацію про конкретний твір, допускаючи іноді невірні висновки з викладеного матеріалу, що цілком зрозуміло, враховуючи недостатню розробленість проблеми та специфічний авторський підхід.

Типовим прикладом такого підходу служить невелика робота про церкву Спаса на Берестові, де Лебединцев висловлює припущення, що маленька церква біля входу до Лаври – це колишня церква св. Апостола, придворний храм князя Володимира, що при Ярославі Мудрому була перейменована в Спаса на берестові, тобто, найдавніша культова споруда держави [247]. Припущення автора базується на факті зображення у вівтарному склепінні всіх апостолів. Публікація має суто інформаційне забарвлення, в ній відсутні оцінні характеристики твору. Історико-інформативну спрямованість має і дослідження можливого місцезнаходження відомого з документів, але втраченого Дмитрівського монастиря в Києві з церквами Дмитра та Петра, що існували ньому [249]. На думку П. Лебединцева цей монастир знаходився на південно-східній території Михайлівського Золотоверхого монастиря, де були знайдені фундаменти двох церков. Важливо, що поряд із власною думкою автор наводить і твердження С. Коссова про те, що Дмитрівський монастир знаходився поблизу Києво-Печерської лаври. Таким чином, остаточний висновок виносився на розсуд читача.

Значний інтерес для істориків архітектури становить публікація П. Лебединцева «Києво-Михайлівський золотoverхий монастир» [257]. Ґрунтуючись на документальних джерелах - від давніх літописів до останніх офіційних актів – він у подробицях виклав історію існування монастиря як визначного релігійного осередку та архітектурного ансамблю. Оцінне нівелювання описаних мистецьких явищ виявляється в однаковій ретельності, з якою автор описує, наприклад, мозаїки собору і мощі св. великомучениці Варвари. Проте, детальна характеристика інтер'єрів чотирьох храмів, що функціонували у середині ХІХ століття на території монастиря, не втрачає своєї цінності як джерелознавчий матеріал.

Однією з вагомих праць ХІХ століття в галузі дослідження давньоруської архітектури і кращою у науковому доробку автора можна вважати роботу П. Лебединцева 1890 року, присвячену Києво-Софійському собору, в якій узагальнені результати багатолітньої діяльності вченого по вивченню ввіреного йому храму [252]. Викладаючи історію створення ушлявленого пам'ятника, він розглядає відомі аналогії включно до св. Софії Константинопольської, а потім, відтворивши можливий вигляд Київської Софії в момент її освячення, ретельно перераховує всі пізніші добудови і перебудови, формуючи переконливу історію існування споруди у віках.

Вищий рівень мистецтвознавчого опису й оцінювання та дещо ширше коло наукових зацікавлень притаманні працям професора П.Лашкарьова, який за родом викладацької діяльності в Київській духовній академії та університеті досить системно займався дослідженнями в галузі мистецтва, зокрема – архітектури. Саме він був ініціатором створення Церковно-археологічного товариства та першого в імперії церковно-археологічного музею при Академії [74, 181]. Дослідницька діяльність вченого була зосереджена на вивченні культової архітектури взагалі і київської храмової архітектури конкретно. Як показову у цьому контексті роботу часів аматорського мистецтвознавства можна розглядати реферат, прочитаний вченим на ІІІ Археологічному з'їзді в Києві в 1874 році і і опублікований з доповненнями окремою брошурою у наступному році [238].

Передусім важливою є сама постановка проблеми: з'ясування «відмінних рис архітектурного стиля» київських храмів Х–ХІІ століть, що знаменує перший крок до усвідомлення потреби вивчення форм як національних. В короткій вступній частині досить ґрунтовної публікації окреслюється коло пам'яток, що залучаються до аналізу – зокрема, згідно описів і повідомлень різних часів, 7 найдавніших споруд на території Києва – та фіксується головна трудність поставленого завдання: численні суттєві зміни і перебудови, внесені наступними століттями у загальний вигляд та декор цих пам'яток. Разом з тим П.Лашкарьов висловлює думку про існування важливого показника автентичності давніх споруд, який значно полегшує дослідження первісних форм. Це – матеріал та будівельні прийоми, що використовувались при спорудженні храмів Київської Русі. Наявність плінфи, червоного шиферу та специфічного цементу лягає в основу характеристик.

В рефераті почергово і досить детально, як на той час, розглядаються вірогідні форми давньої Василевської (Трьохсвятительської) церкви, Софійський собор (з посиланнями на дослідження П.Лебединцева), Михайло-Золотоверхий собор, Велика лаврська церква з приділом Іоанна Предтечі, що трактується як колись окрема за літописами церква, Михайлівська церква

Видубицького монастиря, Спасо-Берестовська та Кирилівська церкви. Особливу увагу автор приділяє значенню майбутніх досліджень Троїцької надбрамної церкви, яку вважає одним з найкраще збережених пам'яток старокнязівської доби. Крім цього висловлюється припущення про належність до групи найдавніших пам'яток Успенської церкви на Подолі. В результаті залучення до аналізу такого розмаїтого матеріалу сформульовано низку висновків, які лягають в основу багатьох наступних мистецтвознавчих робіт як точка відліку незалежно від позитивних чи критичних оцінок. Обширні висновки стосуються планування храмів, кладки, фасадних форм та форм покрівель. Важливо, що в даному розділі публікації вдало використаний порівняльний аналіз, зокрема – у виявленні планувальних рішень [238, 25-28]. По всіх параметрах, як свідчить розглянутий матеріал, київська архітектура вільно і невимушено інтерпретувала візантійські засади і відпрацьовані рішення всіх складових стали, в свою чергу фундаментом для споруд як в Україні так і в Росії.

В 1898 році, в контексті підготовчих робіт до планованого на наступний рік XI Археологічного з'їзду, що мав знову відбутися в Києві, П. Лашкар'єв видав «Церковно-археологічні нариси, дослідження та реферати», куди увійшли його основні праці – від 1860-х років до останнього моменту, що дає чудову нагоду простежити еволюцію поглядів автора протягом чвертьвікової наукової діяльності [242]. Найбільш рання за часом створення і найсолідніша за обсягом праця має назву «Релігійна монументальність» і по суті є курсом світової історії культового будівництва від первісних споруд до сучасних авторів храмів [242, 5-104]. Розкриваючи тему релігійної монументальності в архітектурі різних культур, часів і народів, автор прагне виявити їх зв'язки і співвідношення форм з християнським мистецтвом, що стало, цілком природно, предметом найбільш детального розгляду.

В цьому матеріалі найбільш характерним є те, що давньоруську архітектуру автор трактує за традицією 1860-х років як цілком візантійську, а появу самотності в мурованому храмовому будівництві відносить лише до московської школи ХVІ століття. Натомість, до вітчизняних дерев'яних сакральних споруд автор відноситься з захопленням, вважає їх дуже своєрідними, але сприймає дещо ізольовано від загальної стилістики та еволюції. В цілому ж ставлення автора до давньоруської культової архітектури великокнязівських часів достатньо виразно ілюструє одна з фінальних фраз: «До поважних і строгих загальних візантійських форм стиль цей (тобто. Давньоруський) приєднує лише деталі та прикраси архітектурні чисто – в народному смаку» [242, 104]. Наступна стаття в нарисах, теж 1860-х років, присвячена з'ясуванню питання про час створення церкви Спасо на Берестові. На відміну від П. Лебединцева, П. Лашкар'єв вважає, що спорудження первісної будівлі почалось до першої половини ХІІ століття і вона складає частину сучасного храму.

В «Нариси» увійшов і розглянутий вище реферат, читаний в 1874 році на з'їзді. У порівнянні з ним в інших матеріалах «Нарисів», присвячених питанням, пов'язаним з київською архітектурою, простежується поступова зміна позицій вбік утвердження більшої самостійності вітчизняних храмових споруд до монгольського періоду [242, 160-240]. Ці матеріали суттєво доповнюють тогочасні уявлення про характерні риси культової архітектури означених часів і дозволяють говорити про П. Лашкар'єва як про одного з перших фахівців у даній галузі.

Певну роль у дослідженні давньої вітчизняної архітектури – як і всіх інших галузей української образотворчої класики – відіграла «Київська старовина». Протягом ХІХ століття у часописі було опубліковано понад два десятки матеріалів, що стосувались практично всіх періодів спорудження на нашій території архітектурних пам'яток – від розкопок залишків поганського капища на території Трьохсвятительської церкви і до проблем, пов'язаних зі зведенням Володимирського собору, археологічних обстежень залишків храмів Київської Русі і до архітектурного опису замку князів Вишневецьких чи споруд Батурина. Зрозуміло, що в цих публікаціях відчутно переважає історико-археологічний ухил і зовсім не йде мова про більш-менш системне дослідження значної проблеми. Разом з тим, у сукупності оприлюднені матеріали вирішували важливе завдання по накопиченню первісної інформації.

Серед низки публікацій у «Київській старовині» з питань архітектури варто згадати найбільш вагомі, на наш погляд, роботи. Вже в перший рік існування журналу в ньому був розміщений змістовний нарис М. Голіцина про Почаєво-Успенську лавру [84]. В ньому викладено історію монастиря, оповідь про всіх його фундаторів, детальний опис архітектурного комплексу. Згадано і про портрети донаторів, що зберігались у скарбниці: М.Погоцького, подружжя Ф. та Є. Домашевських. Не менш цікавою, легко і дотепно написаною сприймається публікація В. Горленка «Розпродаж у Вишневецькому замку» [90]. Вчений зі знанням справи характеризує художні якості архітектурного ансамблю у його зв'язках з парковим середовищем, порівнюючи комплекс з творами Ж. А. Мансара, зокрема – з Версалем.

Не можна не згадати ґрунтовного нарису про історію існування у віках Києво-Печерської лаври, що друкувався в 1886 році у трьох номерах (шостому, сьомому та одинадцятому) журналу [21, 95]. Вагомим внеском у дослідження споруд до монгольського часу видається обширний нарис М. Константиновича про Юр'євську Божницю [193]. Він уявляє собою фактично перший науковий опис археологічного спрямування про розкопки залишків церкви Архангела Михайла кінця ХІ – початку ХІІ століття. Разом з поданим планом споруди та фіксацією залишків розписів у статті висвітлюється історія села Старгородок (Старгородка), колишнього міста Остер, його роль в історії Київської Русі,

а також описується доля храму від заснування до сучасності. Безумовний інтерес уявляють собою інформативні статті-повідомлення таких досвідчених науковців як П. Лебединцев, П. Лашкар'юв, М. Шутуров, А. Степович та інші. Вони відіграли важливу роль у тих змінах, що спостерігаються у постановці питання про вивчення давньої архітектури на зламі століть.

1890-і роки стали періодом активного вивчення архітектурних пам'яток Києва для визнаного представника знавцтва у науці тих часів М. Петрова. Він склав великий путівник культових старожитностей міста [390]. Попри те, що в завдання цієї праці церковно-археологічного характеру не входили естетичні оцінки та мистецтвознавчий аналіз, в ній певним чином висвітлюються і ці аспекти при описанні відомих творів сакральної архітектури. Притаманна вченому любов до пошукової роботи, аналізу документальних джерел, висвітленню явищ з історичної позиції простежуються в невеличкій роботі, де М. Петров робить спробу з'ясувати питання, чи є відомі з документів церкви Різдва Предтечі та Борисо-Глібська церкви окремими спорудами, чи йдеться про один храм [389].

Зазначені особливості наукових підходів характерні і для наступної значної роботи М. Петрова «Історико-топографічні нариси давнього Києва (за планом давнього Києва 1638 року)» [391]. Інформаційно-популяризаторське спрямування попереднього путівника по місту змінилось зацікавленим відтворенням вірогідного загального вигляду Києва як єдиного цілісного організму. Описуючи давнє місто до монгольської доби, автор керується працями інших дослідників – в першу чергу П. Лебединцева та П. Лашкар'юва, а також – Є. Редіна та Д. Айналова. Відтворюючи панораму Києва ХVІІ століття, вчений користується відомим планом А. Кальнофойського, що став, власне, предметом безпосереднього вивчення. В описах споруд значно більше, ніж раніше, приділяється уваги характеристикам об'єктів саме як творів мистецтва. Достатньо сказати, що опис Софійського собору займає 17 сторінок, хоча базується на вже оприлюднених матеріалах [391, 129-146]. М. Петров доводить свій нарис до сучасної йому епохи і його наукова відповідальність позначається в тому, що вчений вносить зміни у власний текст у зв'язку з новими відкриттями того періоду, коли видання друкувалося [391, 260-262].

Накопичений фактологічний матеріал дав підстави поглибити аналіз конкретних пам'яток і розпочати роботу по класифікації та систематизації творів, що яскраво виявилось під час проведення Київського Археологічного з'їзду 1899 року. Вище вже згадувалось, що на цьому з'їзді серед рефератів, читаних по відділу пам'яток мистецтв, вагоме місце займали доповіді, присвячені архітектурі, з елементами порівняльного аналізу та узагальнюючими висновками. Як приклад можна назвати дослідження К. Биковського «Архітектурні

пам'ятки Києва і їх відношення до споруд тієї ж доби в інших місцевостях давньої Русі», де простежується вплив столичної храмової архітектури на сакральні споруди інших регіонів Київської держави [352, 10]. З нагоди з'їзду публікується і солідна праця Є. Редіна та Д. Айналова «Стародавні пам'ятки мистецтва Києва» [444]. В ній чільне місце відводиться живописним шедеврам відомих пам'яток, однак значна увага приділяється окресленню вірогідного первісного архітектурного вигляду Софійського собору на основі аналізу плану сучасної споруди.

Значущим рішенням з'їзду виявилась започаткована під час його проведення акція, що може з повним правом трактуватись як свідоцтво загального наукового визнання своєрідності форм української архітектури і необхідності їх системного дослідження. Ця акція лягла в основу подальшого цілеспрямованого вивчення і висвітлення у фаховій літературі національної архітектури переважно сакрального характеру провідного виду образотворчого мистецтва і, разом з тим, активного становлення відповідного напрямку вітчизняного мистецтвознавства. Йдеться про порушене на з'їзді питання щодо нищення численних пам'яток української старовини і формування у зв'язку з цим на базі Київського історичного товариства Нестора – літописця комісії по опису і вивченню пам'яток місцевої старовини, якій доручено було дослідити й описати пам'ятки Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської та Полтавської губерній [148].

Комісія розробила обширну програму досліджень за схемою: а) сакральне мистецтво (храми, іконопис, церковне начиння, шиття, богослужбні книги тощо), б) цивільне мистецтво (споруди та їх оздоблення, меблі, одяг, зброя, транспортні засоби, транспортні засоби, музичні інструменти та інше). Однак практично дослідницька діяльність науковців у наступні роки зосередилась на вивченні саме архітектури. В результаті тривалої роботи було зібрано гігантський фактологічний матеріал, що ліг в основу наукових видань і подальших досліджень ряду відомих фахівців: Є. Редіна, Г. Павлуцького, В. Щербаківського, Є. Сецинського (Ю. Сіцінського), І. Каманіна та інших. Найважливішим у контексті діяльності комісії стало, як бачимо значне поширення параметрів дослідницької роботи як в типологічному так і в хронологічному напрямках. До вивчення залучаються пам'ятки як дерев'яного такі мурованого сакрального і цивільного будівництва від часів прийняття християнства і до кінця ХVІІІ століття. Тим самим фактично утверджується існування самодостатньої національної архітектури.

Як і в ХІХ столітті, на початку наступного найпомітніші дослідження у даній галузі пов'язані з археологічними з'їздами. Є. Редін у контексті підготовки до чергового зібрання створює ґрунтовну працю «Матеріали до вивчення церков-

них старожитностей України. Церкви міста Харкова» [456]. В комплексній роботі розглядаються як архітектурні рішення так і оздоблення та речі церковного вжитку низки харківських храмів. Нарис відкривається загальною історичною характеристикою розвитку міста і його сакральної архітектури від ХVІІ століття. Завершає вступ надзвичайно важливий висновок відомого знавця православного мистецтва. Він зазначає, що оскільки, вірогідно, священиками перших храмів були українці, це відбилось в «самому архітектурному плані церков, у характері живопису, що їх прикрашав, в іконах, іконостасах, і взагалі в численних предметах церковного ритуалу, релігійного мистецтва та художньої індустрії» [456, 4]. Зокрема, автор стверджує, що дерев'яна сакральна архітектура Харкова – а перші церкви, за його переконанням, всі були дерев'яними – не мала нічого спільного з російською архітектурою. Натомість, в ній спостерігаються риси спорідненості з храмами Полтавської, Катеринославської губернії та Галичини.

В роботі досить детально розглядаються історія створення, планування, вірогідний первісний та сучасний зовнішній вигляд і внутрішнє оздоблення Кафедрального собору Успіня Пресвятої Богородиці, Покровського монастиря, Троїцької церкви, церков Архангела Михайла, Вознесіння та Воскресіння Христового. Більш побіжно характеризуються Миколаївська, Благовіщенська, Мирносицька, Дмитрівська церкви, храм Різдва Христового. Незалежно від обсягу аналізу розкривається на конкретних прикладах теза про своєрідність місцевої архітектури. Наприклад, характеризуючи Покровський храм, Є.Редін пише: «Монастирський храм є цілком характерним по своїй архітектурі; поряд з іншими церквами харківської єпархії він – представник південно-руської, чи малоруської архітектури. Вельми важливою і цікавою є та обставина, що храм, хоч і кам'яний, але збудований по зразку дерев'яних саме цієї південно-руської архітектури» [456, 25]. Подальший опис фіксує характерні риси тридільної трьохбанної споруди, що наслідує, особливо у формі бань, дерев'яні зразки. Таким чином, хоч і позбавлена узагальнюючих підсумків, робота містила переконливі твердження про своєрідні форми вітчизняних споруд.

Історія вітчизняної архітектури в цілому і його славної давньої столиці зокрема, доля окремих київських пам'яток мали багато білих плям і спірних тлумачень через відсутність цілеспрямованих наукових описів до, фактично, кінця ХVІІІ століття. Тим важливішим виявлялося кожне свідчення, що проливало світло на те чи інше питання і в цьому сенсі особливого значення набували такі публікації як «Нововідкритий альбом видів малюнків і старожитностей Києва 1651 року» М. Петрова, де вчений виклав результати вивчення знайденого в архівах Академії мистецтв альбому копій, знятих зі зниклого оригіналу, створеного під час приїзду до Києва князів Радзівілів голландським митцем

А. Вестерфельдом [398]. Ретельно аналізуючи всі таблиці альбому, вчений прагне визначити серед зображень конкретні споруди, що не завжди щастить здійснити, оскільки А. Вестерфельд з метою життєвої переконливості часто відтворював одну й ту ж саму місцевість, наприклад, Поділ, з різних точок зору. Проте, в переважній більшості випадків знайдені копії допомогли уточнити розташування та зовнішній вигляд будівель, відомих з історії, ще не збереглися або змінилися до невпізнанності [398, 37].

Певною мірою етапною працею, в якій відбито зміни підходів до висвітлення і оцінювання національних пам'яток стала капітальна праця Г. Павлуцького «Старожитності України. Дерев'яні та кам'яні храми України», видана коштом імператорського Археологічного товариства напередодні ХІІІ Археологічного з'їзду, що проходив у 1905 році в Катеринославі [367]. Вчений був одним з найактивніших співробітників вже згаданої нами «Комісії по опису старожитностей України», створеної в 1902 році у контексті реалізації другого етапу програми, наміченої ще в 1899 році. До її складу входили і активно збирали інформацію В. Щербина, І. Каманін, В. Щербаківський, Є. Сіцінський, О. Левицький та інші відомі науковці. Зокрема, В. Щербаківський сфотографував і описав майже 400 українських дерев'яних церков, що з вдячністю відмітив автор. Але весь нагромаджений матеріал було доручено опрацювати і підготувати до видання саме Г. Павлуцькому як визнаному фахівцю.

Праця складається з двох частин: загальної вступної статті про давню українську культурову архітектуру та опису окремих пам'яток з їх видами і планами. У вступній статті автор досліджує передовсім генезу дерев'яних сакральних церков у масштабі, якого не зустрічалось до тих пір у фаховій літературі. Він досить чітко подає загальну характеристику форм давніх вітчизняних храмових споруд, аналізуючи планування, конструктивні рішення, будівельні прийоми, що використовувались при спорудженні дерев'яних церков. Г. Павлуцький високо оцінює ці пам'ятки за те, що вони уявляють собою «...плід народної художньої творчості, безпосередній вираз народного смаку». На його думку, дерев'яні храми допетровської доби набагато самобутніші і менше залежні від візантійських впливів, ніж муровані. Вчений проводить майстерний порівняльний аналіз храмів російської Півночі та України і доходить висновку, що основний принцип українських дерев'яних церков полягає у підпорядкуванні всіх частин єдиному цілому, тоді як російські споруди тяжіють до самостійного значення кожної деталі [367, 12]. Тому при єдиних вихідних позиціях північноруські і вітчизняні майстри знаходять зовсім несхожі рішення. Порівняння українських храмів з європейськими, зокрема сілезькими, знову ж таки дає авторові підстави для самотутності наших пам'яток.

На основі аналізу планів Десятинної церкви Софійського собору тощо в роботі визначається типологічна приналежність архітектури Київської Русі до візантійських храмових споруд, але при цьому увага звертається на те, що у нас майстри відмовляються від арок. Якби поєднували абсиду з центральними стовпами і напругу поєднують стіни абсиди зі стовпами, на яких лежить купол собору. Г. Павлуцький розцінює цей прийом як більш досконалий і висловлює думку про те, що наші храми до монгольської доби можна розглядати як синтез і найвищий щабель всього, що було напрацьовано візантійською художньою системою. Окресленої позиції автор буде дотримуватись і в пізніших працях відповідної тематики.

Дослідження містить певні спірні авторські зауваження, наприклад, про мініатюри стародавніх рукописів у паралелях з давньоєгипетським живописом. Та окремі незначні хиби не впливають на позитивне значення всієї праці, яке полягає насамперед у прагненні виявити на основі синтезу розрізнених даних неповторну своєрідність дерев'яних та мурованих храмів України. Сучасники високо оцінили всю здійснену науковцями, зокрема – Г. Павлуцьким, роботу. Так, Є. Редін писав: «Цей з'їзд... дав найбагатший матеріал з предмета вивчення архітектури дерев'яних церков Київської, Подільської, Чернігівської, Волинської і Полтавської губерній і з предмета вивчення інших різномірних пам'яток мистецтва» [458, 19-21].

Здійснена Комісією робота стала, на нашу думку, етапною ще в одному сенсі. Колосальна кількість та якість виявлених пам'яток, що потребувала подальшого дослідження, обумовила певну спеціалізацію у дослідженні та в подачі матеріалу. Зокрема, виникає розподіл на історичні етапи та матеріал (дерев'яна чи мурована архітектура). Характерно, що центр ваги при цьому зміщується вбік висвітлення саме дерев'яних сакральних споруд. І відносно дослідження мурованої архітектури спостерігаються зміни: менше уваги приділяється спорудам Х–ХІІІ століть, можливо, через вже значну кількість оприлюднених матеріалів, зате все ширше висвітлюються як сакральні так і цивільні пам'ятки доби бароко. В окремих випадках науковці звертаються і до найменш вивченої пори ХІV–ХІVІ століть.

У зв'язку з активізацією соціально-політичного руху в Україні на початку ХХ століття і загальними змаганнями за національне відродження кількість публікацій, присвячених визначенню національних форм української культури взагалі і зокрема – вітчизняної архітектури зростає на очах. В 1905 році в петербурзькій та московській періодиці з'являються дві статті з цього питання – «Малоросійське церковне зодчество В. Карповича [169] та «Спадщина України» М. Філянського [550]. Обидві публікації фактично створювались у контексті загальної роботи науковців по зведенню і опису незчисленного ма-

теріалу по темі. Вони містять багато фотографій українських дерев'яних церков, причому якщо в роботі В. Карповича акцент зроблено на споруди Поділля і Волині, то М. Філянський віддає перевагу храмам Лівобережжя – Полтавщини, Чернігівщини. Катеринославщини тощо.

Співпраця в комісії по збиранню інформації про старожитності України на багато років визначила пріоритетний напрямок дослідницької діяльності В. Щербаківського. Ще в 1904 році з'являється одна з перших його публікацій, присвячена типам старовинних українських сакральних споруд, що має пошуково-інформаційний характер [619]. Однак через два роки в ґрунтовній публікації «Дерев'яні церкви на Україні та їх типи» вчений ставить і розв'язує важливу проблему систематизації матеріалу і його узагальнення [620]. Після визначення типових рис, притаманних усім вітчизняним дерев'яним церквам, автор ретельно характеризує їх по групам – від одноканної до дев'ятиканної – в залежності від основного конструктивного принципу і зазначивши при цьому, що кожен окремий тип народні майстри, користуючись однаковими вихідними конструктивно-будівельними прийомами, в конкретних ситуаціях інтерпретують настільки, що важко знайти дві однакових споруди.

Вибудовуючи схему еволюції конструктивних форм, В. Щербаківський переконує читача, що розвиток ішов від меншого об'єму до більшого шляхом симетричних прибудов до первісного одноканного об'єму наступних частин спочатку по осі схід – захід, а пізніше – північ – південь. Враховуючи, що при цьому завжди залишається обов'язкова для української сакральної архітектури спрямованість споруди угору, вчений вважає логічним завершенням вітчизняних конструктивних пошуків дев'ятиканні церкви, оскільки наступним щаблем мала б бути сімнадцятиканна будівля, але вона була б уже дуже широка і неструнка і з дерева її неможливо звести так високо, щоб вона задовольняла потребам українського архітектурного смаку [620, 25]. Найбільш розповсюдженим типом дерев'яних церковних споруд в Україні є, на думку автора, триканна церква як найбільш гармонійна і спів розмірна людині.

Звертаючись до архітектурного декору, В. Щербаківський виділяє головки або маківки як характерний елемент і підкреслює, що в національній архітектурі маківка завжди є логічним завершенням бані і самостійного значення не має [620, 27]. Зупиняється коротко вчений і на різьбленій орнаменталі архітектурних деталей та на іконостасах як обов'язкових елементах церковного інтер'єру, внутрішній простір якого визначає композицію іконостасів. Дана публікація дослідника, як і праця Г. Павлуцького, відіграла визначальну роль у подальшому дослідженні наших архітектурних форм.

На розглянуті роботи початку ХХ століття посилається Є. Сецинський (Ю. Сіциньський) в своєму огляді «Південноруське церковне зодчество», прочи-

таному 1906 році на засіданні Подільського Церковного Історико-філологічного товариства і розповсюдженому в наступному році в якості відбитку з матеріалів «Праць» цього товариства [475]. Показовим свідомством суттєвих змін у суспільній свідомості є висловлена автором в обґрунтуванні теми теза про прагнення вивчати вітчизняну минулу історію і культуру, що зростає на ґрунті соціальних зрушень і потреби національного самовизначення. Конкретна тема розглядається вченим у загальному українознавчому контексті. Він, до речі, досить детально розповідає про розглянуту вище діяльність комісії по збиранню матеріалів з мистецької спадщини України при Товаристві Нестора-Літописця та характеризує видану за її результатами працю Г. Павлуцького [475, 66]. Зокрема, цілком поділяє висловлену вченим позицію про завершеність і спадкоємність форм дерев'яних церков починаючи з до монгольських часів, попри те, що реально є змога досліджувати лише споруди XVII–XVIII століть.

На поставлене перед собою питання, чи дійсно існує особливий український архітектурний тип храму і де його слід шукати, Є. Сецинський в результаті огляду низки споруд Поділля дає чітку відповідь: це переважно сільські дерев'яні церкви. Як і Г. Павлуцький та В. Щербаківський, науковець переконаний, що вертикальність і зліт угору завдяки продуманій конструктивній системі є відмінною рисою нашої сакральної архітектури. «Завдяки системі восьмериків та невеликих дахів, що опоясують будівлю, трьохбанна південно-руська церква уявляє споруду, що вільно і легко здіймається угору і це підсилюється обшеловкою споруди вузькими дошками у вертикальному керунку. Внутрішній вигляд церкви справляє урочисте враження, яке підносить дух людини» [475, 72]. Сказане розповсюджується і на інші типи наших дерев'яних церков. Автор дотримується думки, що проголошується і в працях інших дослідників відносно самостійної переробки візантійських первісних мотивів у самотутній стиль. Та й пізніше, попри те, що окремі українські пам'ятки мають окремі ознаки впливів «суміжних місць і народів», загалом «у зовнішньому вигляді церкви і у внутрішньому розташуванні, і в структурі будівлі і в техніці будівництва» українські церкви виявляють виразну своєрідність.

Зростання узагальнюючих праць, в яких результати огляду багатьох пам'яток формулюються в узагальнюючі висновки, співіснує з публікаціями, присвяченими детальному аналізу конкретного твору, що також завершується вагомими підсумками. Прикладом такого підходу у першому десятилітті може бути стаття М. Макаренка «Пам'ятник українського мистецтва XVIII століття», присвячена дослідженню роменської Покровської церкви [289]. Автор трактує цю пам'ятку як конкретний приклад загальної тенденції в архітектурі часів і території козаччини, про що свідчить і красномовний вступ, в якому проголошується, що українське життя тих часів ознаменоване загальним потягом до краси,

особливо вражаючим з огляду на бурхливі події доби. «...немає пам'ятника того часу, який би не відзначався своєю красою і строгою простотою, що збільшувала її чар. Краса у формах і строгих пропорціях частин; краса в гармонійному колориті. Від монументальних пам'яток церковної архітектури – класично простої і стрункої, з банями, які здіймаються в хмари і і хрестами, що радісно сяють на них, до багатого народного шиття шовками, пишними плямами розкиданого по полотняним тканинам звичайної обстановки, Україна знаходила своїх творців, натхненників та виконавців. Речі домашнього вжитку, церковна утвар, предмети повсякденних потреб людини і предмети розкоші, незалежно від їх власника – від простого козака до славного гетьмана, все відзначалось своєю вишуканістю, строгою простотою та самотутньою красою – цими природними якостями народу» [289, 211].

Ще одна особливість відзначала, за словами автора, суспільне життя тієї доби – могутнє релігійне почуття, притаманне всьому народу. Між битвами, «що займали дев'ять десятих життя козака», гетьмани, військова старшина і прості козаки не жалкуючи сил і коштів, витрачали «більшу частину свого мирного часу, своєї могутньої енергії на звеличення «рідної віри» та православія» [289, 212]. Сміливий і виразний гімн у славу національного мистецтва фахівець ілюструє детальним аналізом Покровської церкви, зведеної, як пише дослідник, у 1764 році коштом П. Калнишевського. Чи не найбільш прикметною рисою цього аналізу є майстерне поєднання мальовничих описів і емоційних характеристик з ретельною фіксацією різноманітних параметрів, пропорційних відношень, планувальних деталей, архітектурного декору тощо. Аналіз покрівель, будівельних засобів переходу четверика нижнього ярусу центрального зрубу у восьмерик верхнього ярусу, інших моментів завершує зауваження про абсолютну відповідність зовнішньої форми храму внутрішньому облаштуванню.

В аналізі декору акцент зроблено на своєрідній трапецієвидній формі дверних отворів, як формі, «що користується виключним правом громадянства» в українській архітектурі [289, 215]. Не менш характерною відмінною рисою М. Макаренка вважає контраст напівтемних бічних частин і таємничим світлом центрального зрубу, що стрімко біжить у небесну височину і уносить туди всі думки молільника, все його «Я». Друга частина публікації містить не менш віртуозний і детальний аналіз церковного іконостасу, що трактується як обов'язкова складова внутрішнього архітектурного простору. Виконаний у стилі рококо, у всіх своїх виразних і вишукано-розкішних деталях, він захоплює науковця довершеністю форм. Блискуче використаний у зіставленні простоти і розкоші закон контрасту підсилює загальне враження і видається автору свідомством особливої майстерності. «Простота внутрішньої обстановки храму, що не дозволяє що не дозволяє розважитись оку молільника по

сторонах і пишне оздоблення іконостасу, що зосереджує погляд і увагу своїми священними зображеннями і достойними їх прикрасами, що оточують ці зображення, взаємно доповнюють одне одного» [289, 221]. Завершенням публікації став типовий для тих років полум'яний заклик до збереження і вивчення національної художньої спадщини.

Бажання узагальнити і синтезувати набуті відомості з метою вирішення провідної проблеми – визначення специфічних форм вітчизняної архітектури на різних етапах розвитку – зростає дуже швидкими темпами. Нова тенденція яскраво виявляється в низці праць, оприлюднених на найбільш вагомому в цьому плані Чернігівському з'їзді 1908 року, серед яких виділяються роботи Г. Павлуцького та О. Новицького. Зміст дослідження Г. Павлуцького «Про походження форм українського дерев'яного церковного зодчества» можна звести до кількох основних положень, що базуються на аналізі значної кількості не лише архітектурних матеріалів, і й стародавніх літописів, книжкової мініатюри тощо [375]. На початку роботи висловлюється дві гіпотези – про спадкоємність форм дерев'яних сакральних споруд XV–XVII століть від домонгольських храмів як принцип безперервності розвитку галузі ще від часів св. Володимира та про панування в архітектурній спадщині України двох улюблених типів храму: трьохзрубних та п'ятизрубних. Автор вважає розповсюдження вказаних типів результатом первісних візантійських впливів і прагне довести у подальшому викладі матеріалу окреслені позиції.

Цитуючи давні колядки та Іпатівський літопис, аналізуючи мініатюри Ізборника Святослава, Г. Павлуцький переконує читача в прихильності замовників Київської русі до типу трьохзрубних храмів. До-речі, цікавим видається міркування відносно «чисто київської» манери давніх мініатюристив малювати храм і їх схильність поряд з використанням візантійських зразків змальовувати архітектурні форми з натури чи відтворювати по пам'яті бачені на власні очі [375, 51]. В основі форм зрубів наших храмів лежить, як переконаний автор, восьмикутник – октагон, що генетично пов'язаний з такими, наприклад, спорудами, як церква Сан-Вітале в Равенні, а з іншого – обумовлений технічними причинами [375, 53]. Пізніше ця улюблена в Київській русі форма зрубу переходить на північ. Хрестову п'ятибанну форму українських храмів дослідник теж виводить з візантійських джерел, зазначивши, що вона. Як і попередня, добре надається до виконання в такому матеріалі як дерево.

В прагненні виявлення впливів та генези Г. Павлуцький виявляє себе як прихильник теорії впливів, що і надалі позначатиметься на його наукових позиціях. Разом з тим, виведення походження українських архітектурних форм від візантійських витоків завершується характерним судженням щодо співвідношення впливів та самобутності в мистецтві. «Мистецтво має право робити

запозичення, підпорядковуватись тому, що видається кращим в іншому місці та в іншу епоху... Якщо різномірні впливи, яких завжди зазнає мистецтво, перетворені художниками, так би мовити, переплавлені в горнілі їх душі, то з цього виробляється новий характер мистецтва, новий художній стиль, чисто місцевий, національний.

Українське мистецтво є творчістю оригінальною, що має національний характер, оскільки воно самостійно опрацювало чужі елементи, візантійські чи західні, які до нього приходили. Ні на заході ні в північній Росії не можна зустріти жодної церкви, яка могла б бути прийнята за взірць українських церков. Це в своєму роді єдині пам'ятки; чому вони і уявляють самостійний стиль» [375, 54].

Важко переоцінити значення подібних слів для подальшого розвитку досліджень означеного напрямку. Сам автор висловлює переконання, що розглянуті ним типи сакральних дерев'яних споруд, сформовані в до монгольські часи, настільки точно відповідали місцевим смакам, що відчутно вплинули і на муровану архітектуру барокової доби. «Засвоївши собі прийоми цегляного мурування, малороси одразу ж застосували їх до своїх улюблених, старозавітних дерев'яних форм, що породило нові типи мурованого зодчества» [375, 57]. Як типовий взірць такої творчості розглядається в роботі церква св. Трійці в Густинському монастирі. З кінця ж XVII століття спостерігається в Україні – в основному зусиллями І. Мазепи, який багато сприяв тогочасному будівництву, нехарактерний для вітчизняної сакральної архітектури тип латинської базиліки, як у Лубенському Мгарському монастирі, що набуває популярності в наступні часи. Однак, як відмічено в завершальних рядках роботи, подібні зміни не знищили любові народу до форм дерев'яного сакрального зодчества.

Продовженням теми виявлення форм вітчизняних сакральних споруд стала доповідь О. Новицького на з'їзді «Риси самобутності в українському зодчестві» [336]. За словами самого автора він починає дослідження з того місця, котрим закінчив Г.Павлуцький, який виявляв генезу, зародження тих форм, що потім розвиваються в Україні в самостійну школу. В роботі ж О. Новицького увага акцентується на визначенні подальшої еволюції провідних типів, що характеризують саме вітчизняні церкви: трьохбанного та п'ятибанного, які символізують Трійцю та візантійський хрест. Виявляючи риси самостійності вітчизняних храмів у порівнянні з візантійськими прообразами на прикладі п'ятибанних, автор одразу ж відмічає суттєві різницю: у візантійських спорудах має місце єдина загальна маса з крилами з кожної з чотирьох сторін; в наших церквах «хрест утворюється п'ятьма окремими баштами, що лише стоять на одній основі» [336, 60].

В дискусії що точилася на з'їзді відносно напрямку еволюції форм українських храмів, О. Новицький підтримував схему В. Щербаківського, який обстоював думку, як вже згадувалось, про розвиток від одного до дев'яти зрубів, як найвищого щабля національної архітектурної думки у галузі сакральної дерев'яної архітектури. Поділяючи думку щодо логічності такої схеми, сам автор вважає найбільш доскональними трьохзрубні споруди. «...але, звичайно, якщо ми будемо говорити про художній бік типу, то навряд чи можемо визнати щось більш закінченим в художньому відношенні багатьох наших трьохбанних церков і, принаймні, ні одна з п'ятибанних церков не перевершує їх у своїй красі. Трьохглавий храм є славою нашого церковного стилю, тому то він є пануючим типом нашої архітектури; більше того, в хвилину українського впливу на Москву, запозичений він і Москвою» [336, 61]. Особливо наголошується при цьому на вражаючому розмаїтті в композиційних рішеннях, варіантів планування та пропорційних видозмін цього типу, що у сукупності надають неповторності кожній споруді.

О. Новицький уважно простежує найцікавіші з трьохзрубних храмів і зупиняється на провідній рисі наших церков, яка виділяється й іншими авторами: враження дуже значної висоти внутрішнього простору середнього зрубу, що досягнуто за рахунок конструктивних та декоративних прийомів. Важливо, що ця характерна ознака має в роботі цікаве обґрунтування зв'язком з навколишнім середовищем. «Ми завжди можемо помітити, що архітектурі притаманні відбивати на собі риси, характерні для навколишньої природи. Так, високі шатри північних великоруських церков мимоволі нагадують собою шатроподібні верхівки тих могутніх ялин, серед яких вони стоять. Так само й пірамідальні башти наших дерев'яних церков настільки ж стилізують стрункі пірамідальні тополі, що їх оточують і і так як і вони, нестримно зносяться в небо» [336, 63].

Досить детально розглянуті й чисто будівельні прийоми, конструктивні деталі і засоби їх сполучення, зокрема – опасання, які теж належать до особливих прикмет наших церков. Ще одна особливість їх – на відміну від російських споруд – це зашеловування до самого верху. Звичай зашеловування О. Новицький пов'язує з необхідністю надати естетичного вигляду внутрішньому простору церкви. Нарешті, поділяючи думки, озвучені попередніми авторами, вчений характерною стилістичною ознакою нашої сакральної архітектури називає особливу трапецієвидну форму дверних та віконних отворів [336, 66]. О. Новицький наводить також цікаві факти, що свідчать про вплив нашої дерев'яної архітектури на муровану не лише в Україні, а й в Росії, зокрема на московські храми наришкінської доби: у Філях, Петровсько-Розумовському тощо. Завершає доповідь огляд найбільш характерних типів українського народного житла, що є дуже важливим моментом, оскільки чи не

вперше народне житло поряд з культовою архітектурою стало повноправним предметом фахового мистецтвознавчого аналізу, оприлюдненого на такому високому науковому зібранні.

Нарешті, ще одна знакова тема була піднята і уважно, хоча й на досить фрагментарному рівні охарактеризована на Чернігівському з'їзді: муроване будівництво пізньої козацької доби, розглянуте на прикладі низки споруд регіону. Мова йде про велике дослідження архітектурно-мистецької спадщини Чернігівщини доби Просвітництва Ф. Горностаєва, під загальною назвою «Будівництво графів Розумовських на Чернігівщині». Ретельно і з тонким розумінням специфіки пізнього українського бароко та раннього класицизму характеризується в доповіді Козелецький собор [104], Трьохсвятительська церква в Лемешах [105], палаци в Батурині [106] та Почепі [107] та Ляличах [108]. Поділена на п'ять частин праця позначена відчуттям специфіки стилю. Так, характеризуючи Козелецький собор, Ф. Горностаєв пише, що виважений і гармонійний план собору містить «українську ідею рівно кінцевого хреста, виділеного із загальної форми заокругленням країв» [104, 176]. Найбільше захоплення і тривогу автора викликає палац графа Завадовського в Ляличах. Ця публікація доповнюється значною кількістю ілюстративного матеріалу: 8 малюнками, 21 чорно-білою таблицею та 4 кольоровими, що разом із текстом виразно відтворюють як історію виникнення чудового садибного ансамблю, так і сучасного, страшенно занедбаного стану палацу з його колись вишуканими інтер'єрами. Не розв'язуючи проблемних завдань, матеріали Ф. Горностаєва привернули увагу фахівців до маловивченого етапу розвитку української архітектури і поставили на порядок денний гостре питання про збереження й охорону пам'яток минулого.

Матеріали, оприлюднені фахівцями на XIV Археологічному з'їзді, певним чином окреслили і подальшу спеціалізацію мистецтвознавчих досліджень, які від цього моменту доцільно розглянути у трьох напрямках: архітектура старокнязівської доби, мурована архітектура козацької доби та дерев'яна архітектура України.

В галузі досліджень сакральної архітектури домонгольського періоду на початку 1910-х років дуже помітну роль відіграють публікації Г. Павлуцького. Як провідний фахівець у даному напрямку мистецтвознавства, він взяв участь у фундаментальній на той час колективній праці з історії російського мистецтва. У першому томі цього видання йому належать розділи про еволюцію візантійських форм у Києво-Чернігівській Русі, про давні храми Києва, Чернігова, Володимиро-Суздальського князівства Х – XIII століть та про московське культове будівництво XIV–XV століть [372]. Розвиваючи ідеї, проголошені на вище огля-

нутих з'їздах як ним так і іншими істориками мистецтва, вчений стверджує, що після недовгого періоду підпорядкування візантійській архітектурній схемі, давньоруське храмове будівництво вже у до монгольські часи випрацьовує власні форми та своєрідні особливості, виявляючи зацікавлення досягненнями і західноєвропейської архітектурної школи, зокрема, використовуючи елементи романського архітектурного ордеру. Основні положення матеріалів Г. Павлуцького, зокрема, твердження про те, що від моменту «заміни колон стовпами, що мав місце при спорудженні Чернігівського Спаського собору, пішов подальший розвиток візантійської архітектури на руському ґрунті», підтримували і інші фахівці [372, 158]. Не викликало заперечень у колег і безумовне утвердження пріоритету киево-чернігівської архітектури в процесі формування інших локальних давньоруських шкіл. Ці позиції лягають в основу окремих невеликих публікацій вченого на окреслену тему.

З початку 1910-х років до вивчення української архітектурної спадщини активно долучається Г. Лукомський. В 1912 році він оприлюднює дослідження проблемного характеру «Про походження форм давньоруської архітектури Чернігова», в якому аналізує сформовані на той час в мистецтвознавстві погляди на означену проблему [275]. Автор поділяє точку зору Й. Стржиговського, який стверджував, що давньоруська архітектура, розвиваючи візантійську художню систему, сприйняла будівельні традиції і прийоми безпосередньо від вірмен і відрізнялась від класичного візантійського зодчества рисами, притаманними саме вірменським храмам [275, 16]. Тим самим вчений певною мірою вступає у дискусію виступає з позиціями Ф. Горностаєва та Г. Павлуцького, викладеними в «Історії російського мистецтва» І.Грабаря, що послужили поштовхом для його публікації. На підтвердження власної позиції Г. Лукомський звертається до досліджень П. Лашкарьова [275, 23]. Аналіз плану, конструктивної схеми, розподілу архітектурних мас та декору низки чернігівських храмів – Спасо-Преображенського, Борисоглібського, Успенського соборів і церкви Параскеви П'ятниці – стає для нього переконливим доказом вірності висловленої думки.

М. Петров теж залучає до сфери наукових інтересів питання розвитку сакральної архітектури на території України в часи Київської русі в ґрунтовній статті «Чернігівське зодчество X–XII століть» [410]. Вона, безумовно є найважливішою роботою вченого як дослідника архітектури, а крім цього певною мірою в ній підбиваються підсумки висвітленню даної проблеми у науці про мистецтво часів становлення. В публікації простежується також і зміна авторських методів і підходів у бік власне наукового мистецтвознавства, характерна для пізніх робіт М. Петрова. Відмітивши очевидну схожість київських храмів з чернігівськими, він обирає шлях порівняльного вивчення цих пам'яток за основу аналізу. Конкретно в центрі його уваги опинився один храм – Спасо-

Преображенський собор, але аналізується пам'ятник дійсно всебічно. Історичний огляд відтворює чітку картину складної багатовікової долі споруди з урахуванням руйнацій, перебудов та реставрацій. В історіографічному огляді етапів вивчення архітектурного твору вчений високо оцінює праці П. Лашкарьова як найкомпетентнішого, на його думку, фахівця в галузі архітектури Київської Русі [410, 14].

Керуючись думками провідних знавців, М. Петров порівнює плани Софії Київської та Спасо-Преображенського собору і доходить висновку, що чернігівський храм вигідно відрізняється бездоганною симетрією рівно кінцевого хреста з куполом у центрі, тоді як у Софійському соборі західне рамено подовжено, що порушує гармонію [410, 27]. У зв'язку з переліченими відмінностями у планах, архітектурно-декоративному вирішенні фасадів, покрівель тощо, вчений виступає категорично проти прагнення окремих науковців, зокрема А. Павлінова, трактувати чернігівську архітектуру як ідентичну київській. Поділяючи позицію, що спорудження чернігівського храму за часом випереджало зведення Софії Київської, автор слідом за Г. Павлуцьким називає Спасо-Преображенський собор окремою визначальною ланкою між Десятинною церквою та Софією [410, 37]. Разом з тим, він не погоджується з колегою відносно джерел походження архітектурних форм собору. Якщо Г.Павлуцький вбачав прообраз чернігівського храму в сакральних спорудах Солуні, то М. Петров, як і Г. Лукомський, вважає, що такий тип храмових будівель приходить до нас з Кавказу, зокрема, з Грузії, з якою Русь мала зв'язки в перші роки християнства.

Побіжно характеризуючи інші храми Чернігова, вчений, підтримує позиції інших науковців щодо наявності в декорі споруд елементи романського декору. Цей факт трактується як перший прояв притаманного творцям старокнязівських часів прагнення синтезувати риси візантійського та романського стилів як найхарактернішу особливість і вагомий внесок у розвиток християнських храмів [410, 47-48]. Доцільно також зазначити, що всім працям М. Петрова – а він зробив вагомий внесок у різні напрямки мистецтвознавства в роки його становлення – притаманна характерна особливість: в них не використовується визначення «українські» стосовно аналізованих мистецьких творів. Використання на всіх етапах наукової діяльності словосполучення «південно-руські», на наш погляд, відбиває фактичну позицію автора, котрий не акцентує увагу на відмінностях української художньої культури. Її національна своєрідність сприймається вченим як очевидний факт, що доводить, наприклад виділення в окреме дослідження українських ікон під час створення серії видань про музейні збірки Духовної академії. Проте, специфічні риси українського мистецтва і, зокрема, архітектури, ніколи не стали для вченого предметом спеціального вивчення у порівнянні з іншими шко-

лами, оскільки подібні питання не були пріоритетними для представників знавства. Це певною мірою нівелює праці М. Петрова в контексті нашого огляду, але об'єктивно вони відіграли помітну роль у дослідженні вітчизняних мистецьких форм завдяки докладності висвітлення матеріалу.

Одним із взірців наукового мистецтвознавчого аналізу доби становлення науки про мистецтво стала публікація М. Макаренка про Юрієву Божницю в Старгородці біля річки Остер – «Найдавніша пам'ятка мистецтва Переяславського князівства» [294]. Слід зазначити, що ця пам'ятка навіть в своєму майже зруйнованому стані протягом десятиліть привертала увагу дослідників. З гідною пошани науковою сумлінністю автор робить огляд доповідей і рефератів на цю тему. Особливу шану він віддає «прекрасній статті» М.Константиновича [294, 383]. Сам автор у 1907 році звернувся до цієї теми у короткій розвідці в петербурзькому виданні.

Тепер, через десять років, М. Макаренко ґрунтовно обстежує пам'ятку, від якої збереглася лише вівтарна частина, і детально висвітлює історію її створення та існування впродовж століть. Вчений в своїх дослідженнях принципово дотримувався думки щодо необхідності висвітлення кожного конкретного мистецтвознавчого питання, кожного мистецького твору у контексті культурно-політичного життя доби. Отже, в статті подається яскрава і розлога історико-суспільна характеристика бурхливих часів князівських міжусобиць кінця ХІ–початку ХІІ століття, коли було споруджено церкву Архангела Михайла як домовий храм князя, що пізніше дістала назву Юрієвої Божниці. Описуючи плани, розрізи, обміри, фотографії тієї невеликої частини церкви, яка збереглась, автор відшукує всі відомі йому аналогії архітектурних рішень – від Іллінської церкви в Чернігові до Спасо-Мирожського монастиря [294, 363–364]. Численна кількість посилань на фахові видання свідчить про шлях, пройдений наукою у розв'язанні проблеми походження і розвитку форм тогочасної архітектури. Поєднання наукової обґрунтованості з емоційністю характеристик надає публікації помітної ваги.

Відмічене нами зацікавлення багатьох фахівців початку ХХ століття порівняннями давньоруського мистецтва з пам'ятками середньовічної Європи позначилось і на змісті роботи К. Широцького «Софійський собор у Полоцьку» [584]. Після детального опису зовнішнього вигляду, сучасного і первісного планів споруди автор проводить порівняльну характеристику цієї пам'ятки з аналогічними архітектурними шедеврами тієї пори: Софійськими соборами в Києві та Новгороді і ще раз підкреслює вже встановлену дослідниками подібність всіх трьох величних соборних храмів Київської Русі. Водночас, наявні відмінності – подвійна система абсид тощо – зближує аналізований храм з католицькими спорудами романської епохи [584, 34]. Пе-

рераховуючи елементи романського стилю в декорі інших відомих давньоруських храмів, вчений зазначає, що в самій конструкції Полоцького собору романський стиль позначився значно глибше.

Публікація К. Широцького привертає увагу як приклад вільного володіння методом порівняльного аналізу із залученням історичних документів та відомостей. Автор ретельно аналізує систему мурування храму, що дозволяє йому, по-перше, ще раз довести спорідненість даної будівлі із Софією Київською, а по-друге, відкидаючи пропозиції щодо датування пам'ятки іншими фахівцями, переконливо віднести спорудження Софії Полоцької саме до ХІ століття. Характерно також, що ні віддаленість ні виявлені елементи романського стилю в конструкції та декорі споруди не завадили вченому віднести зарахувати пам'ятку до різновиду київських храмів. Обумовлюючи це економічною, політичною та культурною близькістю до Києва.

Праці К. Широцького останніх років життя, які можна трактувати в якості елементів запланованої вченим загальної історії українського мистецтва, достатньо детально висвітлюють як окремі архітектурні пам'ятки так і загальні тенденції розвитку певних етапів розвитку вітчизняної архітектури. Особливе місце в спадщині вченого останніх літ займає путівник по Києву [585]. При створенні цієї роботи автором загрожувала певна небезпека повторень, оскільки на той час вже існувала значна за обсягом література даного спрямування. Але йому пощастило уникнути не лише цієї складності, а й таких крайнощів як надмірна популярність або наукова перевантаженість викладу матеріалу. Можна сказати, що дослідник дійсно виконав завдання, сформульоване видавцем у вступі: представити все, що має приналежність до видатних явищ київського культурного життя всіх часів.

Структура вступного нариса путівника будується за традиційним хронологічним принципом характеристики Києва як міста кількох епох: великокняжого, польсько-литовського, козацького та новітнього. Автор прагне і в цілому дотримуватись певної хронологічної послідовності з невеликими відступами від схеми, що дозволяють зберегти стиль невимушеної розповіді. Разом з тим, як вимагають видання подібного спрямування, пам'ятки компонується в безпосередньому огляді за місцем розташування і автором доводиться долати протиріччя між цими підходами. Звичайно, не всі відомості і припущення автора однакові з точки зору наукової достовірності, а означені розділи – по глибині висвітлення. На нашу думку, найбільш цілісною і найбагатшою на факти частиною роботи є характеристика міста козацької доби, коли з'являються братство, Академія, типографія, інші установи, а сам Київ перетворюється на мальовниче барокове місто. На завершення загального історичного огляду подається перелік праць, на які автор опирався в роботі; з особливим схваленням

згадуються тут дослідження П. Лашкарьова, Є. Редіна та Д. Айналова, М. Петрова. Означені орієнтири стали підґрунтям для характеристик конкретних пам'яток. Важливо, що кожен опис відомих споруд комплексно окреслює як мистецьку цінність творів так і їх існування в багатовіковій історії міста, сплітаючись у загальний складний барвистий узор. Путівник відкривається оглядом «міста Ярослава» та інших куточків старого міста, де аналізуються як пам'ятки, що збереглися від тієї доби, так пізніші споруди цього району. Зі знанням справи характеризуються мистецькі якості та практичні функції Золотих і Львівських воріт, вірогідний вигляд церков св. Георгія та св. Ірини. Наприклад, при огляді Золотих воріт простежується традиція зведення подібних споруд ще від часів античності і робиться висновок, що через Візантію, яка перейняла подібну традицію і безпосередньо вплинула своїми Золотими воротами на спорудження відповідних у Києві, Київська Русь прилучається до засад античності [585, 20]. Разом з тим виявляються впливи київських Золотих воріт на наступний розвиток таких будівель по всій Русі. В огляді церкви св.Ірини привертає увагу загальне міркування щодо кількості культових споруд в часи Ярослава та найближчих спадкоємців: іноземці та руські літописці нараховують сотні церков і монастирів і церков, заснованих князями та княгинями. «Чернецтво було дуже життєвою і популярною формою релігійного та суспільного побуту» в часи Київської Русі [585, 33].

Однак, чільне місце в розділі, звичайно, займає аналіз Софійського собору. Автор, поділяючи погляди Є. Редіна та Д. Айналова, вважає, що сучасники прагнули вразити і Русь і західні країни величністю споруди з дуже складним планом та рівнем технічної складності багатокупольної системи візантійського типу. Архітектурна споруда розглядається в путівнику за кількома параметрами: план та матеріал виконання, перекриття, історія перебудов та реставрацій, загальний архітектурний характер, декор тощо. Детально простежуються особливості конструктивної схеми, тектонічні рішення первісного ядра храму – його середньої частини, що утворює в межах п'яти центральних нефів рівнобічний грецький хрест з урівноваженням основних мас; уважно фіксується сучасний вигляд собору.

Характеристика загального характеру Софії у контексті розвитку тогочасної сакральної християнської архітектури може бути чудовим прикладом фахового володіння матеріалом. «Прийоми розбивки мас і передачі грузів в архітектурі Софійського собору складають звичайні візантійські ознаки; інші особливості київської Софії складають 15 куполів, 2 ряди відкритих галерей, 5 абсид, що служать опорою східної стіни, ліс хрестових стовпів, хори у довжину храму, конічні арки у бічних нефах (пор. Софію у Новгороді), спадаючі піварки у зовнішніх приділах та дві фасадних башти, що приводять на згадку романські

собори (Вормс, Трир, Шпрее, Лаах, а також базиліки Вірменії, Сирії та Малої Азії (Стржиговський); ...в добу свого впливу на Русь Візантія підпала впливам вірмен, арабів та сирійців; тому архітектура київської Софії має багато рис візантійських і романських і дуже мало схожа на Константинопольську Софію; повних аналогій, однак, софійський собор немає ні у Візантії, ні на заході і уявляє собою самостійний пам'ятник світового мистецтва, що багато в чому розвиває особливості більш ранніх пам'яток Києва і Чернігова» [585, 42]. Можна сказати, що дана цитата окрім ілюстрації майстерності автора щодо емного викладу інформації, є ще свідомством змін пріоритетів у питаннях генези давньоруської культової архітектури.

Подібні ж характеристики, що акцентують увагу пересічного читача на відмінних рисах і найвиразніших ознаках споруд, стосуються інших храмів великокняжого періоду – десятичної церкви, Михайлівського та Успенського соборів, Кирилівської церкви. Яскраві сторінки відтворюють художні якості Лаврського комплексу як центру релігійно-культурного життя і від середини ХІ століття – мистецького осередку всієї Русі. Як і інші дослідники. К. Широцький виявляє «під бароковим одягом» святої Лаврської брами та інших споруд давні архітектурні форми. І, знову ж таки, в цих описах відчутне прагнення виділити особливі деталі, що надають спорудам своєрідності.

Якщо путівник по Києву К. Широцького, з огляду на специфіку спрямування, містить опис окремих пам'яток, то дві наступних роботи вченого у сукупності сприймаються як спроба узагальненого нарису мистецтва, в тому числі, архітектури Київської Русі на прикладі аналізу київських творів з позицій академічної науки. Мова йдеться про публікації «Українська штука за часів старокнязівських та історія її вивчення» [601] і «Старовинне мистецтво на Україні» [600]. Перша з названих робіт є одним з найповніших оглядів досягнень тогочасного мистецтвознавства – європейських і вітчизняних авторів від ХVІІ століття і до часу написання роботи – з окресленої теми. Десятки прізвищ, згаданих автором красномовно свідчили про загальне зацікавлення нашими давніми творами мистецтва протягом століть. Більш конкретно огляд фахової літератури з теми відтворює плідний шлях, пройдений історією мистецтва за півстоліття її становлення в якості наукової дисципліни. Поряд з виявленням досягнень автор називає і найбільш перспективні. На його думку, напрямки подальшої роботи наших дослідників: всебічне дослідження відносин Київської Русі з іноземцями: слов'янськими країнами та Німеччиною, Францією тощо.

Друга з робіт К. Широцького містить безпосередні авторські погляди і оцінки на давньоруську мистецьку спадщину Х – ХІІІ століть. В своїх висловлюваннях вчений близький до позицій свого вчителя Д. Айналова. Так, на відміну від традиції ХІХ століття, що кваліфікувала давньоруське мистецтво як

модифікацію візантійського (можна згадати, наприклад, погляди Н. Кондакова), К. Широцький наголошує, що в дійсності воно уявляло собою синтез візантійських зразків, самостійних творчих традицій та численних сусідніх впливів, не схожих на чуже візантійські. Особливого значення серед візантійських впливів у цьому контексті набувало не мистецтво самої метрополії, а його східновізантійський варіант та культура болгар і Північного Кавказу. Вчений наполягає на твердженні, що візантійська художня система, з'явившись на теренах Київської Русі з прийняттям християнства, одразу ж поєднується з уже сформованими місцевими художніми традиціями.

Конкретний аналіз архітектури розвиває висловлені у вступі тези. У вигляді припущень висловлено думку про те, що стародавнє тридільне житло – а таким були в основі і кількох поверхові князівські хорони – послужило взірцем для найдавніших дерев'яних храмів, яких лише в Києві зводили сотнями. Ці найпростіші варіанти однозрубних чи трьохзрубних «церквочок» виявились найбільш розповсюдженим і характерним типом наших дерев'яних храмів. Простежуючи еволюцію мурованих культових споруд від Десятинної церкви до Спаса на Берестові і П'ятницької церкви в Чернігові, К. Широцький відмічає майстерність поєднання різних засад. «В конструкції цих церков з'єдналося вже дві давні системи – базилікова і центрова – одна четверокутна з подовгастими навами, друга в основі своїй кругла і з банею» – зауважує він і детально характеризує конструктивні принципи зведення таких будівель з появою в пізніших з них елементів романського стилю [600, 8]. Чітко викладена конструктивна схема давньоруських храмів великокняжої доби демонструє усталеність уявлень фахівця суттєвих особливостей і принципових рішень сакральних споруд. Численні культові споруди, що зводились на замовлення можновладців, виконували, як зазначається в роботі, цілий комплекс функцій. «Взагалі те що дає мистецтво тої пори, тісно було зв'язане з загальними інтересами культури, літературними новинами, потребами культу, служило возвели чуванню князів і самої української землі.» [600, 10].

Подібної позиції висвітлення художніх подій і конкретних творів у контексті загальнокультурних функцій мистецтва великокняжого періоду дотримується Ф. Шміт у своїй відомій фундаментальній роботі «Мистецтво старої Русі України» [608]. Через кілька років він публікує ще одну роботу означеної тематики – «Пам'ятки староруського мистецтва», яку можна трактувати як поглиблене висвітлення одного з питань, що розглядалися у попередній праці і можуть трактуватись як єдине дослідження давнього мистецтва, зокрема – архітектури [609]. Як жоден інший фахівець тих часів вчений приділяє багато уваги загальнотеоретичним питанням і в своїй роботі висвітлює сміливі, часом досить дискусійні питання. Важливо також, що

відомий візантиніст ретельно простежує проблему взаємовідносин давньоруської і візантійської культури.

Одним з перших і вирішальних завдань у роботі є з'ясування ролі історії образотворчого мистецтва у виявленні національного минулого нашої країни, духовної сутності народу, його мрій та ідеалів, втілених у мистецьких творах. Ф. Шміт відслідковує культурний родовід давніх українців з детальним аналізом вірогідних зв'язків, наголошуючи на особливому значенні формули «варязька державність і східне православ'я». Обґрунтовуючи власне бачення історії християнізації Київської Русі, автор твердить, що природне слов'янське прагнення до краси було одним з чинників прийняття православної ідеї. Реалізація цього прагнення складає сутність і зміст вітчизняної сакральної образотворчості часів становлення, тобто – Х–ХІІІ століть.

Привертають увагу сміливі характеристики і міркування автора щодо загальних ознак художньо-стилістичних якостей архітектури. Визначаючи, чим твір архітектури відрізняється від просто будівництва. Ф. Шміт зауважує: «Стиль починається там, де з'являється вибір або творчість форм, не найдоцільніших і легко здійснених у даному матеріалі, а найбільш «уподобаних», себто найвідповідніших психічному складові майстра та того суспільства, задля якого він творить» [608, 15]. Такий підхід пояснює тверде переконання автора щодо безсумнівного зв'язку між стилістичними формами архітектури та душевними якостями народу, що, в свою чергу, обумовлює виразну своєрідність кожної національної – передусім, української – архітектури. В огляді складних взаємин дохристиянських місцевих художніх традицій з відносно раптово-механічно запозиченою візантійською системою підкреслюється важливість орієнтації на північнокавказькі та болгарські джерела і варіанти візантійської культури.

Характеристика культової архітектури великокняжої доби базується на аналізі пам'яток киево-чернігівського регіону. Описи споруд лаконічні, виразні, з вдалим відтворенням загального образу храму, що дозволяє робити певні узагальнення і висновки. Наприклад, перелік відмінних рис в плануванні і конструкції Спаського собору в Чернігові завершується міркуванням про те, що вони є «споконовічно» типовими для будівництва малої Азії і Кавказу, а не Константинополя. До подібного висновку про кавказький мистецький вплив на нашу архітектуру часів Володимира автора приводить детальний опис матеріалів і будівельних прийомів, що використовувались при зведенні Десятинної церкви. [608, 32].

Центральне місце в дослідженні вченим великокняжої архітектури, подібно до праць інших фахівців, займає Софійський собор. Безумовно, що в основі своїй характеристики форм співпадають з тими, що висловлювали П. Лашкар'єв, Д. Айналів і Є. Редін та К. Широцький, Однак, Ф. Шміт вдало акцентує

увагу на особливих відмінностях, що надає аналізу порівняної новизни. Зокрема, увага звертається на окремі пропорційні відношення: «В простовіснім перекрої самою характерною властивістю являється занадто низький гзимс, утворений не на початку кривих склепінь, а значно нижче, так що луки й склепіння св. Софії кимсь були названі «підковоподібними»; справді ж вони приблизно півциркульні, але безпосередньо притулені до прямих простовісів стін та стовпів, так що роблять вражіння «підвищених» [608, 35]. В роботі підкреслюється ще одна особливість собору – «непомірна ширина будови з півночі на південь» і оскільки подібні ознаки виявляються в інших тогочасних храмах, то зроблено висновок що ця риса є характерною давньоруською прикметою.

Високий рівень фаховості і умінь виявити ті сторони архітектурного пам'ятника, на які інші дослідники менше звертали уваги, спостерігаються в описі конструктивно-декоративних рішень західного фасаду Софійського собору. Тут знову ж таки підкреслюється високий смак і потяг до краси, народу: Русь «мала дуже уформований смак, тобто, любила осібні, свої ритми в лініях і формах» [608, 36]. І якщо київські замовники і будівничі орієнтувались на візантійське планування та конструкцію, обумовлені богослужбовими потребами, то вважали себе «цілком вільними в межах фасаду». Подібна тенденція, як зазначається далі, не завжди призводила до виключно позитивних результатів. Зокрема, на думку Ф. Шміта фасад Софії Київської вийшов «розтріпаний якийсь». Разом з тим, він високо оцінює первісний вигляд головного фасаду і всього собору з притаманною йому скульптурною пластичністю.

Відтворення вірогідного вигляду головного храму тих часів у другій роботі автора належить до кращих серед подібних матеріалів у тогочасному мистецтвознавстві, поєднуючи влучність з яскравістю. «Коли богомолець, йдучи від Золотих воріт, підходив до західного фасаду храму, він бачив перед собою пірамідальну будівлю: справа і зліва – одноповерхові галереї, криті, можливо. Її не склепіннями, а односкатними деревляними дахами; у центрі – на досить високім барабані півкуля головної бані; а між цією вершиною й низькими крилами – нижчі, ніж головна, але досить значні другорядні бані. І все це барвисто яскраве від взорчастого зовнішнього розпису, але без занадто яскравого блину золочених бань; коли би бані св. Софії були позолочені. То літописець не став би описувати, як дивовижку, золочені бані Михайлівського монастиря» [609, 24].

Свої слова автор підкріплює надзвичайно цікавими загальнотеоретичними міркуваннями відносно видової специфіки образотворчого мистецтва. Основним підсумком теоретичних розмірковувань вченого стало твердження, що «Просторові, тримірні ритми українського будівництва характеризуються, таким чином, тою самою відсутністю єдності й великих суцільних форм, як і ритми фасадів», що свідчить про впливи не столичних константинопольських,

а «середньо візантійських» архітектурних форм [608, 39]. Саме малоазійський напрямок конструктивних рішень сакральних споруд з його системою, що надавала широкий вибір варіантів з'єднань, вигадливих і розмаїтих, ліг в основу подальшого розвитку української храмової архітектури. До речі, в питанні про будівничих собору Ф. Шміт обстоював позицію про те, що «будували Софію чужоземці, що звідкілясь прийшли цілою артільлю; руські могли їм тільки допомагати, виконуючи найменше відповідальну чорну роботу» [609, 19]. Свою думку автор пояснює відсутністю на той час відповідного досвіду спорудження мурованих споруд на теренах Київської Русі.

Як зазначалось, не всі судження і погляди Ф. Шміта є безсуперечними. Однак, системність аналізу, майстерність порівнянь, широта ерудиції, залучення до характеристик значної кількості мистецьких творів іноземних шкіл зробили дослідження вченого – особливо в тій частині, що стосується архітектури, визначною подією вітчизняної науки про мистецтво тих років. І попри те, що окремі фахівці вступали з вченим іноді у дискусію, значення його дослідження визнавали всі.

З перших років ХХ століття більшість дослідників української архітектури переключають увагу на вивчення пам'яток XVII–XVIII століть – доби, яка все частіше усвідомлюється і трактується як часи блискучого розквіту української культури, особливо пластичних мистецтв. Як вже зазначалось, архітектура даного періоду досліджується у двох напрямках: муровані споруди у контексті загальноєвропейського розвитку мистецтва барокової епохи та дерев'яні, передусім, культові будівлі як продовження традицій вітчизняного зодчества X–XIII століть.

В другому томі колективної «Історії російського мистецтва» під керівництвом І. Грабаря, що вийшов у світ в 1910 році, значне місце займає розділ Бароко України», де основна частина статей належить Г. Павлуцькому. Вчений послідовно розглядає дерев'яну церковну архітектуру доби на території, що належала Російській імперії, культове дерев'яне зодчество Західної України, муровані культові споруди та цивільні пам'ятки. Слід одразу ж зазначити, що не всі підрозділи публікації рівнозначні за повнотою викладу матеріалу та виразністю авторської концепції. Висвітлення дерев'яних пам'яток, про що мова йтиме далі, подано найбільш ґрунтовно. Що ж стосується мурованої архітектури України тих часів, то в характеристиках її виявляється значною мірою з одного боку схильність вченого до трактування творів з позицій прихильника теорії впливів, а з іншого – специфікою видання. «Історія російського мистецтва» планувалася і сприймалася фахівцями і широким колом сучасників як солідна

наукова праця, де викладені усталені ідеї і, певною мірою, беззаперечні думки відомих фахівців. Разом з тим, сама загальна назва вимагала висвітлення матеріалу під певним кутом зору, що не могло не позначитись на змісті розділу Г. Павлуцького.

Пристаючи до аналізу мурованої культової архітектури окресленого періоду, вчений чітко окреслює власну позицію щодо специфіки розвитку цього виду вітчизняного мистецтва. За його словами відродження інтересу до мурованого будівництва спостерігається від початку XVII століття, а до цього часу після славної великокнязівської доби лежали століття скромної дерев'яної архітектури, тому не могло існувати спадкоємності візантійських традицій. «Українське муроване зодчество XVII століття виникло і розвинулось у тісній залежності від західних форм бароко. В цей час стиль бароко здійснив свою переможну ходу по всій Європі. Грунт у Малоросії був підготовлений до сприйняття нових художніх ідей завдяки впливу Польщі, просякнутої бароковими елементами» [373, 383]. Тим самим визначається конкретне джерело впливів, вдало інтерпретоване у власні архітектурні форми.

Всі відомі автором кам'яні храми він розподілив на дві групи. До першої віднесені всі споруди, в основі яких лежать типи трьохбанних та п'ятибанних дерев'яних церков, що «всіма своїми частинами прагнуть до неба». Ця традиційна основа «вбрана» зовні у барокове вбрання: пілястри, капітелі, карнизи, колонки, фронтони над вікнами, неглибокі ніші багатогранної чи хрестоподібної форми. Інтенсивний декор, за словами автора не відволікає уваги глядача, як це має місце, наприклад, в тогочасних московських спорудах. Вищим досягненням українського архітектурного генія називає Г. Павлуцький п'ятибанный хрестовий у плані храм. «Кам'яний п'ятиглавий храм уявляє надзвичайно стрункий і вишуканий вид. Розташування частин, взаємне відношення їх одна до одної, угруповання бань у загальній їх масі і в часткових співвідношеннях – все це довершено у найвищому ступені» [373, 384].

До другої групи, як зазначено в роботі, належать споруди базилікального типу, часто з баштами на західному фасаді, безпосередньо підпорядковані західним впливам, які не відповідають принципам давньоруської архітектури. Подібним храмам притаманна також багата зовнішня декорація, головним елементом якої є фронтони, часто розірвані, та кам'яні щити. Зустрічаються також на території України компромісні варіанти, точніше, як вважає Г. Павлуцький, «зіткнення національних архітектурних форм з бароковими», коли західного типу корпус увінчується, наприклад, трьома банями [373, 386].

Висловлена основоположна позиція проілюстрована надалі аналізом великої низки споруд, що належать до обох груп. Слід зазначити, що в цих характеристиках акцент зроблено не на плануванні чи конструктивних засадах, а

переважно на архітектурних деталях, які і визначають, зрештою, стилістичні особливості споруди. Певною мірою байдужість автора до планувально-будівельних аспектів культових споруд пояснюється саме окресленими на початку публікації загальними параметрами. Найбільшою несподіванкою в характеристиках конкретних пам'яток, мабуть, виявився опис Покровської церкви в Сутківцях. Попри численні ознаки оборонних споруд, притаманних середньовічній архітектурі, автор відносить цю пам'ятку до XVII століття і називає її першою спробою застосувати стиль бароко в Україні, зазначивши при цьому, що фахівці датують даний твір XV століттям і вважають найдавнішою мурованою спорудою в Україні після татарської навали [373, 387]. Більше того, характеризуючи поновлення Софійського собору в першій половині XVII століття, вчений звертається до спогадів П. Алепського і робить висновок, що вежі собору в той час були подібні до веж церкви в Сутківцях, де «з верхнього поверху можна було захищатися при нападах ворога» [373, 390].

Стосовно інших пам'яток можна сказати, що Г.Павлуцький вибудовує досить струнку лінію розповсюдження та еволюції барокового стилю в обох групах визначених ним споруд. При цьому виділяється два етапи найактивнішої модернізації давніх споруд при їх відновленні та спорудження нових храмів у барокових формах. Це – доба реставраційних відбудов київських храмів під патронатом П. Могили та активне будівництво в часи І. Мазепи. При цьому автор дотримується загальної концепції відносно того, що Могила прагнув зберегти традиційні для православ'я архітектурні форми, а мазепа захоплювався західним типом культових споруд. Серед храмів першої групи увага акцентована на відмінних рисах Троїцької церкви Густинського монастиря, яка справляє гармонійне враження завдяки як продуманим пропорціям так і вдалому використанню архітектурного декору. До кращих зразків хрестових у плані п'ятибанних храмів, що мають бароковий декор і традиційну українську конструкцію та планування, він відносить Всіхсвятську церкву на Економічній брамі. Подібного типу споруди зводились і в інших містах, наприклад у Прилуках.

Проте, як свідчить подальший авторський аналіз, перевага, передусім кількісна, з кінця XVII століття належить спорудам базилікального типу на зразок Мгарського монастиря. Особливу роль у розповсюдженні храмів нового для країни типу відіграв І. Мазепа, за часи гетьманства якого відбувається справжній розквіт мурованого культового будівництва. Певним чином його активна діяльність у даній сфері засвідчена у панегіричній гравюрі Іларіона Мигури, де під портретом гетьмана гравер зобразив шість церков, фасади яких прикрашені гербом Мазепи. На основі аналізу зображень зроблено висновок, що такі герби прикрашали споруди в дійсності, а потім були знищені. Досить послідовно розглядаються барокові пам'ятки вказаного типу, починаючи від Іллінської церкви

в Суботові, яку визначено як типове польське бароко та низки соборів ХVІІІ століття, таких як Військово-Микольський собор, Богоявленська церква, вже згадані споруди Мгарського монастиря тощо.

Найбільше захоплює вченого декор храмів. «Треба віддати належне нашим пращурам ХVІІ–ХVІІІ століть, – їм був притаманний великий художній смак – про це з очевидністю свідчать зовнішні прикраси цих двох (Богоявленської та Микольської – І.У.) церков, рівно як і інших зразків Київського бароко. В своїх декораціях майстри досягли дивовижних ефектів і дуже гарних комбінацій. ...такої узорної свободи і невимуженості багато зустрічається і в різних деталях Києво-Печерської лаври, наприклад, в обробці входу на хори Великої церкви. Тут відчувається той же орнаментний темперамент» [373, 399].

Проведений аналіз культових споруд барокової доби завершується дуже характерним висновком, що виявляє схильність до позицій, проголошених у ті роки іншими фахівцями: про притаманне нашому народові чуття прекрасного, яке визначає художній образ сакральних творів. «Український бароко – це витвір естетичного почуття, не підпорядкованого ніякому іншому керівному принципу, крім забави чи вигадки смаку. Тому в ньому не могло бути тих злетів екстазу, того вибагливого, багато блискучого, що дав католицький захід. На Україні створили свій бароко, взяли із заходу всі складові форми, але переробили їх на свій лад; вийшло дещо нове, що не зустрічається в такому вигляді на Заході, дещо безумовно своєрідне» [373, 408]. Завершується загальний розділ «Бароко України» дуже побіжною характеристикою цивільного будівництва, щодо якого, за словами автора спрацьовували, але в значно скромнішому варіанті, та ж принципи застосування традиційних типів барокового оздоблення.

Праця Г. Павлуцького викликала широкий інтерес і численну кількість зауважень фахівців. Серед критичних рецензій на роботу слід згадати велику статтю московського мистецтвознавця О. Некрасова «Історія російського мистецтва І. Грабаря. Рецензія» [329]. Автор звинувачує все видання у відсутності нових ідей і поглядів. Компілятивність грабарівського видання позначається, на думку критика, на помітній перевазі матеріалів з архітектури як найбільш на той час досліджених в історії мистецтва. О. Некрасов незадоволений якістю архітектурного аналізу як в статтях самого І. Грабаря, так і в розділі Г. Павлуцького, оскільки основна увага в них приділяється деталям, а аналіз планів та конструкцій фактично відсутній. Зауваження слушне, але, знову ж таки, хочеться нагадати, що ґрунтовні аналізи конструктивних форм в подібному оглядовому матеріалі були б зайвими, тим більше, що від початку читача скеровували на західні засади і рішення. Набагато більше претензій і прискіпливого критичного аналізу викликала публікація з боку українських фахівців, але про це бурхливе обговорення у пресі роботи Г. Павлуцького мова піде у відповідному розділі.

Добре розумівся на особливостях і відмінних рисах української барокової архітектури К. Широцький. Спеціального дослідження подібного спрямування в його доробку немає. Однак, у вже згаданому путівнику по Києву багато сторінок присвячено майстерному аналізу споруд ХVІІ–ХVІІІ століть. Він відзначав роль гетьманів як покровителів Київського братства, «відновителів» київської давнини та донаторів нового славного культового будівництва. Зокрема, в схвальних інтонаціях характеризує автор зведений на замовлення І. Мазепи Богоявленський собор. У путівнику будівля оцінюється як чудовий взірець бароко, що поєднує в собі міць і велич майже оборонної споруди з блискучими ефектами барокового стилю. «Разом з тим, в архітектурних лініях його закарбований істинний характер бароко; відчувається подих могутнього і багатого століття, – нестримної енергії, що викликала розквіт не лише київської архітектури, а й живопису і всіх інших галузей мистецтва. Український художник складові форми мистецтва бароко позбавив екстазу, спростив і наблизив до величної краси ренесансу» – досить проникливо зазначається в роботі [585, 154]. Точно відмічаються в аналізі специфічні ознаки барокових мотивів – розірвані фронтони на колонах, вкритих різьбленими виноградними лозами, ангели, що тримають корону та інші елементи, які не мають «жодної прямої лінії», всі є хвилясто-вигнутими, вигадливого малюнку.

Цілком справедливо відзначається в путівнику спорідненість Богоявленського собору з іншою відомою спорудою, зведеною під покровительством І. Мазепи – Миколаївським собором, який «будувався у величну добу київського будівництва і відобразив у собі істинний характер бароко» [585, 266]. Характерним є зауваження, що попри участь в будівництві московського майстра І. Старцева всі плани і фасади собору прагнуть до абсолютно відмінних від московської архітектури форм. Автора вражає вибагливість декору фасадів з розмаїттям видів віконних отворів, обширними карнизами, складним профілюванням стін, та розкішним головним порталом під комбінованими фронтонами, де вкриті виноградним плетінням колони відіграють виключно оздобну роль.

Зовсім інакше охарактеризована в роботі Андріївська церква, де продемонстровано рокайль ний варіант барокового декору. «Вся споруда справляє враження ажурової – так легко вона зіткана з майстерно сгрупованих колон, баз та капітелей, що нагадують почасти вже знайомі нам барокові форми, але більш грайливі і витончені; хвилясті лінії бароко отримали тут чудернацькі вигини, доведені до крайнього ступеня вибагливості, завдяки застосуванню мотиву мушлі...Це переважно декоративне мистецтво: завитки рококо скрізь розкидані (у повній асиметрії) по стінах Андріївського храму – на карнизах, вікнах і дахах... Храм здається дуже маленьким, але це лише обман, що похо-

дить від дивної пропорційності частин» [585, 168]. Можна сміливо сказати, що перед нами – один з найбільш майстерних описів цієї пам'ятки у вітчизняному мистецтвознавстві.

З такою ж любов'ю і розумінням охарактеризовані цивільні споруди, зокрема – історія поступового формування вигляду Академічного корпусу Києво-Могилянської академії, який найбільшою імпазантності набув після перебудови Шеделя в 1730-х роках. К. Широцький вважає, що архітекторів пощастило звести чудовий палац з арками і галереями внизу, ложами й баштою угорі та «тосканською колонадою», яка об'єднувала обидва поверхи будівлі [585, 167]. Не меншою досконалістю, на думку автора, відзначається і Брама Р. Заборовського, який «сам будучи архітектором, залишив печать свого художнього смаку на багатьох видатних пам'ятках київської архітектури» [585, 29]. Описуючи ворота, К. Широцький наголошує, що вони мають характерні форми бароко в його українській версії. Принагідно він подає тут чітке визначення цього стилю, яке завершується переконливим висновком, що демонструє позицію вченого відносно своєрідності вітчизняного бароко. «Українська архітектура засвоїла барочні форми і зробила їх своїми; вона дуже полюбила мотив порталу чи воріт, створила особливі фасади, прикрасивши їх розкішними щитами, фронтонами, нішами; вона популяризувала особливі форми бань і перекрить, а орнаментацию запозичувала з місцевої флори та вірувань.» [585, 21].

Майже 50 % своєї праці «Основні риси українського мистецтва» присвятив аналізу барокової архітектури В. Модзалевський [311]. Дослідник висловлює припущення, що оскільки існує генетичний зв'язок, послідовність і спадкоємність розвитку основних засад на кожному з етапів мистецької еволюції, то можливо вивчати давнє мистецтво по пізнішим зразкам: так, від великокнязівської до початку ХХ століття дійшло дуже мало пам'яток, вони погано студійовані, але уявлення про зниклі пам'ятки можуть бути реконструйовані за принципом аналогії по творах пізніших часів. Він переконаний, що розквіт мистецтва співпадає з добою відродження народу, отже найяскравіші взірці творчості народу з'являлися у часи вільного національного життя: у другій половині ХVІІ – першій чверті ХVІІІ століття. Саме споруди козацької доби стали предметом авторського дослідження в роботі, характерними рисами якої можна назвати невимушений, оповідний виклад матеріалу, обумовлений метою популярного видання, виразність тлумачень і залучення до аналізу переважно пам'яток Чернігівщини, де працював дослідник.

Щодо визначення основних особливостей, то автор орієнтується на апробовані твори і утверджені у фаховій літературі їх оцінки. Зокрема, В. Модзалевський опирається в своїх характеристиках відмінних рис і національних стилістичних особливостей на ідеї Г. Павлуцького, В. Щербаківського, О. Но-

вицького. Певне відображення на сторінках праці знайшла і дискусія відносно національного стилю, про яку мова йтиме пізніше, хоча лише у вигляді преференцій, які виголошує дослідник. Так, він переконаний, що барокові споруди ХVІІІ століття «нічого не дадуть нам за для вияснення рис українського архітектурного стилю», що свідчить про позицію, близьку до думок таких фахівців як В. Кричевський та М. Шумицький [311, 16].

Найвизначнішими архітектурними пам'ятками українського народу В. Модзалевський вважає муровані і дерев'яні церковні споруди від часів Богдана Хмельницького до мазепинської доби. Він акцентує увагу на трьохбанних та п'ятибанних, типу Єкатерининської церкви у Чернігові, храмах, подаючи їх стислий аналіз. Прикметними рисами нашої культової архітектури в роботі називаються бані і форма куполів, органічний зв'язок між собою окремих елементів українських церков, а також – єдність архітектурних рішень для дерев'яних і мурованих храмів. Учений вважає, що повторення характерних гранчастих форм у кам'яних будовах свідчить про те, що вони найбільш відповідали народним смакам і релігійним потребам [311, 10]. В результаті українські церкви справляють враження «чогось стрункого та чепурного».

Особливістю авторського підходу є досить помітне зацікавлення характеристикою церковних інтер'єрів. Це можна пояснити опосередкованим виявом тонкого розуміння провідної риси християнської храмової архітектури як такої: освітленості і внутрішньої просторості. Підкреслення цілковитої відмінності українських церков означеного періоду від храмів великокнязівської доби поєднується з утвердженням їх своєрідності порівняно з візантійськими та московськими культовими спорудами. Від перших – тісних і темних, за словами автора – їх відрізняє «радісний вигляд», а від других – «порівнююча скромність і навіть бідність архітектурних прикрас» [311, 9].

Заслуговує на увагу прагматична позиція В. Модзалевського – видатного історика-архівіста – щодо ролі представників української старшини, починаючи з гетьманів, у справі зведення на території країни в ХVІІ–ХVІІІ століттях храмових споруд а також – причин, які спонукали їх до такого активного будівництва. В результаті доволі критичного пояснення прагнень «жорстоких державців», до яких він відносить І. Мазепу, до церковного будівництва, дослідник робить цілком позитивний висновок, що «творцями українського церковного стилю були, з одного боку – весь український нарід, а з другого – особи, які давали кошти.», реалізуючи смаки, вироблені у глибині народного духу [311, 13]. Набагато критичніше автор ставить до цивільного будівництва, згадуючи лише «дім Мазепи».

Грунтовно і на високому фаховому рівні займався дослідженням української архітектури барокової доби Ф. Ернст, який присвятив окрему працю київським

архітекторам ХVІІІ століття [128]. На відміну від критичного ставлення до споруд даного періоду, що прозвучало в нарисах В. Модзалевського, Ф. Ернст високо цінує художні якості храмів і цивільних будівель доби пізнього бароко. В цей час, як він вважає, активізується перехід від позбавленої авторської індивідуальності «широ-народної» архітектури до кристалізації в творах індивідуального авторського хисту. Разом з тим, автор переконаний, що активна участь іноземних фахівців у київському будівництві ХVІІІ століття зовсім не позбавляє місцеву архітектуру своєрідності. «Навпаки, ми спостерігаємо цікаве явище, як видатний чужоземний майстер старається засвоїти дух блискучого київського бароко і, докінчуючи або переробляючи наново розпочаті українськими майстрами будівлі, старанно зберігає їх стиль. Нові форми та ідеї, занесені до Києва з других художніх центрів, не убили місцевої творчості» [128, 5].

Заявлена гіпотеза розкривається в конкретних характеристиках творів за двома напрямками: споруди придворних столичних архітекторів та будівлі місцевих митців. У першому з них чільне місце належить аналізу творчості І. Г. Шеделя, який працював під протекторатом Р. Заборовського. Майстерно описує автор Лаврську дзвіницю, яку вважає одним з кращих взірців цього виду споруд у тогочасній імперії завдяки класичній простоті і делікатній ясності рисунка. Попри те, що окремі деталі нагадують прийоми декору будівель пригородів Петербурга, в основному рясно оздоблені колонади третього і четвертого ярусів дзвіниці наближають її до найколеритніших творів київського бароко. Одним з характерних творів Шеделя називає Ф. Ернст Кловський палац, пізніше значно перебудований.

Та ж доля спіткала і найбільш своєрідну і виразну шеделівську споруду Києва – корпус Києво-Могилянської академії, перебудований з мазепинської старої будівлі на замовлення Р. Заборовського. «Нижчий поверх проте зберігся і досі чарує глядача своєю примітивністю в порівнянні до складного артистичного утвору Шеделя. Частина давнього будинку були знесені, а на їх місці Шедель підніс по-над аркадами південного фасаду чудову «лоджу» з подвійними колонами, що вельми нагадують улюблені українським дерев'яним та кам'яним будівництвом галереї» (128, 8). На жаль, як пише вчений через «варварські смаки» «препишна» колонада і аркади були в ХІХ столітті замуrowані.

До вірогідних творів цього митця Ф. Ернст відносить і Братську браму Р. Заборовського, яку вважає «прегарною». «Блискучий рисунок художника», виявлений у цій споруді доводить, як вважає дослідник, захоплення Шеделя формами Київського бароко. Повторюючи вдруге цю думку, автор тим самим апіорі утворює існування настільки виразного місцевого стилю, що йому підлягали і найбільш відомі митці [128, 11]. Набагато прохолодніше, ніж, наприклад, К. Широцький, оцінює Ф. Ернст художні якості Андріївської церкви,

яку будував І. Мичурин за проектом В. Растреллі. Точніше, саму споруду він називає найбільш характерною для «найяскравішої доби творчості Растреллі», але вважає, що найбільше відношення вона має до історії петербурзького, а не київського будівництва.

Пристаюючи до висвітлення творчості власне київських митців, учений побіжно згадує діяльність «талановитого самородка» С. Ковніра, зокрема – спорудження ним дзвіниці над Дальніми печерами лаври, яка називається одним з найбільш оригінальних шедеврів українського бароко. В аналізі дзвіниці підкреслюються художні прийоми, ужиті з метою досягнення найбільшого ефекту – пластично виділені кутки рустованого першого поверху, артистична ліпна декорація, пишне оздоблення груп колон другого поверху, позолочена баня і «зовсім несподівані гострі золочені шпилі, в яких простежується зв'язок з народним дерев'яним будівництвом» [128, 15].

Більш детально розглядається в роботі творча спадщина найбільш талановитого, за словами автора, архітектора – киянина І. Григоровича-Барського. В ранніх роботах митця у Кирилівському монастирі дослідник вбачає певні впливи робіт Шеделя. Достатньо високо оцінена та роль, яку відіграв І. Григорович-Барський у завершенні будівельно-оздоблювальних робіт Козелецького собору. Однак, найбільшого значення для міста набуває діяльність архітектора в 1860-х–1770-х роках. Ф. Ернст зазначає: «В цей час майже всі городські будівлі переводяться при тій чи іншій його участі: виведення нових церков, магистратські будівлі, ремонти церков «жилые покои» – все це доручається популярному київському архітекторові» [128, 20].

До найкращих споруд Григоровича-Барського цивільного призначення дослідник відносить зведені у цей час корпуси братських келій Межигірського монастиря – з цікавим рішенням фасадів, делікатними наличниками вікон і чудовим ганком з ліпним рокайльним оздобленням. Одночасно архітектор звів і найбільш досконалу свою церковну споруду – Покровську церкву на Подолі, де майстер-українець придержується найбільш популярного трьохбанного типу українських церков. В окремих деталях архітектурне рішення церкви нагадує козелецькі споруди – зокрема, як зазначає Ф. Ернст, про це свідчать закруглені з трьох боків виступи будинку з напівкруглими фронтонам. «Розробка фасаду однак не має вже нічого спільного з стилем Растреллі: своєю спокійною, ясною красою, вона наближається до епохи класицизму, а трьохбанна система надає їй типовий український колорит» [128, 22]. У підсумку публікації на підтвердження вступної тези зазначено, що і заїжджі майстри і архітектори-кияни, зачаровані дивною красою міста, підпадали впливам його давніх архітектурних традицій, утворюючи яскраві і неповторні форми Київського бароко.

Якщо в розглянутій публікації Ф. Ернст розглядає досить обмежений територіально і хронологічно обсяг архітектурних пам'яток доби бароко, то в наступній роботі – «Українське мистецтво XVII – XIII століть» архітектура доби охарактеризована у широкому культурно-історичному контексті [129]. Автор трактує мистецтво як основу вивчення загальноісторичного розвитку кожного народу. Тому фаховий аналіз мистецтва зазначеного етапу на його думку дає змогу глибше зрозуміти добу активної боротьби українського народу за національне існування і простежити зв'язки між загальним національним поступом та розквітом мистецтв. В основу висвітлення матеріалу лягає культурно-історичний метод дослідження.

Наукова відповідальність ученого виявилась в обширному попередньому огляді середньовічної образотворчої, передусім – архітектурної – спадщини України, на базі котрої будується вітчизняне мистецтво козацької доби. Зокрема, зазначається, що в безпосередній залежності від історичної долі народу, змущеного віками боротися проти завойовників, в середньовічні часи пріоритетного значення набуває розвиток оборонної архітектури, через що в центрі уваги опиняються вітчизняні середньовічні замкові споруди. Разом з тим, тогочасне будівництво розвивається у відповідності з характерним для світової медієвистичної культури пануванням у системі мистецтв сакральної архітектури. Вказана тенденція чітко виявляється в українській мистецькій спадщині. Середньовічні муровані храми зберігають традиції споруд Київської Русі, але національне художнє мислення виразніше виявляється в дерев'яних церквах.

Солідна преамбула дає змогу Ф. Ернсту детальніше простежити еволюцію всіх видів мистецтва козацьких часів. Він будує структуру аналізу мистецьких явищ як за рівнем загально художнього значення так і з огляду на хронологічну послідовність. Вчений теж підкреслює зв'язок між загальним національним піднесенням у першій половині XVII століття і розквітом мистецтва. Зокрема, релігійно-політична боротьба, зазначає автор, призвела до посилення православних традицій, що обумовило активну реставрацію ушавлених київських храмів великокнязівської доби. Разом з тим, все виразнішою стає національна течія в сакральній архітектурі, де відбувається ускладнення форм бань та загальних силуетів. Сформовані у дерев'яних церковних спорудах, що продовжують панувати в ті часи навіть у великих містах, специфічні стилістичні риси переходять у муровані храми і Ф. Ернст оцінює сакральну архітектуру як Києва так і Львова як яскраве і цілісне мистецьке явище. До-речі, однією з перших кам'яних церков «національного хрещатого стилю» він вважає церкву Миколи Притиска на Подолі [129, 13].

Виришальне значення, як відмічається в роботі, для подальшого розвитку українського мистецтва мав розподіл країни на Лівобережжя. При

цьому автор відносить до Правобережжя Волинь, Поділля й Галичину, а до Лівобережжя залучає інші українські землі. На території Лівобережної України (за авторським визначенням) найвищого розквіту мистецтво архітектури досягає в добу І. Мазепи, що виділена в окремий розділ. В цей час дерев'яні храми помітно поступаються місцем мурованим, особливо у міській забудові. Як і В. Модзалевський, Ф. Ернст вважає, що українська старшина тієї доби активно будує церкви по обітниці, «ніби просячи Бога простити їм не завше чисті шляхи, якими вони здобули свої багатства» [129, 17]. В аналізі культових мурованих споруд мазепинської доби автор виявляє тенденцію до відтворення монументальних храмових форм часів Київської русі у поєднанні з сучасними модними мотивами європейського архітектурного декору на зразок Троїцького собору у Чернігові та церкви Лубенського Мгарського монастиря. Будівництва подібних великих «соборних» монастирських церков характеризується як найбільш видатне явище мазепинської архітектури. Водночас, не припиняється спорудження мурованих храмів улюблених типів, в основі яких – традиції хрещатих або трьох зрубних дерев'яних церков.

XVIII століття Ф. Ернст називає апогеєм бароко і окремо простежує архітектуру Правобережної та Лівобережної України. Характерним для сприйняття автора є твердження про занепад «чисто українського стилю» в спорудах Волині, Поділля та Галичини, де набувають активного розповсюдження впливи польського мистецтва. Увагу вченого привертають досконалістю стилю собор св. Юра і костьол домініканців у Львові. А серед цивільних споруд виділяються палацові комплекси князів Любомирських та Вишневецьких а також ратуша у Бучачі, виразно охарактеризована дослідником. «Тут самий щедрий з всіх стилів, бароко, доходить до вищої точки свого панування. Буйно вигнуті лінії, відсутність симетрії в скульптурній окрасі стін, розкіш в декоративній пілястр та обрамлення вікон, балюстради і статуї, які, ніби в екстазі звернуті в різні сторони з фантастичними драпіровками – все це дає кращий зразок впливу на Україну самого буйного періоду в розвитку стилю бароко, т. зв. Рокайль занесеного сюди, як і всі останні стилі цього століття, з нового законодавця мод в мистецтві – Парижу» [129, 21]. Цитата дає можливість відчутти загальне сприйняття і розуміння стилю, притаманне вченому.

Характеризуючи мистецьку ситуацію на Лівобережжі, автор відзначає, що край захопила «колосальна манія будівництва» [129, 23]. Багато в чому у матеріалі даного розділу повторюються ідеї і погляди, висловлені Ф. Ернстом у попередній публікації. Розвиваючи думку про роль меценатів у розквіті архітектури XVIII століття, дослідник виділяє постать Р. Заборовського. Він яскраво описує київські та чернігівські пам'ятки, зосереджуючи увагу в першу чергу, як і попередньо, на творах І. Шеделя, С. Ковніра, І. Григоровича-Барсь-

кого. Не менш промовистими є сторінки, присвячені будівництву графів Розумовських, які розповсюдили на батьківщині досягнення італійсько-петербурзької архітектурної школи. Загалом же автор вважає, що як і раніше, архітектура залишилась вищим досягненням у мистецькому доробку України досліджуваної доби.

Осібну лінію у вітчизняній мистецтвознавчій літературі тих літ представляють праці Г. Лукомського. Безмежно закоханий в архітектуру фахівець, відданий дослідник і співпрацівник Товариства охорони пам'яток, здібний маляр-практик, він творчу діяльність – як теоретичну так і практичну – присвятив висвітленню історії, стилістичних ознак та стану збереження архітектурних споруд. В його науковому доробку є численна кількість праць про пам'ятки Франції, Польщі, Росії. Але основну масу робіт складають публікації, де відтворюється архітектурний вигляд відомих вітчизняних споруд як культурного так і цивільного призначення. Особливої уваги праці Г. Лукомського заслуговують, між іншим, тому, що до сфери його зацікавлень долучаються твори, які залишились поза увагою багатьох тогочасних фахівців київської школи. З одного боку Г. Лукомський досить детально оглядає середньовічні та барокові споруди Правобережної України, зокрема – фортеці Волині. З іншого, предметом ретельного вивчення постають численні садибно-палацові комплекси Лівобережжя від середини ХVІІІ до другої половини ХІХ століття.

Особливістю праць Г. Лукомського є своєрідний для часів становлення наукового мистецтвознавства стиль викладу матеріалу у вигляді подорожніх вражень фахівця-мандрівника. В його статтях і нарисах привертає увагу невимушений перехід від опису споруди до краєвиду, ублаження окремих приміщень, опису художніх колекцій, потім – знову до архітектурного аналізу, що створює загальний настрій безпосереднього споглядання і динамічної зміни вражень. Разом з тим, більшість робіт вченого супроводжує дуже вагомий обсяг посилань і коментарів: автор свідомо виводить наукову інформацію за межі основного тексту. В окремих творах Г. Лукомський залучає до співавторства свого брата Володислава – відомого знавця геральдики та архівіста. Всі публікації науковця доповнюються значною кількістю авторського фотоматеріалу, а кращі з них – цікавими графічними творами митця, в яких теж увага зосереджена на відтворенні художнього образу споруд. Зазначені риси ставлять на особливий щабель праці вченого.

Низка праць Г. Лукомського з'являється в 1912–1913 роках. Це і досить обширні нариси, в яких подано огляди великих блоків регіонально чи хронологічно об'єднаних творів і конкретні характеристики окремих пам'яток. У співавторстві з В. Лукомським видається окремою працею дослідження про замок князів Вишневецьких [273]. Безпосередньому розкриттю теми передують

виразна історико-художня характеристика архітектурних смаків та мистецьких орієнтацій ХVІІІ століття. Автори дотримуються думки, що вся замково-палацова архітектура Західної України в ті часи розвивалась під впливом Франції [273, 4]. На теренах же Російської імперії ще не сформувалась культура панського побуту, еліта проживала і зимою і влітку в столицях і лише в добу Катерини починається будівництво віддалених від центру «резиденцій». Тим більш цікавим об'єктом видається братам Лукомським споруда, що яскраво свідчить про міцність зв'язків з французькою палацовою культурою і є справжнім шедевром у ряду подібних пам'яток. У викладі історії Вишневець акцент зроблено на історії Марини Мнішек та світських розвагах у замку в часи панування Станіслава-Августа. Аналізуючи споруди ансамблю, автори пропонують нову дату зведення палацу: не 1770-і, як писалося в ХІХ столітті, а період між 1744 та 1771 роками [273, 19]. Висловлюється навіть припущення, що планування могло проводитись раніше і цілком вірогідно – за участю учнів Ж. А. Мансара.

Структура роботи є характерною для публікацій Г. Лукомського: з певними відступами від послідовності характеризуються загальний вигляд ансамблю споруд в оточенні навколишнього парку, засади формування інтер'єрів, призначення парадних, житлових та службових приміщень, внутрішнє оздоблення окремих зал. Не викликає сумнівів влучність яскравих характеристик, бажання передати почуття захоплення фахівця довершеністю форм. «Головний корпус, будинок з величезною кількістю довгастих вікон, розрізаних на квадратики маленькими скельцями, з пишними під'їздами і важкими кованими дверми, принаймні, являє собою надзвичайно рідкісне поєднання давніх замкових традицій з пізнішим способом будівництва. Справляє величне враження і красномовно оповідає про минулі смаки і вимоги суворих, струнких пропорцій. Видовжений корпус замкової будівлі, акуратно поставлений на великому *cour d'honneur*'і, має вигляд дуже урочистий... Два крила циркумференції обступають цей майдан, і замикають її ажурною брамою, кризь грати якої можна побачити пагористу далечінь, колись вкриту дубовими галями... Витончені й стрункі лінії палацу, неначе проведені рукою самого законодавця архітектурних смаків Франції початку ХVІІІ століття, настільки бездоганні й ретельні в своїй композиції і міцності, що, незважаючи на всі важкі дні існування замку, збереглися до нашого часу майже в незмінному вигляді» [285, 245].

Безсумнівний інтерес для фахівців має опис внутрішнього оздоблення замкових покоїв бельєтажу різьблених панелей і гірлянд, ліпного декору кахляних грубок тощо. До речі, описуючи використання фаянсових плиток в оздобленні вестибюлю та сходової клітини, автор зазначає, що окремі дослідники відмічають певну несумісність «сміховинність» їх поєднання з фризом у стилі Людовика ХVІ [285, 246]. Доповнюють аналіз архітектурного твору інформація про

картинну галерею та бібліотеку і майстерний опис парку зі спорудами. Влучні, гострі та поетичні водночас, подані в роботі характеристики свідчать про глибокі знання в галузі прикладних мистецтв та детальне знайомство з французькою художньою культурою. В цій роботі можна вже відмітити характерну рису всіх його праць: схильність до аналізу українських творів у контексті еволюції європейської архітектури. Він ніколи не прагнув до виявлення відмінних національних рис в мистецьких творах, але сприймав їх як повноцінні пам'ятки загальноєвропейської архітектури конкретної доби.

Не можна проминути і той факт, що обкладинку до окремого відбитку зі столичного журналу робить Г. Нарбут. Видатний вітчизняний графік створює справжній взірць книжкового оформлення з досконалою гармонійністю всіх елементів, емоційною виразністю, що надає праці братів В. та Г. Лукомських ще більшої вагомості. До-речі, творча співпраця Г. Нарбута та Г. Лукомського буде продовжуватись і надалі.

Як секретар комітету з реставрації батуринського палацу Товариства захисту і охорони в Росії пам'яток мистецтва вчений був добре знайомий з драматичною ситуацією руйнування величного комплексу і одним із засобів привернення уваги громадськості до стану речей стала його стаття «Батуринський палац, його історія, руйнування та реставрація» [271]. Публікація фактично є поєднанням звіту Комітету про обсяг виконаних робіт з характеристикою споруди як видатного пам'ятника, одного з кращих зразків садибно-палацового будівництва XVIII століття в імперії. Художні якості палацового комплексу вже були предметом дослідження фахівців, зокрема Ф. Горностаєва, який висловив припущення, що палац будував архітектор А.Рінальді і в плані споруда нагадує французькі палаци. Частина робіт могла виконуватись під керівництвом Кваренгі. Г. Лукомський не поділяє цієї думки і висловлює припущення, що батуринський палац споруджували за проектом Ч. Камерона, оскільки він відчутно нагадує твори палладіанської школи, а Камерон, як відомо, «більше ніж інші, запозичував форми палладіанських вілл» [271, 10].

Публікація поділяється на кілька підрозділів, що мають за мету характеристику споруди з різних точок зору. Дуже стисло, але інформаційно насичено окреслено загальний обсяг будівництва Розумовських на Чернігівщині, історію зведення комплексу в Батурині, участь відомих столичних митців, у першу чергу Ч. Камерона, у проведенні робіт. Детально описується стан палацу до ремонту і його план, проведені ремонтні роботи та розповідається про вірогідне призначення комплексу по завершенню реставраційних робіт – «гуртожиток для літніх художників» [285, 205]. Останні рядки публікації якнайкраще засвідчують особливе комплексне сприйняття пам'яток у контексті доби та середовища, «натхненно-ліричне» вивчення архітектури. «Але, крім солідної конструкції, Розу-

мовський полюбив і строгі пропорції, а для свого палацу вибрав мальовниче місце, з розрахунком на те, щоб крізь колонаду його портика відкривався величний краєвид з далечінню, покритою синьо-димчастими лісами, протятими сріблястою стрічкою Сейму, і ось – разом з парком, «Мазепинським городком», що донині зберігає давні вали, і тинистим садом, де в кам'яниці ув'язнені були, за переказом, Іскра і Кочубей, Батуринський палац склав таку єдність архітектурного пейзажу, рівного якому не знайти ніде в Росії» [285, 207]. Як бачимо, в одній фразі – численна кількість інформації.

Тему будівництва Розумовських продовжує невелика публікація «Кілька пам'яток архітектури в Козельці» [274]. В ній знову ж таки оглядаються основні споруди в Глухові, Батурині, Почепі. Але основна увага зосереджена на історії створення Козелецького собору за бажанням Наталії Розумовської. В аналізі самого собору підкреслюється вдале поєднання традиційного для православних храмів хрестовокупольного конструктивно-планувального рішення з модним бароковим декором. Цілком вірогідним вважає автор, що не лише проект, а й виконання оздоблювальних робіт могло здійснюватись під наглядом В. Растреллі. Вступаючи у дискусію з І. Грабарем, він зазначає, що судячи з гармонійності форм Козелецький собор, як і Андріївська церква, «можуть бути поставлені поряд зі справжніми Растреллівськими спорудами в Петербурзі і околицях» [285, 186]. Архітектурний аналіз доповнюється красномовним описом розкішного семиярусного іконостасу собору та оглядом низки інших будівель містечка.

Серед обширних оглядових нарисів подорожнього характеру Г. Лукомського одним з перших можна вважати дослідження про архітектуру Волині [278]. Робота проілюстрована авторськими малюнками, які дають чітке, але багато більш образне, ніж фото, уявлення про описувані пам'ятки. Ще виразніше, ніж у попередніх статтях, перед читачем постає не суто наукового спрямування праця, а жваво викладені враження, головна мета яких – привернути увагу громадськості до чудових пам'яток української архітектури на території Волині, які поступово руйнувались.

Причини своєрідності волинських споруд XV–XVII століть полягають, як переконаний автор, у складних політичних умовах життя краю тих часів. Необхідність оборонятися від зовнішніх ворогів та феодалні міжусобиці призводять до того, що на Волині будують більше замків, ніж церков. І «навіть церкви мають тут оборонний характер» [285, 287]. Детально описує Г. Лукомський такі шедеври як замок королеви Бони в Кременці, замок князів Острозьких та Луцьку фортецю, яка викликала його особливе захоплення. В окрему групу виділяються палацово-замкова архітектура доби бароко та культурні споруди того періоду. Дещо пізніше дослідник знову повертається до

улюбленої теми при обстеженні Луцького замку [284]. Публікація присвячена переважно питанню збереження та можливої реставрації пам'ятника.

Оглядаючи загалом публікації Г. Лукомського можна припустити, що відтворюючи детально і мальовничо окремі пам'ятки, він накопичував знання для подальшої класифікації та систематизації об'єктів і разом з тим – емоції для відтворення на художньому рівні вражень освіченого шанувальника. Важливо при цьому, що його огляди конкретних споруд за своєю географією надають чудову можливість зіставлення, порівнянь і водночас – відчуття розмаїтості і однаково прекрасної архітектурної спадщини країни на всьому її просторі. Про це, наприклад засвідчують такі статті як «Підгірці» [285, 274-277] чи «Сокиринці» [285: 167-179], детальний аналіз яких стане певною точкою відліку для більш обширних досліджень автора.

Найбільш масштабною працею вченого по висвітленню архітектури Західного регіону стала видана в 1915 році праця «Галіція в її старовині. Нариси по історії архітектури XII – XVIII ст. і мал. Г. Лукомського» [281]. Певна частина ґрунтовної роботи, понад десять сторінок якої складає бібліографія та примітки, містить чудовий огляд архітектури Кракова та його передмість. Основна ж увага зосереджена на захопленому відтворенні вигляду давнього та сучасного Львова. Як і в інших роботах, Г. Лукомський захоплює кількістю різноманітного історичного та культурологічного матеріалу, послідовно простежує ті чи інші впливи на формування архітектурного образу міста як давнього європейського осередку. Відмічаючи потяг мешканців ренесансного чи барокового Львова до наук і мистецтв, автор підкреслює: «Звідси – той образ, якого набувають будівлі – позбавлена суто польського характеру суміш, що виявляє ренесансні італійські, барокові німецькі та інші впливи. Купець є одночасно доктором філософії, тож уся його робота має дуже вчене спрямування. Чуття прекрасного в архітектурі і скульптурі виявляється на кожному кроці» [285, 305].

Яскрава загальна характеристика міста змінюється детальнішим оглядом окремих пам'яток з живописним описом всіх споруд площі Ринок, костьолів на чолі з собором св. Юра, що характеризується лише у найвищих категоріях та відомих цивільних будівель. «Якщо каплиця Боїмів є найоригінальнішою спорудою Львова, то собор св. Юра – безсумнівно, найгарнішою. Високо на пагорбі окреслюється його силует, що здаля помітний майже зусібіч. Урочистим акордом звучать всі його об'єми, величний вигляд має і загальний обрис» [285, 316]. Побіжно, але емоційно описуються в роботі пам'ятки Бережан, Підгірець, Жовкви та ще багатьох селищ і садибно-палацових комплексів західноукраїнських земель, дерев'яні церкви, про що – пізніше.

Такою ж ґрунтовністю й широтою охоплення мистецьких явищ позначена інша узагальнююча праця вченого – «Старовинні садиби Харківської губернії»,

попри те, що характер її зовсім інший, ніж у попередній роботі [283]. Фактично в ній відзначені, коротко описані та певним чином класифіковані понад півсотні садіб шести повітів. Сам Г. Лукомський у передмові окреслює три завдання, поставлених в основу викладу матеріалу, який, «1) має бути цікавий усім, хто бажає ознайомитися з характером садибного будівництва в Росії, 2) стане корисним підґрунтям для тих, хто цікавиться вітчизняним будівництвом – цим найкращим «портретом» побуту, смаку і здібностей народу, і, нарешті 3) дасть нашим архітекторам гарне і здорове джерело для композицій» [285, 18]. Чи не найцікавішим у роботі є перший розділ з оглядом основних засад спочатку пізньобарокового, а згодом - класицистичного в своїй більшості садибного будівництва окресленого регіону. І огляд цей відкривають муровані садибні церкви в Охтирці, Матвіївці, Старому Селі, з ознаками спрощеного, «загрублого» петербурзького бароко. На межі XVIII та XIX століть з'являються культові споруди «чистого ампірного стилю», на кшталт церков у Славгородку, Великому Бурлуку, які, за словами автора, дорівнюють кращим творам столичної архітектури [285, 23].

Цивільна архітектура на цих землях розвивається, як доводить Г. Лукомський, за тією ж схемою еволюції. Значний інтерес уявляють собою міркування вченого відносно першоджерел нашого садибного будівництва вказаної доби у загальноукраїнському масштабі. Констатуючи схожість замських споруд по всій території, він підкреслює, що в основі всі вони уявляють один тип, розроблений столичними або українськими зодчими, «що однаково наповнювали багатоконними портиками всю Україну, хай то була б Чернігівщина, Харківщина чи Волинь... Справді, чим палац у Стольному, Чернігівській губернії, або будинок у Васиївні, Харківської, відрізняються від будинку в Михайлівні чи садиби в Очкині? Зрештою, треба визнати, що, володіючи типом будівель церковних та монастирських XVII – XVIII століть...Україна не виробила свого типу дідачного ампірного будинку. І тільки з територіального погляду можна, звичайно, такі будівлі як Качанівка або Ляличі, відносити до «українського стилю»» [28, 26].

Загальний тип класицистичної садиби на нашій території розроблявся, на думку вченого під впливами північноїіталійських замських будівель паладіанського типу, іноді без урахування місцевих кліматичних умов. З різним ступенем детальності – від кількох сторінок захопленого опису палацу в Мерчику, який називається «настільки самостійним і зразковим», що не може порівнюватися з іншими садибами, до кількох рядків, якими перераховуються численні споруди губернії. «Грамотними зразками класицизму» називаються в огляді споруди в Хотині, Графському, Бездрику, Констянтинівці. До-речі, вступаючи у певне протиріччя із собою, Г. Лукомський називає останні пам'ятки цілком самобутніми, вітчизняними, «нами знайденими» типами [285, 30]. Разом з огля-

дами окремих ансамблів у Тростянці, Котівці, Селезнівці тощо праця Г. Лукомського лягла в основу подальшого вивчення українського мистецтва класицизму. Можна з упевненістю сказати, що співавтором праці став Г. Нарбут, який знову виконав оформлення книги. Справжньої поезії сповнені чудові силуетні заставки, які відтворюють перед нашими очима примарно-казкові видіння неспішного садибного життя [285, 33]. А бездоганне чуття стилю Нарбута особливо відчутне, коли порівняти більш примхливий шрифт обкладинки «Вишневецького замку і дійсно класично врівноважену графічно-шрифтову композицію «Старовинних садиб Харківської губернії». Представлені в роботі фотознімки і акварелі споруд, авторський текст і книжкове оформлення сприймаються як єдиний художній організм.

З кожним роком після Катеринославського та Чернігівського Археологічних з'їздів зростає кількість публікацій, що так чи інакше стосуються дерев'яної архітектури України – переважно культового характеру. Їх рівень дуже різний – від кількох сторінок загальної констатації фактів до глибоких аналітичних викладів відносно форм окремих пам'яток і паралельно – спроб сформулювати чіткі і виважені загальні параметри та закономірності даного виду мистецької творчості народу.

Г. Павлуцький продовжив висвітлення проблеми у вже розглянутому розділі «Бароко України» в «Історії російського мистецтва» І. Грабаря [373]. Зрозуміло, що в основу публікації лягли ідеї, вже сформульовані вченим у попередніх працях, а також матеріали інших фахівців, про які він згадує у вступі. Як представник академічного напрямку молоді науки, автор провідним завданням у подальшому дослідженні вітчизняного дерев'яного сакрального будівництва вважає поглиблене вивчення питання його походження. Вже з перших рядків стає зрозумілим, що вчений має на меті розглянути дерев'яні церкви означеної доби як явище самодостатнє і, так би мовити, хронологічно ізольоване від попереднього етапу розвитку. Тобто, споруди доби бароко аналізуються в контексті саме цього історико-художнього стилю і джерела походження форм досліджуються з відповідної точки зору. Отже, з кількох запропонованих варіантів – північно-російське зодчество, візантійські традиції, цілковита самотність тощо – дослідник обирає джерелом розвитку українських пам'яток західну барокову архітектуру, знайомство з якою відбувалось завдяки контактам з польською культурою.

Подібна позиція пояснює подальші оцінки і характеристики творів. Опіраючись на усталену думку відносно пишної багатослівності бароко, коли «архітектурні твори хизувались один перед одним приголомшуючими ефектами,

прагнучи збудити почуття і фантазію глядача», Г. Павлуцький виявляє подібні тенденції в наших дерев'яних церквах. Зокрема, підкреслюється «ясна символізація деталей» в планах споруд, коли, наприклад трьохзрубна церква символізує Трійцю, а п'ятизрубна – хрест [373, 340]. Як і В. Щербаківський, Г. Павлуцький обстоює принцип розвитку форм від однобанного до дев'ятибанного типу. Впадаючи у певне протиріччя з власними намірами, він відмічає, що всі названі типи є прямими нащадками тих, «вже не існуючих» форм дерев'яних споруд, що склались у великокнязівську добу. «Самобутньо зростаючи на національному ґрунті» від до монгольських часів, українська архітектура в XVII столітті переплітається з західними впливами і, не змінюючи докорінно національного стилю, утворює нові, оригінальні форми [373, 346].

Перетворення, за словами вченого, торкаються форм планів та куполів соборів. Кругла або багатогранна форма зрубів остаточно бере гору над прямокутною. Типовою рисою українських храмів стає і своєрідна форма бань у вигляді системи восьмигранників, що зменшуються догори. Завдяки цій системі, зауважується в роботі, башти українських церков справляють враження величезних, але не важких. «Око мимоволі скеровується у вишину, по уступам, які, завдяки грі світла і тіней, дають багато живописної чарівності і нагадують молільникам, в якій би частині храму вони не знаходились, що їх помисли повинні прагнути до неба» - пише Г. Павлуцький [373, 346]. Впливами ідей бароко пояснюється і розвиток декоративної форми українських куполів. Найбільш повно на українському ґрунті барокові форми втілились у дев'ятибанних соборах, взірцем яких може вважатись собор у Новомосковську. Ретельно простежуються у виданні регіональні особливості української дерев'яної сакральної архітектури. На основі візуального сприйняття численних пам'яток формулюється цікаво викладена авторська концепція стосовно споріднених і відмінних рис споруд Лівобережжя та Правобережжя.

В окремий підрозділ виділено у названому томі огляд церков Прикарпатської Русі, який здійснив І. Грабар, супроводжуючи його обширною бібліографією досліджень переважно західноукраїнських науковців [373, 362]. Розглядаючи церкви лемків, бойків, гуцулів, буковинців, І. Грабар особливо виділяє з поміж них храми Бойківщини, де, за його словами, створювались «вражаючі храми-казки» [373, 364]. Йому щастить передати художню цінність, стилістичну своєрідність кожної з названих гру споруд. На особливу увагу, на нашу думку, заслуговує аналіз процесу еволюції форм покрівель низки західноукраїнських церков від шатрової до округлої. В особливо схвальних формулюваннях охарактеризовані Троїцька церква у Микуличині, церква св. Юра в Дрогобичі, інші храми. Разом з цим, має місце поєднання емоційності сприйняття мистецьких творів з певною поверховістю характеристик, відсутністю узагальнюючих висновків.

Ф. Вовк (Волков) публікує в 1910 році досить обширний нарис про старовинні дерев'яні церкви Волині як своєрідний звіт про результати етнографічної експедиції автора у даному регіоні [78]. Основний зміст дослідження зводиться до послідовного огляду окремих творів, об'єднаних у блоки. Зібраний автором фактологічний матеріал поділяється на наступні групи: каплиці, церкви трьохзрубні однобанні та трьохзрубні трьохбанні; дзвіниці, хрести і цвинтарі. Загалом розглянуто 26 споруд як існуючих так і нещодавно знищених, але збережених на фотографіях. Описи мають каталожний характер з фіксацією основних параметрів, вірогідною датою створення тощо. На підставі опису в заключній частині роботи формулюються регіональні стилістичні особливості як складова національної дерев'яної архітектури.

Особливу роль Волині в загальній картині розвитку українського сакрального мистецтва автор вбачає в її «посередництві» між архітектурою Лівобережної України та Галичини. При цьому наголошується, що Галичина відзначається найбільшою архаїчністю, величезною кількістю та збереженістю пам'яток, тоді як найбільшого розвитку і багатства український церковний стиль досягає на Лівобережжі, як осередку політичного життя України «в її кращі часи» [78, 41]. До речі, прикладом такого вищого розвитку стилю автор називає Покровську церкву в Ромнах.

Ф. Вовк теж цікавиться проблемою походження та розвитку національного церковного стилю. Основну складність її розв'язання він бачить у відсутності достатньої кількості споруд XV – XVI століть як перехідного етапу, який дозволив би вирішити спірне питання: прогресивною чи регресивною була еволюція форм даного виду архітектури [78, 42]. Іншими словами, розвивались типи українських храмів від однобанного до дев'ятибанного, як вважала більшість дослідників чи, навпаки, українські трьохзрубні церкви утворилися за рахунок спрощення первісних храмів хрестового типу, як то доводив, наприклад, В. Суслів. Заради об'єктивності вчений наводить відомості про можливі варіанти трансформації складнішого типу церкви в простіший. Сам автор нібито підтримує позицію тих фахівців, які обстоювали варіант цілком самобутнього розвитку архітектурних форм у прогресивному керунку. Однак, чітка позиція з цього приводу в роботі відсутня.

Українська дерев'яна архітектура на довгий час стала провідним напрямком дослідницької діяльності для В. Щербаківського. В тому ж 1910 році він публікує солідне дослідження «Архітектура у різних народів і на Україні» [622]. Мабуть, найбільш важливою рисою даної праці є прагнення автора ввести у науковий обіг спеціальну українську мистецтвознавчу термінологію, засновану на народних варіантах загальноприйнятих у тогочасній європейській архітектурній науці понять. Наприкінці книги вчений подає термінологічний

словничок, де поряд з розповсюдженими адекватними термінами як баня – купол, намет – шатро, лук – арка тощо наведені і складніші відповідники: в'язане – архітрав, опасане – перистиль, однопасник – периптер, соха – колона і таке інше [622, 252–254].

Що стосується безпосереднього висвітлення теми, то згідно зі словами В. Щербаківського, його метою було викласти в найдоступнішій і популярній формі огляд архітектури різних країн у різні часи українською мовою (Значимим знову, що низка термінів і понять, використаних у викладі матеріалу, не зовсім відповідає тогочасній українській науковій термінології). Тому всі розділи, присвячені античній, середньовічній, ренесансній тощо архітектурі, уявляють собою авторизований переказ загальновідомих фактів і найбільш оригінальним елементом в них, як вже сказано, виявляється трансформація загальноєвропейських фахових термінів на мову українського народного будівництва. Наприклад, вказуючи на аркатурний пояс як типовий декоративний елемент володимиро-суздальської архітектури, автор пише, що він складається «з маленьких сішок, злучених угорі між собою лучками» [622, 202].

У своїх оцінках мистецьких творів вчений послідовно дотримується утвердження ідеї національної самобутності як головної позитивної якості будь-якої архітектурної школи. Виходячи з цього, він вважає російську архітектуру XIX століття занепадом і вітає спроби фахівців кола Ропета відродити і штучно розвинути «російський стиль» [622, 206]. Означені погляди вплинули і на характеристики української архітектури. У вступних роздумах до розділу міститься певне протиріччя. Оцінюючи цілком справедливо період другої половини XVI–XVII століття як час найвищого розквіту і довершеності стилю у вітчизняному будівництві як мурованому так і дерев'яному, В. Щербаківський зауважує, що в цей час широкою хвилею впливають в національну культуру західна культура і мистецтво, але вони не нищать національну, а лише поліпшують народний смак, допомагають йому розвиватися. Навіть постійні війни з татарами і поляками не перешкоджали, за словами автора, розвитку нашої культури, і лише панування Москви знищило творчу силу і «потягло назад» культуру й мистецтво в Україні [622, 209].

Конкретний аналіз українських пам'яток в публікації свідчить про розуміння суті справи, широку фахову ерудицію, уміння виділити найсуттєвіше. Звичайно, що і в цьому розділі повторюються думки і висновки, вже проголошені самим вченим, або ж висловлені іншими фахівцями. В огляді констатуються спочатку засади «прогресивної» еволюції форм у напрямку ускладнення та загальна тенденція сакральних споруд до створення піднесеного настрою. «Стиль виробився яскравий, характеристичний, але шаблону не було і трудно знайти дві церкви ідентичні між собою» [622, 211]. Його прикмети – високо підняті бані на висо-

ких же заламах, складне поєднання трьох – чотирьох поверхів конусовими зломками, відповідність бань і голівок та будівництво всієї церкви знизу аж до самого верху «на зруб». Потім послідовно розглядаються на конкретних прикладах архітектурні рішення кожного типу від одnobанної до дев'ятибанної церкви.

Основні положення цієї роботи розвинуті в наступній праці В. Щербаківського «Українське мистецтво. 1. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві» [623]. У вступному слові автор формулює узагальнені ознаки української архітектури, що не залежать від місцевих трактувань і регіональних відмінностей і виявляють одну архітектурну ідею «від Мукачєва до Полтавщини». «Чи візьмемо церкву трьохбанну, чи п'ятибанну, чи одnobанну, бачимо, що центр ваги цілої будови, центр її маси завжди міститься в геометричній осередку, в середній найвищій вежі, до котрої симетрично навкруги прилучаються інші вежі. Симетричність, се головна будівельна ідея української архітектури, як церковної так і домової а також і орнаментики. Друга ідея, се легкість кожної окремої вежі, бажанне ніби летіти догори, до неба...Вежа звужується до гори, творячи поверхи щораз легші, викликаючи тим ілюзію незвичайної високости» [623, XVIII].

Думку про свідоме використання ілюзійного підвищення внутрішнього простору українських церков В. Щербаківський обстоював і надалі. У цьому контексті особливої ваги набуває його стаття на вказану тему, де викладено загальні міркування про роль ілюзії в архітектурі на прикладі аналізу форм споруд різних стилів, в тому числі – веж українських храмів [625]. Він порівнює сприйняття висоти інтер'єру в залежності від форми перекриття у візантійських храмах і готичних соборах і робить цікавий висновок про те, що візантійські митці змушені були піднімати баню на високий барабан і зменшувати її діаметр з метою ілюзійного підвищення, тоді як реальна висота готичних інтер'єрів не потребувала ніяких спеціальних рішень. Несподівано цікаво зіставляє дослідник ілюзійні ефекти, застосовані Микельанжело при зведенні куполу собору св. Петра та свідомий контраст зовнішньої висоти і внутрішнього невисокого простору російських храмів на кшталт Василя Блаженного.

Щодо українських церков, то тут, як висловлюється В. Щербаківський, «ілюзія завжди з плюсом» [625, 159]. З огляду на те, що вежа є основним елементом українського церковного стилю та її ідейно-художньо скерованість угору, дослідник виявляє наявність системи будівельних засобів, завдяки яким внутрішня висота наших храмових інтер'єрів завжди видається більш значною, ніж у дійсності. Він оприлюднив математичну формулу, застосовуючи яку українські архітектори мали можливість заздалегідь обрахувати ілюзійну внутрішню висоту веж в наших церквах. Математичний виклад у супроводі креслень та теоретичних пояснень дійсно уявляє собою цікавий і важливий матеріал і виділяє дану публікацію з загального обсягу тогочасних досліджень. Сам вчений і в піз-

ніші роки пишався даним дослідженням, яке доводило майстерність наших народних митців здавна досягати емпірично успіху в поставлених завданнях по створенню певного художнього образу [626, 106].

Загалом в середині 1910-х років у всіх публікаціях, що стосувались огляду вітчизняної архітектури, як зазначалось, певна увага приділяється і дерев'яним спорудам.

Так, Г. Лукомський, аналізуючи старовинну архітектуру Галіції, завершує все дослідження оглядом дерев'яних сакральних споруд, які називає народним селянським будівництвом [285, 332–337]. Щоправда, в своїх оцінках і характеристиках він базується на вже відомих матеріалах, зокрема – розділі «Бароко України» в грабарівській «Історії російського мистецтва». Зокрема, за тією ж схемою розглядаються провідні типи споруд у різних регіонах Західної України, зазначаючи загалом, що порівняно з аналогічними спорудами Лівобережжя вони «сுவоріші у формах, простіші в лініях. Найбільш розвиненим і стабільним «споконвічний трьохбанний тип церкви» виявляється у бойків, тоді як церкви гуцулів, лемків, угорців – відхиляються часто, за словами вченого, вбік інших типів. Провідними варіантами є церква з трьох зрубів з одним шатром, церква з трьох зрубів з трьома банями і церква цього ж виду, але ускладнена вежами й «окрайкою» (опасанням). Доповнений дуже побіжним оглядом дерев'яного житла регіону, цей аналіз, не виявляючи нових ідей, все ж по своєму розставляє акценти і засвідчував повагу фахівця до даної галузі вітчизняного будівництва.

Натомість, свій огляд старовинних садиб харківської губернії Г. Лукомський вже розпочинає коротким оглядом сакральних дерев'яних споруд, зведених у бароковому стилі [285, 21-23]. Характерними рисами слобожанських храмів автор вважає «чарівні бані» з перехватами у кілька ярусів, «що здійснюються над порівняно низькою основою храму» та ганочки з боку паперті, з південної та північної сторін. Ці церкви, за словами автора, завжди вдало поставлені, можуть цілком вважатись наймальовничішими спорудами краю. З притаманною йому схильністю до відтворення художнього враження, вчений акцентує увагу саме на цих моментах.

З короткої характеристики усталених традицій дерев'яного культового і цивільного будівництва в Україні розпочинає свої нариси про мистецтво XVII–XVIII століть і Ф. Ернст. Він взагалі твердить, що Україна завжди була «країною переважно дерев'яних будівель» і в часи середньовіччя старовинні форми зберігаються і в оборонно - палацовій архітектурі, не кажучи вже про церковну [129, 7]. Цікаво, що виділяючи, як і всі інші фахівці тип трьохзрубного храму як найбільш популярного, вчений проводить паралелі з візантійською архітектурою. «Ці куполи або бані мають, як і в візантійській архітектурі, звідки

вони до нас прийшли – завдання освітлювати храм – це значно відрізняє їх від московського типу, де так звані «луковичні» главки мають виключно декоративне значення. Як візантійські церкви, вони звичайно мають три входи, іноді – трійчаті вікна» [129, 8].

Про міцність традицій і спорідненість з давньою православною архітектурою Сходу свідчить, як вважає Ф. Ернст, і наявність опасання, тоді як портал одержує національно-українську шестикутну форму. Другим, не менш популярним типом храму є, як констатує слідом за іншими дослідниками автор, хрещатий в плані варіант, надзвичайно цілісний і стрункий в композиції. Звичайно ж, варіантів зустрічається безліч у різних регіонах, відмічає він, але на відміну, наприклад, від Г. Павлуцького, вважає найкращими і найбільш різноманітними церкви Гуцульщини.

Видатний представник українського мистецтвознавства доби становлення, вдумливий історик і сміливий теоретик мистецтва Ф. Шміт спеціально проблемою сакральних дерев'яних споруд України не займався. Однак, йому належать чи не найглибші міркування й узагальнений аналіз специфіки цього вітчизняного мистецтва у тогочасній науці. В своїй праці «Мистецтво старої Русі - України» вчений сформулював низку дуже важливих тез відносно стилістичних ознак вітчизняної образотворчості. Однією з провідних складових споконвічного національного менталітету він вважав високо розвинене природне естетичне почуття. Оповідючи історію прийняття християнства на Русі, він акцентує увагу на цьому моменті, переказуючи славнозвісні слова літопису. «Тут прецінь не говориться ні про істинність, ні про душеспасительність християнства, тут нема жадних політичних міркувань про необхідність зв'язку з могутньою Візантійською імперією, про неможливість об'єднання зі східними або західними сусідами; тут говориться тільки про їдне – про красу, про веселість. Підхід, значить, чисто естетичний» [608, 11]. І, розвиваючи свою думку, зауважує, що догматична література і догматичні «казання» ніколи не процвітали самостійно в нашій країні; сутністю українсько-руського православ'я була і є естетична насолода, художній екстаз від урочистої краси синтезу мистецтв православного богослужіння.

Інтимна і вибаглива, часто фантастична краса лягла, за словами Ф. Шміта в основу українського мистецтва. У повній мірі ці ознаки виявлені у вітчизняному дерев'яному сакральному будівництві, якому присвячено в роботі окремих розділ [608, 13–20]. Він переконаний, що саме в цих спорудах до нас дійшли найдавніші, можливо, дохристиянські форми, оскільки «нема мистецтва консервативнішого, ніж будівництво», яке живе у кожного народу віками, відмінюючись в подробицях, але не по суті. Підкреслено, що найповніше старовинні архітектурні традиції виявлені в своєрідних дерев'яних церквах, зокрема, на території Карпат – у лемків, бойків та гуцулів; однак, зустрічаються вони по всій

країні до Слобожанщини включно. «Пам'ятки ці – дерев'яні церкви, визначаються тим, що мають велике число заломів, багато, так би мовити, поверхів: порівнююче невисокі, чотиригранні або восьмигранні зруби поставлені їден на другий так, що кожен вищий трошки менший у поперечнику, ніж кожен нижчий, і позаяк жоден зруб не покритий цілком слідуючим, то кожен повинен мати свою особну покрівлю. В результаті виходить будова, яка вгору звужується, – «верх», закінчений шпилем, але звужений уступами, ламаною лінією» [608, 14].

Мабуть найбільш компактний і виразний у тогочасній науці опис загального типу споруди, існуючого у безлічі варіантів, презентує, як переконаний автор, характерний взірць «українського стилю». Після чітких пояснень щодо конструктивно-тектонічних засад і завдань будь-якої будівлі, в основі яких, на його думку, лежить потреба ритмічного погодження «несучих і давлячих» частин (вертикалей і горизонталей), Ф. Шміт повертається до аналізу карпатських церков. «В карпатських фасадах ми бачимо, що поземна багато раз повторена не тільки лініями дахів: самі стіни між покрівлями і покрівлі одягнені поземними рядами гонти, які ще збільшують число поземних, ще зміцнюють ефект. Разом з тим і сторчова проявляється не тільки в контурах, не тільки в гранях верхів, але і в тільки що пом'янутих гонтах, яких поставлено вповодж сторчма. Тема, таким чином, дана так: не часті, але поважніші поземні пересікаються більше роздрібленими, але й численнішими сторчовими. Розв'язання ж дано ламаною під тупими кутами, зігзаговою похилою. Такого розв'язання ритмового завдання, при такій його постановці, ми, як і треба було сподіватися, ніде більше у всесвітнім мистецтві не зустрічаємо» [608, 17].

Ці блискучі за виразністю, ємністю інформації та простотою викладу рядки дійсно є кращим на той час описом форм української архітектури означеного виду. Щоправда, пізніше вчений зауважує, що подібна «постановка ритмового завдання» зустрічається в Індії та Китаї. Але абсолютно відкидає припущення про можливі впливи, враховуючи віддаленість осередків і давність традицій. Ф. Шміт наполягає на тому, що дані споруди представляють самостійний «україно-руський», ще дохристиянський архітектурний стиль. Саме усталеністю власних давніх будівельних традицій у даному матеріалі пояснюється в роботі активне звернення Київської Русі на перших порах до візантійського стилю в кам'яних сакральних спорудах: подібні форми не можна було відтворити при муруванні «без страшного насильства над матеріалом».

Важливим підсумком успіхів, досягнутих наукою про мистецтво на етапі її становлення може вважатись публікація Д. Щербаківського «Українські дерев'яні церкви. Короткий огляд розробки питання» [631]. Формально понад двадцять сторінок тексту, за словами автора, уявляють собою рецензію на щойно роз-

глянути роботу Ф. Шміта та ще одну його працю – «Мистецтво. Його психологія, його стилістика, його еволюція» – в якій вчений теж торкається питання української сакральної архітектури. Але фактично Д. Щербаківський узагальнив всі значні міркування та ідеї з означеної проблеми польських, російських та українських науковців за приблизно півстоліття. Коротко характеризуючи розвідки та наукові публікації В. Мисковського, В. Дідушицького, Я. Головацького, К. Мокловського з однієї сторони, С. Уварова, В. Суслова, Л. Даля, В. Павлінова – з іншої, він прагне визначити ті основні результати, висновки, до яких зводяться матеріали даних розробок.

Формулюючи суть тих чи інших робіт, Д. Щербаківський супроводжує їх певними оцінками, що виявляють і власну авторську позицію. Наприклад, коментуючи невеличку замітку Л. Даля, він зазначає, що вказівка на зв'язок трьохбанної церкви з Сирією дуже цінна, але на жаль, не отримала розвитку у подальших дослідженнях [631: 85]. Основну цінність дослідження В. Суслова автор вбачає у визначенні низки прикмет, які відрізняють українські церкви від російських. В книжці К. Мокловського, як вважає рецензент, вагомою є думка про походження українських церков від слов'янської хати, що складається теж з трьох частин. Загалом же зазначається, що протягом ХІХ століття основні успіхи у розробці теми належали закордонній науці.

Важливим чинником розвитку даного напрямку досліджень у вітчизняній історії мистецтва Д. Щербаківський вважає проведення в кінці ХІХ – на початку ХХ століття на території нашої країни чотирьох Археологічних з'їздів як вияв загального зацікавлення Україною та її минулим. Саме в цьому контексті розглядає автор праці Г. Павлуцького, В. Щербаківського, О. Новаківського, Ю. Сіцінського та інших наших фахівців. Об'єктивно і цілком позитивно оцінюються праці Ф. Вовка, більш критично – М. Шумицького. Не забуті ним дослідження російських авторів, зокрема В. Нарбекова, в яких ставились завдання, протилежні прагненню українських науковців: довести не самодостатність українського дерев'яного зодчества та його вплив на російське, а навпаки – знівелювати неповторність національного мистецтва архітектури.

Змістовний огляд попередньої фахової літератури дає змогу Д. Щербаківському різнобічно і в широких зв'язках прорецензувати праці Ф. Шміта. Скажемо одразу, що він схвалює всі основні положення огляду дерев'яних церков у «Мистецтві старої Русі – України» і критично оцінює розмірковування Ф. Шміта з приводу впливу «єдиного закону постійності душевного складу» народу на стиль його мистецтва як обґрунтування «загальноруського» стилю. До найцінніших висновків Ф. Шміта – у першій праці, зрозуміло – автор відносить визначення головних рис українського архітектурного стилю, яким дає власне формулювання: «1) для фасаду – розрішення боротьби «несучих і несомих» ламаною під

тупими кутами зигзаговою похилою і 2) для архітектурних мас – чергування обрізків пірамід з призмами і повну однорідність внутрішніх трьохмірних ритмів з ритмами фасадів» [631, 96]. Це визначення Д. Щербаківський назвав найголовнішим серед всіх характеристик українського стилю.

Критика окремих помилкових, на думку автора, поглядів Ф. Шміта дає підстави Д. Щербаківському висловити власні думки. Так, у відповідь на твердження про те, що в українських церквах помітна «боязнь логіки», він зауважує, що в дійсності це – відсутність шаблону. «План і конструкція українських дерев'яних церков прості. Ясні, логічні навіть у найскладніших своїх зразках, тільки надзвичайно різноманітні в деталях; ця остання риса українського стилю свідчить тільки про відомий індивідуалізм українця, а не його острах перед логікою» [631, 98]. Власну думку має вчений і стосовно доби формування українського стилю. Він вважає, що стиль – а не будівництво, яке існувало, звичайно, і в дохристиянські часи – викристалізувався на території України не раніше ХІХ століття, а не в «праруські» часи, як твердить Ф. Шміт. Разом з тим, позитивною якістю рецензії є те, що Д. Щербаківський у підсумку акцентує увагу не на спірних положеннях, а на позитивних сторонах праці Ф. Шміта.

Особливого значення для дослідників історії вітчизняного мистецтвознавства початку ХХ століття набувають заключні сторінки роботи Д. Щербаківського, що визначають подальший напрямок досліджень у цій галузі. По-перше, автор вважає вкрай актуальним створення праці, де б українська дерев'яна архітектура була розглянута як «єдиний історичний процес». При цьому слід облішити спроби звести до одного джерела питання походження національного архітектурного стилю, оскільки їх існує від великокнязівських часів принаймні два: простенькі, у формі звичайної хати, церкви і муровані храми за візантійською схемою. Натомість, варто враховувати західні впливи, пам'ятаючи, що Україна завжди була «куточком Заходу на Сході Європи» [631, 102]. Поза тим, вчений формує ще сім конкретних питань, які потребують висвітлення з огляду на необхідність появи узагальнюючої праці. Серед них – встановлення хронології і топографії всіх типів вітчизняних культових споруд у їх взаємозв'язках з сусідніми культурами – Румунією, Польщею, Угорщиною, Білорусією, Росією тощо; ретельне вивчення перехідних типів споруд та їх елементів не лише сакрального, а й цивільного призначення з точними обмірами; збирання архівних даних та іншої інформації про дерев'яне церковне будівництво в нашій країні.

Представлений дослідником план в загальних рисах реалізувався наступними поколіннями науковців. А міцним підмурком для плідного подальшого розвитку знань у даній галузі вітчизняної художньої спадщини, з чітко окресленими параметрами національних архітектурних форм, були і є, безсумнівно, праці часів становлення науки про мистецтво.

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Дослідження давнього сакрального стінопису на території нашої країни стало одним з магістральних напрямків розвитку українського мистецтвознавства з перших кроків його виокремлення у самостійну галузь гуманітарного знання. Передусім зусилля науковців зосереджуються на вивченні монументальних фресок та мозаїк домонгольської доби, що протягом століть сприймалися і трактувалися як символ духовності і найвище досягнення національної культури не лише в працях вітчизняних авторів усіх часів, але і в українознавчих матеріалах іноземного походження.

Ще в працях середини століття описово-топографічного характеру приділяється увага цим питанням. Так, згадуються домонгольські пам'ятки монументального стінопису в загальновідомому двотомному описі Києва українця за походженням, помічника бібліотекаря Московського публічного музею М. Закревського [74, 87-88]. Більш детально описуються мозаїки та фрески Софійського собору в роботах протоієрея П. Лебединцева, який протягом багатьох років досліджував ввірений йому храм. В його публікаціях, присвячених визначенню часу написання софійських фресок [250], реставрації собору 1840-х – початку 1850-х років [251], загальному описі собору [252] тощо відсутні художньо-стилістичні оцінки при детальній фіксації поз, жестів, одягу чи аксесуарів персонажів композицій. Доцільно зауважити, що П. Лебединцев позитивно ставився до проведеної під керівництвом Ф. Солнцева реставрації, вважаючи, що фрески поновлювались без щонайменшої шкоди їх давності.

На початковому етапі формування нової галузі наукового знання висвітлення означеної проблеми знаходилося під певним впливом поглядів представників академічної науки про мистецтво Москви та Петербурга другої половини XIX століття, пов'язаних у професійній діяльності з мистецькою спадщиною України. Передусім варто згадати дослідницьку діяльність Ф. Буслаєва, який очолив нову наукову школу імперії середини і другої половини століття. Філолог за освітою, він більшу частину життя

присвятив дослідженню давньоруського живопису. Разом зі своїм учнем Н. Кондаковим вчений заклав основи науки про художні старожитності Східної Європи та Візантії.

Опираючись на порівняльно-історичний метод, учений формулював відмінні риси й особливості середньовічного іконопису, сутність яких полягала, на його думку, в релігійності та пріоритеті іконописних сюжетів порівняно з художніми якістьми творів. В своїх оцінках давнього православно-руського іконопису Ф. Буслаєв виступав як представник своєї доби, вихованої на твердих переконаннях в беззаперечній нормативності і недосяжній досконалості греко-римських форм мистецтва. Отже, вважаючи давньоруський сакральний живопис слабким, примітивним і консервативним, вчений, водночас, безмежно захоплювався щирістю його духовних переживань. На широкому фактологічному матеріалі дослідник переконливо доводить тісні зв'язки давньоруської культури з Візантією, що визначило всю естетику слов'янського православного середньовічного живопису [74, 94-95]. Характерне для вченого ставлення до традиційності в збереженні іконописних сюжетів як найвищого достоїнства давньоруського іконопису вплинуло на концептуальні позиції дослідників, які займалися середньовічною малярською спадщиною не лише Росії, а й України в межах університетської науки. Зокрема, вагомою для становлення концепції історії давньо-українського мистецтва виявилась дослідницька діяльність Н. Кондакова та А. Прахова.

Активна діяльність А. Прахова в різних галузях образотворчості, зокрема – як дослідника київських пам'яток домонгольського мистецтва та керівника реставраційних робіт найвідоміших з них, розпочинається від початку 1880-х років. Вчений щиро захопився давніми шедеврами, про що свідчать спогади рідних і друзів. Зокрема, М. Мурашко, його товариш по навчанню в Академії мистецтв зазначав, що з моменту свого прибуття до міста А. Прахов був «...не можна сказати, що захоплений, а просто весь у запалі від того, що знайшов у нас у Києві, спочатку в храмі св. Софії, а потім у Кирилівському соборі» [321, 114]. Вчений не лише на достатньо високому для свого часу рівні керує розчисткою та реставрацією видатних мозаїк та фресок, але й організує копіювання і фотографування найбільш важливих циклів стінописів та вивчає їх історію.

Як результат дослідницької роботи А. Прахова у 1883 році виходить у світ каталог виставки копій, що були виконані протягом двох попередніх років [421]. У цьому каталозі представлено 202 акварелі та малюнки найцінніших фресок та мозаїк Києво-Софійського, Києво-Михайлівського та Києво-Кирилівського храмів. Особливо цікавив тогочасних істориків мистецтва ансамбль фресок Кирилівської церкви, повністю відкритий саме в 1880-і роки. Захоплення автора цими пам'ятками виявляється в тому, що каталог доповнено планом церкви та

життєписом св. Кирила, архієпископа Олександрійського, на честь якого зводився монастир. В цьому ж році А. Прахов виступив на зборах Імператорського археологічного товариства з доповіддю про фрески Києво-кирилівської церкви, яка отримала великий розголос і була опублікована в кількох виданнях [422; 423].

Згідно слів автора комплексне завдання по дослідженню та реставрації пам'ятника складалось із аналізу архітектури, відкриття і копіювання стінописів та вивченню всіх текстових фрагментів і написів [423, 102]. Безумовно, головні зусилля зосередились на реалізації другої частини завдання і відкриття багатьох невідомих тогочасній науці фрагментів ансамблю стало найбільшим успіхом вченого та його колективу. Визначаючи зміст тих чи інших сюжетів – часто їх залишків – А. Прахов оперує методом порівняльного аналізу і досить детально перераховує весь комплекс зображень кирилівських стінописів. Найважливішою знахідкою він вважає відкриття 12 «побутових картин», що відтворюють епізоди життя св. Кирила. Характеризуючи означений цикл, автор наголошує на побутових елементах композицій, детальніше зупиняючись на фресці «Св. Кирилл навчає царя», де відмічає в образі царя і ретельно описує «повний наряд руського князя XII століття» [423, 107]. Ще однією важливою особливістю кирилівського ансамблю автор вважає насиченість його чудовою орнаментикою: «...немає куточка в храмі, де не вціліло б слідів узорів; зібрані воедино, вони одразу дають вам майже повну картину орнаментики, що живилась у Росії в XI та XII ст.» [423, 108].

Розуміння авторської концепції історії давньоруського живопису розкривається найповніше у підсумках публікації. Порівнюючи київські фрески з іншими відомими стінописами XII століття – у Дмитрівському соборі Володимира, церкві спаса Нередиці, Георгіївській церкві Старої Ладogi тощо, А. Прахов однозначно відзначає «рішучу перевагу» кирилівського ансамблю як у художньому відношенні так і стосовно наявності побутових мотивів, що було для вченого – шанувальника передвижницького реалізму - дуже позитивним явищем. Найважливіше, що в результаті аналізу написів давньоруською мовою автор робить висновок про місцеве авторство і сформовану на той час сильну руську живописну школу, яка вносила відчутні зміни у візантійські зразки. Поглиблюючи і пояснюючи свою думку, він залучає до порівняння мозаїки «Євхаристії» Софійського та Михайлівського соборів, зокрема образи апостолів. «...ви неминуче віддасте перевагу Михайлівському зображенню: скільки природності в русі та у виразі благоговіння в першій похиленій фігурі, скільки шляхетної грації в другій! Наскільки фігури вирости і стали стрункішими! Стиль коливається, оскільки в привнесені Візантією форми руська фантазія, оволодіваючи ними, починає вносити живі спостереження... Століття XI було

для нас століттям навчання, століття XII – початком самостійної художньої діяльності; так, самостійної, оскільки руський учень візантійського учителя вже почав спостерігати дійсність і вносити свої спостереження в мистецтво. Таким чином, для цієї дикої Русі, що прийняла християнство, зерна візантійської освіченості і візантійське мистецтво наприкінці X століття, достатньо було одного тільки століття, щоб не лише оволодіти довершеним на ті часи візантійським художеством, але і зробити вже крок уперед!» [423, 110].

Віддаючи перевагу більш емоційному, живому мистецтву Київської Русі перед застиглими візантійськими схемами, А. Прахов озвучує сміливу для тогочасної науки позицію. Його копіювання і частковий опис монументального живопису давніх храмів України – а окрім київських сакральних споруд вчений досліджував і храми у Володимирі Волинському та Чернігові – мали першорядне значення для українського мистецтвознавства, поглиблюючи знання про вітчизняне середньовічне мистецтво і заохочуючи дослідників до активнішого вивчення давніх пам'яток.

Одним з найбільш кваліфікованих учених-візантиністів своєї доби, що досяг визначних успіхів у дослідженні візантійського та давньоруського мистецтва в означені десятиліття, був Н. Кондаков. Ще у вступній лекції в Новоросійському університеті вчений виклав своєрідну програму власних наукових позицій, які полягали в утвердженні залежності теорії мистецтва від його історії та необхідності виявлення взаємозв'язків історії мистецтва та інших історичних дисциплін [442, 5]. Після захисту магістерської дисертації в 1873 році молодий науковець здійснив низку подорожей в Грузію, міста Східної Європи, Синай, Константинополь, Сирію та Палестину, завдяки чому уточнив і розширив свою концепцію еволюції православного сакрального мистецтва і визначився з провідним методом дослідження.

Починаючи з опублікованої в 1876 році праці «Історія візантійського мистецтва та іконографії за мініатюрами грецьких рукописів», у більшості досліджень Н. Кондаков використовує іконографічний метод аналізу пам'яток [186]. В своїй основі він зводиться до визначення іконографічних типів, які еволюціонують в історії, проте апелюють до конкретної реальності [186, 8]. Застосовуючи також елементи теорії впливів, автор трактує її як впливи ідей, а вже потім – форм. Такий підхід давав позитивні результати при вивченні візантійського мистецтва, в якому домінували традиційні канонічні форми, а засади індивідуальності були малорозвиненими. Однак, слабкою стороною такої постановки питання була недооцінка чисто художніх факторів, що позначалось на загальних концепціях. Зокрема, в працях Н. Кондакова – за виключенням пізніх публікацій – давньоруське мистецтво розглядається лише в контексті розвитку візантійського як його відгалуження.

Зазначені особливості простежуються в повідомленні вченого «Про фрески сходів Києво-Софійського собору» [185]. На час публікації матеріалу (1888 рік) студентами Н. Кондакова Д. Айналовим та Є. Редіним вже було проведене детальне тлумачення всіх сюжетів мозаїчно-фрескових стінописів собору, видане в наступному році обширною працею [8]. Однак автор висвітлює окремих аспекти, який вже починав активно дискутуватись: про місцевий характер тематики окремих композицій, розташованих на стінах сходових площадок. Він ставить і розв'язує в характерному для нього ключі питання про походження змісту представлених на сходах сцен. Вчений на самому початку статті категорично заявляє, що зміст сходових фресок, як і їх стиль, взятий виключно з візантійських зразків і «ніякого прямого відношення до давньоруського побуту не має» [185, 2]. Проте, в аналізованому ансамблі виявлено два пошиби – власне візантійський, з ретельною проробкою деталей на кшталт візантійських мініатюр і так званих «ловів», які нагадують авторові мініатюри ранніх болгарських рукописів.

Скрупульозне дослідження Н. Кондакова покликане підтвердити сформульовану ним тезу. Він зводить всі сюжети обох сходів у цілісний комплекс, в якому розрізняються групи глядачів (верхні фрески) та група видовищ (нижні композиції). Відмінність між сюжетами двох сходів полягає, на думку вченого, лише в тому, що на лівих сходах, призначених за традицією для гінекея, міститься зображення імператриці з почтом. Характеризуючи низку фресок як фрагменти циркових вистав, автор відмічає наявність «додаткових» сцен звичайного полювання, однак цей факт не дає йому підстав вважати названі епізоди зображенням княжих ловів. Навпаки, в статті послідовно проводиться думка, що всі персонажі – традиційні для візантійського мистецтва образи гладіаторів-варварів у відповідному вбранні та озброєнні [185, 4].

Найцікавішою частиною публікації є детальний і переконливий опис певних звичаїв та етикету візантійського двору. Залучаючи широку джерельну базу візантійських пам'яток, вчений розглядає засади трактування сцен на іподромі, що завжди позначені історичними реаліями, інші видовища. Проведений аналіз дозволяє Н. Кондакову стверджувати, що представлені на сходах сцени – звичайні для імператорського двору вистави на свята, особливо на Святки, прийоми, бенкети тощо. Зокрема, про святочні мотиви свідчать зображення давніх колядників та відчутно внутрішній, «палацовий» характер всього спектаклю. При цьому вчений наголошує, що групи імператора та імператриці зображені «особливо жваво, і з чудовим смаком та навіть живою експресією» і зазначає рідкісну «навіть для візантійських мініатюр» точність зображення одягу патриціанок [185, 10]. Переконаний, що київські фрески

мають цінність саме в контексті дослідження візантійського мистецтва, Н. Кондаков висловлює думку, що автори розписів вводять у композиції мотиви побуту варварів у давній Візантії, базуючись на своїх уявленнях не лише про готів, а й варягів чи хозар [185, 15].

У зв'язку з цим у статті простежується процес кристалізації візантійської художньої системи на базі як грецького мистецтва так і колосальних східних впливів, а також взагалі просування східної культури на Захід від Середньої Азії, берегів Каспію та Чорного моря і до Дунаю. Значний інтерес містять і рядки, присвячені характеристиці мистецтва доби переселення народів. Так, вчений відмічає перестановку акцентів у мистецтвознавчих дослідженнях останніх літ стосовно витоків так званого «меровінгського» стилю, пов'язану з тогочасними археологічними відкриттями. Зокрема, мова йде про те, що становлення форми та орнаментики пам'яток доби переселення народів проходить на територіях Південної Росії, Кавказу та Угорщини [185, 18]. Тобто, історія «варварського» мистецтва, за словами автора, повинна починатись з вивчення оригіналів у південній Росії та південно-східній Європі, а вже потім переходити до пам'яток Заходу. Це, в свою чергу, робить особливо актуальним вивчення давньоруського мистецтва у взаємовідносинах з Візантією та Сходом.

Для розуміння важливих змін у концепції вченого щодо походження давньоруського мистецтва суттєве значення має написана десятиліттям пізніше стаття «Про наукові задачі історії давньоруського мистецтва» [189]. Попри певні розпливчасті формулювання і нечітку термінологію – наприклад, нестабільне використання терміну «тип» – а також дещо аморфний вступ, Н. Кондаков переконливо викладає принципи сприйняття давньоруської художньої спадщини, що утвердилися на той час. Тут він рішуче виступає проти думок про вторинність і наслідування мистецтва домонгольського періоду і відсутності значних пам'яток в старокнязівські часи. На доказ його безумовної самотності автор проводить віртуозний аналіз декору Дмитрівського собору у Володимирі та собору в Юр'єві-Польському у порівнянні з романською архітектурою, розповсюджуючи висновки на все тогочасне мистецтво.

Специфіка доби, в яку формувався науковий світогляд Н. Кондакова та відсутність у нього спеціальної художньої освіти вплинули на схильність вченого завжди ставити в центр уваги змістову сторону мистецького твору, ігноруючи власне художні якості. Ця позиція чітко виявлена в його роботах початку ХХ століття, таких як «Археологічна подорож по Сирії та Палестині» [190]. В передмові до праці автор вступає у дискусію з поглядами західноєвропейських фахівців, зокрема – А. Ригля, який висловлював думку, що історія середньовічного християнського, особливо візантійського мистецтва «лише тепер створюється вперше як історична наука, що вивчає форми» на

противагу «антикварству чи іконографії». Цитуючи дану тезу, Н. Кондаков активно її критикує. Він, безумовно, за іконографію, яка веде до «археології мистецтва», тоді як риглевський «kunstwollen» - до декадентської насолоди і формальних схем [190, 22-23]. Однак, слід зауважити, що відстоюючи іконографію, вчений більше займається вивченням традицій в мистецтві ніж його безпосередньою історією.

З часом консерватизм поглядів Н. Кондакова стає все більш відчутним і приводить його до твердження, що в аналізі мистецьких пам'яток найважливішим є виявлення «загальнолюдського ідеалу», реалізованого в «реальних типах». Заздалегідь заданий, цей ідеал еволюції не підлягає. Обстоювання даної концепції лягло в основу його солідного дослідження «Іконографія Богоматері», повністю побудованого на іконографічному аналізі творів без врахування їх художніх достоїнств [191]. Загалом в його спадщині майже відсутні узагальнюючі дослідження, попри те, що в Європі межі століть він був чи не найкомпетентнішим знавцем фактологічного матеріалу в галузі візантійського мистецтва. Разом з тим, різнобічна обізнаність Н.Кондакова в зазначеній галузі значно вплинула на подальший процес формування наукового знання про медієвістичне мистецтво.

Практично, як впливає вже з побіжного аналізу, Н. Кондаков мало приділяв уваги спеціальному висвітленню давньоруської і, тим більше, давньоукраїнської образотворчості, оскільки включав Русь в орбіту розвитку візантійської художньої культури. Однак, праці вченого стали науковою базою для подальших досліджень. Під його керівництвом сформувались відомі історики мистецтва Є. Редін та Д. Айналов. Навчаючись на історико-філологічному факультеті Новоросійського університету, вони спеціалізувались по історії мистецтва. Тісна дружба, що почалась ще в студентські роки і продовжувалась все життя, виявилась і в науковій діяльності вчених. Перша спільна опублікована праця молодих дослідників, як вже відмічалось, була створена за завданням Н. Кондакова і присвячувалась мозаїкам і фрескам Софійського собору. Ця, власне ще студентська, публікація була помічена фахівцями і заслужила позитивну оцінку [137]. Зрозуміло, що в основних позиціях автори дотримувались поглядів учителя.

Через десять років Є. Редін та Д. Айналов, які вже стали визнаними фахівцями – перший викладав у Харківському, а другий в Казанському університеті – знову звертаються до означеної теми. Видана ними праця – «Давні пам'ятки мистецтва Києва» – дає можливість відчувати окремі зміни в пріоритетах і підходах, обумовлені як формуванням персональних наукових поглядів авторів так і загальними зрушеннями у молодій науці [444]. Разом з тим, спостерігається тісний зв'язок з концепцією Н. Кондакова щодо змісту і художніх якостей сакральних

композицій київських храмів домонгольської доби. В роботі розглядаються три пам'ятки – Софійський собор, Михайлівський та Кирилівський монастирі, однак основна увага зосереджена на висвітленні Софійського ансамблю.

Після короткої характеристики первісного архітектурного вигляду споруди вчені переходять до безпосереднього аналізу грандіозного комплексу мозаїк та фресок, що оздоблюють собор. Описуючи стан збереження стінописів, вони констатують факт «реставраційних» робіт під керівництвом Ф. Солнцева, ніяк його не оцінюючи. Натомість, відзначається позитивна роль дослідницько-реставраційної діяльності А. Прахова у виявленні первісних стінописів [444, 6]. Саме останні відкриття дозволяють, за словами авторів, відновити загальну ідею, що лягла в основу живописного ансамблю. Оскільки призначенням церкви як митрополичої було групування навколо себе новонародженого християнства, розписи присвячені в основному патронам і заступникам Церкви. На основі візуального сприйняття і порівняльного аналізу з аналогами в інших країнах, Є. Редін та Д. Айналов характеризують найважливіші композиції, в першу чергу – мозаїчні. Поряд з детальним описом самих зображень простежується і загальна еволюція в іконографії провідних образів – Богородиці Оранти (в роботі віддається перевага назві «Непорушна стіна») та Христа Вседержителя. Саме цих два образи в даному конкретному трактуванні, як підкреслюється в роботі, втілюють ідею єдності небесної та земної Церкв [444, 18]. Розкриттю загальної ідеї сприяють й інші мозаїчні композиції. Зокрема, в «Деїсусі» Богородиця та Іоанн Хреститель вшановуються як майбутні ходатаї за людство на Страшному суді. Водночас, відзначається, що на композиційне рішення вплинув церемоніал візантійського двору: поклоніння імператору в позі адорації.

У викладі матеріалу переважає науково-пізнавальний, оповідно-описовий підхід, однак він доповнюється в окремих випадках і зверненням до елементів стилістичного чи художнього аналізу. Так, визначаючи дві наявні групи (за авторством) мозаїчних зображень – більш мажорну і вишукану «столичну», чисто візантійську і більш консервативну «провінційну» – Є. Редін і Д. Айналов опираються на різницю в колористичній гамі композицій. Саме специфічні стилістичні риси київських мозаїк дають підстави поставити наші стінописи на перше місце за художніми якостями порівняно з стінописами Монреалю та Палатинської капели [444, 21]. Разом з тим, віддаючи належне «своєрідній стильній чарівності» зображень, автори оцінюють їх у порівнянні з сучасним реалістичним живописом, що надає цим оцінкам певної наївності.

Не менш детальному аналізу підлягають фрескові композиції Софійського собору. Зіставляючи в загальних рисах дві монументальних техніки, автори відмічають дуже важливу роль фрескового живопису з точки зору ширших мож-

ливостей для вияву творчої своєрідності й авторської свободи. В характеристиках фрескових стінописів вчені також простежують дві групи зображень, але поділяються вони не за формою, а за змістом: релігійним у навах і на хорах і світським на стінах південних і північних сходів. Досить детально характеризуються всі важливі у сакральному та художньому сенсі євангельські сцени, образи святих і мучеників, виконані за шаблонами. Увага акцентується на іконографії та еволюції ідеї «Воскресіння», і «Зішестя у пекло», які в даному випадку відтворені в апокрифічному варіанті. Цікавим є і зауваження, що «Розп'яття» уявляє складну комбінацію розрізнених варіантів іконографії цього сюжету рис [444, 29]. Відзначається і продумане розташування євхаристичних і страчних сцен на стінах хорів із врахуванням призначення приміщення для перебування князів з родиною і почтом.

Вкажемо на важливу думку авторів, яка в даному контексті звучить як припущення, але надалі підтвердиться іншими дослідниками. Йдеться про фреску правої сторони головної нави під хорами. Як зазначається в роботі, написи над головами чотирьох жіночих постатей визначають їх як Софію та її дочок – Віру, Надію та Любов. Однак урочистий взористий одяг жінок та інші ознаки свідчать, на думку вчених, що дуже змінена реставраціями фреска містила зображення членів княжої родини [444, 39]. Загалом дослідники відзначають, що живописне оздоблення собору характеризує поєднання загально розповсюджені у ті часи схеми стінописів вівтаря і бані та рідкісну схему розписів бічних нефів і хор.

На особливу увагу заслуговують сторінки праці, присвячені фрескам сходів собору. Даючи досить критичну оцінку попереднім дослідженням цього фрескового ансамблю, Є. Редін та Д. Айналов визначають власне трактування як «достатньо вірогідне» [444, 42]. За переконанням авторів весь комплекс мисливських сюжетів, виступів скоморохів, урочистих процесій і орнаментальних мотивів був безпосередньо княжим замовленням, але виконувався візантійцями і має візантійське іконографічне походження, що підтверджується аналізом широкого ряду візуального матеріалу. Однак, привертає увагу той факт, що характеризуючи ті чи інші – особливо святочні – сцени, вони користуються давньоруською термінологією, опираються на побутові давньоруські традиції. В цьому – суттєва різниця між даним варіантом висвітлення і позицією Н. Кондакова, який був категоричним у відстоюванні чисто візантійського характеру мотивів. Його учні відмічають опосередкований зв'язок із давньоруським побутом і пояснюють це спорідненістю святочних обрядів у всій Європі [444, 47].

У зіставленні з аналізом Софійського собору характеристика Михайлівського та Кирилівського ансамблів займає незрівнянно менше місце у висвітленні теми. Коротко описуючи мозаїки Михайлівського собору, які збереглися, Є. Редін і Д. Айналов, як і А. Прахов, роблять висновок, що викону-

вались вони вже російськими майстрами по візантійським зразкам, що свідчить про існування в тогочасному Києві майстерень мозаїчистів [444, 53]. Порівняльний аналіз Михайлівської Євхаристії з Софійською мозаїкою переконає дослідників, що за багатьма стилістичними ознаками друга з них виглядає слабшою, однак її значення для вивчення витоків становлення вітчизняного мистецтва – дуже велике. Так само й аналіз віцілених фресок Кирилівської церкви дозволяє їм утверджувати про наявність у XII столітті місцевих майстрів фрескового живопису [444, 62]. Не викликає сумніву у вчених загальна видатна роль аналізованих київських пам'яток у культурному житті наших предків.

Праця Є. Редіна і Д. Айналова підсумовує початковий етап становлення наукових знань про давньоруський сакральний монументальний живопис, який реалізовувався переважно представниками столичної університетської науки. Розглянуті публікації відбивають тогочасні концепції щодо шляхів і особливостей освоєння і трансформації засад візантійської художньої системи в українському мистецтві домонгольських часів і можуть трактуватись як підґрунтя для подальших досліджень.

Українське мистецтвознавство початку ХХ століття певний час не вводить до кола першорядних питань вивчення сакрального живопису домонгольської доби, повторюючи з певними відмінностями основні положення досліджень попередніх років, оскільки провідною проблемою на цей момент є висвітлення тих етапів і напрямків, які доводять саме сформовану неповторність національного живопису. Проте, необхідність звернення до витоків обумовлює подальше вивчення питання в дещо іншому аспекті провідними дослідниками вітчизняної живописної спадщини. Маємо на увазі зміну підходів до трактування предмету, нові пріоритети в методиках дослідження. Щоправда, багато що залежить від загального завдання та типу дослідницької праці.

Чудовим взірцем наукового мистецтвознавчого аналізу давнього стінопису може вважатись вже згадане дослідження М. Макаренка про Юрієву Божницю в Старгородці біля річки Остер [294]. Він ґрунтовно обстежує пам'ятку, від якої збереглась лише вівтарна частина, вивчає історію її створення та існування впродовж століть і залучає до матеріалів дослідження акварельні кальки подружжя А. та К. Половцевих, які фіксували фрагменти розписів, вже зниклих на момент написання статті [294, 386]. В основі дослідницької концепції і методологічних поглядів автора лежить тверде переконання про необхідність вивчення мистецьких творів у тісному зв'язку з політичним та культурним життям доби. Отже, М. Макаренко подає яскраву історико-політичну характеристику бурхливої доби князівських міжусобиць кінця XI – першої половини XII століття, коли була зведена церква архангела Михайла, що служила домовим храмом князя Юрія Долгорукого і дістала назву Юрієвої Божниці.

Подаючи плани, обміри, розрізи та фотографії тієї невеликої частини церкви, яка збереглась, автор відшукує відомі йому аналоги конструктивних рішень – від Іллінської церкви в Чернігові до Спасо-Мирожського монастиря [294, 364]. Основну увагу М. Макаренко концентрує на ретельному аналізі фрескових композицій, що частково збереглися на внутрішніх стінах апсиди. Він подає фотознімки або прориси уцілілих частин: Богородиці з двома архангелами у консі та Євхаристії. Як і в аналізі архітектурних форм, тут простежуються генеза і відомі аналогії в іконографії образів. Макаренко залучає до порівняльного аналізу широке коло медієвістичних пам'яток мистецтва Греції, Македонії, Італії та Київської Русі. Захоплює уміння вченого поєднати скрупульозну фіксацію найдрібніших деталей стінопису з емоційністю викладу, відтворенням певного естетичного настрою від сприйняття творів.

Так, автор зауважує особливе враження від Євхаристії, де апостоли в стрімкому пориві отримати благодать поспішають до Спасителя. Це емоційне напруження гостро відчувається у зіставленні з урочистим крокуванням апостолів у Софійському чи Михайлівському соборах. Описуючи постать Богородиці типу Оранта у порівнянні з композицією у київському Софійському соборі, він відмічає стрункість і вишуканість побудови загальних мас, вдале поєднання енергійних ламаних і гнучких спокійних ліній, що «...вводить нас в коло художніх інтересів більш вразливого в передачі настроїв, чуйного до руху ліній та їх координації, поривчастого майстра» [294, 389]. Той факт, що в аналізі акцент робиться на художніх якостях, відмічаються ритмічний зв'язок руху рук і лінією плаща Богородиці, суголосність всіх деталей загальному декоративному задуму тощо, свідчить про зміну фахових пріоритетів.

Не менш докладно вивчає М. Макаренко варіанти орнаментального оздоблення Юрієвої Божниці. В результаті аналізу сюжетно-орнаментальних мотивів він приходять до висновку про можливе авторство київських майстрів. Зворушують і заключні слова дослідника про прагнення духовної чистоти і гуманності на основі тих заповітів, які може дати нам духовне життя і мистецтво часів Київської Русі. Ця пам'ятка ще раз приверне увагу вченого наприкінці 1920-х років і праця М. Макаренко про Юрієву Божницю залишиться одним з найглибших фахових досліджень цього питання в українському мистецтвознавстві [428, 23].

К. Широцький у контексті реалізації широкого кола своїх наукових зацікавлень, як вже зазначалось, робить внесок у низку киевознавчих досліджень – від вже згаданого путівника М. Закревського до подібного видання М. Петрова власною працею довідкового характеру [585]. Призначення видання обумовлює структуру роботи, що починається загальним історичним нарисом і послідовно характеризує комплекси пам'яток різних часів по районах: Старе місто, Поділ,

Сади і Печерськ, Хрещатик тощо. Отже, більш-менш цілісне висвітлення особливостей архітектури чи живопису певної доби тут відсутнє. Однак, навіть побіжне зіставлення аналізу окремих творів дає можливість виявити як загальні погляди вченого відносно дорогоцінної київської мистецької спадщини так і власне авторське бачення достоїнств кожного пам'ятника.

Враховуючи популярний характер видання, автор не користується посиланнями, але у вступному слові відсилає читача до робіт відомих авторів – від М. Закревського і П. Лашкарьова до М. Петрова і Є. Редіна та Д. Айналова. В дійсності ж у своїх характеристиках сакрального живопису – зокрема Софійського собору – він дуже близький до Є. Редіна та Д. Айналова, іноді майже дослівно переказуючи фрагменти розглянутої вище праці. Зокрема, таке вільне цитування спостерігається в епізодах, присвячених аналізу найбільш відомих сюжетів. Водночас, поділяючи висловлювання і погляди названих вчених, К. Широцький часто інакше розставляє наголоси, що надає індивідуальності його трактуванню. Наприклад, згадуючи Благовіщення, він підкреслює, що базується композиція на апокрифах і наголошує, що розміщення даної сцени на видному місці покликане зустріти кожного, хто входить до храму, благою вістю про Спасителя [585, 47]. Приєднуючись до думки інших авторів щодо двох художніх шкіл в мозаїках Софійського собору, вчений зауважує, що особливий аристократичний смак придворної візантійської школи виявився в червоних контурах зображень [585, 53].

По іншому звучить загальна оцінка якостей мозаїк. Якщо у роботі Редіна і Айналова відмічається значення ансамблю для розуміння нашої давньої культури, то Широцький сміливо заявляє, що рівних київським мозаїкам немає в Європі. Подібні нюанси мають місце і в оцінках фрескових композицій. Передовсім, на відміну від праці Редіна і Айналова, в якій досить нейтрально характеризувались реставраційні роботи середини століття, в путівнику К. Широцький відверто критично ставиться до результатів невдалої реставрації [585, 61]. Осібна інтонація звучить і в рядках, присвячених зображенням чотирьох жінок, означених як Софія та її дочки. Якщо у вищеназваній публікації делікатно висловлювалось припущення про те, що в дійсності то є зображення родини невідомого князя, то в путівнику, з посиланням на копію 1651 року, прямо стверджується, що в композиції був зображений Ярослав Мудрий з сім'єю, який тримав у руках модель храму [585, 63]. Опис фресок сходить за змістом наближається до поглядів Н. Кондакова і Д. Айналова та Є. Редіна, однак виклад матеріалу системніший і менш емоційний. Загалом же К. Широцький більше схильний до введення нашого «русько-візантійського» монументального живопису у загальноєвропейський контекст як самостійного варіанту мистецтва македонської доби.

Основні думки і позиції, викладені в путівнику, втілені у раціональнішому і стислому варіанті в наступній роботі вченого «Старовинне мистецтво на Україні» [600]. Побудована за принципом видань науково-популярного характеру, невелика праця містить цілу низку цікавих узагальнюючих міркувань з означеної теми. В основі структури – почергове висвітлення характерних особливостей пам'яток різних видів мистецтва, починаючи з архітектури. Фрагмент, присвячений стінописам, також зосереджений в основному на аналізі Софійського ансамблю. Зрозуміло, що суттєвих змін порівняно з попереднім матеріалом немає, однак, наприклад, привертає увагу оцінка вцілілого архангела в бані собору, який є за словами вченого «...надзвичайно гарним утвором мистецтва: фігура його прекрасна, лице уявляє правдивий класичний тип, убрано його в царську одягу, що ясно показує на Візантію» [600, 11]. Не менш компліментарними є характеристики інших мозаїк: автор вбачає в цих творах підтвердження зв'язків нашого мистецтва зі спадщиною класичного світу.

Опис і оцінки фресок домонгольської доби подано в цілісному фрагменті – як таких, де з'являються місцеві мотиви. Це стосується, зокрема, Кирилівських композицій з життя св. Кирила, виконаних «в місцевих побутових формах». Серед Софійських фресок автор відзначає розписи сходів, що вводять нас у коло «нецерковних стінописів». Перелік мотивів подається таким чином, що їх можна трактувати як сцени і з імператорського і старокнязівського побуту [600, 16].

Завершити огляд праць, присвячених стародавнім сакральним стінописам, доцільно масштабним дослідженням Ф. Шміта «Мистецтво старої Русі-України» [608]. Унікальна робота поєднує ґрунтовність аналізів, глибину висвітлення з невимущеністю і особистісним характером викладу, а головне – привертає увагу майстерним переплетенням теоретичних і історичних аспектів. Аналіз стінописів починається з характеристики відмінностей технік мозаїки та фрески саме з точки зору художніх якостей, що відрізняє даний підхід від матеріалів інших досліджень, де ці ж моменти висвітлювались, так би мовити, з чисто технічної точки зору. Цей уривок завершується категоричним твердженням, що митці константинопольської школи ніколи не практикували поєднання в одній споруді двох технік [608, 41].

Наступні рядки містять чи не найбільш виразний в ті часи аналіз еволюції системи розташування розписів як ілюстрацій символу віри у храмах від ранньохристиянської доби до часів Ярослава. Ф. Шміт зазначає, що в Софійському соборі використано одну з найпопулярніших схем – так звану «вознесенську». Подальший детальний опис сюжетів одним зі своїх завдань має визначення генези наших розписів. Автор виявляє відмінності у підходах до трактування сюжетів. Зокрема, підкреслюється нехарактерне для Констан-

тинопольської школи розташування «Деїсуса» фактично над «Нерушимою стіною», зображення «Євхаристії» в «зовсім особливий містичній іконографічній редакції» тощо. Підбір низки фактів – в тому числі залучення писемних джерел – дозволяє авторові вивести коріння «старо-руського церковного мистецтва» не з Царгороду, а з Північного Кавказу.

Стриженева ідея всієї праці – вболівання за стан вивчення і збереження безцінних пам'яток національної художньої спадщини – простежується і в рядках, присвячених Софійським стінописам. Бездоганний стилістичний аналіз сцен покликаний підтвердити значимість наших композицій у міжнародному масштабі. Як приклад варто розглянути опис образу Іоанна Златоуста, де Ф. Шміт говорить, що тут перед нами без сумніву – портрет. «Але це – портрет особливий...тут немає людини – є тільки святий, тут поминуті всі подробиці, без яких можна було обійтися, тут спрощені всі риси до краю, тут уся постать, весь лик, усі окремі частини одягу доведені до сухої геометрично-певної взорчатості... Проте... в очах ще світиться напружена розумова праця і, дивлячись у ці очі, ми ще забуваємо про м'якість всього іншого» [608, 48].

В характеристиці «Євхаристії» прочитується ще одна типова для тієї доби особливість – глибинний конфлікт між пануючим реалістичним сприйняттям мистецтва і завданнями сакрального живопису. Усвідомлення даного конфлікту спонукає автора до пояснення різниці між сучасним живописом і сакральними мистецькими творами. Важливою й актуальною є думка про те, що «мистецтво повсякчас може те, чого хоче, те, що йому потрібно». На підставі аналізу «Причастя» зроблено ще один базовий висновок про напрямок еволюції візантійської художньої системи. «Візантійське малярство йде, як і будівництво, від всезагальності до інтимності, від абстрактного догмату до чутлості» [608, 56]. Разом з тим Ф. Шміт чітко виявляє практичну обумовленість стилістичних рішень окремих сюжетів залежністю від розташування. Майстерне порівняння образу «Вседержителя» та вцілілого архангела в бані дозволяє з одного боку пояснити збільшення і підкреслення найважливіших подробиць центрального образу і м'яке трактування інших – необхідністю його сприйняття з великої відстані, а з іншого – необхідністю подати постаті ангельських чинів «тільки тою славою, яка оточує Владику й Суддю Всесвіта» [608, 59].

Аналіз фрескового ансамблю розпочинається вже традиційною критикою солнцевської реставрації і визначенням авторства (шкіл) окремих комплексів. Цікаво, що Шміт звертає увагу на образи, які до того не були предметом конкретного вивчення з точки зору стилістичного аналізу. Це стосується зображень святих, зокрема – св. Андріана, який називається «чудесним зразком» мистецтва. Порівнюючи його зі святим північного приділу, вчений відзначає каліграфічну тонку виписку першого і розмах упевнених ліній другого і за-

уважає, що св. Андріан виконаний не монументально, а іконописно, тоді як другий святий добре надається на мозаїку. Цікаво, що в аналізі не згадуються фрески баштових сходів. Разом з тим, автор «майже з певністю» визнає фрески хрестильні першим «україно-руським» твором XII століття.

В окресленому контексті симптоматичним виглядає заголовок наступного розділу праці – «Найстаріші українські майстри» – значною мірою присвячений стінописам Михайлівського собору та Кирилівської церкви. В преамбулі до аналізу Михайлівських мозаїк Ф. Шміт доречно зауважує, що в них застосовано порівняно менше смальти і більше шиферу, ніж у Софії і це пояснюється як коштовністю матеріалу так і погіршенням товарообміну з півднем через захоплення степу половцями [608, 75]. Оціночні характеристики «Евхаристії» обумовлені загальною позицією автора щодо свідомого вибору українцями «необразових» видів мистецтва (орнаментика). Вчений категорично виступає проти тези про копіювання візантійського мистецтва (Софійська Евхаристія) нашими майстрами в Михайлівській композиції. Навпаки, він вважає, що між ними «величезна стилістична різниця» – як в пропорціях людського тіла так і в новому розумінні малюнка і барв. Разом з тим, в аналізі наголошується на свідомій відмові від реалістичного трактування.

Виявляючи джерела цих композицій, Ф. Шміт упевнено апелює не до монументального мистецтва, а до тогочасних книжкових мініатур. Порівнюючи мозаїку з фрескою, він робить висновок, що мозаїка «повинна була завмерти», оскільки занадто трудомістка і коштовна. «Правда, кожна фреска з'окрема далеко менш барвиста, ніж кожна окрема мозаїка, проте фрески беруть кількостю: усі гуртом вони уявляють такий незвичайно багатий безпереривний барвистий фантастичний килим, що жадної мозаїки, жадного полив'яного облицювання не потрібно» [608, 79]. Таке твердження сприяє глибшому розумінню авторського ставлення до Кирилівського ансамблю, який Шміт називає «визначною мистецькою й історичною коштовністю». Характерно, що перед безпосереднім аналізом міститься важлива інформація про роль Афону, де з давніх давен україно-руським ченцям належав Пантелеймонівський монастир, Болгарії та Кавказу у духовному житті середніх віків, конкретним виявом якої стали розписи церкви.

В центрі уваги в роботі опиняється цикл з життя Кирила Олександрійського, якому автор не знає аналогій в сакральних стінописах середньовіччя. До речі, тут зауважується, що скомпоновані композиції під впливом іконопису. На прикладі аналізу сюжету «Св. Кирилл повчає царя» висвітлюються характерні особливості рішень. Науково обґрунтовані матеріали огляду завершуються блискучими рядками, які беззаперечно свідчать про результативність шляху, пройденного молодістю наукою про мистецтво за кілька десятиліть у

справі вивчення пам'яток сакрального стінопису старокнязівських часів та про якісний рівень питань, які ставлять перед собою українські фахівці. «Далеко важливіше, однак, з погляду історика мистецтва, ніж всі ці іконографічні спостереження...те загальне кольорове вражіння, яке утворює розпис і за-для якого він зроблений. Це вражіння – немов від пишного килима, від гаптування, від тканини різнобарвної, з мінливими фарбами... В цілім розписі вражає їдно: гра фарб» [608, 85].

Ефектне і змістовне поєднання здатності до бездоганного відбору і аналізу фактів для доказу думки, майстерного володіння різними методами фахового аналізу і емоційність викладу – ось досягнення цього яскравого представника вітчизняного мистецтвознавства у даній галузі. Основні положення розглянутої праці увійшли до вже згаданої роботи про дослідження і видання пам'яток староруського мистецтва [609]. В ній, до речі, Ф. Шміт оприлюднює цікаві результати тогочасних досліджень про специфіку транспортування і технологію застосування смальти при оздобленні Софійського собору [609, 25].

Сакральний живопис XVII – XVIII століть також входить до кола інтересів учених ще з середини XIX століття, проте, переважно у контексті комплексного дослідження архітектурних пам'яток. Своєрідна дискусія протягом довгого часу точилась навколо дати створення вцілілих стінописів церкви Спаса на Берестові. Розбіжності у датуванні виникли на основі некомпетентності реставраторів і дослідників середини XIX століття. Не припускаючи факту існування фрескового живопису в козацькі часи, реставратори відносили до епохи св. Володимира всі композиції, виконані у характерній фресковій техніці, а до відновлених при Петрі Могили – лише сцени, виконані олійними фарбами.

Як вже згадувалось, П. Лебединцев – щойно призначений настоятелем церкви Спаса на Берестові – в 1862 році опублікував розвідку про цю архітектурну пам'ятку [247]. В ній основне наукове припущення автора щодо дати створення і первісної назви споруди базується саме на факті зображення у вівтарному склепінні всіх апостолів. Позбавлена оціночних характеристик стаття має чітке інформаційне спрямування. Цікаво, що автор, погоджуючись з фактом масштабного відновлення храму Петром Могилою, відстоював навіть у 1880-х роках наявність у коробовому склепінні первісних давніх фресок.

П. Лашкар'єв через кілька років також оприлюднив результати власного дослідження церкви Спаса на Берестові [237]. Оскільки метою його роботи було спростування певних припущень П. Лебединцева, він у своїх характеристиках

проводить думку про цілісність всього ансамблю як твору першої половини ХVІІ століття. Відмічаючи впевненість пензля творців розписів, автор вважає, що підкреслена барвистість фресок, свобода композиції, побутові деталі не залишають сумнівів щодо часу створення стінописів, які не могли виконати давні візантійські майстри. Автор проникливо відмічає ці прикмети доби – столик з букетом яскравих квітів у глечик у «Благовіщенні», повитуху, що пробує воду перед купанням немовляти в «Різді христовому» тощо [237, 138]. Дата виконання всіх розписів визначається композицією з Петром Могилою, що підносить Христу у вбранні первосвященника відновлену церкву.

Помітним явищем у фаховій літературі межі століть стали дослідження М. Істоміна в галузі вітчизняного релігійного живопису козацької доби. В 1893 році вчений виступив на ІХ Археологічному з'їзді у Вільно з повідомленням «До питання про живопис У Києво-Печерській лаврі», яке не увійшло до «Праць» з'їзду. Пізніше він використав цей матеріал у виступі на засіданні Історичного товариства Нестора Літописця, про що йтиметься нижче [154]. Спостереження й міркування автора зводяться до трьох позицій. По-перше, наголошується на по-жвавленні у сфері сакрального живопису у зазначений період через потребу «дати відсіч католицькій реакції». По-друге, в українському церковному живопису тієї пори все помітнішими стають західноєвропейські впливи (через Польщу) – при намаганні православного українського духовенства дотримуватись в іконопису візантійських традицій. Нарешті, автор доводить, що центром православного сакрального живопису у названу добу виступає Києво-Печерська лавра, яка засновує в 1763 році на базі майстерень училище для навчання іконопису. Наприкінці статті визначаються завдання для наступного дослідження: в який період і яким чином найактивніше розповсюджуються у вітчизняному живописі західноєвропейські впливи. Окреслені позиції лягли в основу подальших досліджень автора.

На київському Археологічному з'їзді 1899 року М. Істомін виступив з двома рефератами: «Фрески ХVІІ – ХVІІІ століть у храмах Південно-Західної Росії» [155] та «Найголовніші риси в іконографії на Волині ХVІ – ХVІІ століть» [156]. Ці доповіді викликали дуже неоднозначну реакцію аудиторії. Російські дослідники О. Голубцов та М. Покровський попри очевидні факти заперечували існування окремої волинської школи іконопису, трактуючи виявлені особливості як загальний процес змін в іконопису всієї російської школи перехідної доби. Звичайно, більшість науковців поділяла думку М. Істоміна.

Найвагомішим внеском ученого в дослідження живопису козацьких часів є, на нашу думку, публікація «Навчання живопису в Києво-Печерській лаврі у ХVІІІ столітті», що займає особне місце в тогочасній фаховій літературі завдяки багатоплановості і заслугове детального аналізу [157]. Ґрунтовне до-

слідження базується на матеріалах архіву та бібліотеки Києво-Печерської лаври. В центрі уваги автора – видання й альбоми і зошити двох відділів лаврської бібліотеки, які М. Істомін уважно аналізує та проводить їх первинну систематизацію. Всі матеріали поділяються на три групи: лицьові біблії переважно німецького видання; навчальні посібники для малювання – славнозвісні «кужбушки»; навчальні малюнки на основі зразків з цих посібників. Отже, дослідження вченого стосується не лише висвітлення заявленого питання, а й характеристики мистецтва тогочасної гравюри, про що йтиме мова у відповідному розділі нашої роботи.

Помітний вплив гравюри на український живопис козацької доби простежується в публікації на матеріалах навчальних робіт лаврських учнів на основі зібраних у «кужбушках» взірців. В результаті вивчення робіт Істомін виявляє низку прізвищ осіб, які навчалися живопису у Лаврі, місце їх походження та соціальний статус: навчалися у лаврській майстерні переважно діти духівництва та ремісників [157, 298-299]. Крім цього аналіз робіт дає підстави охарактеризувати методику навчання малюванню, в якій автор відзначає головну ваду: відсутність малювання з натури [157, 301]. Аналізовані роботи лаврських учнів (відповідно – й взірці) теж розподіляються на три групи за жанровою приналежністю: образи та події Святого писання; алегорично-побутові та історичні композиції; портрети імператорів, ієрархів, українських гетьманів та козацької старшини. Характеризуючи першу групу, вчений з глибоким знанням справи порівнює іконографію тотожних сюжетів у православній та католицькій традиціях, зупиняючись конкретніше на окремих деталях. Проникливо підмічаються більш драматичний характер католицького «Розп'яття», різне трактування ікони «Спаса Нерукотворного», виявляються найшанованіші ікони та популярні притчі – про блудного сина, багача і Лазаря тощо.

Друга та третя групи сюжетів – сцени цивільного характеру і портрет – будуть розглянуті дещо пізніше. Важливо те, що в результаті огляду, відповідаючи на сформульовані ще в доповідях археологічних з'їздів питання, М. Істомін заявляє, що починаючи з ХVІІ століття українське мистецтво піддається помітним впливам західних зразків, «...що далеко випередили в добу Ренесансу форми, успадковані від Візантії». Шляхом проникнення в цій сфері західних впливів була західноєвропейська, особливо німецька гравюра, зокрема – зображення подій Священного писання [157, 313]. Цей вплив відчувається в загальній композиції та в компоновці постатей; більше свободи спостерігається в пейзажі. Цікавим є також зауваження, що Троїцька церква Києво-Печерської лаври «майже цілком розмалювана по лицьовим бібліям Пискатора [157, 304].

Остання частина роботи М. Істоміна присвячена проблемі, яка у 1890-і роки бурхливо дискутувалась у пресі та науковій періодиці: дати виконання та художнім якість стінописів Великої церкви Києво-Печерської лаври. Як відомо, в ті роки як міською так і церковною владою було вирішено, що живописні композиції на стінах церкви знаходились у пошкодженому стані і були частково зіпсуті невдалими поновленнями кінця XVIII – першої половини XIX століття, через що їх слід замінити новими. Таке рішення викликало низку протестів у пресі. Думки громадськості і фахівців розділились. 9 травня 1897 року цій проблемі було присвячено засідання Історичного товариства Нестора Літописця. Істомін виступив з рефератом про високі художні достоїнства розписів, виданим і в працях товариства, і окремою брошурою [154]. Публікація була присвячена порівнянню двох рукописів Лаврської бібліотеки XVIII століття (№№ 183 та 204) з описами стінописів церкви, в результаті аналізу яких дослідник стверджував, що розписи майже не переписувались у XVIII столітті. З ним певним чином вступив у дискусію аматор-дослідник давнього мистецтва Києва Л. Ертель, який опублікував статтю «Про стінописи у Великій Успенській церкві Києво-Печерської лаври», де досить критично оцінював якість живопису [647].

Протести частини київської інтелігенції не вплинули на рішення про знищення старих стінописів і вони були замінені новими. Цей факт лише розбурхав дискусію і в 1900–1901 роках з'явилась нова хвиля публікацій з приводу знищених фресок. М. Істомін, як вже сказано, останні сторінки праці про навчання живопису в Києво-Печерській лаврі присвятив стінописам Великої церкви «в її минулому», маючи на думці XVIII – початок XIX століття. З огляду на полемічні виступи, автор прагне до безпристрасного аналізу фактів, які засвідчені в письмових джерелах тієї доби. Вони стосуються двох значних етапів розписів, які проходили після пожежі – в 1718–1729 роках та в 1772–1776 роках. Зіставляючи розписи, автор переконує читачів, що в останньому випадку відбувалось «лише поновлення». Звичайно, що в роботі мова не йде про художні якості тодішніх стінописів, однак представлена інформація є вагомим з точки зору уявлень про загальний характер та зміст церковного живопису козацьких часів.

Серед характерних особливостей сакральної сюжетики українських стінописів в першу чергу називається схильність до символіки. У доказ тези розглядаються зображення Агнца (що було заборонено православною церквою у 1722 році), пшеничного зерна, пелікана тощо. Такі композиції свідчать про безсумнівні західні впливи на іконографію релігійних сюжетів. У зв'язку з тезою про несуттєві зміни у поновленнях XVIII століття в роботі ставиться питання про час формування основної системи сюжетів стінописів церкви. Автор висуває гіпотезу, що ця система була розроблена і зберігалась з незначними корективами від XVI століття [154, 318].

М. Істомін був непоодиноким у високих оцінках знищених стінописів Великої Лаврської церкви. Активно ставився до сучасних йому художніх подій в Києві Є. Кузьмін. В дискусії, що проходила з приводу знищення фрескового живопису церкви він, був на боці противників нового розписування і виклав свої думки в на сторінках столичного часопису [215]. Предметом дослідження для автора став факт пожежі 1718 року в Лаврі, в результаті чого, як відбито в окремих документальних джерелах та постановках, були знищені всі залишки старовини; існуючі ж розписи, як стверджувалось, створювались повністю після пожежі і як такі, що не мають великої художньої цінності, можуть бути ліквідовані (як і було вирішено). Кузьмін доходить висновку, що масштаби пожежі були значно перебільшені в науковій літературі. Він, зокрема, нагадує, що надгробок князя Острозького є оригіналом XVI століття, який зберігся під час пожежі [215, 228]. Аналіз знищеного у 1899 році стінопису дає підстави вченому заявити про його значну художню цінність як мистецького твору межі XVII – XVIII століть [215, 237]. Оскільки стінопис вже був знищений, значення даної публікації автор вбачає у заклик до більш уважного і дбайливого ставлення до пам'яток давнього вітчизняного мистецтва та необхідності їх уважного і системного вивчення.

Ущипливі виступи Л. Ертеля в газетах «Киевлянин» та «Киевская газета» наприкінці 1900 року змушують Є. Кузьміна знову взятись за перо. Публікація «Ще про пам'ятники старовинного мистецтва в Києво-Печерській лаврі» повністю присвячена спростуванню звинувачень журналіста [216]. Зокрема, вчений доводить, що користувався низкою переконливих першоджерел на підтвердження власних поглядів і, в свою чергу, критикує висловлювання Ертеля. Той, по-перше, вважав, що протягом двох поновлень XVIII століття старі стінописи були повністю переписані. По-друге, Л.Ертель різко негативно оцінював якість розписів, зокрема – портретів, заявляючи, що це «не мистецтво, а найчистіше, огидне «бароко», та ще й малоросійської роботи» [216, 187]. Звичайно, такі твердження викликали обурення Кузьміна, який докладно і компетентно відповідає на всі закиди дописувача, віддає належне національним пам'яткам і вболіває за якість київської художньої критики, яка на сторінках періодики формує певним чином суспільну думку. «Знайдиш у нас ще декілька пп. Ертелей і від старовинного мистецтва не залишиться й сліду. А над цим варто поміркувати» [216, 192].

В 1900 році болочій проблемі збереження та оцінки значимості українського сакрального живопису козацької доби присвятив дві публікації в «Київській старовині» з повторенням в її окремому відділі «Археологічний літопис Південної Росії» С. Яремич. Обидві статті стали відгуком на дискусію з приводу знищення живопису. В публікації «Пам'ятки мистецтва XVI–XVII ст. в Києво-Печерській лаврі» він повністю поділяє міркування Є. Кузьміна щодо художньої

цінності і часу створення знищених розписів [650]. В якості вихідного пункту поглядів ученого виступають документи, що розповідають про пожежу і, як його колега, автор твердить про умисне перебільшення масштабу нищення представниками Лаври з метою отримання коштів на відновлення. В дійсності ж, на думку Яремича, в основі ансамблю зберігались в більшості автентичні розписи другої половини XVII початку XVIII століття. Найбільше історико-художнє значення належало численним портретам на стінах церкви, які визначаються в статті як найкращі зразки українського мистецтва тієї доби [650, 387]. Особливо ж переймався автор тим, що не залишилось навіть якісних фотографій з творів, не кажучи вже про копії. У другій публікації вчений дуже критично відгукнувся на розміщену в «Киянині» статтю Л. Ертеля на ту ж тему, звинувачуючи того у некомпетентному аналізі та зневажливому ставленні до лаврських стінописів [651].

Відгомін дискусії про знищення стінописів Великої лаврської церкви прочитується і через десятиліття в путівнику К. Широцького. Розповідаючи про особливості колишнього оздоблення споруди, вчений відносить більшу частину з них до реставрації 1718-1729 років і віддає належне як змісту так і художнім якостям ансамблю. Позитивом вважається як те, що згідно переліку композицій в проекті, в розписах було відбите «все богослів'я, починаючи з догматів церковних та біблійних подій і завершуючи зображеннями служб, блаженств, тайнств та молитов», так і те, що все це було виконано «в дусі тодішнього українського іконопису» [585, 294].

Іншої позиції в цьому питанні дотримувався М. Петров, який був членом комісії, що вирішувала питання про заміну пошкоджених розписів новими. У зв'язку з протестами, які викликав дозвіл комісії на знищення фресок, вчений виступив у пресі з обґрунтуванням висновку комісії [394]. Але інформація перетворилась на самостійне дослідження з докладним висвітленням історії розписів та їх вивчення. У першій частині публікації дослідник зазначає, що цим питанням вже ґрунтовно займається М. Істомін і піддає критиці його висновки. Протириччя автор вбачає у твердженнях колеги стосовно того, що хоч оздоблення церкви неодноразово нищилось, при поновленнях все відтворювалось «майже без змін» ледве що не з XI століття [394, 17]. Сам М. Петров у результаті аналізу фактологічного матеріалу робить висновок, що ці фрески і за задумом і за виконанням належали середині XVIII століття, тобто, були відносно новими і оскільки частково знаходились в пошкодженому стані, а частково «відреставровані» в 1842 році, то ліквідація їх з метою створення нового ансамблю є цілком виправданою. Позиція вченого, який критично ставився до релігійного живопису пізньобарокової доби як занадто світського, поділялась іншими учасниками комісії, до складу якої входили А. Прахов, П. Лебединцев, П. Лашкар'єв.

Через кілька десятиліть після Лашкар'єва М. Петров присвятив окрему публікацію дослідженню стінописів церкви Спаса на Берестові [399]. Споряджена значною кількістю посилань, вона є типовим зразком його ретельних, дуже виважених, написаних дещо заважкою мовою праць. Як і у вищезгаданих статтях, основна мета даної роботи полягає в аргументованому визначенні – на основі різнобічного аналізу – часу виконання комплексу стінописів. Принагідно в статті характеризується і якість реставраційних робіт, проведених у церкві за запрошенням П. Лебединцева все тим же о.І. Желтонозьким. Досить делікатно автор відмічає допущені «реставратором» промахи, пояснюючи їх відсутністю у священника – козака за походженням з Чернігівщини – системної освіти [399, 7]. Водночас, автор ставить в особливу заслугу о.Желтонозькому те, що той спробував зберегти і скопіювати майже всі численні написи, що входили до складу композицій, попри те, що часто допускались при цьому помилки [399, 13]. Вчений подає тлумачення частини написів, виконаних грецькою мовою.

На думку Петрова загальний характер Спаських стінописів цілком відповідає грецьким ермініям тієї доби, зокрема – настановам до розписів церков з коробовим склепінням. Ці посібники з православного живописного мистецтва значно змінилися з давніх часів за рахунок введення нових сюжетів, стилю та іконографії і досягли повноти саме в XVII столітті. Посилаючись на публікацію Лашкар'єва, вчений критикує ті її положення, де відбилися зазначені нами помилки у визначенні дати створення фрескових композицій. Зокрема, він відмічає невдалий вибір попередником сцен для аргументації часу створення, оскільки вони могли бути створені вже після відновлення часів Петра Могили. Найголовніше ж, на думку М. Петрова, це те, що безсумнівні впливи західного мистецтва, наявні в ансамблі стінописів, прийшли до нас через критську школу іконопису і це відбито в згаданих ермініях [399, 25].

У власних оцінках достоїнств стінописів вчений передусім наголошує на тому, що фрески Спаса на Берестові уявляють собою єдиний цілілий зразок грецьких храмових розписів тієї доби і можуть служити прикладом старанної реалізації рекомендацій іконописних керівників [399, 28]. Важливе питання, поставлене у підсумках праці – чи мав стінопис Спаса на Берестові вплив на подальший розвиток стінопису та іконографії в Україні – не знаходить в словах автора чіткої відповіді. Петров зазначає, що в нашій літературі вважається, що з XVII століття українське мистецтво зазнало сильного впливу греко-католицького західноєвропейського живопису, стало «ультра-фрязьким». Однак, сам вчений допускає, що ці впливи прийшли до нас в тому числі і через Афон і співіснували з відчутними давніми візантійськими традиціями [399, 31]. Саме в такому контексті ансамбль церкви новими сюжетами і стилістикою вплинув на наступну південно-руську іконографію.

Ще раз М. Петров звертається до стислої характеристики розписів Спаса на Берестові у нарисі про український іконопис на підтвердження слів про заходи по поверненню до грецького іконопису в часи Петра Могили [406]. Фактично в цьому фрагменті повторено тезу про слідування ермініям в розробці системи сюжетів, головним предметом яких є «слава Господу Вседержителю, якому був присвячений храм, тобто славослів'я ангельських чинів, зображених і на склепіннях, і на північній і на південній стінах давнього його притвору» [406, 491]. В цій же праці згадуються стінописи Троїцької надбрамної церкви. Акцент в аналізі, як завжди, вчений зробив на сюжетній стороні ансамблю, зазначаючи, що основним джерелом для розписів послужив «Біблійний театр» Н. Фішера; видання, за словами вченого, мало велике значення в історії вітчизняного іконопису. Дослідник також переконаний, що стінописи Києво-Печерської лаври стали зразком для наслідування при оздобленні інших церков [406, 495].

1914 році виходить у світ найбільш ґрунтовне дослідження українського живопису в науковій спадщині Є. Кузьміна – «Український живопис XVII століття», опубліковане як розділ в «Історії російського мистецтва» І. Грабаря [224]. Протягом наступних десятиліть – аж до наших днів – ця праця по різному сприймалась фахівцями, оскільки містила неоднозначні оцінки вітчизняної живописної спадщини козацької доби. Однак, слід пам'ятати, що автор нарису, вихованець школи М. Мурашка, формувався як прихильник реалістичного живопису, але близький за уподобаннями до кола «Мир искусства». В своїх оцінках вітчизняних мистецьких явищ минулого він виходив з позиції, що на живопис тієї епохи впливало пробудження національної самосвідомості і культури, багато в чому завдяки діяльності Петра Могили, та приєднання України до Москви. В попередні ж часи дуже сильними були польські і західноєвропейські впливи. «Таким чином Україна опинилась між двома протилежними впливами: побут, уклад, смаки, звички, весь життєвий і почасті політичний устрій ріднив Україну з Річчю Посполитою, віра ж, що так постійно і гостро ображалась представниками польської культури, мимоволі змушувала тиснутись до чужої, по-суті, за духом Москви» [224, 460].

Більша частина матеріалу в роботі Є. Кузьміна присвячена старому українському портрету і буде розглянута пізніше. Проте, в заключній частині праці віддається належне виключним художнім достоїнствам Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Особливе значення цих стінописів обумовлюється, за словами автор, їх рідкісною збереженістю, що за аналогією може дати уявлення і про знищені розписи Великої церкви. Зі знанням справи і щирим захопленням аналізується барвне рішення ансамблю, в якому саме колорит відіграє провідну роль. «Це знову ті ж барви, які ми зустрічаємо на ста-

ровинних українських портретах, але значно більш живі і соковиті» [224, 478]. Особливо захоплює вченого відтворення всипаних строкатим квітчастим рисунком риз, де в багатому, сміливому барвному акорді поєднуються білі, червоні, зелені фарби. Таке рішення є свідомо яскраво сформованого національного декоративного смаку.

Огляд композиційних прийомів стінописів приводить до висновку про на диво невимушене поєднання місцевих традицій та різних іноземних впливів, передусім – голландських та італійських. Іконописна строгість традиційних поз постатей святих несподівано зіставляється з фантастичним розмаїттям звірів і навіть русалок, що існують серед майже казкового пейзажу. Як вважає Є. Кузьмін, ця феєричність є втіленням українського живопису часів переходу вітчизняної живописної школи до загальноєвропейського контексту [224, 482].

К. Широцький у путівнику є набагато емоційнішим в оцінках чудової пам'ятки Могилянської доби. Певною мірою це пояснюється проведеною в 1915 році реставрацією, яка дозволила цілісно сприймати ансамбль фресок Спаса на Берестові. Вчений описує провідні сюжети і погоджується, що виконували розписи грецькі майстри згідно настанов ерміній, однак, при цьому вони «...засвоїли місцеві художні смаки, ще з XV – XVI ст. звернені до західного мистецтва. Такі грецькі художники, що жили серед козаків і не бачили Греції, в XVII столітті відомі в Україні (Житомир)» [585, 276]. Таким чином, автор припускає, що саме майстри грецького походження виконували розписи, як випливає з подальшого тексту. Оцінюючи композиції, він звертає увагу на бездоганний добір композицій до архітектурних поверхонь. Саме вдалий синтез живописного ансамблю і внутрішнього архітектурного простору найбільше подобається досліднику.

Справжнє захоплення К. Широцького викликають стінописи Троїцької надбрамної церкви Лаври, які «далеко пішли вперед» порівняно з берестовськими. Саме завдяки збереженим троїцьким стінописам ми можемо, за словами вченого, скласти справжню уяву про мистецтво, яке процвітало в Україні в козацьку добу [585, 283]. Він підкреслює, що система троїцьких розписів подібна за змістом до знищеного ансамблю розписів Великої лаврської церкви: в ній «проведена літературна думка, поєднана з художнім задумом». В характеристиці євангельських сцен увагу автора привертає пейзаж, створений то в італійському то в голландському дусі, а в окремих епізодах – як урочиста хода у рай – і з місцевими українськими особливостями. Він захоплюється умінням наших художників пристосувати західні зразки до «правил свого рідного мистецтва з його любов'ю до пагористого високого пейзажу, до реальності типів, до пишної декоративності одягу, до алегорії та символів, до звеличення Творця і настановлення людей» [585, 284].

Ф. Ернст у нарисі про українське мистецтво XVII – XVIII століть основну увагу приділив архітектурі, однак кількома абзацами торкнувся і монументального малярства. Характерно, що розписи церкви Спаса на Берестові він кваліфікує як факт відновлення зв'язку з грецьким сходом. Однак і грецьке малярство підпало вже західними впливам, а вітчизняний сакральний живопис все більше сприймає цей дух, зберігаючи своєрідність у сюжетах і їх художньому втіленні та відіграє роль провідника європейських тенденцій для російського живопису – такою є позиція вченого [129, 14]. Троїцька надбрамна церква характеризується в роботі як одна з найкращих по живописному оздобленню в Україні. Поділяючи погляди інших фахівців, вчений захоплюється красою стінописів і теж вважає, що вони свідчать про вагомий вплив західної гравюри на українське малярство [129, 19].

С. Яремич висвітлює своєрідний період розвитку українського релігійного мистецтва середини XVIII століття у двох публікаціях, аналізуючи пам'ятки, які в той час мало привертали увагу фахівців. Одна з них присвячена живописному оздобленню Андріївської церкви [653]. Весь ансамбль розписів розглядається в ній як джерело вивчення комплексних завдань, що вирішувались сакральним живописом тієї доби. В цілому цикл композицій, створених під керівництвом О. Антропова, оцінюється в роботі досить критично, оскільки головним, на думку вченого тут було прагнення митця наслідувати манеру П. Ротарі. Найбільш вдало прагнення відтворити вишукану рокайльну манеру італійця втілено в ансамблі в образі Богородиці. Але, хоч автор і не відносить розписи Андріївської церкви до шедеврів українського живопису, однак, зазначає, що манера виконання андріївських розписів вплинула на подальший розвиток мистецтва України та Росії. Зокрема, він вказує на залежність розписів церкви в Лемешах та Козелецького собору від композицій Андріївської церкви. Ще один огляд С. Яремича присвячено короткій характеристиці українського мистецтва в експозиції виставки «Ломоносов та його час» [654].

К. Широцький в путівнику по Києву також торкнувся малярських композицій Андріївської церкви. Він відмічає рокайльну цілісність всього декоративного оздоблення споруди і виділяє серед виконавців живописних робіт Антропова та Г. Левицького. «Всередині церква залита світлом і золоченими вигинами рокайльної флори. Купол прибраний особливо розкішно. Живопис у ньому, на стінах та в іконостасі належить пензлю Антропова та Г. Левицького-Носа, батька відомого портретиста. Живопис їх характерний як показник доби. Купол поділений смугами на кілька частин на кшталт зірки і зайнятий орнаментом, зовсім чужим орнаментом у візантійських розписах; священні зображення, однак, підпали впливам італійського академізму з його мертвечністю та завченістю форм і рухів, шаблоном, чорнотою фраб, сухістю, виму-

шеним символізмом.» [585, 111]. Критична характеристика доповнена переліком провідних сюжетів і достатньо точно відбиває специфіку сприйняття наукою початку ХХ століття пам'яток окресленого часу.

В безпосередньому зв'язку з дослідженням давнього українського живопису оприлюднюються і позиції мистецтвознавців стосовно сучасного стану і напрямків розвитку церковних стінописів. Проблема можливості і перспектив подальшого існування монументального сакрального малярства була досить актуальною на той час. Фактично на теренах Російської імперії ХІХ століття стало добою зростаючої кризи тисячолітньої художньої системи, де мистецтво створювало особливий, ідеальний духовний світ. Освячена релігійним віровченням, відлита у певні стилістичні форми, ця модель ідеального трансцендентного середовища не витримувала вторгнення побутової реальності. Водночас, закони еволюції неблаганно вели релігійний живопис Нового часу шляхом реалістичного відображення дійсності. Спроби поєднати обидві тенденції, що мали місце в часи становлення нашої науки про мистецтво, часто виявлялись неідеальними, що фіксувалось в публікаціях і виступах науковців. Приводом для обговорення виступали як давні пам'ятки так і щойно створені.

Безсумнівний інтерес в якості джерела інформації про художнє життя Києва наприкінці ХІХ століття й свідцтва мистецтвознавчого чуття М. Петрова викликає його стаття про створення розписів Володимирського собору, що наближалися до завершення [393]. В публікації детально висвітлена історія спорудження собору, його фінансова вартість, роль А. Прахова в розробці системи та ескізів живописного оформлення і втіленні їх у життя. Та найцікавішою є критична оцінка результатів цих робіт, попри те, що автор визнає себе не зовсім компетентним уданому питанні. Виступаючи як представник Церковно-археологічного товариства, що розробляло програму стінописів, М. Петров відзначає невдалий підбір художників-виконавців. Як відомо, згідно із задумом собор мав бути створеним у «візантійсько-руському» стилі, що передбачало, на думку автора, звернення до майстрів сакрального живопису, навіть іконописців для виконання розписів. Але серед запрошених митців лише М. Нестеров займався релігійним живописом; брати О. й П. Сведомські та В. Котарбинський взагалі мали, як пише вчений, «про візантійський стиль слабке уявлення», у зв'язку з чим розписи грішать світським характером і відхиленням від норм православної церкви [393, 77]. Це судження свідчить про притаманне авторові чуття стильової цілісності художнього явища. Абсолютно індеферентно ставиться автор і до композицій В. Васнецова.

Свою оцінку стінописам собору дає в путівнику К. Широцький. Цілком слушним є зауваження про те, що розписи храму під керівництвом А. Прахова уявляють собою візантійський стиль, «як його розуміли художники, що тут пра-

цювали». Вчений акцентує увагу на композиціях пензля Васнецова і об'єктивно характеризує їх, ґрунтуючись, однак, на порівнянні не зовсім коректному. «Думають, що Васнецов у своєму живопису відродив заповіді давньохристиянського та візантійського мистецтва, але це невірно; різниця цих зображень хоча б з візантійськими фресками Софійського собору занадто велика; там вони сповнені застигlosti, споглядання, тут – занадто живі; там колорит блідий, містичний, тут пристрасний, гарячий, там композиції традиційні, канонічні і сухі – тут жваві і засновані при тому на пізньому Московському іконопису; ніде немає схем і узагальнень, немає спокою – особливо в фігурах святих на стовпах – все полум'яне, особисте... Ще менше візантійського канону у бічних нефах, розписаних Котарбинським, Сведомським і Нестеровим...лише орнаментация Врубеля на бічних нефах, сповнена краси, аромату квітів і форм (риби, голівки ангелів, лілеї, конвалії, завитки), виділяється серед живопису вказаних майстрів розумінням візантійського стилю і виявленням стилістичних ідеалів не реалістично як у Васнецова, а синтетично.» [585, 354]. Разом з тим Володимирський собор називається в путівнику єдиним у Росії храмом, що справляє художнє враження, судячи з контексту – серед сучасних авторів споруд.

Велика Лаврська церква привертає увагу публіки не лише у зв'язку зі знищенням старих розписів, а й з приводу створення нових циклів. Деякі київські митці виступили в пресі з критикою розписів, що створювалися під керівництвом В. Верещагіна, виявляючи недоліки з точки зору реалістичного мистецтва: помилки в перспективі, відсутність індивідуальності в образах тощо. (Зокрема, про це згадувала «Киевская газета» за 1900 рік). Свою позицію щодо сакральних стінописів висловив М. Петров [396]. Як і в оцінках живопису Володимирського собору, він дотримується думки, що реалістичне трактування шкодить сакральному живопису і наводить у приклад невдалі розписи новгородського Софійського собору, які виконувались учнями І. Рєпіна [396, 13]. Ґрунтуючись на цьому переконанні, автор позитивно відгукується про стінописи Великої лаврської церкви, вважаючи претензії окремих художників безпідставними. Зазначимо, що на відміну від М. Петрова К. Широцький в путівнику одним лише реченням висловив власну критичну оцінку нових розписів. «У 1893 році вони (давні фрески –І.У.) були знищені художником Верещагіним і замінені новомодним безбарвним і беззмисловним живописом, що не гармоніює ні з блиском старого лаврського іконостасу ні з духом історії і відвідувачів Лаври» [585, 294]

Дослідження вітчизняного іконопису в науці про мистецтво розпочинається дещо пізніше, ніж вивчення стінописів – на межі століть. Одним з перших, як вже зазначалось, це питання піднімає у згаданих вище доповідях М. Істомін.

Слід у повній мірі віддати йому належне за послідовне відстоювання ідеї самотності української ікони в двох особливих варіантах – київській та волинській школах. В своїх міркуваннях науковець базується переважно на характеристиці сюжетів, що реалізується значною мірою завдяки залученню до аналізу гравіюваних зразків та ескізів до ікон. Такий підхід певним чином був обумовлений фрагментарністю тодішньої інформації про пам'ятки, відсутністю доступу до приватних колекцій та можливостей проведення досліджень у церквах. Згідно авторської думки, український іконопис цих часів, трансформуючись під впливом західноєвропейського мистецтва на прикладі зразків, прагнув і до виявлення самостійності, яка полягала в тому, що майстри надавали образам Священного писання «характер місцевих південно-руських типів» [157, 303]. Разом зі схильністю трактувати пейзаж в іконі – як другорядний – в стилізованих візантійських традиціях, ці особливості є специфічними рисами нашого іконопису. Безпосередній аналіз художньо-стилістичних якостей в цій та інших роботах М. Істоміна відсутній.

Є. Рєдін почав фахово цікавитись українським іконописом під час підготовчої роботи до проведення Харківського археологічного з'їзду. Він особисто об'їхав багато міст і селищ регіону з метою виявлення творів мистецтва. В результаті з'являється кілька публікацій, присвячених переважно архітектурі. Одна з них – невелика стаття атрибутивного характеру «Ікона Недремне око» [448]. Аналізуючи ікону, що надійшла до університетського музею, за який він відповідав, учений з притаманною йому ретельністю простежує еволюцію сюжету в давньоруському мистецтві – іконах, стінописах тощо. В результаті аналізу художньої мови даного твору Рєдін відносить ікону до південно-західної, тобто, української школи. Однак, у спадщині вченого – як і в публікаціях інших фахівців цих років – такі роботи мають випадковий характер.

Лише в другому десятилітті з'являються праці, де більш системно розглядається ця проблема. Одна з публікацій – вже згаданий нарис Є. Кузьміна [224]. Певною мірою в огляді продовжуються традиції наукової думки кінця ХІХ століття щодо загальної мистецької еволюції доби. Поділяючи хронологічно вітчизняний живопис козацької доби на два етапи, вчений вважає провідною його ознакою в першій половині ХVІІ століття прагнення зберегти під тиском впливів Заходу пізньовізантійські іконописні традиції. В системі уявлень вченого це означає, що назване прагнення простежується в умовних ієратичних позах, жорстких зламах одягу, схематично намальованих руках, оливкових карнаціях обличчя з пробілами та червоно-коричневими тіннями [224, 455]. Однак, ближче до середини століття спостерігається становлення нових підходів. З цього приводу висловлюється цікава думка, що певний парадокс тогочасної культурної ситуації полягає у тому, що представники православних кіл їдуть до західної Єв-

ропи з метою оволодіння тамтешніми знаннями і силою для боротьби з унією, а привозять на батьківщину західні смаки й художні форми [224, 459]. Перехід до реалізму пов'язується з діяльністю Петра Могили та створеної ним Академії.

Друга половина століття визначається в роботі як золота пора української іконописної творчості, коли з'являється новий іконописний тип, що поєднує стриману величність старовинної традиції з реальними гуманістичними рисами. На доказ тези автор розглядає ікону «Деїсуса», про яку говорить, що це – «суцця радість для очей по сильному мажорному поєднанню яскраво-червоного кольору одягу Спасителя і верхнього взористого хітону Богородиці у зв'язку із золотом орнаментованого тла і і хитро різьбленого пишного престолу» [224, 466]. Характерною ознакою змін у тогочасному іконопису вважається також прагнення створити свої національні типи священних образів, зокрема Христа. В окремих іконах кінця ХVІІ – початку ХVІІІ століття Є. Кузьмін відмічає органічний зв'язок з образом козака Мамає і вважає, що такий «простонародний» іконографічний тип повинен бути визнаним найбільш самобутнім і цікавим з точки зору історії мистецтва з огляду на схильність нашого народу до сентименталізму. З іншого боку, притаманний українцям потяг до складної символіки вимагав відповідних форм, що виявилось, наприклад, у поширенні улюбленого символу Христа-Виноградаря. Характерним є ставлення вченого до зростання в релігійному живопису реалістичних рис, що оцінюється як виключно позитивне явище. Типовими особливостями сакрального живопису петровської доби в роботі називаються ікони «візантійські за ликом, але голландські за пейзажем», де сплавлені старі іконописні засади з реалістично трактованими деталями.

Невимушені стилістичні характеристики українського іконопису Є. Кузьміна з позицій фахівця-реаліста яскравіше сприймаються у порівнянні зі стриманим і безпристасним висвітленням цієї теми М. Петровим, який від дослідження окремих конкретних пам'яток перейшов до глибшого аналізу вітчизняного середньовічного сакрального живопису. В 1912–1915 роках він видав п'ять випусків «Альбому старожитностей церковно-археологічного музею при Київській духовній академії», що стали не лише найвагомішим науковим досягненням вченого в галузі мистецтвознавства, а й одним з перших досліджень даної галузі українського мистецтва узагальнюючого характеру. Створені переважно на базі вивчення експонатів церковно-археологічного музею, вони, разом з тим, містять спостереження, порівняння і характеристики набагато ширшого кола творів. Більше того, зіставлення з іншими школами іконопису дає можливість досліднику окреслити сукупність відмінних рис української ікони.

Перший випуск «Альбому старожитностей» присвячений колекції синайських та афонських ікон преосвященного Порфирія Успенського [403]. Особ-

ливе значення цієї роботи, окрім іншого полягає в тому, що за чверть століття до цього М. Петров уже звертався до огляду збірки в одній з перших своїх мистецтвознавчих статей [388]. Порівняння публікацій дозволяє на конкретному прикладі простежити еволюцію фахової майстерності автора і разом з тим – шлях, пройдений мистецтвознавством за цей період. Якщо в першому повідомленні вчений спирався лише на суб'єктивні свідчення самого Порфирія і унікав власних суджень, перераховуючи нечисленні іконографічні дані, то вступна стаття до «Альбому старожитностей» містить зразки всебічного наукового опису. У викладі матеріалу він використовує результати досліджень Н. Кондакова, Д. Айналова, Й. Стржиговського та інших фахівців. Другий випуск «Альбому» представляє великоруські ікони сорокінсько-філаретівської збірки музею [404]. З посиланнями на судження інших науковців М. Петров висвітлює особливості численних місцевих шкіл північноруського іконопису, формуючи цілісне уявлення про іконописні традиції Московської Русі ХV – ХVІІ століть.

Третій випуск «Альбому» має предметом дослідження український іконопис [405]. Обсяг аналізованого матеріалу тут є значно ширшим, ніж власне колекція української ікони в музейній збірці. На відміну від двох попередніх випусків серії, створених за принципом анотованого каталогу зі вступною статтею, третій випуск належить до монографічного типу дослідження з органічним переплетенням тексту та ілюстрацій. Не випадково матеріал альбому був повторений у журналі «Мистецтво в Південній Росії» [406]. Враховуючи час написання роботи, слід мати на увазі, що як і в інших працях, в цьому дослідженні вчений використовує визначення «південно-руські» як стосовно творів домонгольських часів, так і до пам'яток ХІV – ХVІІІ століть.

Позиція М. Петрова не є радикальною і збігається з уже сформованими загальними уявленнями про етапи еволюції і напрямок розвитку у різних видах української образотворчості. Найбільш спірний розділ праці присвячений іконопису домонгольської доби, який майже не зберігся і був малодослідженим. Учений був переконаний, що найбільш шановані в Київській Русі ікони переводились «для особистого вжитку» на металеві та кам'яні образки, діадери, вислі печатки, медальони тощо. Виходячи зі своєї концепції, він характеризує історично відомі з Печерського патерика та інших джерел ікони за «копіями», тобто, творами прикладного мистецтва, на які пропонує звернути особливу увагу. Ще одним джерелом вивчення за принципом аналогій автор вважає ікони з старообрядських храмів, у яких зустрічаються зразки старокнязівської доби [406, 461–462]. Фактично, більша частина характеристик і спостережень базується на писемних джерелах і найцікавіша інформація стосується досить детально розглянутого розвитку композиції «Деїсуса»

як складової іконостасу, намісних та храмових ікон, починаючи від легендарного іконостасу Алімпія з Печерського Патерика.

Аналізуючи музейні експонати і залучаючи для порівняння аналогічні пам'ятки інших збірок (розглянуто біля 40 образів), М. Петров доходить наступних висновків:

1. Південно-руський іконопис дотатарської доби «не уявляє із себе конгломерату ікон, занесених ізчужини і неприщеплених на руському ґрунті, а був галуззю живого мистецтва, захоплюючи все ширші і ширші кола руського життя і заглиблюючись в нього, пристосовуючись до його різноманітних потреб».

2. Бажаючи брати активну участь у житті православної церкви й отримати освячення різних сторін свого життя, наші предки відтворюють численні священні образи для особистого шанування.

3. Проникаючи таким чином у всі галузі людської життєдіяльності, «православна іконографія накладала на давньоруську людину особливий, незгладимий відбиток, якого не змогли зовсім знищити ні монгольське нашествя, ні наступний західноєвропейський вплив» [406, 481].

Означене переконання впливає на характеристики власне українського іконопису у контексті етапів загальноісторичного розвитку України. За словами Петрова в XIV – XV століттях наші майстри слідували давнім візантійським зразкам у виборі мотивів і форм, а богослужбній літературі – у виборі сюжетів. Однак, спостерігаються і впливи проторенесансної італійської живописної системи, занесеної через Галичину. Протягом наступного століття на цих територіях формується міцна волинська школа. В Києві, підкреслює автор, XVI століття було ознаменоване зусиллями влади по відновленню його святинь, зокрема – Києво-Печерської лаври (під патронатом князів Острозьких). Відновлення уславленої пам'ятки сприяє становленню київської іконописної школи. Поєднання пізньовізантійської сюжетики з окремими ренесансними прийомами її трактування вчений вважає специфікою українських ікон обох шкіл тієї доби. Названа тенденція посилюється в часи Петра Могили, який з одного боку був прихильником новогрецької іконописної майстерності, а з іншого – започатковує традицію систематичного колекціонування зразків західноєвропейської гравюри. Крім того, згідно влучного зауваження автора, в цей час грецький іконопис сам зазнає західних впливів і поступового занепаду. «Внаслідок токої близькості пізнішого грецького іконопису до західного, іноді важко відрізнити візантійський твір від західного» [406, 492].

Одним з наймогутніших засобів «розповсюдження тут, в копіях творів західного релігійного мистецтва» М. Петров, як і інші дослідники, називає гравюру. На його думку, спочатку численні атласи, альбоми тощо збирались як допоміжний засіб для навчання лаврських іноків типографській справі, але зго-

дом починають відігравати потужну роль джерельної бази. Зокрема, аркуш з Печерського патерика 1696 року з гравюрою на взяття Азова визначається в роботі як зразок для формування популярного у XVIII столітті варіанту сюжету «Покров Богородиці». Опосередкований вплив на український живопис – через репродукційну гравюру – західноєвропейського мистецтва визначено в дослідженні як «найтриваліший і найсильніший». Цей вплив значною мірою сформував загальний характер українського сакрального живопису попри те, що принесена в Україну після розколу російської церкви міграцією старообрядців нова хвиля візантійських традицій затримала до XIX століття остаточно перетворення української ікони на живописну картину.

На завершення дослідження в роботі подано список з 36 експонатів церковно-археологічного музею, де присутні як ікони, так і твори прикладного мистецтва з відтворенням іконописних сюжетів. В публікації М. Петров презентує улюблену манеру викладу матеріалу: ґрунтовну, сухувату і дещо безбарвну, позбавлену демонстрації авторських емоцій. Ефект посилюється залученням засад іконографічного аналізу, де майже немає місця визначенню художніх якостей творів. Оцінки і висновки вченого видаються настільки безпристрасними, що важко виявити ставлення автора до аналізованого матеріалу. Ускладнюючи сприйняття інформації, такий підхід позбавляє і тиску авторської концепції.

Окреслений підхід характеризує праці старшого покоління дослідників українського мистецтва тих часів. З початком нового століття у вітчизняній науці, як зазначалось, все активніше утверджуються нові тенденції що особливо відчувається в таких роботах як «Український варіант старої тосканської композиції» Д. Антоновича [13]. Вчений упевнено залучає український твір до світового художнього контексту на основі формально-стилістичного аналізу, не акцентуючи увагу на впливах і, так би мовити, підпорядкованості вітчизняної ікони. Предметом аналізу став «Деїсус», створений на замовлення гетьмана І. Самойловича, з колекції Б. Ханенка. Оскільки центральна частина триптиху зображує Христа на троні в оточенні двох ангелів, автор заявляє про тосканське походження композиції, яка використовувалась для зображення Мадонни з Ісусом на руках, при тому, що Спаситель на троні з розкритою книгою зустрічається ще в мозаїках Софії Константинопольської.

Д. Антонович простежує еволюцію сюжетно-композиційного типу «Мадонна на троні з ангелами» в живопису італійського проторенесансу від ще середньовічного образу Коппо ді Марковальдо в творах Чімабуе, Дуччо, П. Лоренцетті з точки зору застосування композиції як засобу виразності художнього образу. Увага зосереджена на співвідношеннях постаті Мадонни і ангелів, розмірах трону, лінії горизонту, що в сукупності покликано справити певне враження. Апогеєм розвитку означеного типу композиції автор вважає «Маесту» Дуччо,

який доповнив сюжет рядами Святих, завдяки чому «Маєста» «є образом майже недорівняної містично-візіонерної величавості» [13, 8]. В роботі П. Лоренцетті з'являється інтимна ніжність, а в XV столітті через прагнення до побутовості і перетворення ікони на картину означений тип занепадає.

Аналізована українська ікона виконувалась у XVII столітті і вчений не вважає можливим при тогочасному стані вивченості проблеми з'ясувати, які зразки вона наслідувала. В статті відмічається «вражаюче подobenство аксесуарів» до італійської проторенесансної композиції і разом з тим – «більше величавості і щасливої монументальності» в українському творі [13, 9]. «Постать Спасителя в благородних пропорціях, прекрасно поміщена в центрі поля; голови із золотими дисками Спасителя і обох ангелів дуже добре заповнюють півкругом зрізане поле верхнього краю ікони; обличчя Спасителя повне величавого спокою, гарні обличчя ангелів дуже подібні до ангелів в Маєста Дуччо. Всю ікону написано в ясных і принадних тонах» [13, 10]. Всі характеристики стосуються художньо-стилістичних особливостей рішення і свідчать про тонку мистецтвознавчу спостережливості Антоновича. Художня майстерність автора ікони дає підстави визнати її гідною «бути гетьманським даром».

Повідомлення С. Яремича в київському часописі «Мистецтво в Південній Росії» стосується художніх проблем українського мистецтва середини XVIII століття: «Українське мистецтво на виставці «Ломоносов та елизаветинська доба»» [654]. Позиція вченого у цьому питанні збігається з поглядами інших науковців: він вважає типовою рисою тогочасного вітчизняного мистецтва потяг до життєвого, навіть побутового реалізму, що певною мірою уживається з візантійською іконописною традицією. Специфічною ознакою наших ікон XVIII століття, як пише Яремич, є поєднання поетичного почуття з «абсолютно свого роду винятковою технікою». Розшифровуючи своє досить розмите визначення, автор встановлює спорідненість аналізованих робіт – у ставленні до форми та відчутті пейзажу – з київськими гравюрами тієї доби, особливо з роботами Л. Тарасевича та Г. Левицького [654, 277]. Зазначимо, що свої висновки вчений формулює на основі аналізу ікон, які зберігались в Олександрівській лаврі й експонувались на виставці. Обидві публікації С. Яремича відзначаються типовим для «мірікусників» акцентом не на змістовно-сюжетні, а художньо-виразні якості характеризованих творів.

Прагнення оперувати сюжетно-стилістичним аналізом для виявлення національних особливостей українського сакрального живопису прочитується в роботі К. Широцького «Білоусівська церква» [598]. Публікація є важливим внеском в обговорення проблеми національного стилю в тогочасній науці про мистецтво і буде в основній частині розглянута у відповідному розділі. Однак, на початку статті вчений подає своє бачення загальних параметрів

давнього українського живопису, який містив у собі «печатю самотності у компоновці, у технічних прикладах, в місцевих побутових прикметах і в улюблених сюжетах. Усе це разом давало оригінальність, що ніколи не може заблудити що до походження чи приналежності тої чи іншої пам'ятки до українського мистецтва» [598, 1].

Заявлена позиція розкривається в цікавих міркуваннях, що презентують тогочасну вітчизняну наукову думку. В системі уявлень К. Широцького це означає кілька основоположних моментів. Він вважає характерною рисою церковної іконографії «охочість до натури», побутової обстановки. «Сюжет в старій українській іконографії звертався до життя, як у майстрів Європейського ренесансу; елемент сучасності переводив церковний образ в живопис історичну, портретну, пейзажну; релігійний сюжет ставав лиш поводом для представлення чогось іншого» [598, 2]. Відмічаючи подібність до ренесансу, автор наголошує на спорідненості з сіенською, а не більш прагматичною флорентійською школою. Ще цікавішою є наступна формула вченого щодо специфіки національних форм. «Любов до голого тіла, до не дуже високих фігур людських, до різких контурів від тіней в очах і в ликах, схематичний в осібних формах пейзаж, вкритий квітками, місцевий тип декораційних архітектур – усе се теж суть елементи українського стилю, що зовсім не подібні до московських, але й на заході подібаються лиш у певних місцях та в певні часи» [598, 2].

Серед особливостей іконопису козацької доби – знайомство з лінійною та повітряною перспективою та «відсутність сонця». Цей особливий нюанс К. Широцький відмічає і в італійському малярстві до Л. да Вінчі, коли художники лише «розцічували» картини. А в Україні роль сонця взяло на себе золоте тло. «Любов до золота, викладеного тут замість неба на тлі образів, з густими ліпленими вилезунками, може вказує на відсталість українського мистецтва, але є разом з тим і основною прикметою українського стилю» [598, 3]. Нарешті, виявляються ще «ясні дзвінки фарби в улюблених нашим народом сполученнях; там ніжні глазурні, шовкові зелені, вогнисті кіноварні та кадміїні тони грають найважливішу роллю» [598, 4]. Підкреслена декоративність, дзвінки фарби, відхід від візантійсько-християнської традиції в композиції поєднуються, за словами автора, з улюбленими місцевими іконографічними мотивами. Як і інші фахівці, він виділяє серед найбільш шанованих сюжетів «Христа-Виноградаря», «Недремне око», «Покров Богородиці», «Михайла-архистратига козацького», «Пелікана» тощо. Кристалізацію характерних форм українського іконопису К. Широцький відносить до XVII століття, яскравим взірцем називає стінописи Троїцької Надбрамної церкви і саме зазначений комплекс форм вважає гідним продовження в національному мистецтві [598, 5].

У путівнику по Києву вчений отримує нагоду двічі висловити узагальнюючі міркування щодо особливостей вітчизняного іконопису: під час характеристики збірок церковно археологічного музею КДА та міського музею, який на той час за визначенням автора отримав статус національного українського музею. В першому випадку Широцький в одному реченні подає емну формулу художньої виразності нашої ікони. «Сюжети українських ікон, запозичені зі св. Писання, легенд, житій, казань про тварин, алегоричних і символічних уявлень мали своєю головною метою не подобатись, а повчати; в художньому відношенні – вони часто чарівні (колорит): це була особлива краса інша, ніж наша, але в своєму роді така ж довершена і така ж витончена; – писані зазвичай в жовтих, червоних та зелених тонах ці ікони випромінюють тепло і задоволення, поєднуючи піднесене з брутальним, людське з божественним; кидається у вічі поєднання протилежних тонів, як в мистецтві італійських та німецьких примітивів» [585, 173]. У другому випадку аналіз ікон музейної збірки базується на огляді улюблених тем і сюжетів ікон обох шкіл – волинської та київської [585, 246-247].

Ф. Ернст в оцінках вітчизняного барокового живопису, як зазначалось, виходив з бажання виявити пропорційні співвідношення кожного виду в системі мистецтв означеної доби, тому огляд дуже стислий, але емний. Кращою галуззю живопису називається іконостас, який у XVII столітті досяг апогею. Загальний тон характеристикам задає думка, що тогочасний іконопис «більш, ніж раніше, переймається впливами західного малярства, але далеко не перестає давати й свою самостійну дань на вівтар всесвітнього мистецтва» [129, 13]. Продовжуючи лінію, вибудовану попередніми дослідниками, автор відмічає утвердження улюблених сюжетів і святих, серед яких – св. Миколай, св. Варвара та Іоан Предтеча. Погоджується він і з думкою про формування «справді українських» Діви Марії, Христа та взагалі зростанню «місцевого елемента» під впливом заходу. «Тому не дивно, коли і на Україні в XVII віці (з натуральним, проти Італії, запізненням), з'являються Діва Марія в вінку квітів на чолі, апостол Андрій – в козацькому кунтуші, цар Давид – в гетьманській киреї та поясі, св. Іоаким малюється, як козацький старшина, а св. Ганна – в плахті й запасці» [129, 14].

Пишний розквіт українського малярства мазепинської доби Ф. Ернст пов'язує зі створенням чудових іконостасів, ікон, розписів та портретів, в яких у повній мірі виявилась національна своєрідність. Найяскравішими взірцями він називає тогочасні пам'ятки Полтавщини, зокрема – ікони «Переяславська Покрова», замовлена Мировичем та «Покрова Богородиці» з Сулимівки. Вчений вважає, що ці твори характеризують надзвичайна краса та завершеність загальної композиції, майстерні архітектурні фони і групування

персонажів, «приємні та веселі фарби» [129, 19]. Що стосується пізнішого малярства XVIII століття, то цю добу представляють відомі митці світського живопису А. Лосенко, Д. Левицький та В. Боровиковський, а іконопис відходить на другий план.

Д. Щербаківський певним чином підводить ризик під дослідженням українського сакрального живопису козацької доби наукою про мистецтво в перші два десятиліття XX століття. Його публікація «Символіка в українському мистецтві» має підзаголовок «Виноградна лоза», що наводить на думку про плановану автором ґрунтовну узагальнюючу працю, складовою якої уявляється дослідження конкретного сюжету [633]. Вчений починає з того, що визначає своїм завданням обґрунтування і тлумачення тези про те, що символізм є основою християнського мистецтва на матеріалах вітчизняного барокового сакрального мистецтва. Обсяг матеріалу вимагав для даної роботи конкретизації теми і вибору найхарактернішого сюжету як предмету дослідження. Таким підходом обумовлено визначення в якості предмету аналізу винограду, як одного із символів, які «завдяки своїй красі і здатності до художніх витворів» були дуже популярними в народі і в процесі еволюції прибирали розвинених пластичних форм [633, 56].

Д. Щербаківський розглядає можливі тлумачення винограду як християнського символу в перші роки християнства, починаючи з проповідей Христа і протягом середньовіччя. Основна увага в публікації зосереджена на характеристичні найпопулярніших і, на думку автора, найбільш вдалих з художньої точки сюжетів: «Христос у виноградному точилі», «Розп'яття, обвите виноградною лозою», «Христос вичавлює виноградне гроно», «Христос стоїть у потирі», «Христос – недремне око», «Виноград Єгипту». Ці сюжети вивчаються на основі аналізу творів XVII – XVIII століть зі збірки Київського музею та образів, що збереглися на той час в українських храмах.

Дослідження ґрунтується на порівняльному аналізі українських варіантів розповсюдженої у християнському мистецтві теми із західноєвропейськими вівтарними композиціями, зокрема – творами країн Північного Відродження як найбільш спорідненими з національною іконописною школою. Порівняльне дослідження сюжетів зміцнює переконання автора щодо переваг українських сакральних мистецьких традицій. Так, характеризуючи перший сюжет, Д. Щербаківський проводить паралелі і відмічає, що поруч зі схожістю виявляються риси «глибокої різниці між українськими і західно-європейськими образами «Христос у точилі», різниці в самому характері і способі трактовки сюжету». Різниця сформульована вченим досить вичерпно. «Майже у всіх цих західно-європейських образах стільки непотрібного, іноді грубого реалізму, стільки поштовху, написів і символічних подробиць, що не зостається й місця для чисто

мистецьких вражінь і переживань. На українських образах, як ми бачили, нема ні такої кількості символічних і реалістичних подробиць, ні написів. Тема розроблена значно простіше, головна ідея виображена ясно, в композиції на перший план висунуто постаті Христа й Бога-Отця, що домінують над іншими і надають ясності і простоти символу, який в західно-європейських образах губиться серед другорядних подробиць» [633, 59].

Наведена цитата дає уявлення про ті оціночні позиції, на яких стояв Д. Щербаківський як теоретик і історик мистецтва в питанні сутності сакрального мистецтва. Детально простежуючи генезу кожного сюжету, співзвучність художніх образів євангельським текстам, учений не менш уважно розглядає образотворчі засоби їх втілення. На його думку, якщо тлумачити слова символічної бесіди Христа під час Тайної вечері у їх відношенні до розглянутих образів, то образ «Христа у точилі» є виображення слів «лоза і виноградар»; Розп'яття з постатями апостолів серед винограду – «лоза ірождіє», а образ Христа, що вичавлює виноградне гроно – «лоза істинна» [633, 64]. Останній з названих сюжетів аналізується в роботі найбільш детально. Розкладаючи сюжетно повномасштабну композицію «лози істинної» на 4 провідних елементи, дослідник їх почергово тлумачить і робить висновок, що такий з них як вичавлювання виноградного грона Христом є «цілком оригінальним і чисто українським» [633, 67].

Виклад матеріалу свідчить про те, наскільки широкими були відомості, почерпнуті автором з документів, наукової літератури та безпосередніх студій вітчизняного сакрального живопису. В результаті дослідження Д. Щербаківський робить низку висновків, що можуть розглядатись як базові у виявленні національних форм. Крім вище наведених, слід відмітити наступне міркування: «Українські майстри захоплюються не глибиною складної богословської чи релігійно-філософської думки, що криється в символах, а декоративною стороною символу. Висовуючи на передній план і користуючись власне декоративною придатністю символу, вони дають хоч іноді й наївні, але в більшості інтересні і дуже декоративні композиції» [633, 73]. Вчений також вважає, що з огляду на розповсюдженість винограду як релігійного символу в іконопису, графіці, виробих з металів церковного призначення, іконостасному різьбленні тощо, любов до цього символу «мала ґрунт у місцевих умовах». Порушене і ґрунтовно розглянуте Д. Щербаківським питання вплинуло на подальший розвиток вітчизняного мистецтвознавства.

Вивченню давнього світського живопису в Україні у часи становлення наукового мистецтвознавства приділялось значно менше уваги, що обумовлено порівняно невеликою часткою нецерковних сюжетів у вітчизняній малярській

спадщині. М. Істомін в своїх дослідженнях згадує цю групу живописних пам'яток, проте практично їх не розглядає. Однак, вчений дає власне пояснення невеликій кількості та невисокої якості сюжетів зі світського життя: якщо при створенні сакрального сюжету майстри мали готові зразки, то в другому випадку змушені були «малювати з натури, оскільки західні зразки, що були під руками, зовсім не підходили до місцевих умов, а малювання з натури не мало місця при курсі навчання» [157, 312]. Тому автор зупиняється лише на двох сюжетах: «козака Мамая» та церковній алегорії.

В популярній народній картині він окреслює два варіанти: козака, що сидить і грає на бандурі і «стереотипно чубатого запорізьця з лірою». «Запорожець зображений з рушницею за спиною і саблею на боці, у ніг його невелика дїжка з написом» «брага біла», миска з написом «нутра» (нюхальний тютюн) та ріжок з написом «тютюн». Тип запорожця представлений досить вдало, одяг на ньому багатий: очевидно, на малюнку вітворюється певний запорозький старшина» [157, 311]. Що ж стосується алегоричних композицій, то для характеристики обирається в роботі і детально розглядається один сюжет, визначений автором як «замахи еретиків на православну церкву». Спроби відтворити долю православної церкви, що в різні періоди «піддавалась напастям від різних неправдивих учень», на думку М. Істоміна користувалась популярністю і перейшла в Росію нарівні з ілюстраціями до притч.

Є. Кузьмін у нарисі про бароковий живопис практично не розглядає світські композиції. Єдине зауваження про цю групу пам'яток в роботі стосується «міфічного» козака Мамая – «близьких до лубка» жанрових сюжетів, художні якості яких автор оцінює дуже критично [224, 458]. Натомість, К. Широцький дуже поважно поставився до означеної проблеми. В 1913–1914 роках в часописі «Мистецтво в Південній Росії» він публікує одне з найвагоміших своїх досліджень «Про живописне оздоблення української хати в минулому і сучасності» [582]. У тому ж 1914 році праця виходить окремим виданням, назва якого – «Нариси з історії декоративного мистецтва України. І. Художнє оздоблення українського дому в минулому і сучасності» – свідчить про прагнення автора продовжити дослідження у зазначеному напрямку [583].

Є всі підстави вважати дану працю К. Широцького унікальною для вітчизняного мистецтвознавства доби становлення спробою дати комплексний аналіз образотворчих елементів українського інтер'єру. У вступі автор визначив коло завдань наступним чином: «Через новизну предмета, при необхідності оперувати певним і дуже різноманітним матеріалом, мусимо залишити поки що думку про вичерпну повноту задуманої картини, обмеживши її лише ґалуззю живописних декорацій». З наведених слів зрозуміло, що типове для вченого прагнення до постановки проблем синтетичного характеру разом

з притаманним йому як учневі Д. Айналова інтересом до аналізу художніх форм обумовили дещо спірне рішення об'єднати в одне ціле – буквально лише «під одним дахом» – різні види і жанри пластичних мистецтв. При цьому Широцький обмежує себе дослідженням лише світської художньої творчості, попри те, що ікона теж займала значне, а в ідейному плані – центральне місце в житловому інтер'єрі. Виходячи з поставлених завдань він розглядає найпопулярніші сюжети і образи професійного і народного живопису, у тому числі з нечисленними зразками фресок, графічні твори і окремі види прикладного мистецтва.

В перших розділах роботи викладено огляд численних документальних джерел, покликаних у сукупності відобразити широке розповсюдження живопису, графіки та прикладного мистецтва в побуті різних верств українського населення [583, 1-26]. Загальновідомий факт запрошення українських живописців у XIV столітті до Кракова, Любліна та Вільно для розписів капели св. Духа, королівських палат тощо тлумачиться як свідоцтво визнання їх професійної майстерності. Досліджуються джерела і шляхи проникнення в Україну виробів західноєвропейського прикладного мистецтва, особливо після прийняття Магдебурського права; аналізуються вимоги для отримання звання майстра в цехах Львова та Перемишля; розглядається роль Унії в складному процесі формування національної культури в XVII–XVIII століттях. Наведені факти дозволяють ученому охарактеризувати окреслену добу як період становлення національної неповторності всіх видів мистецтва. К. Широцький пише: «Самі зображення пристосовувались до типових особливостей народності; нерідко святі, Божа матір і Христос зображувалися з українськими рисами обличчя і в народних костюмах, серед української обстановки» [583, 13].

Безпосередній аналіз пам'яток монументального, станкового та декоративного живопису барокової доби розгортається перед читачем у вигляді широкої панорами улюблених тем і сюжетів, жанрових різновидів не лише у фресках чи олійних полотнах, а й кахлях, тканинах, шпалерах. К. Широцький компонує аналізовані твори за жанровими ознаками, що певною мірою суперечить задекларованій у вступі меті, оскільки в дослідженні переважає сюжетний, а не художній аналіз. Компонується матеріал за дворівневою структурою: спочатку сюжети і мотиви зображень, а потім досліджується генеза змісту того чи іншого релігійно-алегоричного чи міфологічного образу. Живописне оздоблення інтер'єрів автор розподіляє на дві групи: декоративно-живописні елементи в будинках козацької старшини і взагалі цивільного населення та оздоблення службових і житлових споруд духівництва.

Огляд сюжетів і мотивів, що були улюбленими елементами оздоблення у козаків, дає авторові підстави зазначити, що наше населення віддавало пере-

вагу зображенням птахів і звірів: і символічних – грифони, ягня, сова – і реальних: левів, орлів, косуль, павичів тощо. Часто зустрічаються пейзажні мотиви – також і реальні, і алегоричні. «Козак любив природу. Мандрування в степах, по морю, по лісам спонукали його до споглядання природи і відповідної творчості, що виявилась у піснях, переказах та образотворчому мистецтві» [583, 53]. Дещо інакше виглядає справа з другою групою пам'яток. «Розглядаючи перераховані залишки старовинних розписів в будинках старої України, цікаво відзначити, що дійсність відбивалась реальним чином лише у тих, хто мав до неї найближче відношення, тобто козаків і взагалі військового класу; за те зовсім інший характер мало оздоблення будинків давньоїосвіченої інтелігенції, зокрема духівництва. Ще тепер ми маємо певні залишки цього роду декорацій. На них ми бачимо відображення філософської думки свого часу» [583, 62].

На доказ твердження характеризуються мотиви розписів навчальних і житлових корпусів Київської духовної академії, Переяславської семінарії, архиєрейського будинку в Полтаві, єпископського будинку в Андрушах тощо. Детально тлумачаться морально-виховні сентенції, композиції, що відображають тогочасну ідейно-релігійну боротьбу, алегорії; образотворчі елементи у всіх видах зображень часто поєднуються з віршованими написами або цитатами і ці елементи також розглядаються в роботі. «Ясно, що у всіх щойно вказаних розписах ми маємо справу з типом кімнатних декорацій, досить далеким від характеру розписів у хатах козаків. Характер їх символічний; символи розміщуються на стінах для повчання, щоб вчити чи карати сатирою відвідувачів будинку, поетів. Панів, учнів, своїх одновірців та латинян» (583, 65). У цих символах, за словами автора, переважає книжкова схоластика, яка панувала в українській освіті протягом всієї козацької доби. Означена думка ілюструється цікавим оглядом тогочасної поетичної творчості «бродячих версифікаторів» зі спудеїв, що часто поєднували в діяльності мистецтво поезії та живопису. Керівною ідеєю подібних розписів К. Широцький вважає прагнення «навчити людину довершеності, добрим відносинам між людьми, знищити суспільні пороки, навчити чесній праці і уважності» [583, 72].

Фактично, як відмічалось, групи пам'яток, що розглядаються, об'єднані механічно, лише «стінами», а не художньо ансамблевою цілісністю. Дискусійним видається і прагнення автора трактувати станковий живопис і графіку як постійний, типовий елемент житлового інтер'єру. Водночас, оцінні характеристики окремих творів безспірні і свідчать про ерудицію і високий художній смак фахівця. Особливо слід відмітити майстерність Широцького у висвітленні еволюції сюжету улюбленої народної картини із зображенням козака Мамаю. Аналізуючи найбільш ранні однофігурні композиції він, за словами іншого фахівця Д. Щербаківського, дає їм влучну назву «козак-бандурист» [628, 252]. На думку

вченого «Козак-бандурист» – картина чисто українського походження, скомпонована не пізніше ХVІІІ століття. Прагнучи простежити генезу сюжетного мотиву, дослідник зосереджується на європейських аналогіях і навіть називає в якості можливого джерела образи Ф. Рабле. Таке припущення викликало в науковому середовищі низку заперечень, що зовсім не зменшує вартості авторських спостережень. Однак, найкращі сторінки фундаментальної праці стосуються сучасної галузі оздоблення українського житла – хатнього малювання і будуть розглянуті у відповідному розділі.

Д. Щербаківський в характеристиках творів давньоукраїнського мистецтва акцентував увагу на зв'язках з західноєвропейською культурою, на вмінні наших майстрів трансформувати запозичені сюжети, адаптуючи до вітчизняних смаків. Однак, у згаданому невеликому дослідженні «Козак Мамай» він не погоджується з міркуваннями К. Широцького. Вчений звертає увагу на сталий характер базової однофігурної композиції козака з підібраними під себе ногами і постійними атрибутами, її гармонійну закінченість. Крім цього, на думку автора означене рішення за змістом не зовсім відповідає головній ідеї козацтва – героїчного воїнства. Факт пояснюється тим, що вітчизняні майстри не були на той час компетентними у зображенні батальних сцен. Разом з тим, вони чудово вміли перенести на рідний ґрунт готову композицію, що сподобалась, надати їй національних форм. Джерелом натхнення у даному випадку в статті називається Схід. «Мені здається, що іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на Сході. Спокійна, лінива постать...з підібраними під себе «по турецьки» ногами, з надто спокійним загальним настроєм, яким мимоволі наводить думки на Схід і примушує там шукати паралелі» [628, 253].

На доказ тези в роботі згадуються мотиви перського, арабського, турецького прикладного мистецтва. Разом з тим, у автора не викликає сумнівів творчий внесок українських митців, що добре простежується в нових редакціях композиції, які активно змінюються і в своєму змісті і за формою. Сюжетний розвиток картини в бік іронічного ставлення до героя Д. Щербаківський пов'язує з вертепною драмою ХVІІІ століття. З іншого боку, на розвиток сюжету вплинули тогочасні суспільні події. «Гайдамаччина, яка йшла з нижчих та середніх верств української людности і була не тільки розбоями, але й ідейним протестом проти економічних, соціальних і національних болячок свого часу, відбилась в народній поезії і не могла не залишити значного сліду на народній картині» [628, 255].

Саме в ці часи картина набуває нове ім'я, оскільки, як вказує дослідник, Мамай – це «справжнє історичне прізвище одного чи навіть двох гайдамацьких ватажків». В цих пізніших сценах, на його думку, нічого старокозацького нема. Щодо композиційних рішень картин ХVІІІ століття, то тут

авторська позиція співпадає з поглядами К. Широцького, оскільки обидва вчених вважають, що рішення їх відбиває помітні західні впливи в окремих деталях, колориті і живописній манері. Картина набуває все більш оповідного характеру, доповнюється численними написами. Відмічаються в статті і спроби майстрів ХІХ століття надати рисам «Козака Мамай» більш героїчного характеру, що пояснюється впливом історичних праць про Україну. Попри те, що більшість пізніх варіантів не відзначаються високими художніми якостями, автор не применшує народної популярності сюжету. «Народ і досі любить цю картинку, і кохається в ній і малює її; єсть села, особливо на Полтавщині, де можна побачити десятки сучасних копій «мамай», під час недотепних, але в більшості інтересних, які будять в думках пам'ять про колишнє минуле» [628, 258].

Ще раз звертається Д. Щербаківський до своєрідних живописних сюжетів у публікації «Суєта суєт» [629]. В ній подано детальний опис картини кінця ХVІІІ століття, яка експонувалась в київському музеї під цією назвою. Після аналізу композиції автор зосереджується на з'ясуванні генези цієї рідкісної для національного живопису, але дуже популярної як у середньовічні часи так і в добу бароко теми західноєвропейської культури. Вчений відносить київську картину до варіанта, який дає «антитезу краси (а також багатства, слави, сили) та смерті», але засобами натюрморту [629, 159].

Ф. Ернст у своєму дослідженні українського мистецтва барокової доби чітко відокремлював народне малярство, «в якому кохався народ, і яке не було чужим і для середніх верств тодішнього громадянства – дрібної шляхти, козаків, духовенства» від живопису церковного та панського [129, 15]. Народну картину він ставить нарівні з різьбленими і розписними меблями, коштовною зброєю, сріблом, склом, килимами, якими оздоблювались кімнати. Найцікавішим і найбільш популярним сюжетом автор теж вважає «козака-бандуриста» і, погоджуючись у всіх основних позиціях з Д. Щербаківським, характеризує еволюцію сюжету від «бандуриста» до «Мамай» [129, 16].

Живопис першої половини ХІХ століття привертає набагато менше уваги дослідників доби становлення наукового мистецтвознавства. Власне кажучи, сюжетні композиції розглядаються переважно у контексті вивчення спадщини Т. Г. Шевченка, унікальна творча особистість якого дійсно найбільш повно презентувала відмінності художньої культури доби. Однак, аналіз мистецтвознавчих досліджень образотворчої спадщини Кобзаря статистично доводить, що з перших кроків як художник він виявив себе графіком від Бога і це усвідомлювалось як шанувальниками-аматорами так і фахівцями. Стосовно його олійного живопису, то живописні твори митця сюжетного характеру майже не розглядаються, за виключенням «Катерини». Це полотно стало предметом дослідження статті

Д. Антоновича «Катерина» у другому номері часопису «Сяйво» за 1914 рік [14]. В публікації проведено цікаве зіставлення візуального й поетичного образів героїні «ледве чи найпопулярнішого», за словами автора, шевченкового твору. Вчений дотримується думки, що поема має всі ознаки раннього твору молодого генія, чим обумовлені як її вади так і достоїнства. Ті ж якості характеризують і полотно митця. Д. Антонович нагадує висловлювання різних авторів з приводу значимості образотворчості Кобзаря – від виступів В. Горленка до статті Є. Кузьміна 1911 року та публікацій К. Широцького, в яких простежуються погляди «...про залежність від Брюллова і про низький рівень Шевченка» [14, 54] Причину такого ставлення він вбачає у захопленні цих дослідників «тенденційним реалізмом сучасного їм мистецтва». (Нагадаємо, що Є. Кузьмін сам дорікав попереднім дописувачам, таким як А. Прахов, за неправомірність оцінювання робіт Т. Шевченка з позицій войовничого реалізму другої половини ХІХ століття).

Д. Антонович прагне до об'єктивної характеристики художніх якостей полотна. Вкажемо на цікаву думку автора, що в картині представлено момент, який в поемі відсутній і таким чином твір є не ілюстрацією, а доповненням до поеми, «ніби вписана глава в раніше написаний твір» [14,56]. Критик відмічає подібність побудови картини і поеми, аналогію у рішенні персонажів (москаль як «романтичний злочинець») та певне переваження обох творів деталями. Подібно до позиції Кузьміна, який без негативності ставився до «класичного романтизму» 1840-х років, учений також вважає природним, що краєвид у роботі вирішено «згідно з приписами академічно-романтичної малярської школи» і зазначає, що романтизм не чужий і поемі, оскільки митець знаходився під впливом своєї доби.

У висловлюваннях Д. Антоновича прозвучала вірна думка про те, що свіжість, безпосередність і щира любов до героїні «овівають» центральну постать в поемі та картині і образ Катерини вирішено з тонкою художньою правдою. Більше того, аналіз роботи дає авторові підставу стверджувати, що шевченкова Катерина вільна від «підсолоджування пейзажів» у дусі Венеціанова, Брюллова та інших сучасників митця. На відміну від поглядів тих дослідників, хто вважав, що живописний образ позначений брюлловсько-італійськими рисами, вчений переконаний, що майстерність Шевченка як художника і поета має однаково високий рівень і обидва твори сприймаються як одне ціле. «Прекрасну, повну художньої правди, постать Катерини міг утворити тільки автор поеми «Катерина», як і поему написати міг тільки художник цієї картини» [14, 56].

Більша частина досліджень світського живопису в аналізовану нами добу стосується портретного жанру.

Вивчення давнього українського портрету стало одним з важливих напрямків діяльності дописувачів часопису «Київська старовина» [384 б, 114-118]. Серії статей про український портрет козацької доби, творчість В. Боровиковського тощо виявляють яскраві дослідницькі тенденції, тим більше, що частина з них належить перу відомих науковців. Вони сприймаються як своєрідні колективні дослідження, в яких брали участь численні автори і накопичені іноді в результаті довгої полеміки - матеріали сприяли глибшому вивченню питань. Безумовно, більшість наведених фактів не мала переконливого обґрунтування і основна їх цінність полягає у тому, що вони є першоджерелами, своєрідною точкою відліку для подальшого вивчення. Але на той час зібрання первісної інформації було необхідним. Особливо плідним у заявленому контексті був перший рік видання.

В третьому номері нового часопису В. Антонович уміщує біографічний нарис про уманського сотника Івана Гонту з додатком портрету, який зберігався в автора [21, 90]. За легендою, як відмічає В. Антонович, портрет був написаний за життя Гонти для церкви с. Володарка, де він був церковним старостою. У наступному числі «Київської старовини» опубліковано інформацію про портрет Петра Могили, який знаходився на той час у петербурзькій Академії мистецтв [198]. Попри те, що фактично в статті висвітлюється суспільна діяльність митрополита, вона має характерну назву: «До портрету Петра Могили». Тобто, наголос робиться саме на мистецькому творі, до якого додаються пояснення.

Така тенденція зберігатиметься і в майбутньому, оскільки крім названої, в наступні роки в журналі було опубліковано ще низку статей під рубрикою «До портрету». Це публікації про С. Г. Туптала [199], князя Костянтина Острозького [200] та княгиню Софію Острозьку [201], дочку Ярослава Мудрого і дружину Генріха I Анну [202], київського уніатського митрополита Іпатія Потея [203], Кирила Терлецького [204], Адама Кисіля [205], І.Ф.Новицького [206], І. Мазепу [207] та С. Ширия і його дружину з дочкою [208]. В коментарях до вміщених репродукцій окрім біографічних відомостей та характеристики суспільно-культурної діяльності портретованих містяться і короткі описи портретів, а в ряді випадків висловлюються припущення про їх походження, історію та тогочасне місце знаходження, інша доступна інформація. Не маючи високих мистецтвознавчих якостей, ці статті відігравали значну культурологічну роль.

У 5 номері «Київської старовини» за 1882 рік під однаковою назвою «Старовинні малоросійські портрети» починають публікувати свої нариси про український портрет О. Лазаревський та В. Горленко. Чи не вперше після П. Куліша,

який в своїх «Записках про Південну Русь» з етнографічної точки зору оцінює староукраїнський портрет, науковці прагнуть проаналізувати цей значний пласт українського образотворчого мистецтва. Для О. Лазаревського – автора ґрунтового дослідження «Люди старої Малоросії», яке протягом років друкувалось в журналі - парсуна була складовою історії старих козацьких родів. Основна увага в публікації приділяється визначенню місця і ролі портрету – «контрефектів» – у тогочасному побуті української старшини а також збереженню мистецьких творів у сучасному житті [232]. Цінність нарису полягає у доданому каталозі з 27 назв відомих авторів парсун та їх копій з колекції В. Тарновського.

На заклику автора до читачів про доповнення каталогу відгукується у наступних тогорічних номерах і він сам і інші дописувачі. Зокрема, О. Лазаревський розповідає про чотири портрети з садиби О. Войцеховича: П. Полуботка та трьох представників роду Сулими [233]. У 1890-х роках вчений подає біографічні відомості до уміщених в журналі портретів А. Безбородка, М. Бороховича, М. Ляшченка [234]. Крім цього його перу належить невелика стаття про портрети І. Мазепи [235]. В ній йдеться про те, що так званий портрет Мазепи – це портрет невідомого напільного гетьмана роботи І. Нікітіна. Автор також проводить аналіз п'яти типів мазепинських портретів за класифікацією Г. Ровинського: Тарасевича, Вигури, Бекетова, Норблена та з булавою у руці. Публікація підтверджує припущення, опубліковані з цього приводу в журналі ще в 1883 році [353].

О. Стороженко у рубриці «Старовинні малоросійські портрети» публікує повідомлення про портрети двох представників роду Стороженків – Івана та Григорія, що знаходились у маєтку І. Стороженка, з коротким описом кожного з них [498]. Співробітник «Київської старовини» В. Горленко – прекрасний знавець середньовічного та нового мистецтва – в останньому номері за 1882 рік підводить підсумки власним матеріалам про портрети І. Мазепи, гетьмана Самойловича, І. Тукальського, І. Горленка та інших представників відомих українських родів, опублікованим у попередніх тогорічних числах (№№ 5, 9, 10) [88]. Статті В. Горленка, як і О. Лазаревського, позначені розумінням суті проблеми і високим чуттям художньої вартості творів. Завдяки оглянутим публікаціям цих авторів та інших дописувачів суттєво розширились уявлення про давній український портрет у фаховій літературі.

Характерним прикладом збирання фактологічного матеріалу на сторінках журналу служить низка публікацій про життя і творчість В. Боровиковського. Основна заслуга тут належить В. Горленку, який протягом років вивчав це питання, І. Божемянову та племіннику митця І. Боровиковському. Вже у першій публікації, де викладені переважно біографічні дані про митця, Горленко подає

коротку але змістовну характеристику його портретної творчості в цілому [89]. Про мистецтвознавчу інтуїцію науковця й уміння виділити головне свідчить зауваження про те, що портретам В. Боровиковського притаманна не тільки і не стільки передача зовнішньої схожості, скільки внутрішнього життя і моральних якостей моделі. Завершує статтю каталог відомих авторів робіт у музеях, храмах та приватних збірках. І. Божемянов, який системно займався вивченням мистецтва ХVІІІ століття, виступив із поточенням повідомлень В. Горленка та новими даними про В. Боровиковського [65]. У відповідь той публікує статтю, в якій зазначає безпідставність наведеної Божемяновим інформації Данилевського про творчість митця і доповнює попередні відомості декотрими офіційними даними [91]. До дискусії долучається І. Боровиковський з новими біографічними матеріалами про видатного родича та поповненням до попередньо оприлюдненого списку творів [68]. В. Чеважевський виступає у тому ж самому році з повідомленням про портрет матері генерал-лейтенанта Калагеорґі, що належить пензлю В. Боровиковського [561]. В. Горленко у наступних публікаціях систематизує отриману від читачів інформацію і детальніше характеризує релігійний живопис живописця, дотримуючись думки, що саме цей вид творчості є найбільш значущим у спадщині В. Боровиковського [98].

Статті з питань мистецтва на сторінках журналу відіграли важливу роль у пробудженні загального інтересу до численних проблем історії образотворчого мистецтва. Розглянуті публікації свідчать, що характерною особливістю діяльності «Київської старовини» протягом всього її існування було залучення широкого кола читачів до обговорення того чи іншого питання, у даному випадку – історії українського портрету як складової національної мистецької спадщини. Зібрані на сторінках журналу матеріали значно прояснили тогочасні уявлення про давній український портрет і зробили внесок у подальше дослідження питання.

Національні мистецькі пам'ятки потрапляють до сфери зацікавлень багатьох дослідників. На межі століть кількість фактологічного матеріалу вимагає його класифікації і поглибленої розробки. Робота по формуванню певної концепції еволюції художнього спадку обумовлює початок нового етапу становлення знань про образотворче мистецтво.

У згаданій вище статті «Пам'ятки мистецтва ХVІ – ХVІІ століття в Києво-Печерській лаврі» (з приводу стінописів Великої лаврської церкви) С. Яремич, виступаючи на захист вже знищеного лаврського стінопису, підкреслює необхідність ґрунтового дослідження, об'єктивного оцінювання окремих творів і виявлення їх місця в історії українського мистецтва [650]. Характеризуючи ці розписи, вчений зазначає, що мова йде, головним чином, про портретний живопис: портрети російських царів, староруських князів та архі-

мандритів лаври, що збереглися у фотознімках. На жаль, констатує він, негативи з портретами українських діячів – князів Сангушко, Вишневецьких, Острозьких, І. Мазепи, архімандритів Петра Могили, Інокентія Гізеля та інших зіпсовані ретушшю; в кращому стані негативи царів Михайла Федоровича. Олексія Михайловича, Івана Олексійовича та Петра І. У вченого викликає захоплення майстерність авторів портретів: вправний малюнок, невимушеність поз, виразність обличчя портретованих. Цим вони, на думку С.Яремича вигідно відрізняються від «схематичної умовності та сухості іконної манери» московських майстрів 17 століття в трактуванні портретних зображень [650, 386]. Він відносить аналізовані портрети до кращих надбань українського мистецтва.

М. Істомін, займаючись вивченням лаврської живописної школи, теж віддає належне портретній галузі. Не виокремлюючи досягнення портретного жанру, він розглядає їх у контексті загальних успіхів та стилістичних особливостей українського живописного мистецтва козацької доби. Знищення вищезгаданої групи лаврських портретів він вважає втратою для українського мистецтва. Глибоке враження справляє поданий на основі вивчення документального опису перелік портретів, що були на стінах церкви у XVIII столітті. Серед них давньоруські князі та князі литовського періоду, інші ктитори, ігумени Лаври – від вівтаря, понад хори і до південних дверей храму виступали десятки образів духовний і світських діячів нашої країни.[157, 215-216]. Як особливість, притаманну українським розписам – на відміну від російських – у вівтарі були розміщені не лише духовні, а й світські портрети, навіть жіночі. Якщо С. Яремич змушує відчути мистецьку втрату емоційним стилістичним аналізом, дещо уявним, оскільки проводиться по неякісним фотографіям, то в роботі М Істоміна не менше переконує в непродуманості руйнації старих стінописів саме кількість знищених портретів.

Більш конкретним у своїх висловлюваннях щодо цінності українського портрету виступає Є. Кузьмін, який разом з С. Яремичем та М. Істоміном активно доводив цінність стінописів Великої лаврської церкви. В статті «Кілька слів про південно-руське мистецтво та задачі його дослідження» він формулює власне бачення своєрідності і художньої значимості видів і жанрів української образотворчості [218]. З огляду на кількість збережених творів портретного живопису та свідомства таких сучасників як Павло Алепський, вчений вважає, що цей жанр був улюбленим у художників козацької доби. Свідомством такої популярності автор вважає поширення портрету в церковних інтер'єрах, знову ж таки згадуючи знищені портрети як складову «багатого і пишного розквіту» вітчизняної культури [218, 331].

У згаданій вище публікації «Український живопис XVII століття» основна увага приділена портрету. Як і раніше, Кузьмін обстоює думку, що в означену

добу портрет був провідним жанром українського живопису і починає нарис оглядом портретних творів. Вважаючи, що портрети тих часів писались за особливим напівофіційним трафаретом, вчений формулює чітку його композиційну схему та характерні особливості. Увага акцентується на літописній безпристрасності портретів, коли здається, що увагу митця більше приковують хитрі узори на поясі чи парчевій ризи, ніж форми самої людини, не кажучи вже про характер. «Протоколювання дійсності» автор вважає найхарактернішою рисою всього українського портрету козацької доби, зіставляючи для прикладу портрети гетьмана Самойловича та Данила Єфремова. «В барвах, як і в лініях, відчувається потяг до протоколізму. Художник не стільки милується, скільки «повідомляє» про колір каптана, чобіт, ризи, узору» [224, 464].

Блискучим виключенням, за словами Є. Кузьміна, є ті випадки, коли портрет сполучається з церковним живописом. Мова йде передусім про ікони, де поряд із зображенням святого «українські живописці охоче відтворюють... і портрет самого замовника, а то і всієї його сім'ї» [224, 464]. В інших варіантах портрет замовника зливається з образом святого. У приклад наводиться ікона трьох святих, яких Кузьмін вважає Великим князем Володимиром. Борисом та Глібом. Згідно авторської позиції, образи написані з «живої натури», в козацькому одязі і варто лише знищити золоте тло і корони, як ікона перетворюється на аматорський портрет. Це свідчить про неухильне прагнення українського живопису до реалізму. Мова ведеться також про знищені портрети царів та українських князів і гетьманів Великої лаврської церкви. «Портрет вже не безпристрасний протокол, а прагне усвідомити і підкреслити індивідуальність зображуваного обличчя, відчувається більше пошуків «живопису» і м'якої світлотіні» - переконує автор [224, 476]. Радість набуття нових художніх горизонтів не стирає в українських митців глибокого зв'язку з рідною землею та попередніми традиціями, утворюючи особливу чарівність мистецтва мазепинської доби – підсумовує вчений свої спостереження.

В тому ж 1914 році з'являється нарис К. Широцького, до широкого кола наукових зацікавлень якого увійшов і давній український портрет [597]. В основних позиціях його погляди збігаються з думками попередніх авторів. Як і М. Істомін, він підкреслює, що в славнозвісних «кубушках» Києво-Печерської лаври портрети займають видне місце. Паралельно з Є. Кузьмінім вчений звертається до свідчень Павла Алепського про звичай в Україні малювати портрети всіх відомих людей як підтвердження розквіту цього жанру. Однак, низка розставлених по-іншому акцентів надає статті іншого звучання.

К. Широцький подає на початку огляду більш детальну характеристику окреслених Є. Кузьмінім особливостей трактування портретованих осіб митцями XVI – XVIII століть: стандартну композицію, виключну увагу до деталей,

певну невиразність передачі обличчя і форм тіла тощо. Але ця характеристика завершується цікавим висновком про те, що причиною таких прикмет є не лише їх «офіціальність», а «спеціальні умови, накинута портретній штуці деякими особливостями життя» [597, 199]. Таку причину автор вбачає в старовинному звичаї, згідно якого за життя людини в портреті писалося лише все доличне: постать, одяг, руки, аксесуари, а лице дописувалося вже тоді, як людина умирала – іноді навіть іншим майстром. Головним приводом для створення портретів знаних людей в статті називається прагнення «повчати живих людей добрим прикладом умерлих і щоби заховати їх, їхній вигляд для насолодження близьких» [597, 199]. Більшість давніх портретів, за словами вченого, були посмертними і входили до складу похоронного обряду.

Опираючись на документальні свідчення та фахову літературу, Широцький описує різновиди трунних обрядів і відповідні варіанти портретів – трунних, вишитих на пеленах, зображених на надгробових корогах. Розглядаються епітафіальні портрети П. Сагайдачного, І. Стороженка, Євдокії Журавко, Анни Гойської та інших із зазначенням всіх підписів, що свідчать про обрядове уживання цих образів. Таким чином, на думку вченого, обрядовий похоронний звичай обумовив велику кількість давніх портретів, серед яких не лише представники козаків, шляхти та церковні ієрархи, а й міщани і численні братчики. Продиктовані похоронним обрядом засади надавали давньому українському портретові «осібного ієратичного духу і стибу», чим пояснюється його «одноманітність, неприродність» [597, 202]. Така ситуація змінюється лише у другій половині XVIII століття, коли портрет набуває більш вільного розвитку. Безумовно, стаття К. Широцького стала помітним явищем у тогочасній фаховій літературі і поважно вплинула на подальші дослідження проблеми.

1917–1919 роки позначені виданням ряду цікавих мистецтвознавчих праць з історії українського мистецтва узагальнюючого характеру: дослідження Ф. Шміга, В. Модзалевського, К. Широцького. Ф. Ернст публікує статтю-нарис «Українське мистецтво XVII – XVIII віків», де серед інших видів мистецтва характеризується і вітчизняний живопис [129]. Слід зазначити, що власне портретному жанрові тут приділяється незначна увага. Із загального контексту можна зробити припущення, що автор не відносив на той час портрет козацької доби до найвищих досягнень нашого мистецтва: вся увага зосереджена на аналізі архітектури. Стосовно портретних творів XVII століття він також наводить свідчення іноземних відвідувачів України про майстерність наших портретистів і – вже через два десятиліття – також висловлює думку відносно «вандацького» знищення портретних стінописів Великої церкви Києво-Печерської лаври, які називає кращими здобутками жанру, як і зображення ігумена Красовського на стінах церкви Кирилівського монастиря [129, 14].

Зазначаючи, що численні давньоукраїнські портрети зберігаються у багатьох вітчизняних колекціях, Ф. Ернст, на відміну від К. Широцького, вважає їх «дуже різноманітними». Ближче до заходу, зазначає вчений, людина «в них стоїть в вільній позі, має живе обличчя, часто освітлюється ефектовим боковим світлом. В Наддніпрянській Україні вони більш примітивні, якимось зв'язані, стоять в незручній позі – певне артист ще не володіє як слід технікою малярства» [129, 14].

Натомість, портрет XVIII століття Ернст відносить до найвищих досягнень українського малярства тієї доби. Ці досягнення втілені у першу чергу в творчості Д. Левицького та В. Боровиковського. Стислі, але влучні визначення точно характеризують особливості портретів цих митців. «Блискучі здібності та уміння поставити свою натуру в гарну, ефектовну позу, дати їй граційний жест, надзвичайна правдивість в малюванні обличчя і високе майстерство в передачі переливів шовку, м'якого оксамиту, тонкого мережива та шиття» - все це надає Левицькому слави першого портретиста, як підкреслює автор [129, 28]. Боровиковський, за словами вченого, довів до апогею здатність сягнути в саму глибину душі людини, передати їй самі тонкі психологічні риси. Наведені слова свідчать про проникливість і тонке фахове чуття Ф. Ернста.

Живописний портрет в образотворчій спадщині Т. Шевченка досить виразно оцінений в публікаціях К. Широцького. В статті «К. Брюллов і Т. Шевченко» вчений розглядає його портретну творчість цілком у контексті «брюлловської школи», відмічаючи, що у всіх роботах «відчуваються композиція, фарби та напівіталійський вираз облич персонажів Брюллової» [578]. «Такими є портрети кн. Кейкуатової, п. Горленко, дітей Репніних, Ликери (названа), зображення «Катерини», русалок, дівчат з відрами тощо. Фарбами Шевченко володіє абсолютно як італійці і Брюллов: у портреті дітей репніних він одягає дівчинку у рожевий костюм з блакитною стрічкою і цю какофонію пом'якшує зеленими тонами у вбранні зображеного поряд хлопчика, а також темним густим тлом, на якому двома світлими плямами виділяються голівки дітей» [578, 57].

Інший відтінок в оціночних характеристиках живописного шевченківського портрету спостерігається в статті «Портретні твори Т. Г. Шевченка», хоча і тут проводиться думка про належність олійних полотен 1840-х років до брюлловської школи [580]. К. Широцький починає аналіз з того, що визначає точкою відліку характерних особливостей тогочасного портрету правила, започатковані ще Ф. Рокотовим, згідно яких усталились певні шаблони зображень, що пасували віковим особливостям, соціальному статусу та статурі моделей, в тому числі – декоративний фон з відповідним стафажем. Відгомін таких шаблонів, за словами автора, помітний і в портретах Шевченка. Серед численних живописних та графічних портретів митця особливо якісними з художньої точки зору в статті називаються

портрети кн. Репніна та П. Куліша, Кейкуатової, Горленко та Бруні. Важливою їх відмінністю вважається те, що в образах художника «відчувається відбиток його часу». Це в найбільшій мірі стосується жіночих портретів, якими, за визначенням вченого, митець «навіть захоплювався».

Аналіз шевченкових портретів проведений Широцьким майстерно і заслуговує на увагу як свідчення вірного фахового чуття, умінням зосередитись на провідних якостях полотен. «Гарні особливо жіночі портрети Шевченка... Жіночі фігури у нього легкі, граційні, і дивляться з полотен чи картону рельєфно, ніжно і живо. Віяння романтизму позначались на мрійливій натурі Шевченка. Шевченко захоплювався жінками навіть заочно – тому то його жіночі портрети проникнуті таким жаром. Він писав їх ніби-то без старанності, мовбито жартуючи і граючи талантом... Портрети його, особливо жіночі, безсумнівно дуже схожі, але підігнані під особливий стиль, який, завдяки складній лінії вуст, опуклості чола і загальній припухлості форм тіла, віддає Брюлловим та його італійщиною. Такими є олійні портрети Кейкуатової, Маєвської, Закревської. Баженових (сепія) і навіть дівчини Ликери (олівцем); останній цікавий як жіночий ідеал шевченка, що має спільні риси з іншими жіночими портретами, сповненими манірності і особливого кокетства, наявність якого у жінок шевченку здавалась необхідною. В аналізі людського обличчя Шевченко, отже, не був особливо уважним, але ж списував обличчя зі старанністю – ретельно викінчував красу жіночого костюму, не вдаючись до подробиць дрібних складок. Фарби накладались дрібними мазками і лише для рельєфу складок і м'язів накладались товстілінії; між світлом і тінню контрасти. Схожість з Брюлловим вражаюча» [580, 21]. Наведена цитата фактично стосується живопису цілої миколаївської доби і може бути прикладом історико-художнього аналізу початку ХХ століття.

Підсумковою роботою по висвітленню давньоукраїнського портрету наукою про мистецтво доби становлення можна вважати дуже солідну вступну статтю до каталогу виставки українського портрету XVII – XX століть Д. Щербаківського та Ф. Ернста [636]. Власне кажучи, сама виставка, влаштована завдяки подвижницькій праці таких відданих музеєзнавців як М. Біляшівський, Д. Щербаківський та Ф. Ернст, була визначним явищем у дослідженні українського портрету, хоча й обмежувалась експонатами лише тодішнього Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка в Києві. Відсутність портретів зі збірок інших українських міст і, тим більше – Москви та Ленінграду, як зазначають автори, значно обідняє уявлення про багатство і художню цінність вітчизняного живописного портрету. Однак, доповнена побутовими речами, творами прикладного мистецтва минулих часів, експозиція з 259 портретів формувала досить цілісне уявлення про еволюцію портретного жанру козацької доби та ХІХ – початку ХХ століть.

Вже перша фраза вступу до ґрунтовної оглядової статті виявляє наукове кредо співавторів щодо тлумачення ними визначення «український портрет». «Під терміном «український портрет» ми розуміємо три групи цього роду художніх творів: 1) портрети, що на території етнографічної України робили її народженці, 2) портрети, що українські майстри робили по чужих землях і 3) портрети українців, що робили майстри чужинці. Тільки така, звичайна у всіх інших народів постановка питання дасть можливість хоч би на прийдуще з'ясувати шляхи розвитку в портретному майстерстві на Україні, визначити той ґрунт, на якому цей портрет виріс, як і виявити характер художніх впливів, що відбилися на ньому» [636, 3]. Достатньо дискусійна в останній позиції точка зору дозволяла, тим не менш, максимально окреслити особливості і обсяги культурно-художнього простору України.

Д. Щербаківський простежує розвиток жанру від перших творів старокнязівської доби до середини ХVІІІ століття, залучаючи широке коло відомих на той час творів незалежно від місцезнаходження. Вже на церковних фресках та книжкових мініатюрах ХІ століття формується, за переконанням автора, ієратичне трактування і відтворення не реалістичного, а швидше ідеалізованого або синтезованого образу портретованого, характерне і для пізніших часів. В аналізі вчений ґрунтується на працях своїх попередників, думки яких розвиває і збагачує. В центрі дослідження Д. Щербаківського опиняється український портрет ХVІІ – ХVІІІ століть, значною мірою пов'язаний з культом. Він виділяє три типи культового портрету: портрети донаторів і фундаторів церков; портрети вотивні і портрети надгробкові, окреслюючи в загальних рисах генезу та особливості кожного типу.

В групі фундаторських портретів увага концентрується на фрескових зображеннях П. Могили, ігумена Красовського, М. Вишневецького, інших відомих діячів на стінах церков і монастирів. Розглядаючи варіанти цього типу, автор зупиняється на іконах Покрови та Успіння, образах святих патронів тих чи інших донаторів. Особливо наголошується на популярності образу Покрови як національного українського образу козацької доби [636, 11]. Серед надгробкових портретів автором виділені портрети Євдокії Журавко та Феді Стефаник, як найцікавіші за композицією та емоційним змістом на шляху перетворення культового зображення в справжній портрет. Досить побіжно оглянуто в статті вотивний портрет, оскільки, за словами Д. Щербаківського, всі три типи не різнилися композиційно і їх іноді важко розрізнити [36, 15].

Якщо К. Широцький ставить розвиток давнього українського портрету в залежність від погребального обряду, то Д. Щербаківський вважає культовий портрет лише одним з напрямків. Найбільшу ж питому вагу у вітчизняній портретній спадщині займає звичайний портрет, оскільки, за словами вченого, укра-

їнське тогочасне суспільство – велике панство і магнати, вищі духовні ієрархи і просте духовництво, козацька старшина і міщанство – всі любили замовляти свої портрети. Тому і статути малярських цехів і «Кужбушки» лаврської іконописної майстерні передбачали володіння засадами портретної майстерності, а українська малярська спадщина ХVI – ХVII століть нараховує тисячі портретів.

В статті послідовно простежується процес еволюції жанру, композиційних та змістових змін. Вкажемо на зауваження автора відносно відсутності сидячих постатей у давньому портреті, що пояснюється як впливом культового портрету (не личило простим людям сидіти у присутності святих), так бажанням підкреслити гордовитий войовничий дух портретованих [636, 16]. Щербаківський підкреслює шляхетну простоту ранніх портретів (Яна Гербурта) і формування певного стереотипу разом із повсемісним поширенням інтересу до портрету. Підкреслюючи, що провідним завданням великопанського портрету була передача шляхетної урочистості, вчений у своїх характеристиках близький до інших дослідників, але чіткіший і детальніший у викладі матеріалу. Він відмічає однотипність парадних портретів, «однакових завбільшки, з напівфантастичними обличчями», що десятками замовлялись для поповнення родинних портретних галерей [636, 17].

Великого значення надається в статті західноєвропейським впливам, що обумовили появу портрету більш реалістичного, інтимного характеру. У приклад вчений наводить портрет П. Сулими, дружини переяславського полковника, де поряд із молитовником у руці жінки з'являється квітка. А сталість площинної іконописної манери включно до ХІХ століття в українському портреті логічно пояснюється тим, що цей жанр ще не відділився повністю від іконопису і писали всі роботи одні й ті ж самі майстри. Весь діапазон градацій трактування міститься між цими двома полюсами, надаючи різноманітності портретним образам. На відміну від Є. Кузьміна, який не вбачав відмінностей між портретами Міклашевського та Єфремова, Д. Щербаківський виявляє зовсім різні підходи і в одночасних творах. Вчений подає майстерний порівняльний аналіз портретів того ж Данила Єфремова та Павла Полуботка, підкреслюючи різницю між декоративною цілісністю першого і розв'язанням реалістичних завдань у другому [636, 20]. З огляду на різницю в соціальних характеристиках побіжно аналізується міщанський портрет, що належить переважно середині ХVIII століття. Цей період визначається як перехідна доба, коли творчість кращих українських портретистів, яких забирає Петербург, набуває іншого змісту.

Аналізом портрету другої половини ХVIII століття починається другий розділ дослідження, написаний Ф. Ернстом, котрий загалом характеризує добу як вкрай несприятливу для української культури, коли лише у галузі малярства ціла плеяда талановитих українців працювала на розбудову нового російського ми-

стецтва. З іншого боку, українські магнати все більше звертаються до іноземців зі своїми замовленнями, що сприяло розповсюдженню нової натуралістичної манери і занепаду козацького портрету [636, 25]. Вчений знову зосереджує увагу на характеристиці творчості Д. Левицького і В. Боровиковського, дотримуючись думок, висловлених кілька років тому.

Досить уважно характеризується в розділі творчість видатних малярів – кріпаків за походженням та особливої групи «мандрівних портретистів», які залишали іноді цілі галереї своїх творів у маєтках середнього й дрібного панства. Зі знанням справи окреслюється значне коло прізвищ пов'язаних з Україною митців – від М. Шибанова і В. Тропініна до І. Зайцева і Т. Шевченка [636, 30]. Звичайно, Т. Шевченко в дослідженні Ф. Ернста очолює групу живописців-портретистів другої чверті ХІХ століття, доби загального розповсюдження академізму. Однак в роботі зазначається, що портрет був тією галуззю малярства, яка виявилась порівняно вільною від канонів академізму і зберіг нам «сотні справжніх шедеврів» [636, 32]. Ці шедеври творились, як випливає з характеристик вченого, руками А. Мокрицького і В. Штернберга, К. Павлова і Г. Васька. Особливе місце в історії вітчизняного живописного портрету належить творам художників середини ХІХ століття, коли закладався фундамент буржуазної культури. Влучні авторські визначення розкривають рівень фахової майстерності відомого мистецтвознавця. «Міщанський портрет «миколаївської доби» був передтечею пізнішого буржуазного портрету й спочатку несвідомо проводить ті принципи, які згодом було виставлено як світовий ідеал – фотографічну схожість, взагалі чистий натуралізм і зв'язані з ним байдужість до композиції і колориту» [636, 35].

Критично оцінений автором період розвитку живописного портрету змінюється, за його словами, яскравою творчістю плеяди митців, пов'язаних з діяльністю товариства передвижників. У контексті руху розглядається творчість М. Ге та І. Рєпіна. Портретна спадщина цих художників стала підґрунтям для розвитку українського портрету наступної доби, представлені відомими прізвищами митців включно до портретних робіт сучасників автора – О. Мурашка, Ф. Кричевського, О. Новаківського, Г. Нарбути та інших.

Змістовний фаховий аналіз художніх явищ Ф. Ернста, як і Д. Щербаківського, відтворює реальну, науково обґрунтовану картину беззаперечних досягнень українців у галузі портрету протягом століть і, в свою чергу, сприймається як підсумок дослідницької діяльності вітчизняних фахівців в окресленому напрямку. Висвітлення загального малярського доробку українського народу від перших кроків до початку новітньої стадії розвитку світового художнього процесу, яке послідовно здійснювалось представниками аматорського та наукового мистецтвознавства, переконливо засвідчило існування багатівкової, самодостатньої національної школи, що розвивалась у загальному руслі світової малярської еволюції.

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ ВІТЧИЗНЯНОЇ ГРАФІКИ

Рівень дослідження української образотворчої класики на початок ХХ століття по різних видах мистецтва був неоднаковим. Найбільше публікацій, як переконує розглянутий матеріал, було присвячено архітектурі та народному мистецтву. Проведена дослідниками робота дала підстави вченим сформулювати і значною мірою дослідити проблему національних форм стосовно української архітектури та орнаментики українського народного мистецтва. Певні успіхи були досягнуті і в галузі висвітлення вітчизняного живопису.

Менш вивченою протягом ХІХ століття залишалась українська графіка, зокрема – книжкова. Українські стародруки в останні десятиліття ХІХ століття були розглянуті в дослідженнях Д. Ровинського, який присвятив себе збиранню і вивченню гравюри. Його праці – передусім чотирьохтомний «Докладний словник російських гравійованих портретів» (1886–1889), та «Докладний словник російських гравюрів ХVІ – ХІХ століть» (1895) – містять цікаву інформацію навіть для сучасних науковців, однак вже самі назви видань свідчать, що автор ніяк не мав на меті виявляти національні особливості і достоїнства наших пам'яток, розглядаючи їх у контексті російських надбань. Щодо рукописної книги, то до наших часів не втратила наукової цінності праця В. Стасова «Слов'янський і східний орнамент за рукописами давнього та нового часу» 1887 року. Зрозуміло, що і в цій роботі не вирішувалось питання виявлення характерних рис української графіки.

В журналі «Київська старовина» серед публікацій мистецтвознавчого характеру статті про давню українську графіку майже відсутні. Слід згадати повідомлення С. Голубева «Про початок книгодрукування в Києві» [86]. В ньому автор подає огляд нечисленної літератури з питання встановлення дати виникнення типографської діяльності у Києво-Печерській лаврі та її перших видань. Має цінність також огляд-рецензія В. Горленка «Старовинна південноруська гравюра» [94]. Окрім відгуку на праці Д. Ровинського, в тому числі і

згадану вище роботу, стаття містить стислу характеристику діяльності київської та чернігівської типографій та творчості найвідоміших майстрів. Серед пам'яток рукописної книги предметом дослідження був уславлений вже тоді твір вітчизняного мистецтва – Пересопницьке євангеліє. Зокрема, слід згадати опис Пересопницького рукопису П. Житецького в другому томі праці ІІІ Археологічного з'їзду 1874 року [138]. В тому ж році з'явилась публікація про рукописний шедевр М. Думитрашка [127].

Окреслена ситуація зберігається протягом 1900-х років, хоча в цей час активно вивчається питання національної своєрідності у різних галузях образотворчості. У даному контексті помітну роль відіграли такі проблемні публікації як стаття Є. Кузьміна 1900 року «Кілька слів про південно-руське мистецтво та завдання його дослідження» [218]. Як завжди, Є. Кузьмін віддає перевагу художньо-стилістичним якостям мистецьких творів і в своєму стислому огляді буквально кількома реченнями вдало характеризує риси вітчизняних мистецьких пам'яток. Обґрунтовуючи причини формування самостійної національної школи, вчений наголошує на геополітичному положенні України: «...скільки своєрідного і цікавого повинна в собі таїти країна, яка стільки століть служила ареною боротьби найбільш протилежних світоглядів і пов'язаних з ними пластичних форм» [218, 327]. Формулюючи тезу про особливу роль України як пограниччя двох культур – аскетично-консервативної московської, відданої візантійським традиціям і витончено-сміливої, аналітично-чуттєвої західної – вчений намічає низку точок відліку для подальших досліджень.

Характеризуючи твори української графіки козацької доби, Є. Кузьмін відмічає їх своєрідну красу - попри впливи західних шкіл - та надзвичайну різноманітність. Особливо приваблює автора прагнення майстрів тієї епохи «передати своє, рідне – місцеві типи, місцеву обстановку». Згадуючи ілюстрації Печерського патерика, він акцентує увагу на пейзажах Дніпра, характерному панському одязі козацької старшини окремих персонажів. Ту ж своєрідність вбачає вчений і в орнаменталі книги. Позбавлені витонченої легкості західних аналогів, наші орнаменти демонструють, на думку дослідника, приховану твердість сучасників Хмеля і Петра Могили. «Захід давав у цій справі лише зразки, за якими вчилися творити самостійно» [218, 329].

Не можна проминути увагою і оприлюднене в наступному році дослідження М. Істоміна «Навчання живопису в Києво-Печерській лаврі у ХVІІІ столітті» [157]. У вже згадуваній роботі автор значну увагу приділяє – у контексті проголошеної теми – розвитку графічного мистецтва. По-суті, безпосереднім предметом його аналізу стали стародруки, альбоми і зошити двох відділів лаврської бібліотеки, стосовно яких і проводиться первинна систематизація.

Всі матеріали, як зазначалось, поділені на три групи: лицьові біблії переважно німецького видання; навчальні посібники для малювання – славнозвісні «кужбушки»; навчальні малюнки. М. Істомін вводить у науковий обіг проаналізовані зшитки, де поєднуються гравюри, видані в різних країнах.

Певним свідченням стану дослідження на той час проблеми може служити висловлене в роботі припущення, що намісник Лаври Антоній Тарасевич – в миру Олександр – і відомий на той час гравер Леонтій Тарасевич – одна особа (157, 295). М. Істомін відзначає, що більша частина робіт Л. Тарасевича, зокрема, аркуші до Патерика, пов'язані з монастирем. Таким чином, на думку вченого, пояснюється також той факт, що висока духовна особа була власником значної збірки художніх видань, які стали основним фондом бібліотеки. Намісникові Лаври вчений відводить найпочесніше місце в історії українського сакрального живопису та графіки. Характеризуючи улюблені лаврськими майстрами сюжети західних видань (переважно біблії Пискагора і Вейгеля), вчений одним з перших порушує питання про роль гравюри у розвитку тогочасного живопису, підкреслюючи, що українська гравюра XVII – XVIII століть, маючи тісні зв'язки з західноєвропейським мистецтвом, помітно впливала на еволюцію вітчизняного іконопису.

Заклик Є. Кузьміна до фахового вивчення української образотворчої спадщини барокової доби, яка демонструє «багатий і пишний розквіт південно-руської культури», представники молодшої науки підхоплюють в галузі графіки лише через десяток років. І спочатку перевага віддається давнім манускриптам. На той час – як, до речі, і сьогодні – не було чіткого визначення відносно приналежності книжкової мініатюри до конкретного виду мистецтва: одні дослідники розглядали їх у контексті розвитку живопису, інші – графіки.

У питанні дослідження рукописної книги плідним виявився 1911 рік. О. Новицький оприлюднює інформацію про український рукопис козацької доби «Службник святигельський р.1665» (Службник Лазаря Барановича) [333]. Автор детально описує розкішно оздоблений твір, відмічаючи особливості не лише сюжетних композицій, а й декору літер, орнаментальних мотивів і сюжетів заставок тощо. Характеризується барвне рішення всіх образотворчих елементів книги. Особлива увага приділяється аналізу мініатюр реалістичного спрямування, де найбільш яскраво виявляються національні риси в трактуванні сюжетів. Автор висловлює переконання, що представлені в тих чи інших аркушах будівлі мають виразно український вигляд. Наприклад, Іоанн Златоуст зображений на тлі замкових споруд, в яких вчений впізнає башту у Сутківцях.

Взагалі дослідник вважає, що автором оздоблення був «Українець-реаліст», через що всі мініатюри набувають особливий ваги, оскільки по ним можна вивчати давній побут і мистецькі уподобання. Щире захоплення О. Новицького ви-

кликає композиція «Свячення короги», «...де ми бачимо цілком реалістично трактовану сцену з нашого старинного життя» з правдиво переданими типами діючих осіб та варіантами вбрання [333, 52]. Зазначаючи, що на митрі архієрея зображено хрест, через який Лазар Баранович мав суперечку з московськими патріархами, дослідник припускає, що в цій сцені дійсно виступає Баранович і конкретні представники чернігівської старшини. І хоча у викладі матеріалу переважає описовість, публікація відіграла значну роль у формуванні подальшої наукової думки щодо високої художньої вартості рукопису.

В першому номері часопису «Мистецтво. Живопис, графіка та художній друк» за 1911 рік уміщено фундаментальну статтю професора петербурзького університету О. Грузинського «Пересопницьке євангеліє як пам'ятник мистецтва доби Відродження в Південній Росії в XVII столітті», яка вийшла тоді ж окремим відбитком [117]. Вчений постійно спілкувався з українськими колегами, брав участь у науковому житті Києва, зокрема, виступав за рік перед тим з доповіддю на цю тему на засіданні Товариства Нестора-Літописця. Публікація О. Грузинського стала ґрунтовним дослідженням художніх якостей манускрипту і типовим прикладом наукового викладу матеріалу своєї доби. Важливо також, що праця доповнена значною кількістю ілюстрацій, що надає їй більшої предметності.

На початку роботи автор характеризує історію створення пам'ятки, якою вона на той час уявлялась, її долю протягом століть та висвітлення її якостей в науковій літературі. Безпосередній аналіз художнього оздоблення рукопису свідчить про захоплення вченого і бажання своє сприйняття обґрунтувати. Він називає Пересопницьке євангеліє результатом «релігійного піднесення з ідейної сторони і ...естетичного впливу доби Відродження – з художньої сторони» і кладе цю тезу в основу дослідження [117, 7]. Другий, найбільший за обсягом, розділ статті присвячений цілком орнаментіці мініатюр. Ретельно описує О. Грузинський композиційне і кольорове рішення розкішних орнаментів рамок, що облямовують зображення євангелістів, заставки. Констатуючи наявність окремих композицій плетінки та тератологічних узорів, вчений підкреслює, що в орнаментіці книги безумовно переважає рослинний орнамент з листом аканта в основі. Найважливішою особливістю оздоблення рукопису справедливо називається зображення амурів з крильцями в рамці навколо образу апостола Матвія [117, 12].

Зіставлення мотивів між собою дозволяє дослідникові зробити висновок про єдність задуму і розмаїття його конкретного втілення як провідну рису художнього твору. Разом з тим, він відмічає і тонкі нюанси рішень, які надають своєрідності кожному з аркушів. Так, в аналізі підкреслюється, що змістовим мотивом рамки навколо зображення євангеліста Марка, як і Матвія є листя

аканту. «Однак, принцип цього орнаменту зовсім інший порівняно з попереднім орнаментом. Тут художником застосовується система парних переплетень акантових галузок, що розходяться почасті в лицевому вигляді, у розгорнутому положенні, почасті в профільному положенні» (117,13). Уважно фіксується і чергування кольорів у орнаментальних рамках.

Побіжне зіставлення рукопису з одночасними орнаментами європейських друкованих книг переконає вченого, що саме італійське мистецтво – він навіть згадує орнаменти рафаелівських лож у Ватикані – вплинуло на творчість автора мініатюр. Одним із перших О. Грузинський зробив предметом вивчення не лише чисто художні елементи рукопису, а й палеографічні особливості почерку, в якому відмічає різницю у написанні ідентичних букв, пояснюючи це перервами у виконанні, оскільки рукопис створювався 5 років. У підсумку публікації вчений підтверджує дату створення євангелія, вводить твір у контекст європейського Відродження і робить висновок про «поєднання, але не змішування різноманітних стилів у південноруській орнаментиці» [117, 47]. Крім цього зазначається, що на той час в Україні створювали інші рукописи такого ж художнього рівня, що і Пересопницьке Євангеліє.

В наступному номері часопису тему продовжує стаття Г. Павлуцького «Орнамент Пересопницького євангелія» [378]. На підхід відомого фахівця до висвітлення питання вплинуло його зацікавлення теорією впливів у мистецтвознавстві. Розглядаючи конкретний твір у контексті розвитку вітчизняного іконопису, автор зазначає, що доба його створення є найменш дослідженою у науці про мистецтво. В домонгольські часи, зауважує вчений, наші іконописці «працювали у тому стилі, який пізніше стали називати корсунським», перейнявши всі прийоми від греків [378, 83]. У козацьку добу вже немає слідів «візантійства» в українському мистецтві, яке сприймає західні впливи. Період ХІІІ – ХVІ століть, за словами Г. Павлуцького, є важливою віхою переорієнтації нашого мистецтва від візантійських традицій до європейського художнього процесу. Яскравим взірцем такого переходу служить аналізований пам'ятник.

Безпосередня характеристика твору подається в статті стисло і продумано. В кожному реченні міститься важлива інформація про обсяг і зміст оздоблення, провідні орнаментальні мотиви заставок та ініціалів, «дивовижно цікаву суміш візантійських традицій з реалізмом» у зображенні євангелістів, колорит, матеріали та техніку виконання. У викладі матеріалу виявляється глибока обізнаність автора в галузі орнаментики. Особливо чітко простежується його зацікавлення цією проблемою в характеристиці ренесансних елементів рукопису. В підсумках аналізу він зазначає: «Пересопницький рукопис уявляє

собою окремі мотиви орнаментациї: плетінку, орнаментальний мотив, залишений ХV століттям у спадщину ХVІ-му, і потім мотиви Ренесансу, в яких головну роль відіграють листя аканта, що граційно вигинаються; сюди приєднуються улюблені в добу Ренесансу фігури оголених дітей (путті), квітковий узор східного характеру і, нарешті, зображення євангелістів, візантійські з деякими рисами реалізму. Вся ця суміш...скомпонована з найвною і щирою простотою» [378, 91].

По суті ж метою публікації стало бажання автора довести правдивість дати створення манускрипту, яка на той час викликала сумніви, хоча і була зазначена в рукописі. В основу визначення покладено порівняльний аналіз орнаментальних форм, до якого Павлуцький залучає численну кількість мистецьких пам'яток. Мотиви плетінки та «звіриного» стилю, що представляли художні смаки середньовічної Європи, досліджуються у співставленні з ірландськими та давньоруськими творами. Простежується шлях розповсюдження орієнтованих на античність ренесансних тенденцій, що передусім вплинули на декоративні мистецтва – зокрема, орнамент – з Італії у Францію та інші країни включно до Польщі, Литви, України та Росії [378, 88]. Відмічається роль друкованих видань у популяризації нових стилістичних мотивів.

Залучаючи до характеристики ренесансних орнаментальних мотивів твори Росії ХVІ століття, Г. Павлуцький пояснює свою позицію тим, що «орнаментика в Москві змінюється у зв'язку з рухом орнаментики в західних сусідніх областях» [378, 90]. Тим самим, вважає вчений, орнаменти Пересопницького євангелія можуть бути впевнено датовані «добою Грозного», коли в Москві – слідом за Польсько-Литовською державою – простежуються впливи ренесансної культури поряд з існуванням традиційних мотивів оздоблення у вигляді плетінок. При тому особливою позитивною відмінністю орнаментики євангелія на його думку є те, що ця складна суміш традиційних і нових мотивів скомпонована зі зворушливою простотою [378, 92].

В наступні роки зацікавлення цією ділянкою художньої спадщини України серед науковців початку століття зменшується на користь друкованої графіки. Однак, в працях узагальнюючого характеру давнім вітчизняним книжковим мініатюрам віддається належне. Передусім сказане стосується пам'яток домонгольської доби. Як зазначалось, в 1918 році виходять у світ праці двох відомих вітчизняних мистецтвознавців: «Старовинне мистецтво на Україні» К. Широцького [600] та «Мистецтво старої Русі-України» Ф. Шміта [608]. К. Широцький, характеризуючи досягнення у цій галузі, особливо цінує давні мініатюри за те, що «церковне малярство підлягало певним канонічним приписам, а тут ілюструвався той чи інший текст цілком вільно, і через те в рукописах маємо сліди справжньої артистичної творчості» [600, 18].

Порівнюючи давні українські мініатюри з візантійськими, дослідник зазначає, що вони мають власну манеру, колорит і мотиви. На підтвердження своєї тези автор розглядає оздоблення «Ізборника Святослава», Остромирового та Мстиславового евангелій, зупиняючись на манері виконання, подібної до емалі та «незвиклій сміливості фарб». Він відмічає, що в основі орнаменталістики – тера-тологічний стиль та плетінка, що зближує наші пам'ятки зі скандинавською і взагалі західноєвропейською тематикою. Але і тут, за словами К. Широцького, наші майстри виявляють самобутність, оскільки ніколи «не зв'язують орнаменталістики з літерами, уникають людських постатей ... чудища розтинають на частки і уживають своїх, червоно-синіх, блакитних і золотих кольорів.» [600, 19].

Певний зв'язок стилістики українських книжкових мініатюр домонгольської доби з емалями простежується і в ґрунтовному дослідженні Ф. Шміта. Вчений вважає, що до Русі книга потрапила з придунайських країн, що вплинуло на її оздоблення. В роботі аналізуються ті ж пам'ятки, що і в публікації К. Широцького, висловлюються аналогічні твердження, хоча розставляються дещо інші акценти. В мініатюрах Остромирового евангелія автор відмічає зацікавлення подробицями при відсутності цілісності образу і яскраві барви. Звертає увагу він і на облямування сюжетів смугами стилізованого орнаменту, вирішеного в стриманих, холодних тонах. Детальніше характеризується в дослідженні славнозвісна мініатюра «Ізборника Святослава» із зображенням церкви. Це контурне зображення утворено орнаментальними стрічками, подібними до узорів Остромирового евангелія, зазначає Ф. Шміт [608, 90]. Всередині декоративного облямування цілком іконописно зображено ряд ієрархів, водночас навколо церкви, навіть без означення землі – казкові птахи і квіти. Таке невимушене поєднання сюжетів з орнаментами трактується як особливість наших давніх мініатюр. Загалом оцінки вченого дещо стримані, однак в них теж чітко сформульована думка про високі художні якості національних мистецьких пам'яток.

Українська графіка книжкових стародруків потрапляє до кола наукових інтересів вітчизняних учених на початку ХХ століття. Є. Редін, описуючи предмети церковного ритуалу харківських храмів, лише кількома рядками засвідчує наявність евангелій київського та львівського друку [456]. Єдиний раз він детальніше зупиняється на характеристиці вихідного аркуша Евангелія 1707 року, зазначаючи що уміщені символічні зображення є характерними для цього виду мистецтва означених часів. «По сторонам заголовку Евангелія, уміщеного нібито у кіоті – Евангелісти; зверху кіота уособлення – любові: жінка з дітьми; по боках уособлення віри й надії; вище на хмарах Спа-

ситель, що сидить у колісниці, в яку впряжені символи евангелістів; під колісницею смерть, що топчеться нею; попереду у зірці погруддя Предтечі» [456, 31]. Опис вдало фіксує особливості образної мови української барокової гравюри.

Більш ґрунтовно специфічні риси та еволюція давньої української книжкової графіки і естампу привертають увагу вітчизняних дослідників у 1910-х роках. Є. Кузьмін, продовжуючи певною мірою принципи аналізу на основі аналогій М. Істоміна, в розглянутому вище нарисі про український живопис XVII століття звертається в разі потреби до графічних творів. В оцінках стану мистецтва на початку окресленої доби він опирається на видання Києво-Печерської лаври. «Поряд з чудовими заставками, шрифтом, заголовними буквами, де єдинороги і кентаври мимоволі нагадують про Італійське Відродження, містяться гравюри самої примітивної ще роботи, хоча теж не зовсім вільні впливів західних зразків» [224, 456]. Цікавим виключенням серед творів початку століття автор вважає портрет гетьмана Сагайдачного 1622 року. Стосовно ж графіки кінця XVII – початку XVIII століття в роботі лаконічно відмічається висока якість низки гравюр київських видань, що пов'язується – з посиланням на працю М. Істоміна – з діяльністю Л. Тарасевича. На особливу увагу з точки зору автора заслуговують також роботи майстра Федора, зокрема Евангеліє 1697 року [224, 471].

Плідним для висвітлення української графіки барокової доби був 1914 рік, коли в часопису «Мистецтво в Південній Росії» з'являється низка публікацій на цю тему. М. Петров оприлюднює цікаву розвідку про гравірувальні дошки Києво-Печерської, Львівської, Чернігівської та Почаївської типографій, де розглянуто на базі проведеного аналізу поширення популярних сюжетів та варіанти їх трактування [408].

Один з перших узагальнюючих оглядів національної гравюри з'являється в українській науці в 1914 році і належить М. Макаренку [293]. Суть публікації зводиться до виголошення тези про необхідність детального вивчення української гравюри XVII століття як провідної галузі образотворчих мистецтв тієї доби з метою глибшого проникнення в інші ділянки художньої діяльності. Заслуговує на увагу міркування про те, що в Україні гравюра стала «такою ж необхідною частиною книги, як необхідним є сам текст, як літера. ...не шляхом присилування тексту прийшлося поступитися такою кількістю почесного місця гравюрі, що зайняла провідне місце в книзі, а завдяки розвитку ідеї про необхідність діяти на читача стільки ж на зір, скільки й на слух, однаково як на почуття, так і на думки» [293, 198]. Навіть на початку формування вітчизняного мистецтва гравюри запозичені з німецьких зразків мотиви і характерні деталі були українському народу ближчі, ніж складні біблійні тексти. Вражає, однак, швидкий процес адаптації та кристалізації національної системи художнього мислення в даній галузі.

Найвищий розквіт техніки та художніх якостей книжкової гравюри в XVII столітті пояснюється в роботі загальним «культурним ставленням до книги збоку читача» [293, 199] та розвитком естетичних потреб українського суспільства. Привертає увагу і формулювання вченим обсягу першочергових завдань в дослідженні проблеми, зокрема – з'ясування значення гравюри в загальному розвитку мистецтва країни та зв'язку і відносин між еволюцією художніх досягнень і технічної досконалості та розвитком культури в країні. Цікавим видається і той факт, що на відміну від позицій інших фахівців, М. Макаренко окреслює добу розквіту лише серединою XVII століття, зазначаючи, що наприкінці його вже спостерігається занепад. Положення про визначальну роль гравюри в культурному житті козацької доби і загальна коротка характеристика її особливостей доповнюється детальнішим аналізом чудових дереворитів Євангелія Учительного 1637 року, в яких західноєвропейські впливи отримують вже своєрідне тлумачення. Авторська позиція відносно методологічних засад вивчення мистецьких творів відчутно виявляється в наступних словах: «Вивчати ж твори поза зв'язком їх з політичним та культурним життям краю навряд чи мислиме».[293, 200]. Як вияв щирого захоплення звучать і висновки вченого про красу цих та інших творів XVII століття як свідоцтво найвищого розквіту гравюрного мистецтва, що ніколи більше не підіймалось до таких висот.

В тому ж номері часопису «Мистецтво в Південній Росії» оприлюднена ще одна стаття, де на прикладі творчості конкретного митця простежуються характерні особливості української гравюри наступного століття. Мова йде про огляд життя й діяльності Г. Левицького, опублікований К. Широцьким під псевдонімом К. Ладиженко [229]. Автор вважає, що Г. Левицький відрізняється від інших наших граверів тієї доби освітою, творчою манерою та різнобічністю таланту і це вступне твердження розкривається в наступному детальному аналізі робіт. Підґрунтям формування творчої особистості, на думку вченого, стало навчання в Київській Академії, оскільки до змісту освіти «Київських Афін» входило викладання цивільної архітектури та рисування і академічні звичаї – диспути з тезами, театральні вистави тощо – сприяли розвиткові образотворчого таланту митця [229, 176].

К. Широцький наголошує на важливому значенні у загальному розвитку тогочасної книжкової продукції посади «справщика» Києво-Печерської типографії, яку обіймав Г. Левицький майже до смерті, відповідаючи за художнє оформлення видань, оскільки успіх тієї чи іншої книги залежав від ілюстрацій та якості їх виконання. Відмічена в публікації участь митця разом із сином Дмитром у розписах Андріївської церкви. Основна ж частина дослідження присвячена аналізу робіт майстра у контексті загального стану тогочасного графічного мистецтва. Вчений дотримується думки, що ніколи українські ху-

дожники не займалися з таким захопленням гравюрою, як у XVIII столітті. Оцінюється загальний доробок у цій галузі досить критично: автор вважає, що наші митці лише сприймали «уроки своїх західних наставників», даючи ніби «віддзеркалене» мистецтво. Водночас, позитивними рисами української графіки називаються самобутня одухотвореність, відображення смаків, характерів і звичаїв вітчизняного суспільства. «В гравюрах Г. Левицького ми бачимо те ж саме: вони безсумнівний продукт свого часу» – зазначає автор [229, 178].

Загальна концепція Широцького позначається на конкретній характеристиці робіт. Він позитивно оцінює ранні ілюстрації Г. Левицького до «Апостола» і «Євангелія», виданих у 1737 році ще у стінах Академії – за припущенням вченого. Авторіві імponує свідоме ставлення митця до євангельських символів, яким той дає у тексті власне пояснення. Особливо відмічаються самостійні композиції, що не увійшли до комплексу ілюстрацій: «Взяття на небо Богородиці» та «Отроки Ісуса та Іоанн». В них вже простежується схильність до алегорій, що стане характерною рисою гравюр митця. Вчений аналізує подальший розвиток зазначеної тенденції в складних широких композиціях тез Г. Левицького, гравійованих на честь І. Негребецького та Р. Заборовського. Детально описується в статті зміст грандіозних гравюр і значення окремих символів, що характеризують місце і характер діяльності високих осіб, яким твори присвячені (виділяються види Лаври і Михайлівського монастиря, Академічний корпус як взірці сучасної київської архітектури, зображення спудеїв) [229, 185].

Аналіз тез дає підстави вченому відмітити і талант Левицького-портретиста. На його думку портрети І. Негребецького та Р. Заборовського в тезах виконані майстерно і «без особливих умовностей» [229, 188]. До розряду портретів відносить автор і зображення Дмитра Ростовського 1752 року. Схвальну оцінку К. Широцького отримують ілюстрації Г. Левицького до «Політики» Аристотеля 1745 року, присвяченої О. Розумовському. Підсумковою тезою вченого є переконання, що Г. Левицький – видатний майстер свого часу, творчість якого завершує діяльність цілого ряду поколінь українських граверів. Індивідуальність, талант і освіченість митця вплинули на подальший розвиток мистецтва всієї Російської імперії.

У своїй праці «Про живописне оздоблення української хати в минулому і сучасності» К. Широцький віддає належне графіці барокової доби як вагомій складовій оформлення житлового інтер'єру [582]. Розквіт графічного мистецтва припадає на другу половину XVII – першу половину XVIII століття і популярність стародруків серед найдемократичніших верств населення призводить, на думку вченого, до ще ширшого запровадження у всі види образотворчості світських мотивів. Важливого значення надає вчений аналізу «змісту і смислу» композицій, розшифровці численних символів та алегорій, типових для художнього мислення не лише тогочасної України, а й Західної Європи.

Загальна роль українських стародруків у житті українського суспільства XVI – XVIII століть розглядається в невеличкій публікації К. Широцького «Церковні стародруки» [602]. Предметом зацікавлення в ній стає розповсюдження видань друкарень Києва, Львова, Почаєва серед різних верств українського населення як вияв визначної матеріальної і духовної цінності тогочасних стародруків. Автор звертається до записів власників на сторінках книг, що не лише змальовують широку сферу звичаїв і взаємовідносин у козацькі часи, а й проливають світло на колишню книжкову справу. Вчений підкреслює значимість і високу якість продукції Києво-Печерської та Ставропігійської львівської друкарень, які постачали книжки не лише у всі міста України, а й Росію, Білорусію, Литву, Сербію, Молдавію, Грецію та Палестину [602, 810]. На основі аналізу окремих записів виявляється, як і за яку ціну купувались стародруки, передавались у спадщину, віддавались у заставу, дарувались братствам і церквам; наводиться у приклад зворушливий звичай записувати «...прокльони і погрози судом божим тим, хто зважувався таку книгу вкрасти, попсувати або відчужити від місця, де вона покладалася» [602, 812]. Виявлені факти, на думку вченого, свідчать про культурну роль церковної книги, яка задовольняла духовні, розумові та естетичні потреби багатьох поколінь українців.

Ф. Ернст теж віддає належне вітчизняному мистецтву графіки в праці «Українське мистецтво XVII – XVIII віків» [129]. В ній простежується як провідне завдання прагнення визначити роль і місце кожного виду в системі образотворчих мистецтв в конкретний період. Значна роль в дослідженні, як вже говорилося, відводиться характеристиці попереднього етапу розвитку вітчизняної образотворчості: мистецтву XIV – XVI століть як підґрунтя розквіту української культури козацької доби. У цьому контексті згадується і Пересопницьке євангеліє як шедевр, що найкраще ілюструє «сполучення двох культурних впливів» [129, 9]. У тісному зв'язку з книгописанням розглядає автор становлення мистецтва гравюри в Україні, що припадає на XVI століття. Так, він зазначає, що в ці часи більшість майстрів, беручи техніку від західних сусідів, опираються на зразки малюнків не з сучасних німецьких чи польських видань, а зі старих вітчизняних рукописів [129, 10].

Характеризуючи досягнення української графіки XVII століття, Ернст відмічає формування вже окремих шкіл при постійних зв'язках провідних друкарських осередків, які часто користуються навіть одними дошками, шрифтами тощо. Він поділяє думки інших дослідників відносно того, що орієнтація на німецьке, італійське чи голландське друкарство не перешкоджає нашим митцям формувати власне, оригінальне обличчя [129, 16]. Так, на відміну від сучасних московських стародруків виключно церковного характеру,

у наших – особливо київських – виданнях зустрічається багато творів цінного змісту. Високо цінуючи такі відмінності, автор наводить у приклад «Вірш на погреб гетьмана Сагайдачного» 1622 року та численні видання київської друкарні з великою кількістю малюнків. Зокрема, виділяються в публікації Патерики, де можна зустріти особливо багато сцен світського змісту виразно національного трактування.

Мазепинські часи характеризуються в дослідженні як великий розквіт усіх видів національної образотворчості, особливо графіки, де спостерігається загальний перехід на мідьорити. Саме в цей час наші славетні майстри І. Щирський та Л. Тарасевич запрошуються до Москви для портретування представників царської родини. Ф. Ернст вважає Л. Тарасевича кращим гравером мазепинської доби, порівнюючи ілюстрації до Печерського Патерика 1702 року з найвищими досягненнями тогочасної європейської гравюри. «Його рисунок простий та легкий, композиція гарна, оригінальна» – зазначає автор [129, 20]. Роботи І. Щирського, І. Мигури та Л. Тарасевича включаються до видатних досягнень національної образотворчості.

В середині XVIII століття в західних областях України, за словами вченого, книжкова графіка, зокрема почаївська школа, позбавляється національного характеру. Та й в центральних регіонах мистецтво гравюри відходить на другий план порівняно з малярством. Проте, творчість Г. Левицького дає зразки мистецтва високого художнього рівня. Ернст слушно підмічає, що порівняно з графікою попереднього періоду твори Левицького мають інший характер, «більш тонкий, легкий, граціозний, відображаючи ту течію в бароковій орнаменталіції XVIII століття, яку прийнято називати рококо» [129, 26]. Таким чином, загальний аналіз здобутків української графіки, поданий в праці Ф. Ернста у культурно-історичному контексті, доволі чітко підсумовує вивчення цього питання у попередні роки.

Розглянутий матеріал свідчить про те, що українська графіка, зокрема – рукописна і друкована книга – як предмет наукового дослідження привертає увагу фахівців дещо пізніше, ніж інші види давньоукраїнського образотворчого мистецтва. Однак, погляди і спостереження авторів початку минулого століття доводять, що ця ділянка художньої діяльності аргіорі сприймалась як високохудожня і відповідно трактувалась. Кращі представники молоді науки звертаються як до аналізу одиничних пам'яток українського книгарства так і до узагальненої характеристики здобутків у галузі рукописної книги і стародруків. Опіраючись на засади культурно-історичного і в окремих випадках – біографічного методів та порівняльного аналізу, дослідники переконливо визначають характерні риси, художні якості української графіки у порівнянні з іншими мистецькими школами. В своїх оцінках вітчизняні

вчені дотримуються однакової загальної концепції про національну самобутність нашої графіки на всіх етапах розвитку і вважають козацьку добу періодом її найвищого розквіту, коли цей вид образотворчості є провідним і впливає на інші галузі та національні школи.

Опубліковані протягом другого десятиліття ХХ століття матеріали з дослідження української графіки суттєво вплинули на позиції і якісний рівень праць початку наступного десятиліття з цієї тематики. Ці роботи набувають більш концептуально-проблемного характеру, але сприймаються саме як підсумок дослідницьких тенденцій 1910-х. М. Макаренко продовжив висвітлення піднятої ним раніше теми в детальному аналітичному огляді орнаментативної української стародруків [296]. О.Новицький присвятив велику статтю символіці творів старої української графіки [345]. А.Ф. Ернст окреслив сучасні шляхи розвитку вітчизняної книги [131].

Стаття «Символічні образи на ритинах київських стародруків» О. Новицького стала другим після розглянутої нами праці Д. Щербаківського системним дослідженням символіки в українському образотворчому мистецтві середньовіччя та барокової доби. Однак, якщо попередній автор у своїй ґрунтовній праці обмежився детальним дослідженням варіантів одного символу на матеріалі давнього сакрального малярства, то О. Новицький звертається до характеристики значно ширшого кола символів у більш динамічному і демократичному мистецтві книжкової графіки. Звичайно, сам формат статті теж обумовив необхідність значних обмежень, у зв'язку з чим вчений свідомо не торкається найбільш розповсюджених чи емних символів (голуб, хрест, Апокаліпсис). Обґрунтовуючи звернення до зазначеної теми, автор погоджується з думкою Д. Щербаківського відносно особливої ролі символіки в українському мистецтві. Він вважає, що у порівнянні з «іншими сучасними народами» в Україні це була найулюбленіша тема, що захоплювала всі види мистецтва і отже є його найхарактернішою рисою.

Аналіз символічних зображень починається з Розп'яття, яке набуває у низці стародруків саме символічного трактування, як, наприклад, в «Евхологоні» 1646 року, де з дерева хреста проростають галузки з квітами-медальйонами, в яких зображені таїнства православної церкви [345, 143]. Серед символів самого Розп'яття розглядаються мідний змії, знаряддя мук Христа а також – рука з грішми як емблема зради Іуди, півень як символ зречення Петра, дві руки над чашею як символ вмивання рук Пілатом тощо. Ця символіка, стверджує автор, приходить до нас із Заходу. Значну увагу приділено образів пелікана, дуже розповсюдженому в Україні. Вчений простежує застосування цього символу у синагогах, індійських пам'ятках та візантійських і західноєвропейських храмах і приходить до висновку, що в Україні образ

є найбільш поширеним і значно ускладненим. Знаходять в публікації тлумачення і образи інших реальних і фантастичних звірів і птахів – оленя, василіска, фенікса.

Наступна група символів, розглянутих у статті, пов'язана з темою Богородиці. Серед них О. Новицький виділяє композицію у «Толковій Псалтирі» 1697 року, де зображення Богородиці з Христом на руках наближається за типом до «Неопалимої купини», оскільки оточене полум'ям, якому укомпоновані 12 медальйонів із символічними сценами [345, 148]. Одним з важливих образів у цих сценах він вважає Велику Лаврську церкву, яка тут символізує Божу Матір і взагалі неодноразово зустрічається в тогочасних стародруках в якості символу. Характерним символом Богородиці виступає, на думку вченого, і єдиноріг. Цей образ також має дуже давню традицію в мистецтві народів Сходу – від Межиріччя до Монголії та Японії. Але до нас цей символ прийшов, як і більшість інших, вважає автор, із середньовічного Заходу. Зупиняється вчений також на групі символів, пов'язаних з євангелістами. В роботі характеризується становлення загальновідомої символіки – бика, лева орла і чоловіка – і тлумачиться з опорою на євангельські тексти уособлення кожного з авторів. Приділяється увага і дуже улюбленій, на переконання автора, темі в українському мистецтві «Дерева Євсевя» [345, 150].

Новицький досить детально зупиняється на проблемі формування в тогочасній графіці такого важливого напрямку як оформлення теологічної літератури і тез. «Крім таких більш-менш розповсюджених символів з другої половини XVII століття почали вживати дуже закрутісті й штучно задумані окремі композиції, що часом близько підходять до так званих «богословських тезисів», що належать до того самого часу» - зазначає він [345, 152]. Вчений ілюструє свою думку аналізом двох творів Лазаря Барановича: «Меч духовний» 1666 року та «Труби словес проповідних» 1674 року. Крок за кроком простежує дослідник значення кожного елементу надзвичайно складних композицій, зіставляючи їх з відповідними текстами. Наприклад, на титулі видання «Меч духовний» меч як «глагол Божий» у різному контексті зустрічається буквально в десятку варіантів. Фактично, в одному аркуші згуртовано символіку, що опирається на Апокаліпсис, Євангеліє, Псалтир, інші книги Нового завіту і на міркування самого Л. Барановича. Той же принцип покладено в основу композиційного рішення титулу другого видання, відносно змісту якого збереглися міркування самого богослова, процитовані Новицьким [345, 154]. При тому він зазначає, що зроблена ритина, звичайно, не відповідає всім окресленим завданням, але вірно відтворює головну ідею.

У підсумку дослідження вчений ще раз наголошує на думці, що в Україні козацької доби дуже любили і широко вживали різноманітну символіку і поряд

з мотивами, що прийшли з інших культур, наші митці вживали багато місцевих улюблених мотивів. Оскільки на час написання статті значна кількість символів, колись всім зрозумілих, втратила цю ясність, публікація відіграла значну роль у подальшому вивченні проблеми.

«Орнаментация української книжки XVI–XVII ст.» М. Макаренка також демонструє науково-пізнавальний, ціннісний підхід до аналізу художніх творів, поєднуючи детальне коментування окремих компонентів книги як цілісного художнього організму з досить широкими порівняннями та узагальненнями [296]. Автор виявляє імпульси, що коріняться в реальності і визначають характер мистецтва українських стародруків. Він безпосередньо пов'язує найвищий розквіт вітчизняної книжкової справи з загальним суспільно-культурним поступом, який переживала країна у визначену ним добу і ставить занепад книгодрукування в XVIII столітті у залежність від «натиску» з боку Московського царя. Дотримуючись, як і раніше, думки про провідну роль графіки у культурно-художньому житті козацьких часів, Макаренко слушно відмічає відсутність фахового вивчення саме художнього оздоблення староукраїнської книги. Невисвітленість питання обумовила аналітичний характер дослідження з почерговим оглядом провідних графічних складових: робота будується за структурною схемою книжкового оформлення.

Найбільш ґрунтовно досліджується в роботі художнє оздоблення вихідного аркуша, «по якому зустрічає книжку читач» [296, 6]. Заслугує на увагу відлікова точка зору цієї частини дослідження про те, що в найдавніших стародруках оформлення вихідного аркушу найповніше відповідає текстові, висвітлюючи провідні ідеї, а ближче до XVIII століття ця відповідність втрачається і складні символічні образи мають зазвичай слабкий зв'язок зі змістом [296, 8]. На підтвердження тези автор подає розгорнуту характеристику художнього рішення вихідних аркушів (титулів) відомих видань українських друкарень. Аналізуючи композиційну схему – арку з текстом всередині, М. Макаренко виводить цей основний тип з перших «Апостолів» І. Федорова та інших майстрів і з традиційних зображень євангелістів. Однак, ранні скромні мотиви не прижились через брак декоративної привабливості.

В дослідженні відмічається, що основна схема еволюціонує від типу рамки із орнаментом відносно цілісним до рамок з «окремими плямами, що не зв'язані конструктивно одна з одною», але розміщені в архітектурній схемі [296, 10]. Цікаво, що композиції рамок цілком орнаментальних, лише в загальних обрисах підпорядкованих арковій схемі, вчений вважає виявом незалежності українських митців від усталених форм («Євангеліє Учителне» 1637 року лаврського друку). «Така композиція цікава для характеристики творців української орнаменталії: їхньої незалежності від традиційних форм, сміливості в сполученні

елементів. Простоти в розумінні форми та безсумнівної волі». І навпаки, захоплення у XVIII століття чистими архітектурними формами вважає втратою цілісності графічного оформлення аркуша [296, 15]. Все ж, в загальній масі вихідних аркушів, за словами автора, панує удосконалена композиція класичної арки на підйстрах на базі.

Чи не найцікавішою з точки зору фаховості аналізу в роботі є порівняльна таблиця композиційних рішень архітектурних обрамлень аркушів Львівського Апостола 1574 року з московським апостолом 1564 року та з віленським апостолом 1594 року і Острозькою Біблією 1581 року. Метою порівняльного аналізу стало прагнення довести – всупереч думкам окремих науковців (В. Стасова, Д. Ровинського) – що всі чотири видання мали окремі дошки. М. Макаренко дійсно дуже уважно зіставляє всі зображення і фіксує різницю в дрібних деталях, в особливостях техніки виконання [296, 19-22]. В результаті він робить аргументований висновок про «окреме» походження кожного кліше. В подальшому аркове обрамлення, як знову наголошує вчений, набуває більшої декоративної виразності. Характеризуючи, як взірець, вихідний аркуш Часослова 1625 року (друку Александровича), він вважає, що такий підхід, продиктований бажанням дати «як-найкращу окрасу» і найчіткіший заголовок книжці, у даному випадку реалізовано у повній мірі: грамотно і художньо [296, 24].

Пояснення все зростаючому тяжінню до пишного оздоблення вихідних аркушів української книги автор знаходить у загальній суспільно-культурній ситуації. «В орнаменталії вихідного аркуша не давалось широкого місця цим скромним до бідності мотивам, бо не відповідали вони загальному настроєві людности того часу, що потребувала й уживала багатих тільки і соковитих форм, складного й могутнього малюнку» [296, 31]. Тому XVIII століття дає такі зразки яскравого збагачення основної композиційної схеми як «Літургіаріон» 1708 року або «Камінь віри» 1730 року. Ритини цих видань оцінюються як фахово високоякісні і художньо виразні.

Ще більше виявлені особливості Макаренко відносить до оздоблення нечисленних книг більш світського призначення, де, за його словами, митці розгортають блискучий світ «фантастики, зачарованості, неземної краси та чудових уявлень», який відбиває «веселу і гучну епоху XVIII ст.» [296, 35]. Загалом же в підсумках огляду оздоблення вихідних аркушів козацьких часів знову підкреслюється залежність не лише тексту, а й всього оздоблення книг від світогляду своєї доби. Ця позиція ілюструється подальшим аналізом елементів графічного оформлення стародруків: зворотного боку вихідного аркуша, заставок, кінцівок тощо. Окрему увагу приділяє вчений характерному звичаєві як закордонних так і українських видань уміщувати на звороті титулу герб особи, що сприяла виданню. Особливо зазначена тенденція характерна для панегіричної літератури.

Розглядаючи герби представників польської шляхти та української старшини, вчений зазначає, що часто герб є лише центром складної декоративної композиції з рослинним орнаментом. За один з найкращих взірців української гравири він вважає герб І. Мазепи у «Зерцалі од писанія Божественного» 1705 року. Поза тим, в роботі зазначається, що провідна роль гербів у книжці – саме декоративна. «Отже, ритини гербів, з одного боку багато прикрашали книжку. А з другого – прославляли ім'я тих, що підтримували книжну справу, або їй співчували, та ім'я тих, що визначалися на державній своїй. Громадській або іншій якій роботі... Ледве чи буде хтось сперечатися, що найвидастніша роля гербів у книжці – це орнаментальність, окраса самої книжки і на цю деталь у давничій справі в ХVІІ, а також і в ХVІІІ столітті видавці й друкарі найбільшу звертали увагу» [296, 43].

Функція оздоблювальна є провідною у книжкових заставках. Вихідною тезою цього розділу є яскраве і точне авторське визначення. «Світ рослин, перетворених багатою фантазією художника на нереальні гнучкі стеблини, широкі листя та пишні квітки, заповнює заставку від самого початку друкарства на Україні аж до ХVІІІ стол.» [296, 44]. Але в цих загальних рамках також простежується певна еволюція. М. Макаренко на численних прикладах вибудовує її від композицій з необмежено-вільними, буйними рослинними мотивами через вибагливо-ускладнене орнаментування з включенням сюжетних картушів і до майже панівної ролі сюжетних заставок, де орнамент лише облямовує основну сцену. Вчений підкреслює, що повний комплекс мотивів заставок формується в книжковій графіці вже у першій половині ХVІІ століття і залишається таким надалі [296, 56]. Імпонує схильність автора до виявлення узагальнених тенденцій, увага до деталі, наукова спостережливність. Це, наприклад, стосується порівняльного аналізу рішень мас акантового листя в заставках Київської Лаврської друкарні ХVІІІ століття, яке відрізнялось від решти - і від голландських, як вважає вчений, зразків - соковитими завитками. «Можливо, що так почали обробляти звичайний акант взагалі, через те, що більше знали форму дубового листка. А форма аканта, чим далі в географічному та хронологічному порядку від місця свого народження, все більше втрачає первісні свої форми» ([296, 58].

Підсумовує огляд графічного оформлення характеристика кінцівок українських стародруків. В них автор відмічає іншу концепцію оздоблення, ніж у заставках. По-перше, на відміну від заставок, в кінцівках часто зустрічаються геометричні орнаменти, а по-друге – в них набагато більше запозичень з німецьких, італійських та інших видань. М. Макаренко звертає увагу і на цікаве рішення заголовних літер та досить розповсюджене облямування сторінок з текстом делікатними рамками. Характерною особливістю дослідження є те,

що автор зупиняється і на похибках у стародруках, серед яких часто зустрічається «перевертання кліше з інших видань, в результаті чого втрачається логіка зображення [296, 62].

Завершує дослідження спроба ввести староукраїнську книгу у європейський контекст і визначити її місце та самостійність в ряду інших графічних шкіл. З цього приводу автор висловлює переконання, що українська книга немає повних аналогій в оздобленні як з виданнями, друківаними кирилицею, так і з книгами, писаними латиною, виданими у відомих європейських типографських осередках. «Вражіння складається таке, ніби наші окраси не мають попередників, а їхня позиція та елементи її винайдені й скомпоновані для тих книг, в яких ми їх знаходимо в Галичині та Наддніпрянській Україні» [296, 68]. Водночас Макаренко не вбачає безпосередніх впливів українських рукописних книг на оздоблення вітчизняних стародруків. Він дотримується думки, що ці дві галузі розвивались незалежно і достоїнство вітчизняної мистецької школи саме в тому і полягає, що у кожному випадку знаходились власні, відповідні специфіці, виражальні засоби.

Праця М. Макаренка сприймається як підсумкова у розглянутому нами етапі розвитку досліджень української графіки козацької доби, демонструючи загальні значні успіхи що були досягнуті за такий короткий час. За два десятиліття українські фахівці пройшли складний шлях сходження від опису і тлумачення конкретних фактів до узагальнюючої концепції еволюції цього виду образотворчості як провідної галузі тогочасної художньої культури.

Українська графіка ХІХ століття, точніше – першої його половини, оскільки характеристика творів пізнішого часу ще була прерогативою художньої критики, також увійшла до кола зацікавлень представників вітчизняної науки про мистецтво часів становлення, але досить персоніфіковано. Власне, всі дослідження в галузі графіки зосередились на висвітленні творчості Т. Г. Шевченка. Такий підхід обумовлений як суспільним значенням особистості Кобзаря так і тим, що з фахової точки зору його твори дійсно стали найвищим досягненням національної графіки ХІХ століття. Дослідження його творчості давало можливість висвітлити і більш загальні питання розвитку вітчизняного мистецтва.

Першим кроком у вивченні графічного і малярського доробку Т. Шевченка слід вважати прижиттєві художньо-критичні публікації та спогади сучасників. Ще у 1840-ті роки дописувачі відгукнулись на роботу митця як ілюстратора. На початку десятиліття він виконав окремі композиції «Католицький чернець» до повісті М. Наєждіна «Сила волі» та «Знахар» до однойменного оповідання Квітки-Основ'яненка а також ілюстрації до «Історії

князя італійського, графа Суворова-Римнікського, генералісімуса російських військ» М. Полевого, опублікованої в 1843 році. Робота була сприйнята сучасниками неоднозначно і серед рецензій зустрічаються як позитивні так і негативні. В основі зауважень було незадоволення критиків прозаїчно-буденним трактуванням постаті головного героя [661, 27]. Проте, автору й видавцям ілюстрації сподобались, і Т. Шевченко отримав замовлення на ілюстрування наступної книги письменника. Інформуючи читачів про вихід у світ «Російських полководців», М. Полевой називає його відомим художником [522, 93]. Свідомо фахового визнання Т. Г. Шевченка сприймається і підтримка Р. Подберезьким у тижневику «Tygodnik Peterburski» наміру молодого художника видати альбом офортів «Живописна Україна». [79, 87].

Творчість Шевченка-графіка в спогадах більшості сучасників не є предметом безпосереднього висвітлення, але в сукупності вони відтворюють характерну картину сприйняття і оцінювання його робіт. В публікаціях О. Афанасьєва-Чужбинського, В. Ковальова, К. Герна, Бр. Залеського, М. Савичева та багатьох інших згадуються олівцеві портрети, акварельні пейзажі, сепії, створені Шевченком у різні роки. Однак, є низка публікацій, де характеристика графічних робіт митця набуває фахового характеру.

Після повернення із заслання до Петербургу Т. Шевченко досягає найвищих успіхів як графік-офортист і визнання його фахової майстерності виходить на якісно новий рівень в публікаціях цих літ. Колеги-фахівці і критики-оглядачі однозначно схвалювали роботи художника [659, 122]. На особливу увагу заслуговують свідчення О. Благовіщенського. В квітні 1859 року, як розповідає дописувач, кілька з 12 кращих офортів Шевченка були ним представлені в раду Академії для затвердження претендентської програми на звання академіка. Автор описує річну виставку Академії 1860 року, де було виставлено понад 370 робіт у всіх видах красних мистецтв російських та зарубіжних митців, які прагнули отримати звання академіка і відповідну посаду. Він детальніше зупиняється на 5 роботах Т. Шевченка, зокрема – «Вірсавії» за К. Брюлловим та автопортреті, за які рішенням ради митець був визнаний «академіком по гравіюванню». О. Благовіщенський подає перелік офортів, сепій та олівцевих малюнків, створених Кобзарем у цей період і завершує огляд дуже позитивною оцінкою творчості митця [79, 342].

Я. Полонський також був високої думки про графічні твори Т. Шевченка. «Не знаю, чи був би Шевченко видатним живописцем, якби його доля не завадила йому довчитись в академії, якби він взявся за палітру та картини великих розмірів, але як рисувальник, сміливо кажу, він міг би стати в числі європейських знаменитостей» [79, 395]. Аналогічну думку висловлює і М. Микешин [79, 339]. Л. Жемчужников захоплювався шевченковою графічною спадщиною, стверджуючи: «Як художник (у прямому розумінні), він заслужив собі добре і чесне ім'я» [79, 437].

Прижиттєві художньо-критичні публікації і спогади сучасників зробили внесок у постановку провідної проблеми дослідження образотворчості Кобзаря: визначення об'єктивної значимості його графічного доробку у контексті розвитку національної образотворчості. В останні десятиліття ХІХ століття головним завданням дослідників стало виявлення обсягу графічної спадщини митця, оскільки не було навіть приблизного уявлення про реальну кількість залишених ним творів. Певний внесок у пошукову роботу зробив А. Прахов публікацією 1876 року «До малюнків Т. Г. Шевченка» [420]. У збиранні та первісній систематизації інформації помітну роль відіграли співробітники та дописувачі «Київської старовини».

В першому значному огляді В. Горленка висвітлюється колекція альбомів і малюнків Шевченка у збірці В. Тарновського [92]. Основна частина публікації наближається за типом до каталогу зі стислими визначеннями та описами. В цих характеристиках містяться цікаві спостереження й відчутні авторські уподобання. Побіжно перераховуються олійні полотна включно з «Катериною», натомість, уважно описуються малюнки дорожнього альбому часів співробітництва Кобзаря в археографічній комісії. Найціннішим експонатом колекції автор визнає видання «Живописної України», яке за значимістю дорівнює оригіналам [92, 407]. Характеристика сюжетів офортів поєднується з прагненням дати оцінку художнім якостям творів, серед яких виділяються «Старости», з їх «чудовим освітленням» та «Казка» [92, 408].

В наступній статті В. Горленко розглядає роботи Шевченка-ілюстратора [96]. Аналізуючи співвідношення поезії та образотворчості у спадщині митця, автор однозначно віддає перевагу поезії, а як художник Шевченко видається йому дуже нерівним. Науковець наступним чином визначає досягнення митця: «Найбільш властивою йому галуззю очевидно слід вважати портрет і тип. Значної довершеності досяг він також в шляхетному мистецтві офорту» [96, 9]. Ілюстративним роботам Т. Шевченка присвячено незначний фрагмент публікації. Позитивно характеризує В. Горленко малюнок до рисунку «Знахар». Більш слабким за художніми якостями видається авторові цикл ілюстрацій до життєпису Суворова. Він прямо говорить: «Тут багато маленьких, дуже поганих малюнків», вважаючи причиною низького рівня відсутність «внутрішнього зв'язку між ілюстратором і героєм книги» [96, 11].

Мета тогочасних публікацій про шевченківський доробок окреслюється в статті В. Горленка «Картини, малюнки й офорти Шевченка» [93]. Це – поповнення інформації про образотворчий спадок митця та упорядкування існуючого матеріалу. І в цьому огляді автор не приділяє уваги живописним творам митця, віддаючи належне офортам з оцінкою сюжетно-змістової складової робіт. Характеристика серії «Блудний син та офорту «Сама собі в хаті госпо-

диня» завершується висновком, що робота сповнена гіркою сарказму подібно до робіт Гойї та Гаварні [93, 81]. Порівняння важливе тим, що творчість Шевченка сприймається у загальноєвропейському контексті.

Рецензія Горленка на альбом «Офорти Шевченка в колекції В. Тарновського» містить загальну характеристику офорту як виду графічної творчості [95]. «Цей вид гравюри цінується особливо високо тому, що він є найбільш індивідуальним...особливість руки і ока митця, його оригінальні риси і сукупність всіх його зусиль, що характеризуються словами «душевний настрій», передаються з усіх видів гравюри найповніше в офорті. Риси Шевченка, як живописця, відбилися також найбільш рельєфно в цій улюбленій ним галузі гравюри» [95, 489].

У виданому в 1898 році нарисі В. Горленка «Шевченко як живописець і гравер» принципових змін у поглядах вченого не спостерігається [101]. Акварелі і малюнки, зроблені митцем за програмою Археографічної комісії, автор цінує як доповнення до загальної характеристики його творчої особистості. Як і раніше, він критично ставиться до робіт Шевченка-ілюстратора і високо цінує – передусім з точки зору соціальної значимості – всі роботи часів заслання. Окремо виділяються серія, яку дослідник називає «Пригодами блудного сина» та офорти останніх років. Характерно, що в нарисі йдеться вже про три десятки офортів, тоді як в публікації 1888 року – лише про двадцять [101, 107]. Як доказ визнання високого фахового рівня цих робіт трактується детальне висвітлення графічної творчості Шевченка у праці Д. Ровинського.

Оцінюючи творчість Шевченка-художника, В. Горленко вибудовує чітку лінію: роботи 1840-х років трактуються як твори другорядного представника Брюлловської школи і доповнення до поезії митця; набагато ціннішими за глибиною відтворення драматичних сцен життя означаються роботи часів заслання і, нарешті, справді майстерними постають офорти останніх літ. Сформульована думка підсумовує сприйняття й оцінювання малярсько-графічного доробку Шевченка у дослідженнях ХІХ століття, окреслюючи низку точок відліку для подальшої роботи.

Публікації інших авторів у «Київській старовині» обстоюють аналогічні погляди, іноді – у негативному забарвленні. О. Русов у статті «Колекція малюнків Т. Г. Шевченка» інформує про збірку шевченкових робіт, яку мав нагоду оглянути у Харкові [462]. З майже трьох сотень робіт частина, за словами автора, являє собою студії натурників та ескізи жанрових сцен, накидки і замальовки, краєвиди і пам'ятки України та епізоди вітчизняної історії. Основна ж кількість творів виконана під час заслання. В ретельному перерахуванні назв зображених місцевостей, мотивів прикаспійської природи виявляється повага до факту без спроб його тлумачення. Автор зауважує, що вітчизняні ландшафти і жанри не відрізняються тим ступенем викінчення, який помітний в аркушах

зі східною тематикою. Предметом детальнішого аналізу є твори національної тематики, серед яких виділяються малюнки «церковно-археологічного характеру», пізні офорти та «Дві дівчини під вербою» [462, 187].

Огляд колекції дає підстави авторові поставити питання про художню значимість малярсько-графічної спадщини Т. Шевченка у руслі тогочасного шевченкознавства: чи існує спорідненість і зв'язок між поетичними і образотворчими сюжетами і темами? О. Русов критично сприймає той факт, що Шевченко не прагнув візуального втілення власних поетичних образів. В жанрових сценах автор теж «при всьому бажанні» не може знайти «художню ідею» і вносить загальну негативну оцінку образотворчості митця. Аргументуючи свою позицію, він наводить у приклад образи і мотиви Кобзарєвої поезії і обурюється, що автор «Неофітів», і «Гайдамаків», брався за олівець, щоб зобразити товаришів по академії чи мужиків, «залишаючи в стороні свою світову скорботу» [462, 190]. У своїх поглядах Русов був непоодиноким. Його слова окреслюють тенденцію ХІХ століття до сприймання і оцінювання творчості Шевченка-художника у порівнянні з Шевченком-поетом не на користь першого. В статтях М. Шутурова та інших дописувачів часопису у пом'якшеному варіанті простежується подібна точка зору [612]. Графічна творчість Кобзаря побіжно висвітлюється у фундаментальному біографічному дослідженні О. Кониського «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» [192].

Певну роль у порівняно критичному оцінюванні живопису й графіки Шевченка відіграли загальний стан мистецтвознавчого знання та позиції тогочасної художньої критики, обумовлені домінуванням ідей, орієнтованих з одного боку на академізм, а з іншого – на критичний реалізм. Поза тим важливо, що такі дослідники, як В. Горленко, прагнуть оцінити творчість митця у контексті розвитку сучасної йому європейської графіки.

З перших років ХХ століття посилюється пошук інших підходів до аналізу і оцінювання живописно-графічних робіт митця. Це було пов'язано з новою фазою формування наукового мистецтвознавства та переходом живописно-графічного доробку митця як предмету дослідження від художньо-критичної галузі мистецтвознавства до історії мистецтва. У науці зростає потреба у новій концепції, яка дала б можливість об'єктивно оцінити спадщину Шевченка-художника. Помітним кроком у справі систематизації наявних матеріалів став Каталог музею українських старожитностей В. Тарновського 1903 року, укладачем якого був Б. Грінченко [172].

Є. Кузьмін у статті 1900 року «Т. Г. Шевченко як живописець і гравер» опирається на попередні публікації, зокрема на статтю А. Прахова і працю О. Кониського, але робить свої висновки [217]. Він вважає, що проголошення митця головою тогочасного «літературно-ідейного» руху на початку 1840-х років ви-

значило переваги його діяльності, хоча важко сказати, хто в дійсності переважав у Шевченкові: художник чи поет. Переконалий, що справжнім покликанням Шевченка була образотворчість, вчений звертається до біографії митця і відповідним чином інтерпретує його вірші та життєві події дитинства і молодості [217, 63-64].

Докази того, що Т. Г. Шевченко сам «більше любив у собі художника ніж поета», Є. Кузьмін знаходить в документах і матеріалах часів заслання поета, а характеризуючи прикаспійські та аральські пейзажі, зауважує, що лише істинний художник міг бачити красу в цих безрадісних ландшафтах [217, 68]. Окремі фахові недоліки в його роботах пояснюються трагічними життєвими колізіями, через які Тарас Григорович не міг удосконалюватись. Кузьмін підкреслює, що немає мистецтв, які були б «такими рабами «майстерності», як мистецтва пластичні» і розвиває цю тезу, порівнюючи мистецтва музики, слова та візуальних образів.

Підіймаючи питання визначення характерних прикмет таланту Шевченка-художника, науковець відмічає «майже повну відсутність тенденції», під якою розуміє соціальну направленість творчості і вбачає в цьому доказ того, що Т.Г.Шевченко був художником «par excellence», для якого чисто живописна чи лінійно-графічна сторона мистецького твору завжди стояла на першому плані [217, 69] У його висловлюваннях звучить вірна думка, що Шевченко і в образотворчому мистецтві був так само реалістичним, як і в літературі. Однак, наголошує Є. Кузьмін, тогочасний реалізм не зовсім співпадає з теперішнім його тлумаченням, обумовленим впливом натуралізму [217, 71].

Вчений захоплюється схильністю митця до вдумливого спостереження і фіксації життя і переконаний, що Кобзареві притаманні були вроджений смак, талант і уміня, що «водили його рукою» в образотворчій діяльності [217, 72] Найбільшого схвалення автора заслуговують офорти Шевченка. Відмічаючи високий ступінь довершеності графічних аркушів, Кузьмін проводить компетентний аналіз манери виконання робіт, успадкованої від Рембрандта, з яким митця пов'язувала «спорідненість талантів». За твердженням вченого офорти Кобзаря повинні займати найпочесніше місце в мистецтві графіки.

Стаття Є.Кузьміна мала безсумнівний вплив на подальше вивчення образотворчої діяльності Т. Г. Шевченка. Сам науковець обстоював викладені в ній думки в публікації 1911 року «Тарас Григорович Шевченко», яка має іншу структуру, починаючись з біографічних даних про дитячі та юнацькі роки митця як того тла, на якому розгортається його образотворча кар'єра [221]. Дотримуючись викладених раніше поглядів, Є. Кузьмін по-іншому розставляє акценти: більше зупиняється на творах 1840-х років, пов'язаних з Україною, зокрема -

офортах «Живописної України» та чудових акварелях і малюнках Почаївської лаври, Густинського монастиря, церкви у Суботові. Формально-стилістичне спрямування характеристик свідчить про аналіз робіт з позицій фахового мистецтвознавства.

Подібний підхід до висвітлення творчості Шевченка-художника продемонстрував М. Сумцов у публікації «Рисунки і картини Т. Г. Шевченка» [508]. Її характерна ознака – огляд попередніх робіт М. Шугурова, О. Русова, В. Горленка, Є. Кузьміна, Б. Грінченка. Автор зупиняється на двох діаметральних позиціях: Русова та Кузьміна, виділяючи протилежність поглядів у питанні зіставлення поезії та образотворчості. «І Кузьмін і Русов визнають у живописі Шевченка невідповідність поетичним його сюжетам, але в той час як п.Русов вбачає в цьому недолік, п.Кузьмін, навпаки, бачить достоїнство» [508, 235]. Сам учений цінує художні твори Кобзаря за глибоку щирість і чітко виявлений настрій. Полемижуючи з поглядами О. Русова, який дорікав поетові за відсутність в його образотворчій спадщині «Наймичок, Титарівен, гайдамаків, сотників, степів, могил», автор висловлює меткі міркування щодо адекватності поетичної і художньої творчості. М. Сумцов переконаний, що «...навіть чи може суміщатись в особі поета і ілюстратор власних його творів. Для такого сумісництва немає достатнього психологічного обґрунтування. Чутлива душа художника чи поета користується словом та олівцем як двома різними знаряддями для досягнення різних цілей» [508, 237]. І відтворення у лініях і фарбах враження, вже пережитого митцем у слові чи навпаки, є зайвим по-суті.

Водночас, визначаючи цінність малярсько-графічних творів поета, вчений передовсім називає їх роль у вивченні біографії митця, оскільки цей доробок складає «важливу паралель до його віршів» [508, 236]. Автор переконаний, що малярство митця має велике історичне значення. Нарешті, як етнограф вчений акцентує увагу на тих широких можливостях, які відкриває вивчення робіт з «фольклорними цілями» [508, 238]. М. Сумцов також безумовно віддає перевагу графічним роботам Шевченка-художника. У своїх поглядах від дуже близький до позицій Є. Кузьміна, думки якого відносно майстерного володіння технікою офорта та художніх якостей графічних аркушів переказує дослівно.

О. Сластьон у висвітленні кобзарєвої образотворчості займає перехідну позицію між ХІХ та ХХ століттями. В 1906 році було опубліковано розвідку митця «Шевченко як маляр» [485]. З перших рядків прочитується кредо автора: він висловлює жаль з того приводу, що Т. Шевченко мало цікавився як художник етнографічними формами українського життя. Однак вчений сам відповідає на свої дорікання словами близького знайомого Т. Шевченка художника А. Честаховського: «Зовсім, голубчику, тоді другі часи були і нікому того в голову не приходило» [485, 14]. В публікації теж піднімається питання

про взаємозв'язки та лідерство у системі мистецтв. Автор зазначає, що вербальні мистецтва динамічніше реагують на зміни у суспільстві, пластичні ж мистецтва потребують, на відміну від поетичної творчості, «студії і щоденної практики».

Характеризуючи образотворчу спадщину митця, О. Сластьон коротко визначає найвагомші досягнення. Серед них – «Живописна Україна» та деякі пейзажні акварелі. Біографічний підхід переважає в характеристиці шевченкової діяльності часів заслання. Дивує, що автор не характеризує графічні роботи тих років, навіть «Притчу про блудного сина», але переказує інформацію про заняття скульптурою. Побіжно оглянуто і здобутки останніх років життя поета, зокрема, прекрасні офорти. В загальних оцінках образотворчості Т. Шевченка вчений на чільне місце ставить твори, пов'язані з історією України і вважає, що митець був першим, хто відтворив теми національної історії.[485, 16] Високо цінує автор і жанрові композиції з життя народу, такі як «Судня рада», але переважно за зміст, а не художні якості. Більше подобаються Сластьону з точки зору фахової майстерності архітектурні пейзажі митця.

Положення розглянутої роботи лягли в основу наступної публікації О. Сластьона 1911 року [486]. Як і в попередньому нарисі, автор розглядає образотворчу спадщину митця на основі біографічного підходу. Практично не характеризуючи образотворчий спадок часів заслання, він у даному випадку детально перераховує і високо оцінює численні графічні твори останніх років, називаючи його першим російським офортистом.

Дослідник і тут на перше місце ставить твори Шевченка з української історії та жанрові композиції з сучасного народного життя. Високо цінує автор портретну спадщину Кобзаря, особливо – акварельні роботи, які «повні виразу якоїсь лагідності і чудово передають характер людини» [486, 13]. Не погоджуючись з думкою В. Горленка про те, що жанровими уподобаннями Шевченка слід вважати «портрет і тип», вчений переконує читача, що митець був «історико-жанрист чистої води» [486, 14]. Важливою для подальшого розвитку шевченковознавчих досліджень є думка про те, що Т. Шевченко, як і кожний митець, був «майстром свого часу». Хоча в конкретних аналізах автор фактично ігнорує свою тезу, але таке твердження впливало на становлення об'єктивного сприйняття шевченкового мистецтва в контексті його власної доби.

В ювілейний період 1911–1914 років з'являється численна кількість праць літературознавчого та мистецтвознавчого напрямків дослідження творчості Т. Г. Шевченка. Як і раніше, переважає історичний підхід до трактування графічних і малярських творів митця, але разом з тим в публікаціях все частіше спостерігаються засади художнього аналізу. Щодо оціночних характеристик, то переважна більшість дослідників віддає належне фаховій майстерності митця.

В 1911 році в різних містах проходять виставки шевченкових малярських та графічних робіт. В Петербурзі крім виставки, влаштованої петербурзьким товариством імені Шевченка, відбулась презентація творів митця в стінах Академії мистецтв, що стало приводом для публікації Л. Маркова [305]. Дописувач висловлює переконання, що Т. Шевченка характеризувала «творча любов до образотворчого мистецтва» і фахове володіння технічними засобами пластичного мистецтва. Про це свідчать виставлені в експозиції академічні роботи студентських років, виконані у панівній для тогочасної Академії манері.

З деякою зверхністю столичної рецензії контрастує висвітлення київської виставки творів Шевченка М. Біляшівським та Д. Щербаківським [324]. Вони поділяють думку Є. Кузьміна про те, що «образотворчість була головною метою прагнень Шевченка, принаймні в перший період життя» [324, 135]. Вчені стверджують, що як маляр і графік митець працював багато у всі періоди життя, однак досліджені його твори дуже поверхово. Автори подають опис кожного експонату виставки із зазначенням характерних деталей, написів, дат, інвентарних номерів, місцезнаходження, розмірів тощо. Одним-двома реченнями виявляється і мистецька вартість роботи.

Ще одним відгуком на влаштовану у Києві виставку стала стаття В. Щербаківського «Виставка артистичних творів Тараса Шевченка».[167] Публіцистичний характер огляду відбиває погляди автора не лише на творчість Кобзаря. Цікаве міркування висловлюється відносно соціального сприймання творчості митців збоку суспільства. Як вважає В. Щербаківський, Рафаель, Леонардо і Мікельанжело ніколи не стали б такими величними, якби не відчували загальної шани та інтересу. В Україні ж шевченкових часів художня культура занепала. «Традиції порвалися, атмосфери малярської не було кругом» – пише автор.

Заявлена позиція лежить в основі характеристики творів митця. В олійних портретах 1840-х років В. Щербаківський вбачає негативний вплив «сухого академізму». В акварельних краєвидах імпує уміття митця вдало вибрати мотив і передати настрій. Особливо автора приваблюють пейзажі часів заслання з їх загальною сумовитістю. «Його спосіб малювати акварелями надзвичайно простий, але душа так багато вклала сюди, що вони нам більш цікаві, ніж багато інших його творів». Загалом же виставка справила на дописувача сильне враження «тією потенціальною енергією», що виступає в творах.

В 1913 році до висвітлення проблеми долучається львівянин І. Крип'якевич вагомим оглядом «Шевченко-Маляр» [213]. Погляди вченого збігаються з позиціями дослідників київського кола. Відносно залежності Т. Шевченка від творчості К. Брюллова, він зазначає що митець ніколи не міг повністю позбутись «деспотичного впливу» вчителя. Оглядаючи творчість митця, І. Крип'якевич розставляє вірні акценти. Він вважає, що ілюстративні історичні

портрети російських полководців принесли Шевченкові велику славу, його портрети 1840-х років «рисовані виразно, колориту свіжого», а рисунки за дорученням археографічної комісії «важні для науки, бо заховали багато пропавших пам'яток з першої половини ХІХ в., – але замітні й з артистичного погляду, виконані не раз з великим смаком і мистецтвом» [213, 3]. Роботи часів заслання характеризуються як життєво правдиві і внутрішньо емоційні. Відзначаючи роль Т. Шевченка як основоположника мистецтва офорту в тодішній імперії, він досить стримано оцінює художні якості робіт, однак зауважує, що митець «не тільки стоїть на першому місці в українській поезії, – також в нашій малярстві займатиме дуже визначне місце» [213, 6].

Осмилення образотворчого доробку митця міститься в публікаціях Шевченкового збірника 1914 року. В статті М. Макаренка «З артистичної спадщини Шевченка» предметом аналізу виявляється акварель «Пожежа в степу», цікава тим, що має вербальний коментар у повісті Шевченка «Близнюки» [292]. Макаренко проводить порівняння опису степової пожежі, де виявляється майстерність митця як письменника і відтворення цього сюжету в фарбах. Вчений високо оцінює шевченкове володіння словом для передачі драматичної сцени у повісті і ставить знак рівності між художніми якостями словесного та візуального образів. На його думку акварель дає можливість глядачеві глибше відчувати тодішнє переживання митця уявити всю складність ситуації [292, 123]. Він прагне окреслити умови, в яких створював цю роботу митець, знайти імпульси, що коріняться в реальності і визначають настрій і творця і його творіння.

Серед публікацій ювілейних літ – стаття Д. Дорошенка «Шевченко як живописець і гравер» [122]. В основному це – переказ раніше оприлюдненої інформації. Характерно, що не згадуються портрети 1840-х років, але ретельно перераховуються ілюстрації до тогочасних видань і офорти «Живописної України» [122, 14]. Буквально одним абзацом розповідається про роки заслання, проте дослівно цитуються рядки «Щоденника», де Т. Шевченко обґрунтовує свої наміри зайнятися акватинтою. Увагу вченого привертають останні роки діяльності Шевченка-художника: він зупиняється на контактах митця з професором Йорданом, заняттях копіюванням. В характеристиці офортів останніх літ Д. Дорошенко опирається на роботу Є. Кузьміна 1900 року і завершує статтю закликом до видання образотворчої спадщини митця.

П. Зайцев у нарисі «Шевченко-художник у Києві» акцентує увагу на окремих епізодах подорожі Т. Шевченка в якості художника археографічної комісії по Полтавській, Чернігівській, Волинській губерніям восени 1845 та протягом 1846 років [142]. Серед кращих досягнень називаються акварель із зображенням Суботівської церкви та портрети місцевих поміщиків. Огляд акварелей й малюнків з пам'ятками Чернігівщини доповнюється характеристи-

кою діяльності митця як співробітника комісії у Києві. Окрім відомих на той час шевченкових краєвидів Києва автор згадує і ті, про які можна було довідатись із письмових джерел [142, 47]. Відносно волинсько-подільській подорожі Шевченка П. Зайцев зазначає, що результативність роботи художника не така вже й значна, однак відзначає майстерність виконання видів Почаєва і Лаври.

Дослідження образотворчої спадщини Т. Шевченка входить до кола наукових інтересів К. Широцького. В 1911 році він звертається до цієї теми в статті «Де які портрети, роблені Т. Шевченком» [587]. В ній оглянуті «портрети 12 воєнків» до видання М. Полевого, які разом з ілюстраціями до життєпису О. Суворова здобули Шевченкові славу знавця в галузі історичних портретів. К. Широцький відзначає в них «правду життя» на відміну від умовної репрезентативності портрету попереднього століття. На думку вченого «первісний нахил» до портрету у Шевченка мусів зміцнитися в неволі, де жорсткі обставини змусили його крадькома малювати товаришів по казармі, місцевих жителів та самого себе. Наприкінці огляду автор підкреслює вагомий внесок митця у розвиток сучасного йому мистецтва як України так і Росії та Європи. Основні тези цієї публікації автор розвиватиме в наступних роботах.

Розвідка К. Широцького «Сама собі в хаті господиня» містить аналіз одного з пізніх офортів митця як характерного твору не лише самого художника, а й тогочасного мистецтва гравюри загалом [592]. Привертає увагу прагнення окреслити загальні тенденції художнього процесу, в контексті якого формувалась майстерність Шевченка-графіка та розглядати високі досягнення митця як закономірне продовження визначних традицій національного мистецтва попередніх часів. Спостерігається також тенденція до оцінки художніх явищ (призначення і вища мета мистецтва) з позицій шанувальника соціально спрямованого мистецтва критичного реалізму.

В стислому огляді розвитку європейської графіки автор ставить тяжіння тих чи інших національних художніх шкіл до певних видів і технік мистецтва в залежність від національного характеру та зовнішніх умов. «Ясне небо Італії, наприклад, і жвавість італійського життя дало дещо інше ніж холодність спокійної північної природи. Тим то ми й бачимо, що розкішна, але темна по своїх тонах гравірувальна штука з'явилася не в Італії, а в Німеччині» [592, 101]. Зазначаючи, що в Україну графічне мистецтво потрапило з Голландії, Широцький вбачає певну спадкоємність у впливах старих німецьких та голландських митців на формування графічної майстерності Т. Шевченка. «Так Шевченко завершив традицію наших зв'язків з Заходом, злучивши своєю особою... колесо історико-артистичного процесу» [592, 102]. І якщо в Росії Кобзар одним з перших почав творити офорти, то для України це була давно знана техніка. Вчений вважає Т. Шевченка наступником старих майстрів: І. Ширського, Л. Тарасевича,

Г. Левицького і – найкращим творцем української графіки. Особливо наголошується, що найбільш визначних успіхів митець досяг за три останніх роки життя.

К. Широцький, як і інші дослідники, називає дійсним вчителем Т. Шевченка Рембрандта – не лише в технічних прийомах, а і в схожій тематиці низки творів, тяжінні до реалізму. Офорт «Сама собі в хаті господиня» він відносить до «переробок» рембрандтівських мотивів, зокрема – «Данаї» [592, 105]. Проте, Т. Шевченко пішов далі, відображуючи сучасний сюжет з життя великого міста. Тим самим заперечується твердження критиків, які докоряли митцеві у відсутності «горожанських мотивів і їх далекістю від життя» [592, 106]. Автор проводить також аналогії з роботами Рубенса, Брюллова, Гаварні. Утверджуючи спадкоємність шевченкової манери від офортів Рембрандта, автор аналізує техніку штриха в залежності від світлотіньових ефектів і робить висновок, що «світлотінь у Рембрандта і в Шевченка майже всюди однакова», включно до прагнення закривати від глядача джерело світла. На завершення аналізу вчений віддає належне грамотній анатомічній побудові фігури героїні композиції як свідoctву фахової майстерності художника.

Проблема виявлення джерел формування митця як художника а також визначення етапів його творчості – академічного «брюлловського» та реалістичного «рембрандтівського» – висвітлена в огляді «К. Брюллов і Т. Шевченко» [578]. В статті «Т. Шевченко як ілюстратор» вихідною думкою автора є твердження, що виконання таких робіт є другорядним у спадщині кожного митця порівняно з творчістю «безпосередньою» [596]. Окреслюючи коло творів, де Т. Шевченко виступає як ілюстратор, автор включає до нього і «Катерину» і низку незавершених композицій. Вчений висловлює цікаву думку про те, що великий цикл «археологічних» робіт митця (таких як «Церква в Суботіві») має характер ілюстрацій [596, 92]. К. Широцький аналізує ілюстрації митця, починаючи зі «Знахаря» та «Капуцинського монаха». Вчений відмічає, що Шевченко відповідно до тексту змальовує образ сільського знахаря, до якого і малі і дорослі ставляться з боязкою пошаною. образ. Критичніше ставиться К. Широцький до образу монаха, проте зазначає, що митець «вповні перейнявся настроєм цієї повісті», а це є головним достоїнством ілюстратора [596, 95].

Звертаючись до циклу з 29 ілюстрацій та портрету, що були виконані Т. Шевченком до книги М. Полевого про Суворова (крім нього в оформленні брали участь О. Брюллов, П. Басін, О. Коцебу, Р. Жуковський та М. Маслов), К. Широцький віддає перевагу шевченковим роботам за кількома показниками. Передусім вони відзначаються розмаїттям тем, які належать до особистого життя полководця, при тому, що митець відверто уникає сцен бою, смерті та кровопролиття. Особливо імпонує дослідникові те, що Шевченко позбавляє Суворова будь-якого ореолу.

Найбільш вдалими вчений вважає ті аркуші, де Шевченко відходить від тексту: сцени польського балу, у Бахчисарайському палаці, святкування угоди з татарами тощо. Найкращі композиції пов'язані певним чином з Україною – привал солдатів, смерть Потьомкіна, побачення короля Станіслава з царицею Катериною [596, 109]. Автор наголошує на старанному опрацюванні Шевченком історичних подробиць та прагненні відтворити настрій доби. Після переліку окремих похибок (невірна перспектива, «архаїчна ізокефалія») К. Широцький повертається до позитивних якостей; зокрема вбачає особливу оригінальність ілюстрацій в їх орнаментальності, маючи на думці відсутність рамок [596, 113]. Портрети 12 полководців для наступного видання Полевого приваблюють ученого старанністю, попри певну однотипність рішення: він зазначає, що вищий у порівнянні з ілюстраціями до життєпису Суворова художній рівень портретів обумовлений обдарованістю митця як портретиста. З поміж усіх робіт автор виділяє портрети Паскевича, Румянцева та знову ж таки Суворова.

Детальніша характеристика портретних робіт митця міститься в статті «Портретні твори Т. Шевченка» [580]. Жанр портрету, твердить автор, найліпше дає змогу виявити еволюцію як змістовно-світоглядних так і формально-стилістичних особливостей образотворчості митця. Згадані портрети 12 полководців оцінюються як такі, що лягли в основу всіх подальших видань такого жанру, «так що з цього боку Шевченку належить навіть почесне місце в історії друку в Росії» [580, 19]. Вершиною портретної творчості Кобзаря, на думку К. Широцького, стала група автопортретів – від перших романтичних олійних полотен до віртуозних офортів останніх років. Вчений акцентує увагу на роботах, де поет виступає дійовою особою на першому або на другому планах – сцени в казармах, на узбережжі Аральського моря тощо. Стаття не позбавлена критичних зауважень: автор відмічає використання однотипних поз, жестів, колористичного рішення, але додає, що ці елементи є шляхетними і надають роботам «особливого поетичного відтінку» [580, 24].

Одна з найглибших характеристик творчості Шевченка-художника міститься в статті «Гравюри Т. Шевченка» [581]. Зазначаючи самостійність та певне протистояння естетики рисунку по відношенню до живопису, К. Широцький вважає, що заняття гравюрою були виявом творчої індивідуальності митця. Вчений, як і Є. Кузьмін, наполягає на творчій схильності митця саме до цієї галузі образотворчості. Він доводить, що перехід від живопису до гравюри був (через акварель) послідовним і усвідомленим і відбувався паралельно з переходом від класицистичного до реалістичного напрямку. Зростання реалістичного світосприйняття митця пов'язується з драмою заслання, однак потяг до графічних засобів відтворення пояснюється внутрішнім баченням «вищої сонячної краси», що ставить в центр уваги світлотінь. Віддаючи належне сприянню колег-

митців в удосконаленні графічної майстерності Т. Шевченка після повернення із заслання, автор наполягає на самостійності досягнень художника. «Шевченко виключно шляхом особистих зусиль, без будь-яких сторонніх порад, досяг у галузі офорту великих результатів, збагативши українське і російське мистецтво ХІХ ст. кількома десятками прекрасних творів небаченого до нього в Росії мистецтва, яке він не лише засвоїв, а й заново розробив» [581, 52].

В циклі «Живописна Україна», вчений відмічає як досягнення так і недоліки, називаючи найкращою роботою «Судню раду», що стала, за його словами, народною картиною. Основна ж увага зосереджена на пізніх офортах митця. Широцький захоплюється обдаруванням Шевченка-портретиста, яке виявляється в автопортретах і в чудових портретах Ф. Толстого, П. Клодта та інших. В них «реальність, м'якість виразу поєднувалась із витонченістю виконання, якої не було в «Живописній Україні» і яка надає такої цінності цим роботам Шевченка» [581, 54]. Характеризуючи виражальні засоби офортів та техніку виконання, автор відмічає впевненість ліній та їх віртуозне поєднання в залежності від задуму. Особливо приваблює його трактування світла як провідна особливість шевченкової графіки.

Акцент на художньо-стилістичних особливостях робіт Т. Шевченка доповнюється міркуваннями автора щодо особливостей різних видів мистецтва. «Живопис, скульптура накладали б на нього шори природних умов, які є загально прийнятими та загальнодоступними і яких не можна змінити; гравіювання ж дало йому можливість моделювати зображене відповідно до своєї здібності, не поступаючись совістю; як solo'ва музика не залежить від суворих вимог сцени й оркестру, так і гравюра є вільною від обтяжливих умов живопису» [581, 54]. У висновках підкреслюється спадкоємність в офортах Шевченка традицій давньої української гравюри.

Маловивчений аспект образотворчого спадку митця досліджується в статті «Туреччина в картинах Т. Шевченка» [591]. Вчений зазначає, що від перших самостійних робіт, таких як акварель «У гаремі», офорту «Дари в Чигирині», окремих ілюстрацій, через численні казахсько-киргизькі сцени часів заслання і до останніх робіт включно з «Одаліскою» та «Притчею про виноградарів», у творчості Т. Шевченка з'являються східні мотиви. Певною мірою спонукальною причиною була українська історія, відтворена в «Дарах в Чигирині» чи аркуші «Хмельницький у хана». Разом з тим, важливим чинником зацікавлення Т. Шевченка східною тематикою дослідник вважає загальноєвропейське захоплення подібними «жанрами» в добу романтизму.

На підтвердження своєї тези К. Широцький проводить огляд популярних в європейському мистецтві ХVІІІ – ХІХ століть екзотичних мотивів у прикладному мистецтві, оформленні інтер'єрів, літературі, музиці, живопису тощо. Вчений наводить у приклад твору знаменитих майстрів – від Рембрандта до Е.

Делакруа та Т. Жеріко, для кого мусульманський Схід став джерелом натхнення. Конкретним натхненником Т. Шевченка, як і в інших ситуаціях, К. Широцький вважає К. Брюллова [591, 96]. Щодо художнього значення шевченкових робіт на східну тематику, то вчений віддає їм належне у контексті доби, відмічаючи умовність сприйняття і відтворення подібних мотивів.

Узагальнена характеристика творчості митця міститься в статті «Шевченко-художник» [595]. К. Широцький не поділяв думок тих дослідників, хто вважав, що на заслання митець повністю подолав брюлловські впливи. Але він трансформує персональну підпорядкованість на роль цілої академічної школи, її, в свою чергу, – на художню атмосферу епохи. І підтверджує свою позицію характеристикою популярних тем і сюжетів тогочасного мистецтва. Вчений називає Шевченка «першим оповідачем народного життя» в образотворчому мистецтві, та навіть у цих роботах вбачає певну «шаблонність» [595, 47].

Як і завжди, К. Широцький віддає перевагу графіці Кобзаря, передусім – періоду заслання та останніх років життя. Сцени за участю самого Т. Шевченка і взагалі композиції з тогочасного солдатського побуту разом із серією «Притча про блудного сина» вчений відносить до особливо значних досягнень митця і навіть заявляє, що той «був першим у штудії, що звернувся до змалювання чужого нещастя» [595, 49]. Автор відмічає і той факт, що у заслання Т. Шевченко не переставав звертатись до штудії оголеного тіла, відносячи це на рахунок ремінісценцій академічного вишколу. В окрему групу виділяє вчений твори сакральної тематики, зосереджуючись на композиції «Розп'яття».

Офорти Т. Шевченка останніх років життя дають підставу вченому виявити майстерність фахового аналізу, звернутись до характеристики прийомів та засобів виразності графічних робіт. Зауваження щодо певної одноманітності рішень та «брюлловської манірності» не заважають авторові зазначити, що Т. Шевченко загалом завжди був самим собою і не став менш оригінальним від того, що поєднав «свої власні здобутки з вичученим шкільним надбанням» [595, 53]. Вчений вводить шевченкові твори у загальноєвропейський художній процес і доводить, що Т. Шевченко був обдарованим художником, який зробив дуже вагомий внесок у тогочасне українське та російське мистецтво і був відкривачем в окремих галузях образотворчості.

Шевченкознавча тема стає провідною у наукових зацікавленнях О. Новицького. В 1911 році завдяки ініціативі вченого у Москві була організована виставка робіт Т. Шевченка. В цьому ж році публікується його розвідка «Т. Шевченко як маляр» [331]. Провідною тезою статті є твердження, що у всій творчій діяльності Кобзаря він виступає як син України [331, 78]. О. Новицький поділяє точку зору тих авторів, хто відмічає різноманітність талантів Шевченка-художника, який однаково успішно працював у різних видах і жанрах живопису й графіки. Звер-

таючись до слів самого митця, автор доходить до висновку, що справжнім покликанням Т. Шевченка була образотворча діяльність. Аналізуючи роботи для Археографічної комісії, вчений вважає, що «дуже важко сказати чим краще і поетичніше описує він природу України: словами чи лініями?!» [331, 81]. Цей «поетичний реалізм» автор трактує як відмінну рису творчості Шевченка-пейзажиста. Віддаючи належне сюжетам з історії України, дослідник особливо високо шанує побутові твори митця. За його словами жоден тогочасний майстер побутового жанру – зокрема, «розхвалений російськими критиками» Федотов – не йдуть ні в яке порівняння зі сповненими щирої правди і співчуття сценами з життя киргизів. Та понад усе ставиться в статті серія «Притча про блудного сина». О. Новицький порівнює серію з «Записками із Мертвого дому» Достоевського і заявляє, що в ній «...малярство може увперше з початку свого існування випередило на цілі десятиліття літературу, яка взагалі завжди і усюди йшла на чолі решти умілостей» [331, 82].

1914 рік був плідним для О. Новицького як дослідника творчості Шевченка-художника. В публікації «Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка» він проводить порівняльне співставлення художніх образів, відтворених у віршах та акварельних роботах митця [338]. Вихідним пунктом висвітлення теми є твердження про соціальну природу всієї творчості Кобзаря, його безпосереднє «народне почуття». Автор вбачає прямі аналогії в сюжеті акварелі «Коло Седнева» і епізодах поеми «Сон». Багато паралелей виявляється в акварелях часів перебування на Аралі та Каспії та віршами тих літ. Всюди наголошується на вражаючій здатності митця передати настрій, умінні розгледіти в природі «якусь ідею, закладену в кожному мотиві, й передати це в своїм малюнку, чи в своїм вірші» [338, 59].

У «Шевченківському збірнику» розміщено статтю О. Новицького «Шевченко та Гогарт» [340]. Учений звертається в ній до порівняльної характеристики відтвореного обома митцями сюжету – «Притчі про блудного сина». У контексті задекларованого порівняння зазначається, що Хогарт трактував мистецтво як просвітництво і дидактичний засіб виховання, а з точки зору розробки теми художник мислить як драматург [340, 130]. Характеризуючи «Кар'єру гульця», О. Новицький відмічає схожість з епізодами шевченкової «Притчі про блудного сина» і ставить питання: чим обумовлена така схожість з огляду на те, що український митець не був знайомий з творами англійського попередника?

Відповідь, на думку вченого, полягає у тому, що У. Хогарт знаходився під впливом літературних течій своєї доби, а Т. Шевченко сам був письменником, при тому геніальним. У галузі побутового жанру, знову підкреслює Новицький, сучасники Кобзаря не піднімалися над рівнем театралізованих пасторалей (Венеціанов) чи гумористично трактованих сцен (Федотов). Головна ж якість шевченкових творів – правдивість відображення життя, уміння «знайти артистичну

красу і там, де звичайно її не добачають в гидких зовнішніх умовах» [340, 132]. Вчений наголошує, що митець, виявляючи об'єктивні соціальні умови, в яких діють його герої, пішов далі за Хогарта.

В цьому ж році видається праця О. Новицького «Шевченко як маляр» [339]. Вона складається з ґрунтовної вступної статті та найповнішого на той час реєстру живописних та графічних творів митця. Визначення «реєстру» відбиває специфіку дослідження, оскільки у цьому виданні наводиться інформація і про роботи, які лише згадуються в тих чи інших джерелах. Вступна стаття містить низку нюансів, які дозволяють говорити про шлях, пройдений в окремих випадках від конкретних фактів до узагальнень. Автор детальніше зупиняється на перших вчителів Шевченка. В статті наводиться позиція В. Щурата, щодо навчання майбутнього митця у Варшаві в майстерні Ф. Лампі [639]. Сам Новицький схиляється до думки, що значну роль у професійному визначенні Кобзаря відіграв Ян Рустем, у якого той певний час навчався у Вільно, однак, обидва майстри не могли серйозно вплинути на фахову підготовку Шевченка.

Несподіваної гостроти набуває тлумачення проблеми впливу К. Брюллова на особистість Т. Шевченка. Посилаючись на погляди П. Делярова, які О. Новицький повністю поділяє, вчений подає критичну характеристику творчості ушавленого маестро. Він вважає, що брюлловським роботам притаманні кволу уява, раціоналізм і рефлексивність, похибки у повітряній перспективі, що він був «різбярем по натурі» і бачив натуру «у рисах і формах», а не в кольорі [339, 10]. Останнє зауваження є цікавим з точки зору відносин «учитель – учень», оскільки Шевченка сприймали також графіком, а не живописцем.

Характеристика творчості Брюллова дає авторові підстави заявити, що «по самій натурі Шевченко і Брюллов – се люди мало не протилежні» [339, 11]. Згадуючи публікацію К. Широцького про К. Брюллова та Т. Шевченка, автор ще більше загострює викладені в ній міркування. Водночас зазначається, що вже у перші роки творчості можна помітити впливи Рембрандта в «Автопортреті зі свічкою», а удосконалюючись в техніці акварелі, молодий митець мав за взірєць роботи П. Соколова. Серед ранніх робіт, як і раніше, найвище оцінюються аркуші «Живописної України», зокрема «Судня рада», яка зі своєю життєвою правдою могла стати у перший ряд серед передвижників.

Уважно простежується в статті співробітництво Т. Шевченка в Археографічній комісії. Образотворчу діяльність митця під час заслання О. Новицький розглядає крізь призму біографічних фактів, проте, з великої кількості робіт аналізує лише «Притчу про блудного сина» [339, 29-30]. Стосовно творів останніх років учений зазначає, що за «Притчу про виноградний сад» та копію роботи І. Соколова Т. Шевченко у 1859 році отримав звання академіка. В підсумках, як і раніше, він наголошує, що між живописом, графікою та поезією Т. Шевченка

багато спільного і підкреслює, що «в усім, що тільки виходило з під його пера, олівця або пензля, яскраво видно сина України» [339, 33]. Нарешті, в статті висловлюється досить дискусійна думка, що недостатня фахова освіченість обумовила його самостійність і перемогу «народної стихії».

Складений О. Новицьким реєстр містить 13 розділів і нараховує 650 найменувань. На той час ця праця стала найповнішим каталогом відомих шевченкових робіт. Вчений включає до списків всі живописні, графічні, скульптурні твори і навіть архітектурні проекти, які згадуються у простудійованих ним документах і матеріалах. Щодо наявних творів, то автор виявляє себе ретельним дослідником, прагнучи до вичерпності інформації. Розподіл робіт по тематичним блокам відповідає логіці викладу матеріалу. Безумовно, реєстр не вільний від окремих огріхів і помилок, однак, сама обширність праці робить її одразу помітним явищем українського шевченкознавства.

О. Новицький залишається ключовою постаттю українського образотворчого шевченкознавства і в 1920-і роки, що стали роками підведення підсумків розвитку науки часів становлення. В означену добу дослідження спадщини Т. Шевченка були досить інтенсивними з точки зору розбудови методологічних засад і системності вивчення. Українська академія наук розпочала видання «Повного зібрання творів Т. Шевченка» під загальною редакцією С. Єфремова. У Харкові засновується науково-дослідний інститут Тараса Шевченка з філією у Києві. Низка цікавих статей про життя і творчість Кобзаря з'являється у Шевченківських збірниках, яких видається до 1929 року шість. Багато уваги висвітленню доробку митця приділяє часопис «Україна».

Дослідження малярського й графічного спадку поета розвивається і надалі двома напрямками. Продовжується кропітка атрибутивна робота, підтвердження або ж спростування шевченкового авторства відносно окремих робіт, пошуки відомих за письмовими джерелами творів. І зростає кількість матеріалів узагальнюючого плану, проблемних статей, спроб висвітлити теоретичні аспекти образотворчості Кобзаря.

О. Новицький успішно виявляє як схильність до ретельного пошуку так і уміння ставити і вирішувати узагальнюючі питання. У 1925 році публікується його стаття «Шевченко та Рембрандт» [341]. В ній автор розглядає питання спорідненості творчості двох митців, їх жанрових пріоритетів у ширшому соціальному контексті. Увагу вченого привертає також характерне для Рембрандта і Шевченка зацікавлення автопортретами як можливості удосконалюватись у професійній майстерності [341, 123]. Він зупиняється на проблемі світла й освітлення в творах, підкреслюючи, що Шевченко, переймаючи у голландця його гру світла й тіні, завжди виявляє реальне походження освітлення і тому є більшим реалістом. Автор висловлює цікаве спостереження щодо використання

аксесуарів у біблійних композиціях обома митцями, відзначаючи більшу археологічно-мистецьку відповідність деталей в роботах українського майстра і знаходить спільні позиції в краєвидах Рембрандта і Шевченка. Але головна спільність їх творчості - у схожості соціальних умов [341, 125].

Питання формально-стилістичного характеру підіймає вчений у роботі «Прийоми композиції в шевченкових картинах» [346]. На конкретному прикладі аналізу етапів формування композиції офорту «Судня Рада» виявляється майстерність композиційного мислення митця в пошуках найвиразнішого рішення. Подаючи репродукції шести робіт, автор будує лінію розвитку задуму від перших олівцевих ескізів і замальовок через акварель до завершеної роботи. Публікація переконує читача у ґрунтовності фахової підготовки Т. Шевченка, усвідомленості його професійної діяльності.

Підсумком багатолітньої праці О. Новицького в галузі шевченкознавства сприймається публікація 1930 року «Т. Шевченко як художник» [347]. У цій роботі оглядового характеру виявляється усталеність поглядів автора; водночас окремі висловлювання набувають нового забарвлення. Твори Кобзаря розглядаються у порівняннях з представниками російського та європейського мистецтва: Рембрандта, Хогарта, Брюллова, Федотова, Достоевського. В цих характеристиках переважає сюжетний аналіз.

При співставленні шевченкової творчості з Рембрандтом підкреслюється захоплення обох зображенням представників нижчих верств населення. Порівнюючи «Притчу про блудного сина» з хогартівськими серіями, Новицький зазначає, що на відміну від англійського митця Шевченко «намалював чимало речей зовсім вільних від усякої тенденції» [347, 24]. В характеристиці пейзажних творів знову наголошується на умінні правдиво і поетично передати натуру, а щодо портретних робіт відмічається відсутність штучних ефектів (аксесуарів) і простота виконання. В історичних та побутових композиціях учений виявляє «дуже малу кількість постатей» як характерну рису шевченкових робіт. Він вважає також, що митець умів передавати характер та настрої персонажів «не самими лише обличчями, а цілою постаттю», до чого так важко прагнув О. Іванов [347, 26-28]. На завершення огляду дослідник складає список найважливіших досягнень Шевченка-художника, серед яких понад півсотні найменувань окремих творів, «величезна кількість» краєвидів та ілюстративні роботи. У 1932 році з'являються сигнальні примірники восьмого тому Повного видання творів Т. Г. Шевченка, присвяченого образотворчій спадщині (праця так і не була тиражована). Доробок митця прокоментований О. Новицьким [348].

В 1920-ті роки активно працюють як шевченкознавці В. Щавинський, С. Таранушенко Ф. Ернст та інші відомі науковці. Львівянин М. Голубець публікує у 1924

році статтю «Шевченко-маляр», яка свідчить про появу у цій галузі нової проблематики і прагнення переосмислити позиції науковців 1910-х років [85]. Автор віддає належне зусиллям О. Новицького, К. Широцького, Є. Кузьміна, О. Сластьона та інших авторів, завдяки яким значно повнішими стали уявлення про образотворчу спадщину Кобзаря і ставить за мету спростування тези про «неосвіченість» Кобзаря, що побутувала в окремих публікаціях попереднього десятиліття. Автор наголошує на думці, що «самоуцтво», тобто, самоосвіта митця в широкому гуманітарному обрисі дала йому можливість піднятися до вершин творчого самопізнання.

Зосереджуючи увагу на фаховому удосконаленні митця, М. Голубець, як і інші дослідники, розглядає проблему у контексті тогочасної академічної освіти та особистості К. Брюллова. Автор підкреслює прагнення Шевченка до збереження власної самобутності. Це виявляється у певній упередженості митця щодо естетичних теорій з одного боку, а з іншого – у розмірковуваннях про мистецтво, в яких він виступає апостолом майбутнього передвижництва [85, 11]. М. Голубець зазначає, що весь образотворчий доробок Кобзаря, починаючи з академічних робіт, відмічених нагородами, є торуванням шляхів до мистецтва, протилежного академізму.

Характеризуючи твори митця, учений висловлює власне сприйняття мистецтва другої половини ХІХ століття. Якщо згадані ним дослідники критично оцінювали академізм з позицій прихильників передвижництва, то М. Голубець неоднозначно ставиться і до цього напрямку, вважаючи, що це міг бути «підйом в розумінні мистецтва як суспільного чинника, але це був упадок мистецтва як такого» [85, 24]. Однак, правда і людяність шевченкових робіт була добре зрозуміла творцям мистецтва «чоловіколюбних суспільних ідей». З точки зору автора Шевченко як поет і художник промовляє до сучасників і нащадків однією мовою: його малярсько-графічні роботи «не будучи ілюстраціями до його поетичних творів, були їх пластичним доповненням» [85, 26]. Геніальна інтуїція й обдарованість поставили митця на чолі авангарду українських художників, що творили національне мистецтво. На думку М.Голубця саме ця теза повинна лягти в основу висвітлення вітчизняним мистецтвознавством образотворчості Кобзаря.

У 1925 році, вже після смерті автора, виходить у світ стаття В. Щавинського «Шевченко як маляр» [618]. Заслуговує на увагу визначення дописувачем провідного закону мистецтвознавства, який він називає «наступництвом». Розшифровуючи формулу, автор твердить: «...кожний новий маляр починає завши з наслідування тих праць, які зробили на нього, в часи підготовчого періода, – найбільше вражіння. Лише в пізнішому своєму розвитку він...піддається сили свого власного творчого генія й стає на путь утворення нового, до того часу ще невідомого напрямку в мистецтві» [618, 115]. Зокрема, важливу роль відіграють особливості тієї малярської школи, до якої митець належав по освіті.

Сформульоване кредо лягло в основу висвітлення В. Щавинським теми. Він проникливо оцінює мистецтво «брюлловської доби», в якому виявляє «його здатність до дальшого розвитку», а провідною рисою вважає «наслідування» [618, 116]. Науковець приєднується до думки тих дослідників, хто вважав, що вплив К. Брюллова продовжується недовго і вже в академічні роки поєднується з захопленням специфічно-українською тематикою.

Особливостями набутої освіти В. Щавинський пояснює непевність Шевченка щодо своєї живописної майстерності. Він пише: «Наслідування класичним скульптурним пам'яткам привело по всіх усюдах до занепаду вміння користуватись фарбами, як у розумінню знання технічних засобів, так і в розумінню смаку» [618, 119]. Тому, на думку автора, митець захопився світлотіньовими ефектами рембрандтівського мистецтва. Він теж пояснює це спільністю соціально-культурних умов та біографій, однак наголошує на значенні Рембрандта для Шевченка «як передусім маляра, особливо ж його колористичними досягненнями». На доказ тези характеризується автопортрет поета, який вірогідно виставлявся на академічній виставці 1860 року. (О.Новицький заперечував таку можливість). Завершуючи статтю, дописувач підкреслює вражаючу активність та багатогранність образотворчості Кобзаря, що фактично продовжувалась лише п'ять років.

Невелику розвідку «До питання про ранні акварельні портрети Тараса Шевченка» публікує в 1928 році С. Таранушенко [519]. Метою статті стало введення у мистецтвознавчий обіг жіночого акварельного портрету шевченкового пензля. Автор вступає у дискусію відносно авторства портрета Є. Гребінки з О. Новицьким, який вважав, що Шевченко «не міг намалювати такого майстерного портрета у 1837 році» [519, 98]. С. Таранушенко дотримується інших поглядів, наполягаючи, що на момент зустрічі з І. Сошенком митець володів досить високим рівнем майстерності, мав дар портретиста і змогу приглядатись із юнацьких років до творів цього жанру. Отже, переконаний Таранушенко, ще до вступу в академію Т. Шевченко писав цілком професійні акварельні портрети, у тому числі портрет Є. Гребінки та жіночий портрет, який є предметом аналізу. Вчений майстерно характеризує засоби створення образу, особливості технічних прийомів, цитуючи слова митця про те, що головним у живописі є рисунок і «кругло́та», а колорит – вторинним. В статті високо оцінюється дослідження К. Широцького про портретний живопис Кобзаря. С. Таранушенко неодноразово опирається на цю публікацію, цитуючи меткі характеристики автора.

Значний інтерес становлять статті, що висвітлюють процес збирання із розрізнених джерел цілісної колекції образотворчих робіт Т. Г. Шевченка. М. Біляшівський у замітці «Два портрети роботи Шевченка» інформує про стан цієї важливої справи на початок 1925 року [60]. У 1929 році тему продовжив Ф. Ернст публіка-

цією «Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським Історичним Музеї ім. Шевченка» [132]. Автор коротко викладає історію створення музею, розвиток його до справді національного музейного закладу, відмічаючи подвижницьку діяльність М. Біляшівського. Крок за кроком простежує вчений формування збірки шевченкових експонатів, починаючи з дарунку К. Жученко 1910 року.

Підсумковою працею образотворчого шевченкознавства 1920-х років сприймається стаття К. Сліпко-Москальців «Тарас Шевченко як художник» [490]. Вона є відбитком останніх хвилин відчуття національної свободи і щирих сподівань, які після революції охопили значну частину української інтелігенції і які руйнувались на очах. Це був також початковий період перестановки акцентів в оцінюванні суспільного значення шевченкової творчості. Якщо в публікаціях 1910-х років підкреслювалась роль Кобзаря у формуванні патріотичних почуттів і зростанні національної самосвідомості українського суспільства, то тепер наголос переноситься на ідейний пафос, пов'язаний із соціальною революцією [126].

У висвітленні питань генези та еволюції малярсько-графічної майстерності Шевченка, оцінках окремих творів дописувач опирається на позиції К. Широцького, О. Новицького, інших дослідників і певним чином підсумовує доробок науки за перші десятиліття. Однак, суспільні зміни обумовлюють інше забарвлення статті. В характеристиці загального напрямку творчості митця підкреслюється соціальна вартість робіт, прагнення шевченкового мистецтва до корисності, повчальності та доступності широким масам «бідаків». Ці ідеї лягають в основу нового українського мистецтва, «піонером якого був Т. Шевченко» [490, 173].

К. Сліпко-Москальців вбачає поширення суспільної ролі мистецтва у появі в тодішній імперії буржуазії, яка прагнула його ширше використовувати і висувала нові завдання, що вимагало нових форм, оскільки «новим функціям завсіди мусять відповідати нові форми» [490, 174]. Цю проблему автор розкриває, порівнюючи ідейно-формальні засади мистецтва кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століття з тенденціями середини століття в роботах Кобзаря. Зі знанням справи характеризуються роботи митців класицизму і особливо – К. Брюллова, «суто архітектурний принцип» організації полотен та інтерес передусім до «околишнього світу», і вже потім – до людини. Влучно визначені в статті і якості портретного живопису Д. Левицького та В. Боровиковського. Такі форми, за словами дописувача, мало відповідали вимогам буржуазії як нового замовника, що волів бачити втілення рис «морально-соціально-політичного» характеру.

В першу чергу означені завдання реалізуються у портретному живописі, твердить Сліпко-Москальців. Т. Шевченко та окремі сучасники відтворюють характерні прикмети зовнішності моделі з життєвою простотою, уникаючи манірності поз, умовності композиції та колориту. Високо оцінює автор мистецьку

вартість шевченкових творів побутового спрямування, починаючи з аркушів «Живописної України» і пейзажів. На доказ високого професіоналізму митця в 1840-ті роки подається формально-стилістичний аналіз архітектурних краєвидів тих літ. Описуючи «Церкву у Вербках», «Почаївську Лавру», «Богданову церкву в Суботіві», науковець відмічає, що особливої виразності мотиву надають зіставлення споруд з деревами [490, 178].

К. Сліпко-Москальців виявляє тонке чуття в характеристиці пейзажного живопису Т. Г. Шевченка, підіймаючи його майстерність на високий г'єдестал [490, 179]. Автор виявляє у кожній з робіт уміння знайти найвиразніше трактування мотиву. В пейзажах часів заслання дослідник відмічає безмежність байдужість простору «Кок-Суйру», бадьорість «Раїму», смуток «Круг-Аралу», підкреслюючи здатність митця керуватись у творчості і почуттями і розумом в організації зображення.

Необхідно звернути увагу і на висвітлення дописувачем лінії «проповідництва» в творчості Т. Шевченка, реалізованій в «Притчі про блудного сина». Проаналізувавши аркуші серії, Сліпко-Москальців зазначає, що в них відсутні мелодраматизм, моралізаторство і надумані проповіді. «Саме життя пережите подавало ті образи, що збуджують емоції Шевченкові» – пише він. Цікавим є зауваження автора відносно психологічної відповідності подій з виразами облич персонажів. «Не завжди ці два елементи зв'язані один з одним, не завсіди викликають сум постаті, що плачуть» – цією тезою підкреслюється більш складний і глибокий рівень реалізації теми в серії, позбавлений «літературщини».

Підсумовуючи сказане, К. Сліпко-Москальців наголошує, що під впливом особистості Шевченка «художник стає більш громадянином, а не тільки фахівцем-«хіромантом» [490, 182]. Чіткою формулою провідних положень тогочасного шевченкознавства сприймається заключний висновок автора про значення образотворчої спадщини митця, який своїм умінням «робити думку емоцією... випереджає на цілі десятиліття «передвижників», модерністів і стає частково своїм методом роботи за дороговказ, що ним слід іти художникам навіть і нашого часу» [490, 182]. Справедливість цих слів не викликає сумніву.

Увійшовши до кола пріоритетних проблем вітчизняного мистецтвознавства часів становлення, дослідження образотворчої спадщини Т. Шевченка яскраво віддзеркалює загальний процес тогочасного розвитку наукового мистецтвознавчого знання, формування спеціальних методик і сприймається як провідна складова фахового вивчення вітчизняного графічного мистецтва науковцями тих літ. Загалом піввікові дослідження розвитку графіки на території України дали можливість чітко і переконливо сформулювати її відмінні риси і характерні прикмети й упевнено довести національну неповторність даного виду образотворчості.

НАЦІОНАЛЬНІ ФОРМИ УКРАЇНСЬКОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕНЬ

Як попередньо зазначалось, ще в часи аматорського мистецтвознавства окреслюється на майбутнє проблема визначення національної своєрідності української образотворчої спадщини та пріоритетні галузі дослідження даної проблеми: архітектура і народне мистецтво. В галузі досліджень народного мистецтва, що певним чином обумовили подальший шлях розвитку мистецтвознавчих праць, найбільш помітними явищами 1870-х років стали такі роботи як доповідь Ф. Вовка на III Археологічному з'їзді в Києві 1874 року (відповідь на цитований вище запит) та видання збірника українських орнаментів О. Косач (Олени Пчілки).

Обидві праці присвячені характеристиці національного орнаменту на основі аналізу вишивки. Опираючись на матеріали конкретних збірок та регіонів – Ф. Вовк досліджував експонати музею Південно-західного відділу Російського географічного товариства, а Олена Пчілка розглядала переважно мотиви узорів Новгород-Волинського повіту – автори обох робіт прагнуть довести глибoku самобутність нашої орнаментики. Особливого значення для дослідників даного напрямку науки набуває аналіз Ф. Вовка, що має досить рідкісні на той час риси теоретичного узагальнення і заслуговує на детальнішу характеристику [77].

Оскільки метою роботи є виявлення специфічних рис національної орнаментики, вчений відправною точкою обирає найвизначнішу на той час у даній галузі працю В. Стасова про російський орнамент і буде дослідження на певних порівняннях. Так, він зазначає, що на відміну від великоруського, український народ мало виявляє прагнення до орнаментального оздоблення в народній архітектурі і дещо більше – в дерев'яних предметах домашнього вжитку. Побіжний огляд декору різних видів народного мистецтва переконує автора, що найбільш виразною в даному контексті є орнаментика української вишивки, оскільки дає матеріал для характеристики не лише типових елементів узорів, а й барвного рішення і презентує все розмаїття улюблених елементів.

Констатуючи розповсюдження у фахових публікаціях з даного питання – зокрема в роботі В. Стасова – принципу розподілу матеріалу на геометричні, рослинні та тваринні форми виключно на основі рисунку, без врахування вербальних визначень тих чи інших елементів, Ф. Вовк висловлює сумніви у вичерпності такого підходу. «Нам здається, що зовсім обходити таким чином народні назви узорів при класифікації їх – не можна, оскільки ці назви, які іноді очевидно і не відповідають рисунку, – тим не менше мають хоча б віддалений зв'язок з ним і, якщо і не вказують, то принаймні натякають на його походження і розуміння народом» [77, 320]. У приклад наводиться малюнок розетки, утворений з двох перехрещених квадратів – чисто геометричний за формою, але його назва «рожа» свідчить про стилізацію рослинного мотиву.

Безпосередній аналіз учений буде на послідовному огляді спочатку форм трьох означених вище груп орнаментів, а потім – найуживаніших кольорів. Відносно геометричного орнаменту автор зазначає, що в українській вишивці він розповсюджений набагато менше, ніж в російській і цим пояснює відносну обмеженість основних типів разом з розмаїттям їх комбінацій. Так, характеризуючи мотив зигзагу, Ф. Вовк відмічає, що геометрична простота ускладнюється комбінацією барв та поєднанням двох перехрещених ламаних ліній. Крім цього виділяються мотиви ромбів та хрестів у різноманітних варіаціях. Тобто, фактично комбінаторика визначається як основний засіб формування геометричного орнаменту.

Характеристиці рослинного орнаменту передує загальне зауваження, що простіші форми майже кожного з мотивів цього типу уявляють собою «надзвичайно цікавий для історії розвитку орнаменту перехід від геометричних форм до рослинних» [77, 321]. Розвиваючи цю тезу, Ф. Вовк співвідносить власне мотив і його назву, майстерно аналізуючи процес перетворення, наприклад, простої геометричної форми зірочки у ясно виявлену форму квітки, або такої ж елементарної геометричної форми в зображенні сосонки, винограду, «хмеликів» тощо. Підкріплений вдало підібраними зразками орнаментів, вербальний аналіз підкреслює виявлену автором особливість асоціативного народного мислення, коли часто геометричні форми українського орнаменту пов'язані з реальними рослинами, що відбито в народних назвах. Не менш цікавим є зауваження відносно того, що майже всі згадані мотиви зображують лише частини рослин, зокрема, квіти й листя «Зображення ж цільних дерев, такі характерні для великоруської орнаментики, в малоросійській зовсім відсутні» [77, 322].

Стосовно мотивів тваринних зазначається, що вони також дуже рідко зустрічаються в українській орнаментіці – переважно в регіонах, що межують з російськими. Зокрема, вчений перераховує окремі мотиви півників, павичів

тощо на рушниках, особливо крелевецьких і відмічає водночас, що ці рушники на мають у нас такого значення, як в Росії і використовуються майже виключно на весіллях і як оздоблення над іконами.

Значна увага в дослідженні приділяється характеристиці улюблених барвних сполучень української орнаментики, які відчутно залежать від географії розповсюдження. Червоний колір, як зазначає вчений, притаманний вишивкам північних частин чернігівської та волинської губерній; основна частина Лівобережжя віддає перевагу поєднанню червоного з синім і дуже рідко з чорним; в південному регіоні України до двох основних – червоного і синього – додається жовтий; західне Поділля і Галичина комбінують їх з чорним, синім та зеленим і коричневим. Якщо ж говорити про географію форм, то тут, за словами Ф. Вовка, спостерігається перевага геометричного орнаменту в північно-західному регіоні країни і зростання на південь рослинних мотивів, які переважають і демонструють найбільшу завершеність саме на півдні. Найбільш досконалими за художніми якостями автор вважає узори Придніпров'я.

Підсумовуючи сказане, Ф. Вовк формулює наступні положення відносно відмінних рис української орнаментики, зокрема у вишивці: «1. Рисунок узорів, що представляє переважно наслідування рослинним формам. 2. Повна відсутність зображень цілих дерев, фігур птахів, тварин, людських і архітектурних. 3. Рішуча перевага кольорів червоного і синього і лише на півдні жовтого.» [77, 324]. На завершення дослідження вчений згадує позицію В. Стасова стосовно походження характерної російської орнаментики від північних фінських та східних персидських народів. Сам він з огляду на фрагментарність фактологічного матеріалу не висловлює конкретних думок щодо походження вітчизняних узорів, однак відмічає вражаючу схожість окремих мотивів як з римсько-візантійськими зразками так і зі східними в групі стилізованої рослинної орнаментики. Ще більше спорідненості спостерігається в галузі геометричного орнаменту як найдавнішого за походженням. Вчений вважає, що «...примітивна орнаментика всіх народів, попри свою самобутність, має дуже багато спільного, і що всі народи на перших щаблях культури винаходять собі геометричний орнамент майже однаковий» [77, 325].

Подібна схема регіонального розповсюдження та еволюції мотивів від простих геометричних до вишукано розмаїтих з півночі на південь простежується і в альбомі Олени Пчілки [196]. Структура збірника логічна і проста: узори розташовані за ступенем складності як форми так і кольору, що одночасно виявляє розповсюдження по місцевостям. Походження українського орнаменту авторка виводить від первісних, примітивних геометричних, характерних для багатьох народів, однак підкреслює сміливу і виразну «українізацію», що пішла не в бік розвитку сюжетно-образної складової, а декоративного оздоблення поверхні.

В своїй роботі, головна цінність якої полягає у таблицях зі зразками узорів, дослідниця постійно прагне наголосити на виключній самобутності українських узорів, ігноруючи іноді навіть дуже помітні аналогії з мотивами інших народів. В альбомі 26 таблиць присвячені орнаментам вишивок, 4 представляють орнаменти ткацтва і 1 – писанок. Головна увага зосереджена на характеристиці вишиваного орнаменту. Однак характерно, що висновки, базовані на аналізі практично однієї галузі народної творчості, розповсюджуються на інші види і техніки українського ужиткового мистецтва.

Альбом письменниці отримав схвальні відгуки у пресі і з доповненнями витримав 5 видань. Разом з публікацією Ф. Вовка ця праця визначила параметри досліджень української орнаментики і стала підґрунтям для подальших пошуків. Крім О. Пчілки та Ф.Вовка майже одночасно орнаментикою української вишивки активно займалась П. Литвинова, праці якої також були популярними серед науковців [54]. В 1878 році був опублікований її альбом узорів «Південно-руський народний орнамент», підзаголовок якого виразно характеризує специфіку тогочасних робіт: «Вип. І. Чернігівська губ., Глухівський повіт. Узори вишивання, ткацтва та малювання» [262]. Тобто, дослідження зводиться до оприлюднення результатів збиральницької роботи в галузі, щоправда двох, але споріднених видів народного мистецтва обмеженого регіону.

В цих перших мистецтвознавчих дослідах спостерігається певне внутрішнє протиріччя, яке так чи інакше присутнє і в наступних працях даної проблематики. Маємо на увазі, що з одного боку фахівці прагнули виявити саме загальні національні форми українського орнаменту, а з іншого – розуміли залежність орнаментальних форм від матеріалу і підпорядковувались цій залежності. Тому названим публікаціям притаманна певна двоїстість авторської позиції, що зовсім не зменшує їх наукового значення, а є специфічною особливістю. Фактично роботи Ф. Вовка, О.Косач та П. Литвинової уявляють собою дослідження орнаментів – а в альбомі О.Косач і технік – вітчизняної вишивки.

Елементи художнього аналізу української орнаментики, що присутні у названих працях, в ХІХ столітті були поодинокими і не мали системного характеру. Частіше зустрічаються інформативні роботи етнографічного спрямування. Серед них яскраво виділяються дві роботи, присвячені писанкарству. Передусім мова йде про обширну публікацію М. Сумцова «Писанки», яку можна назвати першим академічним дослідженням цього виду народного мистецтва у вітчизняній фаховій літературі, опубліковану у «Київській старовині» та окремою брошурою в 1891 році [507]. З притаманною йому науковою ретельністю вчений провів попередню аналітично збиральницьку роботу, залучивши до неї колекціонерів і шанувальників шляхом звернення до читачів кількох журналів із закликом надати інформацію за

програмою з кількох пунктів [354, 48]. В результаті ґрунтовна праця, яка за змістом і предметом дослідження поділяється на дві частини: різнобічне висвітлення з етнографічної точки зору та аналіз орнаментативного мистецтвознавчого спрямування. Автор детально характеризує важливі публікації з питань походження писанкарства та функціонування писанок в народному побуті ХІХ століття передусім у зарубіжній – німецькій, чеській, польській, сербській – та у вітчизняній науковій літературі. Не менш детально, ніж джерела фахової інформації, висвітлюються регіони та конкретні колекції, що їх дослідник залучає до аналізу.

Як вчений-етнограф найвищого рівня М. Сумцов виважено і послідовно розглядає функції писанки, її обрядове використання у давніх культурах та сучасному житті. До речі, він обстоює визначальну роль християнства у формуванні традиції виготовлення та обрядово-звичаєвого використання писанок та крашанок у народному побуті. Водночас, вчений констатує, що розповсюджені вірування щодо використання писанок як символічних засобів, які гарантують здоров'я, красу, родючість землі і домашніх тварин, виликають хворобу, знищують наговори і ворожбу тощо, свідчать про дохристиянське походження писанкарства [507, 23]. Викладені М. Сумцовим відомості про сферу розповсюдження використання та народні назви писанок мають для сучасної етнології особливе значення [354, 50].

Найважливішими у мистецтвознавчому контексті є сторінки роботи, присвячені технології писанкарства [507, 15-20] та характеристиці найуживанішої орнаментики [507, 29-46]. Слід зазначити, що художньо-стилістичний аналіз мистецьких творів не притаманний М. Сумцову як науковцю. Проте, він майстерно проводить семантичний аналіз орнаментальних мотивів, символіки кольорів та подає типові назви окремих елементів. Усі відомі автором форми орнаментативних писанок розподіляються ним на наступні розряди: геометричний, солярний, рослинний, тваринний, предметно-побутовий та релігійний. В археологічному аспекті найцікавішою вчений вважає геометричну орнаментативність, а в художньому – знову ж таки геометричну та рослинну [507, 29]. Характеризуючи геометричний орнамент, М. Сумцов відмічає застосування основних подовжних та поперечних ліній для композиційної організації поверхні та визначення форми рисунка. Почергово розглядаються 10 основних елементів геометричної орнаментативності: клинці-трикутники, плетінка, тризубець, трикветр (рута), сонце, зірка, пентаграма, меандр, свастика, безконечник. Серед релігійних мотивів виділяється хрест у різних модифікаціях. Цей елемент, за спостереженням автора, включають і в інші види рослинно-геометричної орнаментики. До релігійної тематики відносяться, звичайно і малярські розписи із зображенням ангелів, чаші і серця з стрілою тощо.

Значна увага приділена рослинній орнаментативності у писанкарстві. М. Сумцов підмічає зв'язок між рослинним мотивом і назвою писанки, причому в залежності від складності орнаменту виріб отримує і складну описову термінологію. Вчений наводить у приклад 19 варіантів назв писанок за трьома основними мотивами – вишневий лист, дубовий лист та рожа із зазначенням графічних відмінностей кожного варіанту [507, 40]. Найпопулярнішими в аналізованих зразках автор вважає рожу та сосну. Тваринний орнамент, на думку автора, менш розповсюджений і часто представлений не цілою фігурою тварини, а окремими частинами (лапи, роги тощо). Серед улюблених мотивів – півники та голуби, бджілки, равлики. Широко популярними також вважаються «курячі лапи, «заячі вухка», «качині шийки», «баранячі роги». Слід зазначити, що генеза всіх типів орнаменту українських писанок простежується на основі зіставлень зі світовим і особливо – слов'янським розвитком орнаменталістики.

Праця Сумцова серйозно вплинула не лише на подальші дослідження писанкарства, а й на підходи до висвітлення питань українського ужиткового мистецтва взагалі, попри те, що мала значний з огляду на специфіку предмету недолік – відсутність ілюстрацій. Можна висловити припущення, що багато в чому монографія вплинула на наукові підходи і авторську позицію С. Кульжинського – завідуючого відділом писанок музею Катерини Скаржинської. Збірка писанок почала комплектуватись з 1887 року і цей процес поживався завдяки тому, що С. Кульжинський, як і М. Сумцов, надрукував у кількох часописах програму-звернення до читачів, що містила пункти по збиранню оригіналів, копій та інформації про твори. Всі накопичені матеріали дослідник оприлюднив у масштабному каталозі, що складається зі вступного слова автора, 5 розділів тексту, власне каталогу та унікальної на той час кількості ілюстрацій [225]. Сам автор зазначає, що метою видання стало прагнення подати якомога більше малюнків писанок із різних місцевостей краю і що альбом складається з 33 кольорових та 12 чорно-білих таблиць, які містять 229 рисунків. На той час така кількість візуального матеріалу та інформації про нього справляла дуже поважне враження.

В тексті видання Кульжинський подає докладний огляд бібліографії з питань писанкарства вітчизняних та зарубіжних авторів (62 найменування), характеризує походження звичаю робити писанки та його сучасний стан і розробляє класифікацію писанок за типами, що складається з 249 позицій. Значна увага приділяється характеристиці інших приватних та громадських колекцій, що прислужились як джерело інформації для даної роботи. Сам каталог містить перелік під порядковими номерами 2219 писанок з доступною інформацією про походження, рік, назву тощо. І кожна з включених до каталогу писанок репродукована в малюнках у згаданих таблицях, причому біля 400

з них – детально, у кольоровому варіанті, а інші – у схематичних замальовках. Все це робить дану публікацію одним з найбільш монументальних вітчизняних мистецтвознавчих видань альбомного характеру ХІХ століття.

Інші види народного мистецтва в ХІХ столітті вивчалися менш системно і переважно з етнографічних позицій. Зокрема, сказане стосується килимарства, яке висвітлювалось лише в подібному контексті. Так, в 1886 році на сторінках «Київської старовини» було надруковано огляд «Традиційний промисел харківських коцарів», в якому оприлюднена інформація про нереалізоване столичне замовлення харківським майстрам 500 попон для царських конюшень у 1740-х роках [526]. Автор (О. Твердохлібов) вважає, що сам факт десятилітньої переписки з цього приводу свідчить про визнання якості виробів і добрий розвиток галузі, оскільки в перемогах фігурують прізвища 15 відомих килимарів. Сучасний стан промислу, на думку автора, демонструє не менш високий мистецький рівень робіт, які користуються попитом і активно вивозяться за межі регіону. До-речі, в статті використовується лише один термін «коцарство» для визначення всіх виробів килимарства.

В останній третині ХІХ століття дослідження місцевих художніх промислів підтримувались губернськими земськими управами. Зокрема, значну підтримку як дослідженню історії народного мистецтва краю так і сучасним художнім осередкам надавало Полтавське земство. Так, земська управа, видала альбом «Мотиви малоросійського орнаменту гончарних виробів», публікувала матеріали досліджень стану кустарних промислів В. Василенка, який в тому числі цікавився і килимарством. Про розвиток даного промислу у цьому регіоні свідчить і стаття «Виробництво килимів у Полтавській губернії» в збірнику матеріалів про кустарні промисли в Російській імперії [425]. Стаття також має відчутне етнографічне спрямування, однак містить певну цікаву інформацію про технологію виготовлення полтавських килимів. Передусім, автор підтримує думку В. Василенка відносно того, що якість і зовнішній вигляд килимів відповідає місцевим смакам і звичкам, хоча і не фіксує конкретно локальні особливості виробів. Зазначаючи, що полтавські майстрині тчуть гладкі килими на простих ткацьких верстатах (здається в даному випадку термін «килим»), дописувач детальніше зупиняється на технології фарбування пряжі і розповсюджених барвниках. Висловлюється в публікації і характерне для науковців тих літ хвилювання щодо збереження традицій народної орнаментики, яка поступається місцем невдалим запозиченням узорів з модних ілюстрованих видань.

Подібна ситуація складається і з дослідженням гончарства. Цей вид народної творчості взагалі привертає менше уваги науковців. Вже згадане нами Полтавське губернське земство, яке дійсно дбало про розвиток регіональних

художніх промислів, доручило проф. Зайкевичу дослідити характерні особливості місцевого гончарства та зібрати зразки виробів майстрів Полтавщини. Зібрані матеріали були опубліковані в 1882 році в альбомі «Мотиви малоросійського орнаменту» [145]. Він містить 21 таблицю зі зразками характерної орнаментатиї полтавських мисок, горщиків та кахлів. У цілому публікацію характеризують дещо випадковий характер і невисока якість виконання зразків та відсутність фахових пояснень.

В перші роки існування часопису певну увагу вітчизняній народній кераміці приділяють засновники і співробітники «Київської старовини». Як відомо, видавці обрали за візуальну емблему часопису сюжетні розписи українських кахлів. Це обумовило появу у першому номері журналу за 1883 рік досить красномовної редакційної статті «Пояснення віньетки» [350]. В ній зазначається, що вихідною точкою в пошуках колективом редакції відповідного мотиву було бажання взяти за основу віньетки історичного журналу пам'ятник вітчизняного мистецтва, де б найвиразніше зображувалось справжнє життя українського народу. На переконання авторів, сюжетні розписи на кахлях, що лягли в основу віньетки «Київської старовини», формують оптимальне уявлення про зміст журналу. Ці міркування супроводжуються дуже стислим оглядом національного мистецтва взагалі, прикладної творчості зокрема і виникнення та розвитку виробництва кахлів.

В цьому ж примірнику часопису уміщено статтю М. Александровича «Кяхляні пам'ятники ХVІІІ століття», в якій розповідається про придбаний автором у Козельці набір кахлів [12]. Повідомлення містить 56 назв сюжетів розписів, поділених за тематикою на 3 рубрики. В наступному номері дописувач з Відня І. Окуневський (О-ський) розмістив замітку про виробництво кахлів на Гуцульщині [351]. У ній подано інформацію про вироби коломиїських та косівських гончарів. Зокрема дуже позитивно характеризується творчість О. Бахметюка (Бахминського). І третій номер журналу – цілком в рамках задекларованої позиції засновників часопису щодо колективного зібрання важливої інформації – містить опубліковані як одне об'єднане повідомлення замітки О. Русова та, вірогідно, А. Стороженка, про існування на Чернігівщині кахлів, аналогічних зображенням на обкладинці часопису [22]. Однак, названими публікаціями висвітлення українського гончарства на сторінках журналу обмежилось і не мало серйозного продовження.

Обумовлену сутністю ужиткового мистецтва двоїстість параметрів його систематизації прагнуть подолати дослідники наступного етапу. Ситуація відчутно змінюється в перші роки ХХ століття. Відміна заборони на друковану продукцію українською мовою обумовлює різке зростання українознавчих видань усіх напрямів й активізацію нових досліджень. Формується когорта фахів-

ців, наукові інтереси яких зосередились на вивченні української художньої спадщини. Серед них – Г. Павлуцький, В. та Д. Щербаківські, О. Сластьон, В. Кричевський, Є. Кузьмін, М. Біляшівський та багато інших. Відповідно змінюється і якість публікацій: статті інформаційно-описового характеру поступаються місцем роботам концептуального, узагальнюючого плану, що свідчить про успіхи наукового мистецтвознавства.

Зростає кількість робіт, в яких ставиться за мету виявлення сутності декоративно ужиткового мистецтва як виду художньо-предметної діяльності нашого народу та характерних національних форм його орнаментики. У 1908 році з'являється стаття М. Біляшівського про український орнамент, де зроблено спробу узагальнити наукові здобутки вітчизняних дослідників народного мистецтва й окреслити певну концепцію своєрідності вітчизняної орнаментики [54]. Автор високо оцінює спільні зусилля багатьох науковців по збиранню творів народного мистецтва, що пов'язує, зокрема, з проведенням на території України XI, XII та XIII археологічних з'їздів, підготовкою чергового XIV зібрання та відкриттям краєзнавчо-етнографічних музеїв. Згадуються, зокрема, експонати етнографічної виставки Харківського з'їзду, що увійшли до збірки університетського музею та етнографічний відділ Катеринославського музею О. Поля. Аналізуються в публікації і розглянуті вище друковані праці ХІХ століття, що надає роботі рис першого бібліографічного огляду з питання. Погляди інших авторів і власні спостереження вчений підсумовує у низці положень загальнотеоретичного характеру щодо орнаменту як провідної ознаки національного стилю в народному мистецтві.

Притаманне людині від часів появи *Homo sapiens* чуття ритму й правильної форми обумовлює, за словами вченого, спільність первісних простіших форм орнаменту у різних народів, а закони еволюції спонукають орнамент змінюватись у контексті розвитку духовної культури кожного окремого народу, стаючи яскравою і виразною ознакою його самотності. Головнішою рисою вітчизняного орнаменту він вважає широту його розповсюдження. «Замкнений у тіснім крузі селянського побуту, стихійний, інтенсивний порив до краси не минає нічого, де є хоч якась можливість умістити оздобу: стіна хати, ярмо, рушник, кожух, сорочки і т.д. і т.д. – все се стає тлом, на котрім в виразних рисах виявляється особність духу і разом з тим особність творчості нашого народу» [54, 41]. М. Біляшівський виділяє три критерії в оцінках ужиткових творів. По-перше, наголошує на тісному зв'язку форми і декору і вважає чуття міри, наявність гармонії між мотивом, кольорами узорів і конструкцією виробу відмінною рисою українського орнаменту. Другим чинником художньої вартості твору є залежність орнаменту від матеріалу, а третім – від призначення речі і тут також автор відмічає високе чуття краси, притаманне творчості нашого народу [54, 41].

За названими позиціями автор побіжно характеризує орнаментуку різних видів народного мистецтва. Витоки орнаментів, за його словами, лежать у різних видах плетіння (лоза, солома, нитки), що дало початок ткацтву. Щодо килимарства М. Біляшівський зазначає лише, що коци, килими і коври уявляють собою дуже цікаву художню галузь, яка не виправдано мало опрацьована [54, 48]. Характерно, що вчений намічає різницю між певними видами килимарства, але не розшифровує її. Так само кількома реченнями характеризуються в статті гончарство і писанкарство, різьба по дереву тощо. Більш детально М. Біляшівський зупиняється на вишивці, аналізуючи типи узорів як згідно регіонального поширення так і з точки зору еволюції форм. Такі преференції базуються на переконанні, що вишиваний орнамент є найбільш розповсюдженим. До-речі, положення праці Ф. Вовка й Олени Пчілки автор вважає базовими для всіх наступних студій вітчизняної вишивки, що позначилось на його оцінках і принципах систематизації.

Через кілька років робить спробу подати загальну характеристику мотивів українського орнаменту К. Широцький [577]. Приводом для її написання став вихід у світ у тому ж 1912 році альбому художника С. Васильківського (спільно з М. Самокишем) «Мотиви «Українського орнаменту». Вітаючи сам факт видання національних узорів, учений жалкує, що в роботі представлені лише орнаменти церковного шиття козацької доби переважно Гетьманщини, тобто дуже вузька галузь, тоді як все прикладне мистецтво тих часів вражає художніми якостями виробів, які «мало чим відрізнялись від власне художніх творів, оскільки в XVII – XVIII ст. різкої межі між мистецтвами і ремеслами України не спостерігалось» [577, 64]. При цьому автор слушно зауважує, що представлені в рецензованій праці орнаменти через фрагментарність матеріалу не дають змоги дати об'єктивну характеристику орнаменту в цілому.

К. Широцький видається найбільш послідовним у прагненні абстрагуватись від матеріалу виконання і кладе в основу систематизації регіонально-хронологічну еволюцію за рівнем складності форм. Як і М. Біляшівський, він виводить генезу від кількох «примітивів», що були розповсюджені по всьому світу. Згодом з'являються схематичні зображення різних предметів і запозичення ззовні. Цікавою є думка про асоціативність мислення в орнаменті, коли комбінація певних елементів зображує щось інше, ніж предмет, який мислиться; наприклад, ромб або квадрат з подовженими краями може означати за бажанням квітку, птаха тощо. В геометричному орнаменті відмічається відгомін мотивів глибокої слов'янської давнини і навіть палеоліту. Саме давність геометричної орнаментики обумовлює її спорідненість з мотивами інших народів – давньогрецькими, «орієнтально-візантійськими» тощо. Геометричні орнаменти вчений вважає характерними для Правобережжя і відмічає їх схо-

жість у формах з сусіднім румунським, а в барвних рішеннях – південно-слов'янським. Разом з тим, і лівобережна орнаментика плахт має аналогії з мотивами як Давнього Єгипту, так і Ірландії, підкреслює автор.

Еволюція рослинних орнаментів окреслюється досить детально від простіших, що комбінуються з геометричним. «Цікавим зразком такого прямолінійного рослинного орнаменту є квітка троянди, найчастіше уживана на пасхальних писанках та в різьбленні, що дуже нагадує готичні розети, а також досить давні, відомі ще в добу бронзи зображення гілки з голками глици. Цей орнамент у всіляких комбінаціях зустрічається в народних вишивках, на писанках, в різьбі» [577, 67]. Перехід до більш натуралістичного відтворення квітів і листя рослин супроводжується, за словами Широцького, зростанням впливів східних – квіт гранату, лотоса тощо, та західних готичних, таких як листя дуба, будяка, клена. Зв'язок з бароковими орнаментальними тенденціями автор вбачає у появі мотивів винограду, барвінку та соняшника, що часто зустрічаються в різьбленні старих іконостасів. Ці особливості вже характерні для узорів всієї України, зазначає вчений.

На всій території країни зустрічаються і мотиви звіриного орнаменту, хоча, як зазначає автор, у більшості випадків вони не є характерними для українського стилю. Сам Широцький відмічає використання фігур тварин в декорі кераміки (чорна димлена кераміка Поділля), килимах та стінних розписах, при чому іноді – в геральдичних композиціях «Слід знати, що геральдика взагалі відобразилась в українському орнаменті досить сильно (геральдичні хрести, якорі, орли, стріли тощо, особливо у ліпці, наприклад, в модільонах і консолях церкви с. Сутковець Летичівського повіту), як вплинули на нього і різні предмети домашнього вжитку та культури...і абстрактні ідеї» [577, 69]. Досить розлога характеристика розмаїтих мотивів завершується вірним зауваженням відносно того, що і на найпростішій і на найбільш складній стадії розвитку орнаменту «народ звертається до природи, але не просто копіює навколишню дійсність, а перероблює її, спрощує і своїм умовним рисунком створює самостійний стиль, утримуючи в ньому елементи стилів, що вже розклалися і підготовлюючи нове національне мистецтво» (577, 69). Саме таке поєднання елементів первісних з інтерпретацією західних і східних робить, на думку вченого, український орнамент найоригінальнішим у східній Європі.

М. Біляшівський ще раз звертається до проблеми визначення рис української орнаментики у статті «Де що про українську орнаменту», в якій, на відміну від попередньої своєї публікації, де значна увага приділяється думкам інших науковців, вчений виважено і обґрунтовано висловлює власну позицію з даного питання [56]. Видатний фахівець українського музейництва зі знанням справи вибудовує лінію територіального розповсюдження вітчизняного орнаменту та його еволюції. В першій частині дослідження містяться загальні міркування ав-

тора щодо значення і специфіки нашого народного орнаменту, які зводяться до кількох положень. Одне з них – переконання, що до останнього часу сфера орнаментики була чи не єдиною, де виявлялась у всій своїй красі і силі національна творчість. «Широке розповсюдження орнаменту, хіть містити покрасу де тільки можливо, але містити зручно, зі смаком, так, що-б не шкодили цільності вражіння ні дуже різкий колір, ні перевага орнаменту над формою й призначенням речі, яку оздоблює орнамент, одним словом, та висока ступінь, до якої дійшла тут народна творчість, і становлять одну з головних рис українського орнаменту» [56, 73].

Як і в попередній публікації, вчений поділяє думки інших дослідників щодо походження вітчизняного орнаменту від докнязівських часів та специфіки його розповсюдження у тих чи інших варіантах по території України. Найбільш яскраві зразки орнаментики та інтенсивність їх застосування зустрічаються на півдні Чернігівщини, Київщини та Волині, всій Полтавщині, Поділлі з Буковиною та частково – Херсонщина і Слобожанщина. Такий розподіл багато в чому залежить від розповсюдження матеріалу виготовлення – деревини, глини тощо, однак не завжди прямолінійно. У приклад автор наводить широкий розвиток деревообробного промислу в лісових північних регіонах країни, при тому орнамент тут дуже скромний і маловиразний. Окрім чисто територіального поділу вчений виявляє ще залежність рівня якості та інтенсивності орнаментики від розвитку у тих чи інших місцевостях конкретних художніх промислів, певної регіональної спеціалізації.

Серед висловлених у публікації міркувань Біляшівського відносно рис українського орнаменту чи не найцікавішим є чітко сформульований принцип первісної класифікації сфер його застосування в загальній системі художньо-предметної культури народу. Обираючи принцип систематизації, вчений окреслює тенденцію розвитку оздоблення виробів народного мистецтва від речей, що безпосередньо обслуговують людину (одяг), через предмети домашнього вжитку і до прикрашання житла. «Жадання краси виявляється насамперед в уживанні покрас, що оздоблюють самого чоловіка; потім воно переноситься на речі, що ужива чоловік, з рештою на житло і його обстанову» і висловлює припущення, що цей принцип варто було б покласти в основу аналізу відмінностей орнаменту [56, 75]. Але, окреслюючи такі синтетичні групи народного мистецтва, вчений все ж віддає перевагу більш традиційній схемі аналізу в залежності від матеріалу виконання: отже його характеристики окремих видів і технік доцільно розглядати саме в такому контексті.

Підсумкова частина публікації містить думки автора щодо загальних якостей українського орнаменту. Зокрема, він вважає, що з огляду на розповсюдження у різних видах і техніках, в Україні найбільш типовими є рослинні узор-

«Отся течія в напрямі уживання рослинних форм, заміна чи доповнення їми форм геометричних і становить одну з головніших рис українського орнаменту, ставить його на вищу ступінь, порівнюючи з орнаментом народів сусідніх, і прибіжа до західно-європейської орнаментики» [56, 78].

Найвищим досягненням української науки про мистецтво початку ХХ століття в галузі дослідження характерних рис українського орнаменту, його походження та шляхів еволюції стала розпочата Г. Павлуцьким праця «Історія українського орнаменту», перервана смертю автора [382]. Вчений порівняно пізно – в середині 1910-х років – почав цікавитись орнаментикою, дослідивши, зокрема, орнаменти Пересопницького євангелія [378]. Однак, вже тоді він мав сформовану думку щодо специфіки народного мистецтва, в якому національне художньо-орнаментальне мислення відбилось найповніше. Збереглося свідцтво про його доповідь 25 грудня 1920 року на засіданні секції мистецтв Українського наукового товариства [149, 165]. На відміну від більшості науковців доби Павлуцький виступив проти використання терміну «народне», оскільки на його думку мистецтво не можна членувати за класовою ознакою через те, що «художня творчість народу виявляється у спільній діяльності всіх його верств». Його позиція викликала заперечення з боку таких науковців як Д. Щербаківський.

Певною мірою це переконання позначилось на підходах до систематизації матеріалу в роботі по дослідженню українського орнаменту. Як вчений універсалістського напрямку, що спирався в своїх дослідженнях на теорію впливів, Г. Павлуцький зацікавлений пошуками первообразів і трактує український орнамент як елемент загальносвітового художнього процесу. Він дуже високо оцінює роль і місце орнаменту – «і в хатньому побуті, і в археології, в архітектурі, в індустрії, в мистецтві». До цього додається, за словами автора, ще й загальна зацікавленість сучасного малярства декоративністю, стилізацією, а отже – проблемами орнаментики. Така ситуація впливає на програму дослідження, зокрема – на принцип розподілу фактологічного матеріалу.

Павлуцький згоден із тим, що розповсюджений у фаховій літературі принцип поділу орнаментики на групи в залежності від матеріалу виконання цілком виправданий, оскільки матеріал обумовлює багато в чому стилістичні особливості. (У приклад наводиться дуже виразне порівняння характерних рис флорентійського та нідерландського живопису ХV століття). Однак, автор віддає перевагу складнішій задачі виявлення характерних ознак національного орнаменту за епохами та стилями, трактуючи саме як складову загальних художніх тенденцій кожного етапу світового мистецького розвитку. Сам він пояснює таке рішення тим, що «стиль, вироблений в одному матеріалі, занадто часто пристосовується до інших матеріалів. Отже, наприклад, ми бачимо геометричний орнамент на тканині, на дереві, на писанках, та стінах св. Софії тощо» [382, 10].

Поставлена автором мета дати синтетичний образ розвитку українського орнаменту від найдавніших часів до сучасності отримала схвальну оцінку пізніших дослідників, зокрема Д. Антоновича [17, 387].

Подальший розвиток дискусійного питання про визначення «народне мистецтво» міститься у вступній частині роботи, що присвячена окресленню загальних тенденцій еволюції національного орнаменту. Спочатку вчений наводить аргументи на користь такого визначення з позицій класового поділу суспільства. «Отже людність поділена на дві частини: меншу складають вищі класи, а більшу частину народ; взаємовідносини між ними були формальні, життя йшло окремо, різними шляхами; народ був позбавлений того, що дає вища культура, йшов своїм шляхом у царині мистецтва, мав свій особливий погляд на красу і сам задовольняв свої поривання до неї...Спостерігаючи те, що в одних місцях ще живе між народом, а в інших хоч і вимерло, але колись жило, ми маємо право констатувати, що справді існує окреме народне мистецтво. Це є, здебільшого, форми й орнамент різних речей хатнього вжитку.

На цю теорію пристають етнографи й археологи. Але уважно критично її проаналізувавши, виявимо, що ця теорія неправдива» [382, 11].

Своє твердження вчений базує на переконанні у тому, що найцікавіші і найголовніші форми нашого орнаменту ведуть свій початок від перед християнського періоду, коли класове розшарування не відіграло такої помітної ролі в культурному контексті, а переважали загальні закони розвитку цивілізації, спільні для різних регіонів. У приклад він наводить слідом за В. Стасовим мотив свастики як доброї ознаки, розповсюджений на всьому просторі давніх культур східної півкулі. Рівень тогочасних археологічно-мистецтвознавчих знань дає вченому підставу вважати, що «вся наша орнаментика різних речей хатнього вжитку, це – пізній відгомін азійської орнаментики». Головним засобом розповсюдження певних мотивів Г. Павлуцький називає торгові відносини. «Торг (як і війни, мандрівки народів, загальна релігія) об'єднує мистецтва різних народів поміж собою й надає їм багато спільних рис» [382, 12]. До цього первісного періоду, який, за словами вченого, продовжувався на слов'янських землях майже до Х століття, відносяться геометричні мотиви, що дотепер застосовуються в українській вишивці та обробці дерева. Сюди ж відносить автор і звірину орнаменту доби переселення народів.

Учений погоджується, що в процесі історичного розвитку становий розподіл суспільства набирає все більшого значення і це відбивається в українських узорах. «Наш квітковий орнамент (теж «народний»), що зустрічається на рушниках, підризниках, ризах, на шовках одяжі козацької старшини, це наслідок нової змішаної культури Сходу і Заходу, яка пишно розцвіла в ХVІІ в., але її з коренем вирвав Петро І» [382, 13]. З цього моменту відмічається окремий розви-

ток «поміщицько-кріпацької» культури на основі «довісної цивілізації» і традиційного мистецтва нашого народу, що еволюціонує вже в межах селянської культури. Однак, все сказане дає підстави Г. Павлуцькому обстоювати свою позицію, відносно того, що «народне мистецтво, народний орнамент – це є наше давнє мистецтво...власність всього народу, а не окремих його верств» [382, 14].

Детально окреслена вихідна позиція вченого позначається на всьому викладі матеріалу, на оціночних характеристиках мистецьких явищ. Щоправда, аналізуючи погляди Павлуцького, ми повинні мати на увазі незавершеність праці, її чорновий варіант. Разом з тим, його концепція є чіткою і, як вже сказано, базується на прихильності теорії впливів, що обумовлює провідне завдання: виявити генезу і шляхи освоєння тих чи інших елементів орнаменту. Перший розділ праці містить детальний аналіз розповсюдження в різних регіонах у різні часи звіриної орнаментики. Характеризуючи особливості узорів скіфських виробів, автор відмічає, що давні майстри цікавились вже не стільки тим, щоб зобразити ту чи іншу річ, а декорацією певної площини, тобто, виступали як декоратори. Що ж до стилістики – в першу чергу фігур тварин, що переважають у скіфській орнаментіці та плетіння, – то специфічна інтерпретація розглядається як початок «стилізаційного процесу», внаслідок якого пізніше з'являється європейський звіриний стиль. «Вузько-схематичне, оригінальне трактування пояснюється не тим, що не ставало уміння інакше зображати речі, а змаганням до стилізації, тоб-то, витонченим певною мірою художнім почуттям» [382, 15].

В своєму аналізі вчений посилається на дослідження Б. Фармаковського, який ґрунтовно вивчав мистецьку спадщину півдня України і вважав, що хоча джерелом звіриної орнаментики скіфів була Мала Азія, проте виразності і досконалості вона досягла під впливом давньогрецьких, зокрема іонійських художніх ідей, які розповсюдились з початком колонізації. Цей факт дає підстави авторові зауважити: «Перші підвалини мистецтва й культури у нас на Україні – іонійські, античні» [382, 16]. Подальше ж розповсюдження звіриної орнаментики мало загальноєвропейський характер, констатує Павлуцький, згадуючи ірландські рукописи, дерев'яне різьблення Норвегії, візантійський декор, при тому, що впливають на розквіт цього стилю орнаменти коптських, сирійських, вірменських пам'яток.

Головна увага в розділі зосереджена на мистецьких творах Київської Русі, яка відіграла, за словами вченого, важливу роль в «історії розвитку смаку і стилів, зв'язаних з передачею вікової східної культури європейському Заходу». Згадана теза яскраво розвивається в майстерному аналізі виробів українського прикладного мистецтва тих часів, різьблених та фрескових узорів Софії Київської та мініатюрах давніх рукописів. Разом з тим звіриний стиль сприймається тут як старовина, існуючи паралельно з візантійським орнаментом. З часом зві-

риний стиль зникає з прикладного мистецтва, змінюючись рослинною орнаментикою. Однак, в заставках і літерах рукописів XII - XIV століть помітне прагнення змальовувати тварин чи їх частини, переплетені стрічками. Загальні міркування межують, наприклад, з чудовою характеристикою декору шиферних плит з Софійського собору, де панує візантійське орнаментальне плетіння, що має східне походження. «Геометрійні фігури дали тут мотив закруткам заплутаної стрічки, замінивши звірині форми, звичайно, доповнені стрічковим узором. Інша плитка являє рівнобіжник, що в ньому поруч вміщено три великих кола; середнє коло виповнене геральдичним орлом східного типу, а бічні – розетками; кути виповнено чвертю розетки... Химерність цих закруток і плетінь найбільше відповідала варварському смакові й розвинулась на ґрунті східного орнаменту» [382, 17].

В другому розділі роботи розглядається власне геометричний орнамент, широко розповсюджений в оздобленні різних видів українського прикладного мистецтва. Тут також простежується генеза і зв'язки з мотивами узорів інших народів, серед яких особливо виділяються давньогрецькі вази геометричного стилю. Зокрема, зазначається, що часто уживаними і в архаїчних вазах і в українських вишиванках чи різьбленню по дереву є однотипні мотиви шевронів. Г. Павлуцький наводить у приклад теорії європейських вчених, як вважали, що весь геометричний орнамент є спадщиною індо-європейських народів або ж передньої Азії. Сам дослідник схиляється до середньоазійського походження наших геометричних узорів «Принаймні, всі елементи, що панують в українському орнаменті, належать Азії» [382, 20]. Теза підкріплена посиланнями на відомі мистецькі пам'ятки.

Разом з тим, Павлуцький рішуче відкидає припущення про сліпе запозичення певних мотивів. Особливо важливим, якщо згадати його орієнтованість на теорію впливів, є твердження про принципову неможливість зародження чи існування цілком самостійного мистецтва. Провідну роль тут відіграє природне художнє чуття, яке обумовлює вибір тих чи інших елементів та їх інтерпретацію. Український орнамент, на думку автора, відзначається гармонійністю та суголосністю всіх елементів, умінням пристосування до матеріалу, розмаїттям комбінацій. «Дивом дивуєшся, яка сила розводів часто виходить з одного лінійного мотива, і кожен з цих розводів справляє на глядача вражіння, утворює певний настрій, він сприймає його ніби якийсь акорд, що торкається певних цілком індивідуальних струн у його душевному світі» [382, 21].

В третьому розділі Г. Павлуцький досліджує візантійський орнамент, де поєдналися елементи звіриної орнаментики з мотивами античного орнаменту – аканту, пальм, лавра, різноманітних бордюрів тощо. Предметом аналізу знову обирається ансамбль оздоблення Софії Київської, де орнаментация базується на

типових візантійських мотивах. Вчений розрізняє дві системи розвитку провідного узору гнучкої стеблини з листям: центричну, коли стеблини утворюють кола чи ромби та вертикальну чи горизонтальну смугу, яку він називає спіральним орнаментом зі стеблин. Огляд варіантів центричного орнаменту дозволяє вченому виявити як подібність до пам'яток в інших країнах так і відмінність, яку він вбачає в архаїчності. В характеристиці спірального орнаменту фрескових розписів він опирається на позицію Й. Стржиговського, який вважав, що цей мотив не є суто рослинним, а бере початок в геометричному. На підтвердження тези автор аналізує мотив, де спіралью закручену стеблину замінено шевронами, що нагадує узор на вишиванках. В мозаїчних орнаментах вже згадані узор доповнюються мотивами «ароникового квіту (agum)», розповсюдженого в тогочасних емалях. Саме специфіка ювелірної техніки обумовила, як відзначає Павлуцький, рішення, в якому «...наслідуючи природу тільки в загальній формі й не змагаючися достоту віддати її подробиці, кольори та відтінки, змагає до того, щоб досягти самого тільки декоративного ефекту й велике місце віддає стилізації» [382, 23]. Таким чином, виявляючи специфіку мозаїчних узорів собору, він принагідно дає виразну характеристику декору цього виду ювелірних виробів старокнязівської доби. Завершується даний розділ оглядом різьбленого декору саркофагів, в основі якого лежить давньохристиянська символіка катакомбного мистецтва.

Остання група аналізованих Г. Павлуцьким орнаментів належить добі Ренесансу. Виклад матеріалу починається оглядом українських рукописних книг XIV – XV століть, в декорі яких панує «дивоглядний» стиль. Цю пору автор називає добою розквіту мініатюри манускриптів, при тому, що в XIV столітті панує невимушене вільне плетіння, а в наступному – плетениці з геометричною побудовою. Така преамбула потрібна вченбому для увиразнення характеристики орнаментів Пересопницького євангелія як яскравого взірця ренесансних мотивів української орнаментики. Загальносвітове – за словами дослідника – розповсюдження ренесансного стилю пояснюється тим, що «він чудово розв'язує проблему покриття травяним узором (рослинним орнаментом) значної поверхні» [382, 25]. Всі ренесансні мотиви він вважає відновленими узорами античності і всю красу їх вбачає в пластиці.

Безпосередня характеристика пересопницьких орнаментів базується на відповідній публікації Г. Павлуцького попереднього десятиліття [378]. Він виділяє провідний мотив всієї орнаментики – акант і систематизує її за трьома стрижневими композиційними формами: вазону або канделябру, сегментів колон, розташованих одна над одною і, нарешті, спіралі-пагініңя. Традиційно виявляються паралелі до українського пам'ятника, зокрема в чеській та польській орнаментики. Вказується і на близьку форму орнаментики другої відомої віт-

чизняної рукописної книги – Загорівського апостола. На цих рядках рукопис вченого обривається. Все ж, попри певну фрагментарність і відсутність узагальнень і незважаючи на те, що в праці не досліджено яскраву орнаменту козацької доби, публікація роботи відіграла значну роль у систематизації мистецьких явищ, в ній розглянутих, у контексті світового художнього процесу. Проаналізований матеріал доводить, що на початку ХХ століття в науковій літературі сформувалась думка про трактування орнаментики як не просто самостійного, а й синтезуючого явища, що об'єднує різні види народного мистецтва. Найповніший вияв такої позиції зустрічається пізніше, коли був опублікований збірний курс лекцій з історії української культури, що читався в 1930-х роках в Подєбрадах в Українському технічно-господарському інституті нашими відомими вченими-емігрантами. У редактованому Д. Антоновичем колективному збірнику до переліку тем, присвячених пластичним мистецтвам, поряд з архітектурою, скульптурою, малярством і гравюрою включено окремим розділом огляд українського орнаменту. Пояснюючи такий підхід, Д. Антонович зазначив, що в принципі ужиткове мистецтво є передусім предметом дослідження етнографічної науки, а орнамент являє собою саме мистецьку складову і повинен вивчатись мистецтвознавством як форма декору ужиткових предметів [17, 385].

Поряд з дослідженнями, в яких поставлено мету виявлення специфічних рис української орнаментики як найвиразнішого носія національного стилю в народному мистецтві, протягом перших десятиліть продовжують з'являтися праці, присвячені висвітленню особливостей певних видів і технік народного мистецтва. При чому можна зауважити, що тим напрямкам, які вже певним чином розроблялись в попередні часи, уваги приділяється менше. Зокрема, так справа обстоїть з вишивкою. Після появи другого випуску альбому П. Литвинової у 1902 році та перевидань «Українських узорів» О. Пчілки значних публікацій з цього питання не було. Щоправда, О. Пчілка в 1915 році опублікувала невеличку розвідку, присвячену улюбленому виду народного мистецтва «Відродження старого українського шиття», де розглядаються художні якості вишивання біллу, чи за іншою термінологією, настилуванням, вирізуванням [435]. Однак в загальних оглядах вишивки віддається належне і оцінки стають все більш чіткими і узагальненими.

Так сприймаються характеристики шиття у вже згаданій роботі М. Біляшівського [56]. Він відмічає тотожність процесів еволюції орнаменту вишивки та ткацтва, від якого вишивані узор походять. Далі відзначається, що найпростіші геометричні узор та переважно червоний їх колір, що характерні сьогодні

для півночі України, колись були розповсюджені на всьому її просторі. Зміни, що торкаються рисунка орнаментів, техніки та колориту, розповсюджуються з півдня. Захоплює уміння одним реченням окреслити той чи інший важливий аспект аналізу. «Поруч з «занизуванням» чи «настилуванням» – се б–то гладдю, ми бачимо дуже оригінальні способи ажурного шиття – мережки й вирізування; червоний колір дає місце й другим – чорному, жовтому, білому; і коли перших два, особливо чорний, беруть перевагу на півдні, в центрі панує білий, або цілком, або з дуже обережними додатками інших кольорів – природний смак дає себе й тут відчувати. Що ж до рисунка орнаменту, то шиття в основі заховає й тут геометричний характер, але усюди ми бачимо хіть перетворити його в рослинний, чи як не перетворити, то приблизити – він набирає чимало нових комбінацій, що справді, без силкування, можна вже признати рослинними» [56, 77].

Досить узагальнюючу характеристику українській вишивці дає В. Модзалевський у нарисі «Основні риси українського мистецтва» [311]. Пам'ятаючи загальну мету роботи як популярного огляду найтипівіших ознак вітчизняної образотворчості, не можна дивуватись, що в ній відсутній конкретний аналіз мистецьких творів і оригінальні авторські міркування. Разом з тим, вченому щастить акцентувати увагу на окремих аспектах, що надають оцінкам своєрідності. Як і інші фахівці, на перше місце з точки зору вияву національної своєрідності вчений ставить вишивку, розглядаючи генезу та еволюцію її типової орнаментики.

Визначаючи геометричний орнамент як найдавніший в українському ужитковому мистецтві, він додає, що він є також «широ-народним» і сполучення найпростіших геометричних елементів з одноколірністю або ж двобарвністю слід вважати продуктом народної творчості [311, 18]. Розвиток багатобарвних рослинних вишиваних орнаментів пов'язується з історією нашого народу трьох останніх (для автора) століть. Порівняння з одночасними орнаментами інших європейських регіонів приводить вченого до висновку про впливи південно-німецьких ужиткових творів. Серед схожих мотивів виділяються «...типіві окремо розкидані букети й кошики, перев'язані стрічками також гірлянди, утворені з шишок, стручків і виноградних китиць, які переходять у стеблини. Багатство барв, не виключаючи срібла й золота, оригінальне їх сполучення, дивна чепурність ліній та відсутність симетрії – найбільш характерні риси української різнобарвної вишивки» [311, 19].

Ще одну характерну рису вітчизняних вишивок В.Модзалевський вбачає в «своєрідній стилізації» та відсутності перспективи. Саме цим, за його словами, наші вишивки різняться від тих же південно-німецьких. Такий варіант орнаменту запроваджується в ужиткове мистецтво козацькою старшиною і

потім розповсюджуються через найманих та підневільних вишивальниць в народі у спрощеному варіанті. Різнобарвну українську вишивку вчений називає виключним по своїй художності взірцем національної творчості.

Порівняно незначну увагу приділяють автори початку століття писанкарству. Під своєрідним кутом зору розглядає цю галузь вітчизняної народної творчості К. Широцький в одній із ранніх публікацій «Риси античного та давньохристиянського живопису в українських писанках» [575]. Шляхом сміливих зіставлень вчений виявляє подібність типового для писанкарства прийому зображення орнаментальних мотивів білими лініями на темному, часто червоно-коричневому тлі до засад декору давньогрецьких ваз, а також спільну тенденцію до монохромності. Потім аналогія простежується в системі композиційного поділу писанок на поля та римськими давньохристиянськими орнаментальними схемами, в принципах стилізації. Зазначаючи, що сюжети для писанок ґрунтуються на явищах реального світу і з'явилися завдяки наслідуванню природі, автор вбачає в цьому спорідненість з «антиком, який весь час побудований був на природі, і навіть свою складну міфологію втілює у живі і реальні форми» [575, 16]. В цьому твердженні простежується широке і вільне тлумачення К.Широцьким понять «вплив» та «схожість»: спільність вбачається в опорі на реальний світ.

Найцікавіша частина статті – характеристика мотивів орнаментів за групами, де автор виявляє глибоке знання термінології і вводить народні назви у науковий обіг. Матеріал сприймається як один з фундаментальних на той час описів розповсюджених в українському писанкарстві елементів, в результаті чого вчений доходить висновку, що в цілому цей вид народного мистецтва розвинувся цілком на національному ґрунті [575, 18]. Крім вказаної солідної роботи можна згадати статтю М. Валуйка «Писанки» [70]. Автор дотримується цілком традиційних, вже сформованих поглядів і оцінок, викладаючи в популярній манері еволюцію орнаментальних мотивів писанок. Огляд супроводжується аналізом десяти найбільш розповсюджених на думку автора композиційних схем.

Натомість, значно ширше залучають до вивчення фахівці початку ХХ століття інші види народного мистецтва. Відчутну лакуну у дослідженні килимарства певною мірою заповнює видана в 1908 році стаття Є. Кузьміна «Український килим» [219]. Написана на основі аналізу експонатів Київського музею старожитностей і мистецтв та власної збірки вченого, вона позначена зацікавленістю стилістичними проблемами й емоційністю викладу матеріалу. Він зазначає, що серед виробів даної галузі вітчизняного народного мистецтва переважають двосторонні килими типу грубого гобелену. Не вирізняючи в назвах ті чи інші особливості виробів (вживається лише один термін), Є. Кузьмін поділяє килими на 4 групи в залежності від орнаменталізації: давні зі східним узором, церковні, панські та характерно народні.

Послідовно характеризуючи декор усіх груп, вчений доходить висновку, що улюбленими мотивами орнаменту в українському килимарстві є вазони з квітами та виноградна лоза. Найвищого схвалення автора заслужили килими, що відбивають чисто народні смаки і творчі позиції. Він констатує: «Тут ми зустрічаємось майже виключно зі стилізованим рослинним узором. При цьому можна відмітити два типи – коли узор ритмічно повторює окремі мотиви, розкидаючи їх по фоні; другий – з узором суцільним, безперервним» [219, 254]. В статті визначається й характерна особливість української народної орнаментики, що полягає у надзвичайній її свободі, в тому, що майстер нібито і не задумує твору, а розпочавши роботу, тче, що спаде на думку, «лише б не було пустого місця», поєднуючи невимушеність з високим чуттям композиції.

Особливо захоплює Є. Кузьміна майстерність, з якою народні митці уникають холодної симетрії, зберігаючи принцип відносної рівноваги композиції. Тонкою влучністю спостережень відзначається і характеристика колориту килимів, де загальне чорне тло складається з ниток різних відтінків, в результаті чого «фон набуває чисто акварельної хисткості, жвавості, втрачає мертву нерухомість» [219, 255]. В самому ж орнаменті автор визначає перевагу червоного кольору, а за ним йдуть зелений, жовтий, білий і майже не зустрічаються «перехідні» сірий, фіолетовий чи помаранчевий. Однак, зауважимо, що до кращих він відносить давніші зразки з «дивовижно гарним» золотим тлом, розцвіченим синім, білим та іноді – чорним орнаментом. Влучні характеристики Є. Кузьміна, обумовлені художньою освітою автора, відбивають його захопленням українським декоративним мистецтвом взагалі і «шляхетною» галуззю килимарства, яка потребує уваги і піклування, збереження і вивчення. Не можна оминати увагою і те, що публікацію у петербурзькому виданні автор завершує наступним абзацом: «Мале ж – лише відбиток великого, і кожен, кому дорогий розвиток нашої національної самосвідомості в найбільш шляхетному і високому її вияві – у творчості, не може не побажати від всієї душі знову побачити наш народний український килим у колишній пошані, колишній красі, радуючи погляд узорною чарівністю рідних українських «квітков». – Сильне дерево росте лише з рідної землі» [219, 256].

М. Біляшівський, повертаючись після публікації 1908 року до проблем національного орнаменту в огляді «Де-що про українську орнаменту», досить красномовно переставляє акценти [56]. Якщо в першій роботі розглядалась переважно вишивка, то тепер після аналізу гончарства як найдавнішого, за переконанням автора, виду ужиткового мистецтва, його увага зосередилась на ткацтві, в тому числі – плахтах та килимах. У цій галузі орнамент відіграє головну роль і українські плахти демонструють захоплююче розмаїття геометричних узорів незалежно від часу і місця виготовлення виробів. В нашому як

килимарстві, за словами М. Біляшівського, поруч з геометричним орнаментом зустрічаємо такі вироби, де «геометричні рисунки дуже стильово, дуже зручно, з великим артистичним почуттям, заховуючи більш менш риси геометричні, дають нам, проте, цілий ряд схематизованих рослин – переважно квіток» [56, 76]. В центрі країни, особливо у виробках козацької доби, зустрічаються виключно зразки килимів з рослинними мотивами «надзвичайно гарних форм». Генеза українського килимарства виводиться в статті зі Сходу, але в часи козаччини в узорах виразно спостерігаються західні, французькі впливи. Однак, автор зауважує, що пануючий тоді натуралістично-рослинний стиль європейської орнаментики у вітчизняних килимах перетворено в оригінальні стилізовані мотиви, які справедливо можуть вважатись оригінально українськими.

Уживання артистично стилізованих рослинних форм вчений у підсумкових рядках публікації називає головнішою рисою українського орнаменту.

Публікації Є. Кузьміна та М. Біляшівського безумовно вплинули на подальше вивчення галузі. Особливо це відчутно в статистично-етнографічних дослідженнях, ініційованих земствами. Так, в збірнику «Кустарні промисли Подільської губернії» 1916 року опубліковано огляд А. Прусевича про килимове виробництво [426]. Серед різноманітної інформації щодо сучасного стану розвитку кустарного промислу, економічно-технологічного аналізу певне місце приділяється в історичному контексті характеристиці художніх особливостей українського килимарства. Відмічаючи розповсюдження східних килимів на нашій території ще з часів Київської русі, автор відносить становлення вітчизняної галузі до часів середньовіччя. Він також вважає, що різноманітна за типами орнаментика, як і техніка вітчизняного килимарства, складаються шляхом запозичень у різних народів [426, 296]. Водночас, у побіжних характеристиках присутнє прагнення виявити відмінність орнаментики українських килимів.

Особливістю подільських килимів, як зазначено в статті, є бордюри чи кайми, що відрізняється від центральної частини рисунком, і навіть кольором, тоді як у східних килимах бордюри зазвичай пов'язаний з основним тлом і мало від нього відрізняється. Композиція килимів часто поділяється на 3 поля і мотив центральної частини іноді більший за бічні; особливістю подільських килимів є повна відсутність рельєфу і тіней у зображеннях, незалежно від того який саме орнамент використовується: рослинний чи лінійно-геометричний; найчастіше зустрічаються в квадратах і ромбах стилізовані зіркоподібні квіти. Геометрична композиційна організація і геометризовані орнаментальні мотиви є відмінністю подільських килимів від інших регіонів країни, де, за словами автора, переважає стилізований рослинний орнамент. В цілому ж автор віддає належне українському килимарству козацької доби і досить критично ставиться до сучасних виробів, погоджуючись з думками інших авторів відносно негативного впливу як

анілінових барвників так і друкованих орнаментальних зразків на художню якість килимів. Хоча аналіз власне художніх якостей в роботі практично відсутній, сам перелік характерних особливостей свідчить про зростання як інтересу до національного стилю так і знань в цій галузі.

Цікаві міркування і відомості в контексті висвітлення особливостей вітчизняного килимарства містить і нарис «Основні риси українського мистецтва» В. Модзалевського [311]. Визначний вітчизняний історик-архівіст добре знався на різних аспектах розвитку тих чи інших галузей національної образотворчості завдяки величезному накопиченому фактологічному матеріалу. Досить стислий огляд вітчизняного килимарства в роботі містить загальну характеристику типових варіантів орнаментальних і колористичних рішень творів даного виду народного мистецтва, їх ролі в побутовій культурі народу у XVII – XVIII століттях а також – ставлення автора до певних тенденцій сучасного розвитку галузі. Узагальнюючи спостереження попередньо розглянутих дослідників, В. Модзалевський зазначає, що всі українські килими є двобічними і зазвичай мають відмінний від основного рішення за кольором і мотивами узорів бордюру. Серед розповсюджених орнаментів називаються букети квітів, геометричні композиції і – вже в пізніші часи – поєднання стилізованих рослинних з геометричними мотивами а також зображення птахів, вершників тощо у панських килимах. Відмічається в огляді багатство барвних рішень, найрізноманітніша гама фонів як характерна риса українського килимарства. Сам автор віддає перевагу килимам, де на білому тлі зрідка розкидані букети у кошиках, або перевиті стрічками [311, 21].

В залежності від призначення різняться розміри українських килимів, більш пишні для церков і камерні – для домашнього вжитку. Автор наголошує на широкому розповсюдженні килимів у побуті населення козацької доби, коли їх навішували на стіни, вкривали ними столи, різні меблі і підлоги, встеляли церковні помості і вживали як портъери. На доказ популярності килимів В.Модзалевський наводить приклади майнових описів початку XVIII століття, де зазначається численна кількість виробів, що переховувались у десятках бочок [311, 22]. Характеризуючи сучасну ситуацію в українському ткацтві, зокрема – на Чернігівщині, автор звертається не до виготовлення килимів як таких, а до виробів модернізованого кролевцького промислу. Вчений відмічає достатню популярність кролевцьких рушників, скатертин, доріжок, але дуже критично оцінює їх художню якість і вважає притаманні їм «грубі барви, грубу симетрію в малюнку та однокольоровість» втратою національної своєрідності [8,23]. Висловлена позиція збігалась з поглядами ряду інших фахівців на окреслену проблему.

Оглянуті публікації з одного боку свідчать, що фахівці починають все більш поважно ставитись до килимарства як до вагомій складовій у формуванні концепції національного стилю і в історичному контексті і в сучасній художній ситуації. Однак, системний науковий аналіз з цілісною регіональною характеристикою та чітким еволюційним розподілом ще не склався. Фахівці тих років добре усвідомлювали необхідність узагальнюючого дослідження текстилю як поважної галузі народного мистецтва і працювали над проблемою. Варто згадати як прославляє килимарське мистецтво в загальному огляді українського орнаменту Г. Павлуцький.

Поділяючи думки дослідника східного килимарства Н. Бурдукова, вчений зазначає, що серед всіх галузей декоративної творчості килимарство вражає стабільністю історичного і художнього розвитку і саме в цій галузі зібралися «дорогоцінні краплі художньої творчості народів усіх діб та цивілізацій, котрі змінювалися на широкому терені Сходу...Середньо-азійські килими, з їхніми найвими геометричними розводами, часом такими близькими малюнкам українських вишиванок, мають для нас не аби-яку вагу. Вони й собі ллють світло на питання про колиську геометричного орнаменту, зайвий раз доводячи, що за колиську цю був Схід» [382, 21]. В даному твердженні міститься і позиція автора щодо генези вітчизняного орнаменту і визнання загального значення килимарства в системі народного мистецтва.

Про бажання комплексно дослідити питання свідчить незавершена праця Д. Щербаківського «Український килим» [638]. В коротенькій редакційній передмові до опублікованої по смерті автора роботи зазначено, що вчений працював над нею для збірника «Український музей» як над конкретною темою «Датовані килими Всеукраїнського Історичного музею ім. Т.Г.Шевченка». Однак, наукова ерудиція, величезний досвід музейництва та дослідницька ретельність Д. Щербаківського, що відзначають викладений матеріал, дозволили видавцям визначити тему ширше і трактувати її саме як підсумовуючий нарис з історії українського килимарства.

В основу роботи дійсно покладено детальний каталог датованих експонатів музею, що супроводжується обширною вступною статтею. Обґрунтовуючи актуальність теми дослідження, видатний вчений-музеєзнавець констатує, що вивчення даного виду народного мистецтва настільки відстало від збирання творів і обсягу накопиченого матеріалу, що виникає проблема грамотної побудови експозиції з відтворенням реальної картини еволюції вітчизняного килимарства. Визначаючи головні завдання у дослідженні питання, він на перше місце ставить формування схеми розвитку орнаментики як основного показника національної своєрідності українських килимів. Вона повинна будуватись, на думку автора, з врахуванням існуючих датованих творів, які можуть хоча б

відносно закріпити певну орнаментику за окремими історичними періодами розвитку. Такий підхід, зокрема, є плідними стосовно характеристик виробів козацької доби, що ж до килимарства радніших часів, то тут науковці можуть опиратись переважно на літописні джерела.

Керуючись зазначеним принципом, Д. Щербаківський здійснює певний історичний екскурс, який дає йому підстави зробити висновок, що килими були поширеними вже в побуті князівської доби, але жодної інформації про стилістику орнаментів у літописах не зустрічається. Все ж учений зазначає, що судячи зі способу уживання килимів у той час, вони мали східне походження і характер [638, 5]. У XIV – XV століттях значно зростає транзит східних килимів через Україну на Захід, де вони відіграють все значнішу роль у побуті і частина цих товарів осідає на нашій території, впливаючи на становлення вітчизняної килимарської галузі. На доказ тези проводиться аналіз українських майнових описів, що висуває перед дослідником наступну проблему, а саме необхідність витлумачення різниці між коврами, килимами та коцями, оскільки в архівних документах паралельно уживаються різні терміни. В результаті дослідження Д. Щербаківський робить наступні висновки. По-перше, килими були досить широко розповсюджені в означений період як у церковному так і цивільному вжитку. По-друге, в XVI – XVII століттях розрізняли три головних типи килимових тканин, використовуючи наведені вище терміни. Найдавніший з них – ковер, який ще з князівських часів уживали для всіх виробів килимарства. Килим з'являється пізніше зі сходу, де так називають двобічну, рівну безворсову тканину. Термін «коц» зустрічається в Україні не раніше XVII століття.

Вивчення майнових матеріалів доводить, що чіткого визначення навіть тоді не було і порівняльний аналіз описів дає авторові підстави сформулювати лише приблизні відмінності. Згідно його бачення, за розмірами килими були довшими і вужчими ніж коври у сприйнятті українців козацької доби. Коври, за словами Д.Щербаківського, відрізнялись кольором тла й стилізованими рослинними узорами, килими ж були смугастими, з геометричним орнаментом. Щодо техніки, то у вітчизняному килимарстві панує безворсова двобічна килимова техніка, збагачена гобеленовою «вільною ниткою» [638, 8]. Коци, складніші технічно, на Лівобережжі, як зазначає автор, робили в містах – Києві, Харкові тощо; коврами називали як ворсові так і без ворсові вироби. У XVI – XVII століттях, згідно наведених прикладів, усвідомлювалась різниця між зазначеними трьома групами, але й тоді вона мала суб'єктивне забарвлення, пізніше ж така різниця стирається.

Детальніший аналіз архівних документів – майнових описів Львівського Братства, Лаврської ризниці, Межигірського монастиря, церков Полтавщини, Чернігівщини, посагу наречених з козацької старшини – найцікавіші сторінки

праці [638, 7-15]. Вони засвідчують велику популярність килимів як закордонних, що коштували дорожче, так і місцевої роботи. Значна вага приділяється в роботі висвітленню проблеми формування регіональних осередків українського килимарства. Віддаючи належне найпростішим селянським килимам в етнологічному контексті, автор головну роль у розквіті українського килимарства часів козащини відводить численним майстерням, що виникали при панських маєтках і народні майстри, працюючи там, виробляли «речі високої технічної і художньої вартості». Перерахування найвідоміших фабрик і майстерень як Правобережної України так і Лівобережжя переконує, що килимарство стає дуже розповсюдженим видом народного мистецтва, а певні східні впливи у килимах давніших часів цілком природно поступаються місцем творчим переробкам елементів орнаменту популярних західноєвропейських стилів – бароко та рококо.

Грунтовний загальний огляд, в якому сконцентровано здобутки як етнографічної так і мистецтвознавчої ліній вивчення питання, є дійсно підсумком етапу становлення наукових знань про український килим. Це підтверджується і півсотнею приміток до тексту і переліком наукової літератури (16 назв), якою користувався автор. Не менше, якщо не більше наукове значення для подальшого вивчення проблеми має проілюстрований каталог з 34 датованих експонатів Київського музею. Скромний хронологічний діапазон – з 1782 по 1875 роки та застереження Д.Щербаківського, що всі роботи представляють Лівобережну Україну, зовсім не знижують значення роботи, а градації наукових описів робіт – матеріал і техніка, орнамент, колір, стиль трактовка, напис, дата, розмір тощо – можуть вважатись базовим взірцем у дослідницькій роботі конкретного спрямування у ті часи.

Як і в останні десятиліття XIX століття, порівняно незначна увага приділяється дослідженню кераміки. Звичайно, з'являються публікації етнографічного спрямування ініційовані активними Земствами – Подільської, Полтавської, Чернігівської губерній. Достатньо навести у приклад вже згаданий нами альбом «Мотиви малоросійського орнаменту гончарних виробів» чи виданий тим же Полтавським земством огляд типів українського гончарного посуду в серії «Українська народна творчість» [545]. Однак, в період формування наукового мистецтвознавства подібні роботи вже сприймаються як такі, що належать іншій науковій галузі. Олена Пчілка в невеличкому повідомленні 1910 року «Малювання на українських мисках» теж акцентує увагу переважно на сучасному стані цього народного промислу [431]. Констатуючи зростання загального інтересу проблемою визначення національних форм нашої орнаментики, авторка долучається до процесу публікацією 4-х, на її думку, типових мотивів розписів полтавських мисок зі стислою характеристикою. Зокрема, відмічається, що репродукції дають уяву про «зміст малюнку, стиль малювання», які автор називає чисто українськими.

М. Біляшівський у вже неодноразово згаданій статті характеризує гончарство як чи не найдавніший промисел в Україні [56]. Формування основних прототипів українського посуду припадає, за словами автора, на передхристиянські часи, тобто, другу половину першого тисячоліття нашої ери, одночасно з появою нескладного лінійно-хвилястого орнаменту, який прикрашав вінце. Щодо виробів князівської доби вчений зазначає, що в ті часи співіснують однотонний полив'яний посуд і чудові мальовані керамічні плитки, якими викладали стіни та долівки в храмах Київської Русі. Спосіб нанесення декору – через різок та мотиви орнаментів цих виробів подібні до сучасних вітчизняних мисок. М. Біляшівський вважає також, що в орнаменті нинішнього посуду переважають геометричні і менше – рослинні мотиви; порівняно рідко зустрічаються зображення тварин і людей. Він також відзначає, що дуже обмежена кількість виробів XVI – XVIII століть не дає можливості простежити, коли саме негеометричний орнамент розповсюджується в декорі українського посуду [56, 76].

Зовсім мало уваги – лише один абзац – приділив темі гончарства в своєму нарисі В. Модзалевський [311, 27]. Практично так само коротко окреслив розвиток гончарства в огляді мистецтва козацької доби Ф. Ернст [129, 31]. Щоправда, він робить цікавий наголос на розповсюдженні архітектурної кераміки – полив'яної плитки для підлог і кахлів для грубок як в цивільному так і церковному будівництві. «Ще й тепер переходять по численних старих церквах, особливо в Києві, сила кахель XVII – XVIII віку всіх кольорів і узорів». Особливо ж відмічає автор кахлі для грубок, де «мальовнича фантазія народного артиста містить на кожній кахлі кольоровий орнамент, букетик квітів, або цілу сцену з козацького, сільського або панського побуту, переважно жартівливого, іноді й скабрезного, з нашого погляду, характеру» [129, 31]. Відмічається тут і поява у 1780 – 90-х роках перших фабрик порцеляни – в м. Корець на Волині та в Межигір'ї.

Не можна не згадати як завжди яскраво виразну інформацію про виробництво полив'яних плиток у Київській Русі для потреб культової архітектури в ґрунтовному дослідженні давньоруського мистецтва «Мистецтво старої Русі-України» Ф. Шміта [608]. Відомий дослідник ставить появу такого гончарного виробництва у залежність від необхідності замінити «пишні барвні ефекти» мармурових облицювань візантійських храмів, оскільки оздобного каміння у нас було мало. Але наші давні предки зуміли створити таку імітацію, яка буде «майже чи не багатша і не розкішніша від камню». В роботі характеризується колекція полив'яних плиток Київського музею, де є зразки «точно імітуючи самі незвичайні й навіть небувалі різнобарвні кам'яні породи, є плитки з металевими золотистими та сріблястими підбавками, є плитки, де на тлі одної барви виділяється навмисне узор другої барви, і т. ін.» [608, 71]. Ці навички кияни могли перейняти від гончарів Персії чи Месопотамії.

До поля зору дослідників потрапляє і давнє українське скло. М. Біляшівський присвячує цій темі окрему публікацію [57]. В ній, до речі, автор певним чином пояснює порівняну відсутність наукових уявлень про різні види і техніки народного мистецтва тим, що лише в останнє десятиліття зростає зацікавлення і колекціонерів і дослідників окрім доісторичної і князівської спадщини, ще й національною художньою творчістю козацької доби і пізніших часів. Одним з перших автор звертається в статті до характеристики збірок українського скла, яке було помітною складовою давнього побуту народу. Генеза галузі простежується від грецького посуду і намиста, що знаходилося при розкопках скіфських поховань та від численних зразків візантійських виробів зі скла. Однак, учений залишає під знаком питання час появи на нашій території власного виробництва, висловлюючи припущення, що скло тут почали виробляти в XI – XII століттях, «Коли взагалі наша культура піднялася дуже високо, коли в більш-менш поважних центрах широко розвинулись різні промисли, між ними промисли і мистецького напрямку, почався у нас і промисел шкляний» [57, 139].

Розквіт виробництва скла в Україні розглядається в контексті загального піднесення національної культури в козацьку добу. Вироби XVII – XVIII століть свідчать про значний смак, фантазію; різноманітність форм і кольорів характеризує високий рівень розвитку цього промислу. Особливістю виробництва скла, зазначає М. Біляшівський, є більша, ніж в інших видах народного мистецтва залежність від природних умов, тому осередки виникали в місцевостях, багатих лісами. На жаль, не меншою виявилась залежність від економічних обставин, через що більшість буд, гамарень і гут зникла і це дуже негативно позначилось на якості продукції. Приступаючи до безпосереднього аналізу скляних виробів, автор знову акцентує увагу на природному потягу народу до краси, втіленому у гарних лініях форм і справжніх оздобах навіть таких повсякденних речей як пляшки, кухлі, миски тощо.

Зі знанням справи і щирим замилюванням описує автор сулії і гранчасті штофи, чарки, кухлики та миски, відзначаючи «безліч відмін і щодо розмірів, і що до форми. Проте, найбільше цікавлять його вироби у формі тварин – медведі, баранці, півники – що служили оздобою святкового столу [57, 141]. Специфіка матеріалу, як зазначається в статті, обумовила й особливу роль кольору у давніх виробках зі скла. Діапазон барв справляє велике враження: «Уживалося скло різних кольорів: білого з переходами до блідо-зеленого, зеленого – найширш розповсюдженого, часом з чудовими молочно-блакитними відливами, блакитного, синього, вишневого, жовтого й фіолетового» [57, 142]. До переліку додається і багатобарвний посуд, коли виріб створено в одному кольорі, а декор в інших. Окреме місце в народному склі займає мальований посуд, що виготовлявся за особливою технологією. Орнаменти розписів, відмічається в статті, були

переважно рослинними, рідше – з фігурами тварин і навіть людей. Проведений огляд дає вченому підставу зробити висновок про високу мистецьку вартість українського скла і висловити сподівання щодо відродження промислів.

В. Модзалевський у нарисі досить побіжно торкається гутного промислу, також акцентуючи увагу на залежності від природних умов та певної технічної підготовки і опираючись в аналізі на вироби Чернігівщини. Наближаючись в своїх оцінках до поглядів М. Біляшівського, вчений дає не менш високу оцінку художнім якимостям творів. «В цій галузі українські гутники дали незвичайно цікаві зразки скляних виробів, чудових своєю оригінальною формою й офарбленням. Ріжні глеки, кухлі, буньки, пляшки і інше вироблювалося в величезній кількості і до того одзначалося витворною формою...Найбільш цікавий з виробів українських гут – посуд у формі звірят: «ведмедиків», «півнів» і «баранців», при чому перші, які були певно улюбленою народом формою, зустрічаються особливо часто і дуже різноманітні що до офарблення та ріжних подробиць у фігурі звіря» [311, 26].

Вже після смерті вченого була опублікована його солідна праця історико-архівного спрямування «Гути на «Чернігівщині» [313]. На основі виявлених ним матеріалів В. Модзалевський відтворює картину становлення та функціонування гутних промислів Чернігівщини як провідного осередку склоробства в Україні XVII – XIII століть. Найдетальнішим чином викладаючи економічний бік справи, зупиняючись на технології виробництва, автор майже не приділяє уваги аналізу художніх якостей виробів. Проте, ця праця мала велике значення для мистецтвознавчих розробок теми як цінне джерело історичних відомостей.

Так само епізодичний характер притаманний публікаціям, що висвітлюють розвиток і специфіку українських виробів з дерева і металу. Часто ці дві теми переплітаються між собою і розглядаються в одній роботі. Та ж ситуація, до речі, характерна і для різьблення по каменю. Щодо визначення особливостей декору українських дерев'яних виробів, то як і в інших питаннях, до початку ХХ століття тут переважали етнографічні характеристики з описовим фактажем, без прагнення систематизації як з хронологічної так і з формально-стилістичної позицій. Як приклад можна згадати статтю полтавського етнографа В. Василенка «З приводу малоросійського народного орнаменту» [72]. Слід зазначити, що публікація стала відповіддю автора на матеріал М. Макаренка «Лист з дороги», уміщений у «Полтавських Губернських відомостях». В означеному огляді В. Василенка роздратували критичні оцінки стану збереження традицій народного мистецтва, в тому числі й оздоблення різьбою таких ужиткових речей як ярма. Етнограф доводить, що до останнього часу різьблений «мережаний» декор часто зустрічався у чумацьких мажах (возах) і наводить певні приклади, однак без конкретних характеристик.

З початком нового століття з'являються два варіанти висвітлення теми: дуже узагальнений короткий огляд або ж детальна характеристика окремих пам'яток. Є. Кузьмін в статті «Від XVII до XVIII століття» зосереджує увагу на різьбленні кількох київських іконостасів [220]. Точкою відліку в дослідженні виступають два іконостаси Софійського собору: кінця XVII століття та центральна частина виконаного в 1747–1754 роках на замовлення М. Заборовського. – автор зазначає, що він вважався «новим», порівняно з чудовим давнім іконостасом, яким захоплювався ще П. Алепський. Декор більш раннього іконостасу вчений визначає як «граверний», оскільки, за його словами, тісно переплетений з гравюрами стародруків. Зокрема, сказане стосується верхньої частини, в центрі якої відтворено популярну композицію «жезла Ієсеева»: з напівлежачої постаті Ієсея виростає дерево з розташованими на ньому поясами портретами царів іудейських та інших предків Месії. Опис подається у порівнянні з аналогічними графічними сюжетами. Фігуративна частина іконостасу Стретенського приділу, як визначається в характеристиці, є єдиною крупною частиною композиції, все ж інше розчиняється «в нескінченній орнаментній упорності» мотиву виноградної лози. Автор відмітив ще одну характерну особливість рішення: «...по мірі наближення до середини, майже відсутній по боках виноградний мотив все сильніше й сильніше дає себе відчувати і, нарешті, явно переважає в арці над Царськими вратами, де узор майже виключно скомпонований з переплетених між собою виноградних лоз» [220, 459].

В різьбленні іконостасу, замовленому Р. Заборовським, сповнений релігійного символізму мотив виноградної лози замінено на світський мотив троянди і весь іконостас, за словами вченого, справляє більш монументальне, розраховане на загальне сприйняття, а не на детальне милування, враження. Урівноваженим поєднанням вказаних рис позначений декор маленького Благовіщенського іконостасу Михайлівського собору Видубицького монастиря. В ньому мереживна складність орнаментів «граверного» стилю пом'якшена завдяки широкому і вільному рисунку.

М. Біляшівський, подаючи загальну характеристику різьби на дереві, поділяє її на дві галузі: чисто народний орнамент, «не зачеплений так би сказати культурним мистецтвом» та «офіційний». Народна різьба по всій Європі має, за словами автора, геометричний характер та відзначається консерватизмом форм, що передавались із давніх давен від покоління до покоління. «А якщо вийдем за межі чисто народного мистецтва, ми бачимо як широко розкинулась рослина в різьбарських речах на протязі XVII – XVIII століть, коли у нас панувало бароко» [56, 78].

В тому ж 1913 році виходить у світ праця В. Щербаківського «Українське мистецтво. I. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві» [623]. Робота стала одним з найбільш ґрунтовних ілюстрованих каталогів мистецьких пам'яток вказаного

спрямування у тогочасній науці. Вступна стаття, як зазначалось попередньо, присвячена в основному культовій та житловій архітектурі. Щодо прикладного мистецтва, то в каталозі розміщено три зразки іконостасів і царських воріт, 32 різьблених хрести з різних регіонів країни, переважно – Полтавщини, Київщини та Галичини, – один загальний хатній інтер'єр і понад три десятки меблів, господарського начиння та інших виробів. У вступній статті цьому питанню відведено лише кілька абзаців. В основному характеризується різьблення іконостасів. При цьому автор дотримується думки, що в декорі інтер'єрів та ужиткових виробів українське мистецтво, особливо культове, завжди підлягало впливам, хоча і не втрачало власного обличчя [623, ХІХ].

В.Щербаківський відмічає, що іконостас завжди підпорядкований внутрішнім архітектурним формам, вражаючи «легкістю і прозорістю» різьби, в якій переважають ренесансні мотиви та «рідні» традиції. Ще більше вражають орнаментикою хрести на церквах, серед узорів яких часто зустрічаються мотиви хрестиків та лілей. Відносно інших творів автор зазначає загальну тенденцію до пишного оздоблення. «Взагалі в старовинні часи Українці любили покривати різьбою всяке начиння, чи то хатне, чи млинове, чи надвірне, і все те прикрашали з дуже великим смаком, як се зраджує кожна орнаментова річ» [623, ХХ]. Однак, детальнішого наукового аналізу різьбленого оздоблення не подається.

Короткі характеристики культового різьблення містяться в працях узагальнюючого характеру. Так, Ф. Ернст в огляді барокового мистецтва відмічає особливе відчуття синтезу і гармонії всіх складових українських іконостасів козацької доби, «архітектурне розуміння загальної композиції та якістю власне різьбленого декору, який привертає увагу «надзвичайно штучною різьбою, де переважають ще ренесансні мотиви – завитки листів аканту, грони виноградної лози, яка в'ється по колонках з чепурними капітелями; центральне місце – це головна арка царських врат, яка приймає самі різноманітні форми – трьохлопастні, півкруглі, прямокутні, або улюблені на Україні шестикутні» [129, 13]. В цьому описі іконостасів ХVІІ століття відчутне уміння чітко визначити основні параметри оцінювання стилістичних особливостей, зосередитись на основному. Характеризуючи іконостаси наступного століття, автор зазначає, що саме твори «церковно-народного різьбарства» дають змогу простежити зміну стилю протягом століття – «від пишного, многоповерхового трохи важкого і величезного іконостасу часів Мазепи, він всередині століття робиться легким, прозорим, з стрункими частинами, що далеко виступають, завитками, прагне до розкоші фарб та багатства золоченої різьби» [129, 29]. Найкращими з творів рокайльної доби вчений вважає іконостаси Андріївської церкви в Києві та Козелецького собору, проєктовані В. Растреллі.

Ще коротшим є опис різьби по дереву у В. Модзалевського, дещо подібний до попереднього, але з по іншому розставленими акцентами. Зокрема, В. Модзалевський вважає, що на царських вратах та іконостасах були розповсюджені «звичайні мотиви українського орнаменту: рослини та квіти в горщиках» і поєднання золота з синьою фарбою, «що надає надзвичайно багатий ефект» [311, 28]. Сполучення різьби з розфарбовуванням вважається відповідним традиціям української народної творчості.

Не лишається поза увагою різьблення по дереву у виробках культового призначення і в путівнику К. Широцького. Враховуючи контекст видання, можна зрозуміти, що цілком виправдано у роботі подані характеристики окремих пам'яток без спроб виявити певну закономірність підходів. Стосовно Софійського іконостасу зазначено, що він належить до найцікавіших зразків творів цього типу в Україні. Тоді як Є.Кузьмін дещо відсторонено констатує характерні мотиви узорів, К. Широцький емоційно характеризує «розкішну різьбу» з мотивом троянди, що в'ється навколо колон, знаменуючи зміну стилю. «В Софійському іконостасі останні залишки відродження роблять спроби боротися з переможним вже новим стилем полов. ХVІІІ століття рококо» [585, 58]. Ті ж ідеї та мотиви рокайльного стилю за словами автора стали точкою відліку і для різьбярів іконостасу Андріївської церкви, що був «сповнений волот, картушів та гнутих форм», як і кафедра проповідника [585, 112].

Іконостас Миколаївського собору К. Широцький називає головною окрасою храму і знаходить дуже виразні слова для характеристики твору. Іконостас ніби зітканий з «найтонших узорів – листя, квітів, грон винограду, проникнутих тим же духом, що і зовнішні декорації стін. Прямі спокійні лінії тут відсутні навіть в колонах, які звиваються і теж вкриті різьбою» [585, 269]. Високо оцінені в путівнику художні якості різьбленого декору іконостасу Великої Печерської церкви [585, 295]. Однак загалом фаховий аналіз особливостей різьблених пам'яток у роботі К. Широцького відсутній.

Риси фрагментарності притаманні і дослідженню обробки металу в Україні. Ще однією специфічною рисою матеріалів цього спрямування є те, що більшість з них предметом дослідження обирає виробу сакрального прикладного мистецтва. Значну увагу характеристиці предметів церковного ритуалу приділив у своєму нарисі про харківські храми Є. Редін [456]. Він вводить у науковий обіг численну кількість окладів євангелій, хрестів, чаш, потирів, дискосів, свічників тощо з аналізованих ним культових споруд міста. Біля трьох десятків репродукцій аналізованих виробів з металу формують розмаїту картину як тогочасних смаків і уподобань, так і майстерності авторів виробів. Характеризуючи стилістичні особливості творів переважно барокової доби, він не робить спроби визначити приналежність до певної школи. Однак, заявлена на початку

роботи теза про те, що архітектурні рішення споруд і всі елементи їх оздоблення втілюють смаки українців і відбивають саме «південно-руські» культурні впливи, дає підстави зробити висновок про позицію вченого.

Фактично, однією з перших публікацій, присвячених безпосередньо даній галузі творчості, стала стаття С. Яремича «Надбанні хрести XVII та XVIII століть київських церков» [652]. Вона уявляє собою короткий опис та узагальнюючу характеристику низки уміщених на 10 таблицях зображень металевих хрестів церкви Спаса на Берестові, церкви Різдва Христова на дальніх печерах, Микольського монастиря, церкви преп. Феодосія Печерського тощо. Особливого значення надається оздобленню церкви Спаса на Берестові – єдиній, за твердженням автора, культовій споруді Києва, що зберегла зовнішні форми першої половини XVII століття. Зокрема, дописувач відмічає чисто народну форму бань – широко, здавлену, зі слабким перехватом, тоді як в інших главах спостерігається «манірність» видовжених ліній пізнього німецького ренесансу. Детально характеризуються і кровельні прийоми, що наслідують черепицю, яка, за словами Яремича, була дуже популярною в Україні.

Описуючи представлені на малюнках хрести, вчений відмічає багатство додаткової орнаментики між основною схемою хреста. С. Яремич зазначає, що в основі всіх хрестів Спаса на Берестові уміщено півмісяць і розглядає варіанти символічного тлумачення цієї фігури, схилившись сам до думки, що півмісяць є інтерпретацією аканту як ознаки візантійських хрестів [652, 33]. Ще одне цікаве зауваження висловлене при описі хрестів Микольського собору. Розглядаючи обриси зірок та форми літер у монограмах, що прикрашають твори, він підкреслює, що графіка літер відповідає своїй добі, тобто середині XVIII століття. В результаті аналізу вчений робить важливий висновок щодо значимості охарактеризованої ним галузі народного мистецтва культового призначення для розуміння вітчизняного художнього стилю барокової доби. Зокрема, як вважає автор, уданих виробів найменше присутні запозичення, що нівелюють специфічні національні ознаки. На підтвердження тези проводиться порівняння з книжковою орнаментикою XVII – XVIII століть, де впливи іноземних зразків призводять до певної уніфікації і втрати характерності. Надбанні ж хрести, враховуючи специфіку призначення, представлені «в своїх різких і архаїчних формах, вражають надзвичайною фантастичністю художньої концепції» [652, 36].

Є. Кузьмін у вже згадуваній нами публікації поряд із характеристикою різьблених іконостасів розглядає й вироби з металу культового призначення. Він вважає вироби з металу дуже цінним, хоча й абсолютно не дослідженим джерелом виявлення характерних особливостей українського стилю [220, 459]. В своєму бажанні привернути увагу дослідників до проблеми він зосереджує увагу на дверях та царських вратах Софійського собору та інших київських хра-

мів. Срібні царські врата особливо цікавлять автора, оскільки є підписними і датованими – 1747 роком. В характеристиці пам'ятника виявляються як привабливі якості так і певні недоліки твору, який видається компромісним за стилістичними ознаками. «Серед характерної ажурної орнаменталізації «решіткової», де залишки Відродження ще прагнуть боротися з переможним рококо, розташовано декілька фігур: ангел, що благовістить Богородиці (найбільш вдале зображення), чотири апостоли, які сильно нагадують по композиції грубі гравюри кінця XVII століття на кшталт робіт Іллі А., в середині – Богоматір та Анна, що видно з написів на сувоях: «Звеличить душа моя Господа...» [220, 460].

Ще один пам'ятник з Софії Київської розглядається в статті – центральне панікаділо, також створене в часи Р. Заборовського і подароване ним храму. За всіма ознаками автор відносить твір до місцевого, українського виробництва. Натомість, менше панікаділо біля південної стіни собору, на його думку, демонструє сильну залежність від німецьких зразків. Найбільше зацікавлення Є. Кузьміна викликали як «зразки місцевого мистецтва карбування» срібні, місцями визолочені ризи, що вкривали декотрі ікони Києво-Видубицького монастиря, зокрема – образ архангела Михаїла, де кольчуга, зброя, шолом тощо вкриті карбованим сріблом. Саме оклади ікон цього та інших київських храмів вчений відносить до найбільш самостійних зразків української майстерності обробки металів. «Ці іконні ризи дійсно «вражають розум» надзвичайним багатством орнаментних мотивів і безсумнівно послужити ще незайманого матеріалу для всіх сучасних дослідників...давнього українського стилю. Вивчення це тим цікавіше, що зв'язок їх з живою дійсністю не підлягає сумніву – варто лише порівняти їх з узорами на парчевих костюмах тієї доби.» [220, 465]. Подібні мотиви можна віднайти і в гравюрах доби, що може вважатись ще одним підтвердженням українського авторства даних металевих виробів.

О. Новицький, виступаючи на XIV археологічному з'їзді з повідомленням про риси самобутності у вітчизняній культовій архітектурі, приділив певну увагу і надбанним хрестам [336, 67-68]. Він віддає належне своєрідності і красі творів, зазначаючи, що всі вони «прикрашені легким ажурним орнаментом, що складається з зірочок, лілій, тюльпанів, чи з різноманітних зигзагів та хвилястих ліній, і чим старіший хрест, тим, зазвичай, більш вишуканим та стильнішим є його орнамент» [336, 67]. Опис найцікавіших зразків зі складними комбінаціями зірок, півмісяців та знярядь страстей Христових завершує спостереження про те, що більшість хрестів уявляють собою зіставлення багатьох хрестів, об'єднаних у великий хрест і прикрашених хвилястими лініями.

Акцент на групи речей церковного призначення зроблено і в коротенькому огляді виробів з металу в праці Ф. Ернста. Основна думка автора щодо художніх якостей робіт – краса декоративної орнаментики, характерної для барокової

епохи. Стосовно творів XVII століття він зазначає: «В орнаментиці таких речей, як шати або ризи на образах святих, оклади євангелій, буйний, розкішний орнамент цієї доби з фантастичними рослинами, квітами, плодами – можна відразу відрізнити як від попереднього так і від пізнішого [129, 20]. В наступному столітті, за словами вченого, в першу чергу привертають увагу численні пам'ятки козацької зброї, посуд та знову ж таки церковні речі – хрести, потири, дискоси, люстри, оклади, дзвони, царські врата і двері тощо. Як загальна форма так і декор творів змінюються протягом століття в межах барокового стилю від «трохи грубуватого» пишного мазепинського стилю до більш граційного і тонкого [129, 30]. Разом з тим фінансова вартість такі дарів представників козацької старшини значно зростає. А завдяки підписам ктитора, місця дарування тощо можна дізнатись, як відмічає Ернст, про наявність вправних ювелірів, що стежили за змінами в моді, у багатьох містах України.

В. Модзалевський в своїх коротких нарисах фактично в кількох реченнях висловлює подібні міркування. Однак, в 1921 році, вже по смерті автора, виходить у світ у збірнику секції мистецтв Українського наукового товариства його стаття «До історії українського ліярництва та конвісарства (про людвісарів та конвісарів)» [309]. Публікація є значною як за обсягом так і за широтою охоплення художньо-історичних явищ, попри те, що присвячена лише двом різновидам обробки металу: литву з міді та олова. Разом із доповненням – тезами до публікації – стаття стала першим ґрунтовним дослідженням питання в українському мистецтвознавстві. Основні положення роботи В. Модзалевського розкривають цілісну картину еволюції цього виду народного, за твердженням автора, мистецтва в історичному аспекті. Виникнення інтересу до людвісарства – обробки міді та конвісарства – виробів з олова – вчений пов'язує з впливами західноєвропейського мистецтва через Польщу.

Розквіт майстерності у даній галузі В. Модзалевський відносить до другої половини XVII першої половини XVIII століття, тобто до часів, які він загалом характеризує як найбільш інтенсивний період розвитку національного життя взагалі і мистецтва – зокрема. Після стислого огляду розвитку художнього литва у Польщі, яке вплинуло на формування технічних засобів та художніх прийомів українських майстрів, автор зосереджує увагу на виробах вітчизняних фахівців. Унікаючи формально-стилістичного аналізу пам'яток, вчений наводить численну кількість цікавих відомостей про дзвони та гармати, що створювались у той період. Залучення значного обсягу архівної інформації дозволяє висвітлити важливі аспекти розвитку означеного ремесла включно до прізвищ не лише майстрів, а й замовників, а також – переказу легенд про найбільш ушановані в народній пам'яті дзвони [309, 7].

Д. Щербаківський обрав предметом дослідження достатню вузьку галузь виробів з дорогих металів – оправи церковних книжок, але дослідив її з притаманною йому ретельністю і повагою до факту. Багато в чому на манері викладу матеріалу – детальній фіксації конкретних особливостей і характерних ознак виробу – позначилась багатолітня праця в галузі музейництва, зокрема, опис численних експонатів. Власне, самі публікації базуються значною мірою на вивченні і оцінці експонатів Всеукраїнського історичного музею, як він тоді називався, музею Лаври тощо. Таких публікацій вийшло три, з них дві у 1924 році: «Золотарська оправа книжки в XVI – XIX століттях» [634] та «Готичні мотиви в українському золотарстві» [635]. А в 1926 році публікується детальний нарис «Оправа книжок у київських золотарів XVII – XVIII ст.» [637]. Разом вони утворюють найглибше дослідження означеного питання у тогочасній фаховій літературі.

В першій зі статей зроблено спробу здійснити загальний огляд специфічних особливостей популярного, але досить важкого для вивчення напрямку художньої обробки металів. Проблеми, за словами самого автора полягають серед іншого і в тому, що оправи з цільних металевих дощок робились рідко, а переважали комплекти з'єднаних частин, що набивались на дерев'яну з оксамитом основу. Таких елементів було не менше 10; вони могли при потребі (ремонті) замінюватись, що часто призводило до збірного конгломерату кількох стилів у одному виробі. І взагалі цей різновид декоративного мистецтва завжди страждав від «самознищення», оскільки вироби, що вийшли з моди часто переплавлялись, не даючи змоги скласти цілісне уявлення про той чи інший етап розвитку.

Виклад власних спостережень учений починає з того, що визначає саме таку поетапну загальну картину. В XVI столітті відмічається панування в Україні двох типів оправ євангелій, один з яких наслідує православні візантійсько-вірменські форми, а інший підпадає під впливи західноєвропейської готики та ренесансу. Щодо оправ барокової доби висловлюється міркування про опосередковані впливи ісламського Сходу через прикладне мистецтво Італії та Росії [634, 5]. Висловлені позиції автор розтлумачує на прикладі аналізу певного фактологічного матеріалу. Так, оправи першого, візантійського типу, за словами автора, зустрічаються в монастирях Буковини. Чудовим зразком подібних виробів Д. Щербаківський вважає Сучавське євангеліє, хоча й зазначає після скрупульозного опису сюжетів і мотивів, що даний твір є «слабким відгуком» чудових візантійських оправ.

Лаконічно, але переконливо окреслюються в статті і вироби іншого стилю XVI століття, а саме ті, в яких видно «боротьбу готики з ренесансом». Для прикладу аналізується євангеліє 1541 року – вклад Івана Горностая, який сам детально описав його у вкладному запису. Д. Щербаківський проводить

зіставлення вилитих зі срібла постатей Розп'яття з предстоящими та євангелістів, де «модельовка тіла й форма складок ще зберегла ясність і логічність», готичного орнаменту середника та прорізних смуг між наріжниками з чисто ренесансними узорами [634, 6]. Порівняно більша кількість виробів наступного століття демонструє переважну схильність до бароко, що відчувається як у характері орнаменту так і в формі клейм та зображень у них. Це дає підстави авторові визначити типову систему складових елементів оформлення. Детально перераховуються засади композиційних рішень з виявленням основних та другорядних елементів.

У статті відчутне чудове розуміння стилю, спостережливість та фаховість опису. Так, підкреслюється, що форма барокових наріжників завдяки тому, що вони відходять від кутів, стає більш різноманітною й оточується орнаментом з усіх боків на відміну, наприклад, від російських, де обрамлення присутнє лише з двох внутрішніх сторін. Цікавим є також зауваження про те, що в загальній композиції оправ домінуючу роль відіграють клейма та медальйони, а орнамент служить власне тлом зображень. Однак з часом центр ваги переходить саме на декор. Як і всі дослідники мистецтва барокової доби, Д. Щербаківський відмічає вплив гравюри XVII століття на сюжети, форму та композицію оправ. «Не кажучи вже про те, що трактовка гравірування виображень в оправі: розп'яття, євангелісти, свята, клейма з виображенням страчних тем, носять явні сліди впливу Ритин тих самих євангелій, які опралялись, - під впливом ритини з'являються і цілком нові сюжети, як. Наприклад, виображення Лаври і символічні сюжети, як, наприклад, «жест од кореня Єсеєва» [634, 10]. До-речі, останній сюжет автор вважає типовим і улюбленим в українських оправках, з яких він перейшов і на російські.

XVIII століття, за словами Д. Щербаківського, залишило велику кількість оправ, які приваблюють розмаїттям рішень спідньої дошки та застібок із безліччю варіантів барочного орнаменту. В цей час завершується, як вважає автор, розвиток характерної риси українських оправ, а саме – перевага орнаменту над зображенням, декору над сюжетом. Колишні вузькі бордюрички навколо клейм «...пишно розцвітають і прагнуть до з'єднання з орнаментом середника і заповнення своїми паростками усєї площі дошки, а в деяких прекрасних зразках оправ вкривають всю площу книжки прекрасним пишним орнаментом, який буває своїми соковитими пишними розводами, волютами і квітами і примушує клейма й медальйони грати лише роль якихось маленьких квіток і взагалі другорядних елементів в загальній композиції оправ» [634, 12]. Подібний підхід обумовлює і розмаїття технік, які використовуються і серед них набуває особливого – чисто декоративного – значення фініфть.

Д. Щербаківський загалом дуже високо оцінює художні якості розглянутих ним творів барокової доби, що стала апогеєм розвитку даної галузі. Другу половину XVIII століття і початок наступного він характеризує як занепад золотарської майстерності, коли на зміну ясним і чітким композиціям та бездоганності орнаментів приходять грубуваті рішення, які він називає «окрошкою» з різних стилів і переважає бажання вразити матеріальною цінністю оправ [634, 14]. Певну провину за нищення професійного рівня вітчизняної галузі автор покладає на зростання кількості зайжджих, передусім – російських майстрів, які витісняють з ринку місцевих. Завершення статті є типовим для публікацій доби: висловлюється переконання в необхідності докладнішого вивчення і систематизації матеріалу для більш науково обґрунтованих висновків з теми.

Основні положення цієї статті становлять основу іншої публікації, що концентрується на готичних мотивах в українському золотарстві. Звузивши хронологічно-стильові межі дослідження, Д. Щербаківський значно розширює коло пам'яток, залучених до аналізу. Вихідна позиція автора, що стосується, звичайно, не лише конкретної галузі, сформульована на початку статті і є взагалі дуже важливою для розуміння наукових поглядів наших фахівців тієї доби. Це – тверде переконання, що Україна, попри тісну залежність від мистецтв сходу, є частиною загальноєвропейського художнього процесу і вивчати вітчизняне мистецтво слід у цьому контексті. Разом з тим, спільні європейські художні стилі кожен народ у своєму творчому процесі інтерпретував відповідно власних смаків, надаючи національних рис і ознак. На підтвердження означеного принципу вчений посилається на «Скорочений курс історії українського мистецтва» Д. Антоновича, виданий в 1923 році у Празі.

Отже, увага автора концентрується на найменш виразному і дослідженому на той час питанні – готичним мотивам у вітчизняному мистецтві на прикладі аналізу виробів з дорогоцінних металів. Приваблює чіткий принцип організації матеріалу, що надає роботі підкресленої інформативності поряд з глибиною аналізу. Д. Щербаківський розподіляє пам'ятки за формою і призначенням на групи: хрести, гробниці, чаші, кадильніці оправ євангелій, охопивши загалом майже всі різновиди виробів культового призначення. В кожній з означених груп виявляються основні типи форм і конструкції, провідні мотиви декору, можливості встановлюється дата і місце виготовлення пам'ятки, замовник тощо. Оскільки до аналізу залучаються переважно твори XVI – XVII століть, коли фактично в Європі готика вже майже відійшла у минуле, цей факт позначився на загальних висновках. Так, відмічається, що вітчизняним виробам доби приаманні риси й ознаки, характерні для перехідної доби, коли на зміну готиці прийшов ренесанс: це певна «шаблонність та ремісничість виробу» [635, 11]. Більше того, в окремих речах зустрічається поєднання обох стилів як у формі

так і в декорі. Однак, сам факт використання нашими майстрами готичних мотивів у пізніші часи був, за словами автора, цілком типовим для всієї Європи, де готичні форми в церковному начинні зберігались довше, ніж, наприклад, в архітектурі. Тим самим, підтверджується спорідненість тенденцій розвитку.

Нарешті, в роботі 1926 року Щербаківський з притаманною йому ретельністю детально висвітлює – на основі аналізу переважно експонатів його музею – оправи книжок київських майстрів барокової доби. За словами самого автора стан вивченості проблеми ще знаходився на рівні збирання та опису фактичного матеріалу і цей факт розповсюджується на спрямування даної роботи. Разом з тим, можна відмітити, що слідом за С. Яремичем та Є. Кузьміним учений ставить початок розквіту професійного золотарства на межі XVI та XVII століть у певну залежність від розповсюдження німецьких виробів в Україні. Як і в попередніх публікаціях Д. Щербаківського, в цій роботі визначені проблеми і складності дослідження виробів з металу, серед яких – плутанина в атрибуції, оскільки твори з підписами українських дарувальників мають російські чи німецькі клейма, вироби перероблювались з часом, поєднуючи різні стилі тощо.

Опираючись на аналіз безсумнівних робіт, автор формулює основні засади композиції та особливості декору робіт на різних етапах козацької доби. Він подає вірцеві описи експонатів, наприклад, окладу Євангелія 1641 року, подарованого Лаврі Іваном Педрименським у 1646 році. Характеризуючи художній бік виробу, Щербаківський пише: «Головні риси композиції на цій оправі: з кожного боку суцільна срібна дошка; на ній викарбовано, на всю шир евангелії, мережчатий слабо витягнутий овал барокового орнаменту, в нього вправлено 12 круглих медальйонів з ритованими погруддями апостолів. У цей ажурний овал вставлено середника (з розп'яттям) в формі потрійного значно витягнутого овалу, оздобленого мережчатим орнаментом та обтягнутого сканею. Наріжники з евангелістами тієї самої приблизно форми, що й середник, але далеко меншого розміру. Межі ними вгорі й унизу ще два медальйони (воскресіння й положення в гроб). На спідній дошці в середникові – Успіння, на наріжниках – святителі, в 12 круглих медальйонах – образи празників та святих; унизу в медальйоні герб Предрименського. ... Корінь: на рівному тлі – п'ять литих мережчатих ренесансового орнаменту медальйонів трьох різних типів. В цьому стилі зроблено й застібки з мережчатими розетками поверх мережчатого орнаменту на рівному тлі» [637, 13]. Тобто, в поданій цитаті скомпоновано надзвичайно розлогу і різнобічну інформацію щодо змісту зображень, стилістики, технік виконання тощо. Навіть без візуального підтвердження формується уявлення про високу майстерність та художні якості твору.

Подібним чином охарактеризовані всі пам'ятки, відібрані автором за принципом, що вже використаний був у першій зі статей. Огляд робіт завершено підсумковими висновками та короткою програмою подальших досліджень. Зокрема, відмічається необхідність обстеження пам'яток всіх київських церков, дослідження еволюції технічних прийомів, встановлення зв'язку (чи його відсутності) між гравійованими мотивами в оправах та гравіюрами київських стародруків; виявлення по-можливості європейських першоджерел, вивчення побутових мотивів (архітектурних, пейзажних) тощо. Такий перелік дійсно окреслив широке коло питань для майбутніх дослідників цього виду прикладного мистецтва.

Нарешті, слід відмітити, що лише на початку ХХ століття дослідники звертаються до висвітлення такого яскравого і виразного, але маловивченого напрямку народного мистецтва як хатне малювання. Цей вид творчості мав специфічну особливість – короткий термін існування, відсутність давніх зразків, що унеможлилювало побудову певної лінії історичної еволюції і можливо тому до його дослідження звертаються порівняно пізніше, хоча ще Ф. Вовк у розглянутій публікації 1874 року в преамбулі згадує про хатні розписи [77]. Певним чином теми торкались у своїх етнографічних роботах М. Сумцов, Д. Яворницький, М. Самокиш [631]. Але в контексті мистецтвознавчого дослідження фактично від періоду становлення вітчизняного мистецтвознавства маємо дві, але ґрунтовних публікації, присвячених цьому питанню: окремий розділ вже неодноразово цитованої праці К. Широцького «Нариси з історії декоративного мистецтва України» та статтю О. Пчілки «Українське селянське малювання на стінах».

К. Широцький оглядом народних стінописів завершує все дослідження і це дає йому підставу на початку аналізу висловити слушне міркування про неоднозначний розвиток складових системи пластичних мистецтв у різні періоди історії. «В різних галузях декоративного мистецтва в різні епохи його існування на Україні при всій спільності його розгалужень теж видно багато специфічних рис, притаманних лише певним видам оздоблення і тільки певному періоду часу, який буває багатшим чи біднішим в залежності від загальної змістовності внутрішнього і зовнішнього життя народу» [583, 124]. Вважаючи сучасне йому життя добою занепаду національної образотворчої культури, автор конкретизує цю позицію тезою про те, що колишні стінописні алегоричні чи історичні сцени в українських житлових спорудах перейшли у станковий живопис, а на стінах будинків з'являються «зображення домашніх «пав», стилізованих рослин (квітчання) та геометричних фігур», в яких спостерігається як переробка нових віянь, так і переживання стилів, що вже зникли.

Констатація широкого розповсюдження хатніх розписів у сучасному народному побуті супроводжується твердженням, що обумовлено це передусім причинами естетичними і лише частково – пережитками давніх вірувань. Саме ця позиція лягає в основу аналізу та оцінювання. Разом з тим К. Широцький усвідомлює визначну роль орнаменту в культурно-мистецькому житті кожного народу як особливу прикмету його своєрідності і водночас – в історії мистецтва. «Орнамент, підготовляючи мистецтво, завжди навіть серед дуже розвинених форм утримує сліди старовини, завдяки відсталім економічним, соціальним і культурним умовам побуту народних мас, що живуть замкнено і задовольняють свої потреби краси передачею традиційних форм, тоді як вищі класи з розвитком культурності урізноманітнюють своє мистецтво запозиченнями сторонніх стилів, що приходять ззовні» [583, 125]. Наведена цитата ілюструє і типові для багатьох науковців доби погляди щодо класового розподілу національного мистецтва, опосередковано виступаючи проти теорії безкласовості української культури.

Базуючись у характеристиці орнаментальних форм переважно на пам'ятках Поділля, вчений розповсюджує висновки на стінописи інших регіонів України. Традиційно матеріал систематизується в групи від геометричного і до наближеного до реальності відтворення мотивів. У характеристиці геометричної орнаментики зазначається, що певні «просто-лінійні» комбінації походять від ткацтва та лозоплетіння, а використовуються такі мотиви найчастіше у вигляді рамок, колон, карнизів, цокольних поясів тощо. Відмічається і звернення в узорах стінописів до давньої символіки: свастики, солярних знаків, хрестів, соломонових зірок. Сполучною ланкою між найдавнішими геометричними мотивами та наступними ступенями розвитку орнаментів К. Широцький вважає «напівгеометричні напіврослинні» форми, що поступово набирають натуралістичного характеру – гілки хвої, напіврозетки.

В рослинному орнаменті хатнього малювання автор виділяє основні принципи композиційних рішень: а) рапорт у прямокутній сітці; б) крива, зігнута подібно до волоти чи хвилясто вигнута лінія; с) вазон або дерево. Ретельно простежується процес перетворення кожного з названих мотивів від найпростіших рішень до розвинених форм. «В хаті українського простолюдина ці найдавніші, простіші форми поєдналися, однак, разом з граційними фантастичними рослинними розводами пізнішого часу, і цілим дощем нових форм обсіпали стіни, килими, драпування.» [583, 131]. Характерно, що в цьому дослідженні К. Широцький найбільш виразно виявляє прихильність до теорії впливів, зазначаючи, що на всіх етапах розвитку, але особливо – пізнішої орнаменталізації, на український орнамент впливали іноземні стилі. В аналізі серед найбільш уживаних рослинних мотивів називаються троянди (рожі) та виноградна лоза. На останньому орнаменті він вважає необхідним зупинитись окремо.

«Цей мотив у тисячах варіантів зустрічається у всіх мистецтвах і в християнстві отримав особливе таємниче значення Церкви Христової та її найважливішого таїнства Євхаристії... Тому і в козацьких храмах виноградні лози можна бачити на зовнішніх стінах (напр., в К.-Печерськ. Лаврі чи Київському Миколаївському соборі), на іконостасах і на царських вратах, зображуючи та дерево Іерея то рами для образів. Мотив винограду зустрічається на епітрахиліях, воздухах і підризниках, дароносицях та іншому церковному начинні... В домашніх розписах виноград є досі найбільш уживаним мотивом: листя і грона його часто зображуються схематично, але цілком реально; іноді обведені кольоровою лінією грона бувають розташовані по боках вигнутої чи прямої гілки.» [583, 137]. Подібна позиція щодо особливої ролі виноградної лози в українському мистецтві, але в її суто сакральному значенні дещо пізніше буде підтримана, як зазначалось, Д. Щербаківським.

Завершує розділ стислий огляд тваринних мотивів орнаменталізації української хати. Зазначаючи їх порівняно незначне розповсюдження, К. Широцький висловлює цікаве зауваження відносно граничної стилізації фігур тварин, подібно до «геометричної за своєю природою вишивки», або малюнків первісного мистецтва, коли зображення тварини зводиться до «контуру, заповненому плоским кольором чи штриховкою» [583, 138]. Як і в попередніх дослідженнях подібного спрямування, в результаті аналізу вчений доходить висновку про спорідненість українського орнаменту з іншими слов'янськими і взагалі про близькість провідних орнаментальних мотивів у світовому масштабі.

О. Пчілка на засіданні Етнографічної комісії при УАН в 1925 році прочитала доповідь, теж присвячену проблемі народного хатнього розпису (робота була опублікована дещо пізніше) [436]. Публікація привертає увагу, як і дослідження М. Сумцова про писанки, вдалим поєднанням етнографічного та мистецтвознавчого аспектів висвітлення теми та невимушеним і водночас змістовним викладом матеріалу. В попередньому стислому огляді загальних досягнень у дослідженні народної української орнаментики віддається належне багатьом розглянутим вище роботам і виявляється така значна лакуна як хатнє малювання. (Зазначимо, що авторка серед теоретичних здобутків згадує працю К. Широцького, а в практичній збиральницькій музейній роботі даного напрямку виділяє подвижницьку діяльність Д. Яворницького). Ситуація, на думку дослідниці, дивує тим більше, що селянське малювання на стінах є досить розповсюдженим видом народної творчості, особливо на Поділля та Катеринославщині.

Схильна до етнографічного висвітлення питання, О. Пчілка розглядає хатні розписи саме у контексті звичаєвої культури і традицій народу. Вона наводить численні приклади оздоблення малюванням не лише інтер'єрів осель – стін, печей, одвірків вікон, сволок тощо, а й зовнішніх розписів вікон, призьб, гос-

подарських будівель. Зважаючи на нестійкий характер розписів, цей потяг народу до краси при всіх тяжких умовах існування селян видається їй особливо вражаючим. Характерно також, що хатнім малюванням, за словами О. Пчілки, займаються виключно жінки, які взагалі виявляли споконвіку себе як обдаровані митці у багатьох галузях мистецтва. «Справді наше жіноцтво виявило в мистецькій творчості великий хист, велику здатність: чи – ж не воно склало ті прекрасні обрядові й побутові пісні, як це видно з їх змісту? Чи не воно теж виконує чудові шиті мережанки, оздобні танки? – Мені пригадалось тепер, як, завітавши до полтавських гончарів, до їх осередку, славетної Опішні, я побачила, що виробляють свій посуд на станку – чоловіки, а малюють його – жінки, дівчата» [436, 179].

Формулюючи у вступі мету роботи і схему аналізу – «Що ж саме являють собою ті наші селянські малюнки? Який їх зміст? Звідкіль вони походять? Який стиль наслідують, чи взагалі – до якого стилю подібні?...Що таке схожість одного стилю з іншим? Яка саме залежність може бути одного стилю від іншого» - авторка прагне відповісти на поставлені питання [436, 180]. На відміну від інших дослідників, що торкались цієї теми, вона опирається не лише на образотворчі матеріали, а й на розмаїті фольклорні дані. Проведений огляд міграції з країни в країну сюжетів і тем казок і пісень різних народів дає підстави твердити, що подібні сюжети в різних куточках світу різняться відмінними подробицями. «Власне, оте одмінне опрацювання тем становить ознаку осібної національної творчості» [436, 181]. Зазначений принцип розповсюджується і на авторське бачення еволюції орнаментальних мотивів у прикладному мистецтві тих чи інших регіонів на кожному з етапів. Як і словесний фольклор, підкреслює авторка, орнаментика в основі своїй базується на спільності витворів духовно-мистецької діяльності всіх народів світу. Водночас, у творчій фантазії кожного конкретного народу будь-який запозичений мотив, художній елемент інтерпретується до рівня національної самостійності. Тим самим в статті фактично виявляється обмеженість теорії впливів у мистецтвознавчих дослідженнях. Разом з тим, в аналізі генези певних явищ, О. Пчілка виступає прихильником ідеї про індо-арійське першоджерело загальносвітового мистецького розвою. Індія за її словами - це «славутня азійська країна, що з неї ширилася пра-культура у світа» [436, 182].

Сформульована в роботі загальна позиція конкретизована при характеристиці українського орнаменту. «Що й українська орнаментика має ознаки спільні з іншими орнаментними стилями, то це безперечна річ; але знаходження окремих спільних елементів, особливо часток дрібних, ще не дає права назвати якись два стилі однаковими» [436, 183]. Для прикладу розглядаються характерні для узорів більшості видів народного мистецтва елементи: «рожі» та

«гребельчастий» орнамент, що дають в різних культурах безліч графічних рішень. Для поточення судження О. Пчілка зауважує, що неможливо говорити про генезу або ті чи інші впливи в орнаментальних композиціях, порівнюючи лише графічні елементи. Дуже багато тут залежить від колористичного рішення, від матеріалу та техніки виконання. А сукупність цих трьох складових дає нескінченну кількість варіацій, які визначають національну своєрідність.

Індиферентність авторки стосовно проблеми виявлення «джерел походження» художніх явищ добре прочитується в тому, що вона залишає відкритим питання виникнення самої традиції розписів селянських хат в Україні, пропонує на вибір читача дві версії: мусульманський Схід та слов'янський Захід. Щодо найбільш уживаних мотивів орнаментики народних стінописів центральних регіонів країни, особливо Поділля, то весь матеріал вона komponує у низці положень, розшифровка яких свідчить про високу компетентність письменниці. По-перше, в роботі утверджується, що в розписах абсолютно відсутні символічні мотиви, все ще популярні в нашій вишивці чи різьбі – свастика, лотос, ірис, хрест [436, 184]. В цьому питанні О. Пчілка дотримується, як бачимо, іншої позиції, ніж К. Широцький, який називав серед характерних орнаментів розписів і символічні мотиви [583, 127-128]. Вона ж вважає, що в подільському малюванні взагалі не буває геометричних мотивів.

По-друге, відмічається в статті, в українських хатніх розписах відсутні зображення «постатів звірячих, взагалі живих створіннів». У цьому, підкреслюється в роботі, важлива відмінність українського орнаменту від російського, де подібні елементи дуже розповсюджені. Отже цілком логічно, зазначає О. Пчілка, в наших мальованих хатах зустрічається майже виключно рослинний орнамент, чудово пов'язаний з образотворчою площиною, яку прикрашає. «Квітки, листя, гіллячки, цілі сплети з квіток, гілочок, цілі китиці рослинних частин, у вільному, іноді химерному поєднанні» [436, 185]. В цьому замилуванні буйними рослинними узорами вбачається подібність до персидського орнаменту, який, проте, є значно суворішим. З іншого боку, як вже відмічалось, виявляється багато спільного з чеським та словацьким хатнім малюванням.

При порівнянні статті О. Пчілки з роботами інших дослідників, зокрема, М. Біляшівського, К. Широцького, привертає увагу відхід авторки від встановлення традиційної схеми еволюції орнаментики «взагалі» – від простого геометричного до складного рослинно-тваринного. Залучаючи ширше коло аналогій, вона концентрується саме на розписах і робить конкретні висновки. «У всякім разі, визнаючи вагу й самого походіння стінного малювання на Україні, але приглядаючись, яке воно єсть тепер, можна сказати, що й ця парость нашого народного мистецтва визначається своїми власними прикметами, живе своїм особистим життям, відбиває свої національні властивості,



ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

творячи свій національний орнаментний стиль» [436, 187]. Дана цитата демонструє ще одну особливість роботи – своєрідність колоритної мови. Зокрема, у статті впадає в око використання слова «штучніше» в значенні «більш мистецьке». Наприклад, «шиття шовком на тих татарських рушничках – штучніше, по виконанню й по взірцях» (ніж персидське – Є. А.) [436, 186]. В такому розумінні вживав його кількома роками раніше й Ф. Ернст.

Завершення статті містить опосередковану реакцію автора на ключові питання вітчизняної художньої практики тих літ: пошуки національного стилю та взаємозв'язки народного і професійного мистецтва. Після зауваження щодо фактичної відсутності як наукового дослідження даної галузі так і зразків хатнього малювання в музейних збірках (за виключенням Катеринославського музею), О. Пчілка висловлює тверде переконання у необхідності такої роботи. Висновки публікації цілком заслуговують на загальний підсумок даного розділу. «Славутний «Земський будинок» полтавський – найбільше завдячує свою славу тому, що значну частину його помальовано в українському стилі по зразках тільки вишиванок, а вони, звичайно, менш надаються на декорування стін, ніж би придалися зразки мальовані.

Можна з певністю думати, що коли б наші артисти-мальовники пізналися з українським народним оздобленням стін, то знайшли б у йому чимало чогось придатного для себе, – чи в своєрідному змісті мальовничих композицій, чи в опрацюванні подробиць, або й в доборі та поєднанні барв. ... Я вірю в те, що наша культура, як і давніш, може йти не тільки зверху вниз, а й знизу вгору!» [436, 188].

Процитовані рядки не лише відображають фахову позицію О. Пчілки, а й сприймаються як об'єктивна оцінка освоєння наукою про мистецтво в часи свого становлення загального гігантського пласта історії вітчизняної образотворчості у його співвіднесеності з сучасністю. Невпинне зростання якісного рівня вивченості українського декоративного мистецтва як неповторної складової національної культури засвідчувало й успішність формування науки про мистецтво в окреслену нами добу.

З перших років ХХ століття у вітчизняній фаховій літературі паралельно з дослідженнями «відмінних рис», тобто, національних форм зростає кількість публікацій, метою яких виявляється прагнення визначити провідні ознаки національного стилю у різних видах пластичних мистецтв і передусім – в архітектурі та декоративному мистецтві. Спрямування зусиль на вирішення цього завдання спостерігається як серед митців-практиків так і в наукових колах фахівців, що присвятили себе дослідженню української образотворчої спадщини. Творці і науковці, що діяли у вказану добу, поставили за мету сформуванню узагальнені уявлення про зовнішні ознаки та внутрішню сутність українського стилю на основі осмислення зібраної з різних епох та регіонів України інформації [349, 199]. Цей процес мав внутрішні, обумовлені власною специфікою закономірності і, разом з тим, був детермінований зовнішніми факторами розвитку.

У фахових публікаціях термін спочатку по різному звучав у центральній частині та в Західній Україні. Зокрема, на землях у складі російської імперії до відміни заборони на українську мову і навіть пізніше в російськомовних статтях використовували словосполучення «південно-руський». Але згодом, коли вирішення поставленого завдання набирає масштабного характеру, в мистецтвознавчій літературі переважає визначення «український стиль». Головним чинником означеного процесу було, безумовно, зростання національної свідомості серед українського населення, прагнення утвердити свою самостійність і незалежність, символом якої сприймалися, серед іншого, мистецькі досягнення – про що вже говорилося у першому розділі нашої роботи. Однак, серед багатьох факторів, які обумовили активізацію інтересу до формування характерних рис стилю, були не лише внутрішні, національні, соціально-політичні, культурні, а й явища загальноєвропейського художнього життя, що доцільно розглянути детальніше.

Промислова революція, яка стрімко розповсюджувалась по різним регіонам світу, сприяла формуванню від середини ХІХ століття світового ринку. В міжнародному культурному житті, серед іншого, цей процес відбився в організації всесвітніх виставок, де найширші кола громадськості могли ознайомитись із виробництвом предметів, які створювали середовище проживання людини на найсучаснішому для тих часів рівні і водночас – з врахуванням певних культурних традицій. Виробники вступають у конкурентну боротьбу за збут товарів, що ставить перед ними низку певною мірою протилежних завдань. З одного боку вироби, в тому числі – твори мистецтва, повинні були відзначатись формою, яка сприймалась би довершеною незалежно від національної чи регіональної приналежності споживачів. Подібні завдання стали джерелом пошуків «універсального» стилю в мистецтві, який задовольняв би представників різних націй і культур [114, 62].

З іншого боку, вагомою складовою господарства переважної більшості країн залишалась кустарна промисловість, вироби якої тяжіли до національних традицій, народного мистецтва кожного окремого регіону чи країни. Для успішної конкуренції з більш дешевими товарами крупної промисловості твори кустарів повинні були приваблювати неповторною, особливою художньою формою, власним стилем. На відміну від машинного, кустарне виробництво виступає саме як продукція конкретної країни і його вироби повинні відзначатись від усіх інших національними стилістичними ознаками. Популяризація такого стилю за межами конкретної країни робила її продукцію конкурентоспроможною, а всередині країни пропагування «національного» художнього стилю запобігало розповсюдженню зарубіжної масової продукції [114, 80]. Дана задача стимулювала в міжнародному культурному середовищі розвиток національних стилів. Опосередкованим свідомством ролі конкурентної боротьби в означеному процесі може бути той факт, що в окремих випадках – це стосується передусім найбільш економічно розвинених країн – національні художні традиції штучно відновлювались.

З економічним фактором в означеному процесі був тісно пов'язаний і фактор соціальний. В передових економічно країнах активний розвиток машинного виробництва позбавляв засобів існування багатьох ремісників і народних майстрів. А європейська художня інтелігенція – багато в чому під впливом соціальних рухів тих часів – не лише усвідомлювала необхідність позитивних соціальних змін в суспільстві, а й все більш активно долучалась до цього процесу. Так, в Англії, де названі проблеми набули значної гостроти, виникає «Рух мистецтв і ремесел», одним з ініціаторів якого був прихильник соціалістичних ідей, відомий художник і дизайнер У. Морріс [437, 276-277]. В 1884 році створюється Гільдія ремісників, що стала першою міжгалузєвою художньою

організацією. Поступово в Європі та Америці виникає ціла низка об'єднань, які сприяли навчанням художньо-ремісничим професіям та подальшим замовленням відповідної продукції. В художньому середовищі тих часів набуває популярності думка, що мистецтво і ремесло можуть змінити життя людей на краще.

Не менш значну роль у складних і розмаїтих процесах тогочасного міжнародного мистецького життя відігравав і власне художній фактор. Як відомо, середина ХІХ століття ознаменувалась зміною стадій розвитку світового мистецтва від Нового до Новітнього часу. Митці тих десятиліть активно проводили «ревізії» загальної художньої спадщини з метою визначення подальших шляхів розвитку всіх видів образотворчості. Середина століття сприймалась митцями багатьох країн як епоха, що відзначалась від усіх попередніх відсутністю стилю, який можна було б назвати «стилем доби». В архітектурі і прикладному мистецтві, а трохи менш помітно – і в інших видах пластичних мистецтв – спостерігається вражаюче розмаїття стилів, які і стали своєрідним стилем ретроспективного «історизму». Вказана тенденція певним чином вплинула і на визначення «національних» стилів. Так, загальне захоплення англійців готикою, не лише призвело до утворення «академічної неоготики», а й ототожнилось в країні з національним стилем. Якщо ж придивитись до художніх пошуків у Франції, то стане помітно, що таким опосередкованим національним стилем для французів стало рококо. В ряді країн на шляху подолання кризи стилю спостерігається звернення до етнографізму. На цьому етапі в європейській художній культурі різко зростає інтерес до міфу, епосу, фольклору.

Не слід також применшувати ту роль, яку відіграли в процесі мистецької самоідентифікації тих років уже згадані міжнародні виставки, починаючи з Лондонської 1851 року. Завдяки цим акціям і представники різних прошарків населення і художня еліта мали змогу ознайомитись з розмаїттям неєвропейських культур [437, 213]. Таке знайомство відіграло важливу роль у процесі формування першого в історії мистецтва свідомо створеного зусиллями багатьох митців різних країн стилю, спроектованого в якості єдиного для всіх елементів навколишнього середовища. При цьому спостерігається унікальне явище «інтернаціонального характеру» тенденції до формування національно виразних художніх шкіл. Сам факт розмаїття термінів, якими означається цей стиль в різних країнах, свідчить про його національні відмінності. Як вже було сказано у вступі, вважаємо доцільним об'єднати два розповсюджених у вітчизняній фаховій літературі варіанти – сецесія і модерн – терміном Ар-нуво.

У фаховій літературі існує низка підходів до проблеми класифікації творів Ар-нуво в межах загального переходу від декоративної фази до раціональної. У контексті нашої роботи достатньо зазначити, що всі досягнення цього

короткого але блискучого періоду історії світового мистецтва можна розподілити на два основних напрямки, вже окреслених вище. Це – «інтернаціональний» («універсальний») і «національно-романтичний» варіанти стилю, які з певними відмінностями базуються відповідно на засадах раціоналізму та романтизму всього ХІХ століття. Хрестоматійним прикладом першого варіанту може служити розробка П. Беренсом для німецької компанії «А.Е.Г.» фірмового стилю – від архітектурних форм промислових споруд і оформлення інтер'єрів до рекламно-графічної продукції.

Представники національного романтизму в мистецтві Ар-нуво прагнули до створення національних напрямків, опираючись на дух і стилістику народного мистецтва, звеличуючи цінності народу, його героїчні засади. По цій лінії йшов розвиток всіх видів мистецтва країн Північної Європи, Угорщини, Польщі, Чехії, Росії тощо. В цьому ж руслі формується мистецтво Ар-нуво в Україні. Зрозуміло, що в кожній з національних художніх шкіл обидва напрямки співіснували в тій чи іншій пропорції. Якщо в Англії, Франції, Іспанії чи Німеччині ставили за мету повне стилістичне оновлення мистецтва, що відбилось, зрештою і у визначенні «Нове мистецтво», то для Чехії, Польщі чи України «нове» ототожнилось з «національним» [556, 20].

Сказане дає підстави розглядати масштабні і розмаїті прояви пошуків національного стилю в українському мистецтві як цілком закономірний конкретний вияв загальноєвропейської тенденції і трактувати їх, серед іншого, у контексті міжнародного мистецького процесу. В залежності від сукупності внутрішніх та зовнішніх факторів у нашій країні відчутно переважає саме національно-романтична течія, в руслі якої працюють і художники – практики і теоретики та історики мистецтва. І якщо в практичній діяльності важко визначити, в якому з двох варіантів створено більше вдалих споруд чи виробів декоративного мистецтва, то в теоретичній спадщині зусилля науковців по визначенню прикмет національного стилю призвели до виокремлення і розвитку специфічного напрямку науки про мистецтво, причому – найактивнішого, хоча і з дуже своєрідним переплетенням елементів теорії, історії мистецтва та художньої критики.

Сплеск активності по дослідженню проблеми в теорії мистецтва та реалізації відповідних ідей у художній практиці припадає на межу ХІХ та ХХ століть зовсім не випадково. В середині століття, що вже зазначалось, культурні, цивільні та громадські споруди півдня імперії – від бароко до сучасності – як і твори інших видів українського мистецтва, прийнято було сприймати і трактувати як частину загальноросійської, а давніші пам'ятки – як загальної давньоруської художньої спадщини. Науково-мистецьке життя України повинно було досягти певного рівня знань у цьому питанні та певного рівня зацікавлення

ним – звичайно ж, на фоні загальнонаціонального піднесення, яке відмічається наприкінці ХІХ століття – для постановки під сумнів подібних тенденційних офіційних поглядів.

Проблема наукового обґрунтування історичного існування української художньої школи стосувалась усіх видів образотворчого мистецтва. Однак, в першу чергу мова йшла про архітектуру. Кількісне і якісне зростання досліджень в галузі архітектури як стильовизначального виду мистецтва у традиційному тогочасному сприйнятті в 1870-ті–1890-ті роки обумовило можливість і необхідність виділення архітектури України в окрему школу. Такі висновки суперечили офіційним науковим тенденціям, а тому вимагали ґрунтовних і неспростовних доказів.

Власне кажучи, і в теорії і в архітектурно-образотворчій практиці вже з середини ХІХ століття спостерігаються зрушення у даному керунку, перші прояви тих явищ, що стимулюватимуть пошуки національного стилю в практичній діяльності. Своєрідною точкою відліку на території України, що входила до складу Російської імперії, може вважатись спорудження в 1854-56 роках Є. Червинським невеликого будинку садибного типу для Г. Галагана в с. Лебединці. За бажанням замовника архітекторові вдалося відтворити певні риси української народної житлової архітектури як в загальному плануванні й обрисах споруди так і в її оздобленні [349, 200].

Тогочасне освічене українське суспільство достатньо позитивно сприйняло особливості, глибинні ознаки українського художнього мислення, втілені у даній будівлі. Про це свідчать публікації у «Київській старовині» в середині 1890-х років. Спочатку В. Василенко оприлюднює інформацію про побудований для Г. Галагана «унікальний» панський будинок «в стилі ХVІІ століття» [73]. Автор зазначає, що при проектуванні та спорудженні маєтку архітектор керувався порадами М. Костомарова, П. Куліша та В. Антоновича. А. Степович підтримує тему, доповнюючи інформацію В. Василенка [496]. Він описує план будинку, розташування кімнат та рішення інтер'єрів. Як характерну рису відмічає дописувач той факт, що поряд з будинком розміщена маленька дерев'яна церква, перевезена в Лебединець із Сокоринців. Важливим доповненням сприймається й опис місцевості, де розташований маєток Г. Галагана.

Аналогічні риси притаманні певною мірою і палацовому ансамблю, спорудженому в 1870-х–1880-х роках архітектором О. Янгом у с. Білоріччя під Прилуками для подружжя Рахманових. За взірць правили давні гетьманські маєтки з окремими спорудами за призначенням: панські покої, флігель для гостей, службові приміщення, церква тощо. Наприкінці 1880-х років до процесу створення архітектурних споруд цивільного призначення з ознаками національного стилю долучається О. Сластьон. У цей час він проектує житлові будинки на

основі традицій народного мистецтва; пізніше митець розробляє низку проєктів народних шкіл відповідного спрямування [556]. Схожі тенденції спостерігаються в діяльності архітекторів Галичини, де ще більш активно розвивається процес визначення українського стилю на основі вивчення народної архітектури та творів народного мистецтва. Відображенням зростаючого зацікавлення даною проблемою можуть служити і відповідні публікації в пресі, зокрема – в зв'язку зі спорудженням у Львові в 1894 році виставкового павільйону з опорою на традиційну дерев'яну архітектуру [349, 191–192]. Теоретичними пошуками і практичною реалізацією уявлень про український стиль означена тогочасна діяльність І. Левинського, Т. Обмінського, Ю. Захаревича, В. Нагірного [38].

Накопичена інформація і практичні результати в галузі образотворчості призводять до якісних змін у процесі творення українського стилю в перші роки ХХ століття. В галузі художньої практики етапним явищем, що характеризувало розповсюдження ідей актуальності розробки творів мистецтва, передусім – архітектури – в українському стилі, стала поява в 1903 році двох проєктів, які можуть трактуватись символом загальних зусиль у даному керунку на території всієї країни. Маємо на увазі проєкт Полтавського земства В. Кричевського та проєкт Народного дому в архітектурному бюро І. Левинського [349, 218]. Є підстави вважати, що поява цих об'єктів стала тим каталізатором, який прискорив процес кристалізації уявлень по даному питанню. Цей процес розвивався паралельно у двох річищах: спорудження архітектурних об'єктів, згодом – створення виробів декоративного мистецтва та творів живопису й графіки у національному стилі – супроводжується постійними дискусіями й обговореннями щодо сутності і правильного напрямку розвитку українського стилю на сучасному етапі, що проходили, як зазначалось, у періодиці.

Перша хвиля обговорень у наукових колах України у складі імперії, в основу яких лягли постановка проблеми, окреслення кола питань, що повинні бути розглянуті, припадає на перші роки ХХ століття. Є. Кузьмін у вже згадуваній публікації «Декілька слів про південно-руське мистецтво та задачі його дослідження» торкається даного питання [218]. Фактично він вважає визначення характерних рис українського стилю першочерговим завданням дослідників архітектури козацької доби як найбільш виразного і найменш вивченого періоду розвитку національної архітектури. Дописувач відмічає доцільність виявлення окремих аналогій з іншими європейськими архітектурними школами, зокрема – зі спорудами північного німецького Відродження, але при цьому зауважує, що даний аспект не вичерпує проблеми й не заперечує наявності особливих національних ознак [218, 328].

В 1903 році, як вже відзначалось, губернська комісія по розгляду проєктів нового будинку Полтавського земства схвалила проєкт молодого харківського архітектора В. Кричевського. Подія ця викликала низку відгуків не лише в місцевій, а й у київській періодиці, що засвідчило неординарність мистецької ідеї та широке зацікавлення представленим в проєкті рішенням. Чи не найбільш повне і узагальнене уявлення про суть тих проблем, які схвилювали громадськість у зв'язку з утвердженням даного проєкту, дає публікація в «Археологічному літописі Південної Росії» [175]. В ній О. Коваленко (за іншою версією – І. Каманін) переказує і коментує публікації з цього приводу в полтавській пресі. Показовим є вже вступний абзац публікації, де чітко визначено, що переміг проєкт споруди в українському стилі, а для поглиблення й удосконалення роботи в напрямку більш точного і чіткого виявлення рис цього стилю не лише у загальних формах і конструкції, але й в деталях і оздобленні В. Кричевський від'їжджений до Києва та інших міст з метою вивчення відповідних матеріалів і мистецьких творів. Більше того, рішення комісії автор називає «початком нової ери» у даній справі. І ще один цікавий момент відображено у вступних фразах: що утвердження проєкту в українському стилі «виводить у життя, на широку дорогу питання, які до цих пір були лише предметом кабінетної роботи». Тим самим констатується факт вже існуючої результативної дослідницької діяльності фахівців у справі виявлення національного стилю.

Основний зміст статті зосереджений на аналізі виступів у «Полтавському віснику» напередодні вирішального етапу конкурсу. В першій з аналізованих публікацій за підписом «Обиватель» ставиться питання про усвідомлення суспільством необхідності втілення у нових проєктах специфічних рис національної архітектурної школи як важливий критерій сприйняття і оцінювання конкретних творів. «Створення такого фасаду – в стилі південно-руської творчості безсумнівно було б найкращим, оригінальним і найбільш цінним в художньому відношенні» [175, 219]. Наступний важливий момент статті – заклик до використання творчо-технічних можливостей Миргородської «художньої школи», як названо її тут, для задоволення потреб по відповідному оздобленню майбутньої споруди. Невелика замітка, як випливає з подальшого матеріалу, викликала активну реакцію О. Сластьона, який на той час вже системно працював як теоретик і практик у вказаному керунку. Він відгукнувся на публікацію і всю подію з утвердженням проєкту В. Кричевського трьома листами.

На той час директор Миргородської художньо-промислової школи, О. Сластьон у зв'язку з майбутнім спорудженням будинку Земства виклав власні погляди як на досягнення українського мистецтва так і на проблему самостійності і впливів у мистецтві. Зміст першого листа в основі своїй зводиться до обґрунтування значимості теоретичного дослідження на базі художньої спадщини

і практичної сучасної реалізації суттєвих ознак національного стилю в різних видах вітчизняного образотворчого мистецтва. Оскільки мова йде про факт розробки проекту громадської споруди для конкретного міста, автор радить звернутися до досвіду місцевої влади відомих європейських міст у справі збереження й удосконалення цілісного художнього образу міста, особливо – історичного значення. Особливо важливими в означеному контексті досліднику видаються рекомендації щодо звернення до історичних споруд батьківщини (певного міста) чи до нового стилю (Ар-нуво).

Категорично негативним сприймається ставлення автора до класицистичних академічних тенденцій в сучасній вітчизняній архітектурі. Жорстка критика запозичень форм антично-ренесансної архітектури в національному будівництві без урахування відповідних природних умов базується на досить чітких критеріях. О. Сластьон переконаний, що «передача світогляду, ця робота, яка виявляється потребою нашого духу об'єктивізувати свій світ ідей і втілити його у певну, рідну йому форму» і є внутрішнім імпульсом мистецтва кожної нації. В гострій і дотепній полемічній формі висловлені в статті заперечення уявним опонентам щодо справедливості авторської критики. «Мені можуть заперечити пани творці проєктів не вже після того, як єгиптяни винайшли колону, римляни арку а візантійці купол, не вже можливо в архітектурі зробити щось нове? Можливо, відповім я і тепер, і завжди, завжди необхідно дивитися вперед, а не назад – нехай основи будуть старі, але трактовка їх буде вічно новою» [175, 223]. Ця досить розпливчата теза доповнюється наступним красномовним прикладом активної діяльності російських науковців та художників-практиків у справі формування уявлень про російський національний стиль. Автор віддає належне зусиллям Л. Даля, В. Сулова, Ф. Горностаєва та інших російських дослідників у даній справі і особливо акцентує увагу на словах провідного тогочасного європейського теоретика Віоле ле Дюка. «Знаменитий архітектор не засуджує ніякої форми мистецтва і стверджує, що для кожної країни є пристойною своя система архітектури, пристосована до місцевих умов природи і життєвими потребам» [175, 224].

Процитована О. Сластьоном думка відомого фахівця служить цілком логічним переходом до теми наступного «листа» - обґрунтування права на визначення українського мистецтва як самостійної і виразної національної художньої школи. Це зовсім не заперечує ідеї спорідненості, взаємопов'язаності всіх культур, коли кожна є спадкоємицею попередніх. «Кожен народ лише користувався елементами, успадкованими від попередніх цивілізацій, і пристосовував ці елементи до своїх смаків, нужд і потреб» [175, 225]. У даному відношенні, як доводить автор, українська художня культура має яскраві і незаперечні досягнення, наприклад, у порівнянні з сусідньою, російською культурою, на яку відчутно

впливала у часи свого розквіту, тобто, до середини ХVІІІ століття. У підтвердження тези наводяться численні схвальні відгуки давніх іноземних відвідувачів нашої країни відносно храмів, що стояли в різних містах і селах, творів сакрального живопису, що їх прикрашали, загальної культури українського народу. Підсвідома полеміка з офіційними імперськими положеннями та науковими ідеями виявляється в критиці марних спроб російських науковців спростувати впливи українського мистецтва, зокрема трьохглавих церков на форми російської культурної архітектури.

Українську храмову архітектуру взагалі і особливо трьохглаві церкви О. Сластьон вважає найвищим досягненням і характерною особливістю національного художнього генія, підкреслюючи, що в католицькій Європі куполи ніколи не розташовувались по довжині храму. Дотепно звучать в статті зіставлення висловів польських та російських науковців, які в своєму прагненні довести вторинність нашого будівельного мистецтва, відсилають в пошуках наслідування в діаметрально протилежних напрямках. Це служить авторові ще одним доказом реальної самостійності наших досягнень. Певний же занепад у даній галузі в останні два століття пояснюється заборонаю московського собору культивувати церкви в південно-руському стилі.

Третій «лист» Сластьона присвячений стислому оглядові найбільш яскравих і виразних досягнень української образотворчості в часи розквіту, тобто, в козацьку добу, коли на його думку всі види вітчизняного мистецтва розвинулись до «ступеня красних мистецтв», відзначаючись національною своєрідністю. Згадуючи імена видатних тогочасних українських митців, автор підкреслює, що мистецькі школи існували не лише в Києві як безумовному художньому центрі, а й багатьох містах нашої країни. В емних визначеннях характеризує дописувач тогочасні твори графіки, сакрального живопису, декоративного мистецтва, акцентуючи увагу на головному. «Ми успадкували масу пам'яток по живопису, різьбі, взагалі орнаментиці. Відмінність цих пам'яток – яскраве по фарбам письмо, реальний напрямок в зображенні облич, одягу і цілих сцен» [175, 232]. Окремо в статті виділено традицію виготовлення поливної кераміки та її використання в оздобленні культових споруд ще з часів Київської Русі. Саме використання подібних давніх традицій в сучасній українській архітектурі сприятиме, за словами митця, формуванню сучасного українського стилю – зокрема, архітектурного. «Зодчество, яке окрім обрисів ліній і форм доповнюється ще розмаїттям різних барв, є істинне зодчество» - твердить він і пропонує покласти місію по оздобленню майбутнього будинку Земства поліхромною керамікою на Миргородську школу [175, 233].

Редакційний коментар «Археологічного літопису Південної Росії» цілком підтримує всі позиції емоційних, однак, доказових листів О. Сластьона і, разом

з тим, констатує наявність протилежних поглядів, уособлених у відповіді як йому так і «Обивателю» викладача Миргородської школи М. Герардова. Негативне ставлення автора коментарів означеного дописувача виявляється в самій стилістиці переказу змісту виступу М. Герардова, що складається з «фраз, які нічого не пояснюють і нікого не переконують» [175, 235]. А виступив художник-викладач з уїдлигим протестом проти споруд у «місцевому стилі» і, що особливо дошкульно, проти пропозиції долучити колектив школи до виконання декоративного оздоблення будинку. Зрозуміло, що подібна позиція не могла залишитись без реакції О. Сластьона. Отже, остання частина публікації в «Археологічному літописі Південної Росії» передає основні положення відповіді митця на закиди свого колеги.

Найважливішим моментом тут є конкретний виклад тих типових особливостей, що притаманні, на переконання О. Сластьона, спорудам українського архітектурного стилю, зокрема: «...вікна й двері не лише в дерев'яній, але й в муурованій південно-руській архітектурі завжди трактуються, як у жодній в світі, а саме: верхи їх складаються з чотирьох тупих кутів. Цілком строго і гарно між собою узгоджених, що лише зрідка ця форма замінюється трьох-центровою аркою... Навіщо я буду говорити про шатрові покриття наших церков, про улюблену форму витої колони, про подвійні, ніби двохповерхові, дахи багатьох старовинних і навіть нині існуючих не тільки кам'яних. А й дерев'яних будівель, про найтиповіші відкриті галереї як «опасання» навколо церков і «піддашся» біля приватних споруд, коли все це кожен міг бачити у фотографіях, знімках і гравюрах» [175, 237]. Це одне з перших конкретних визначень поняття «український стиль» стосовно архітектури у вітчизняній фаховій літературі. Окреслені Сластьоном ознаки так чи інакше вплинуть на подальший розвиток процесу дослідження національного стилю.

Певним доповненням до цієї солідної публікації може вважатись невеличке повідомлення «Новий будинок Полтавського губернського земства» у наступному номері того ж часопису – пояснення до вміщеного в журналі малюнку-проекту споруди В. Кричевського, яке також належало О. Сластьону [482]. В ньому ще раз підкреслюється значимість і перспективність розбудови національного стилю в сучасній вітчизняній художній практиці.

Значну роль у розповсюдженні ідеї багатівікового існування історично сформованого, незалежного національного художнього стилю у всіх видах образотворчості відіграли виставки, що проводились у різних містах України. Серед них, як уже відмічалось, особливу увагу громадськості та науковців привернула етнографічна виставка, влаштована під час проведення у Харкові Археологічного з'їзду 1902 року. За участю таких знавців як Д. Багалій, М. Сумцов, М. Самокиш, С. Васильківський та за проектом В. Кричевського було відтво-

рено у натуральному розмірі сільську хату з відповідним оздобленням та численними творами народного мистецтва як характерними предметами хатнього вжитку. Це був комплексний науково-творчий підхід до вивчення й освоєння національної художньої спадщини.

Не меншого ефекту досягли київські фахівці влаштуванням у 1906 році першої виставки кустарних промислів, що пізніше лягла в основу постійної експозиції міського музею. В 1909 році в Києві відбувається Друга кустарна виставка, над оформленням якої, зокрема – створенням проектів виставкових кіосків – працюють В. Кричевський та О. Сластьон. Кульмінаційним моментом виставкової діяльності півдня країни тих літ можна вважати проведення в 1911 році в Одесі величезної художньо-промислової виставки слов'янських народів, де серед інших споруд виділявся павільйон в українському стилі. Незчисленні вироби українських народних майстрів з різних куточків різних на той час імперій продемонстрували культурну єдність народу, цілісність національного мистецького мислення [349, 243].

Поряд з активною науковою та культурно-просвітницькою роботою – і, певною мірою, як її результат – по всій території країни в першому десятилітті ХХ століття набирає обертів архітектурна практика, орієнтована на український художній стиль. У Львові під керівництвом І. Левинського споруджується будинок страхового товариства «Дністер», а в інших містах Галичини – низка «Народних Домів» та споруд різних товариств. В Полтаві Є. Сердюк зводить меморіальну школу ім. І. Котляревського. В Катеринославі інженер І. Труба, користуючись консультаціями Д. Яворницького, зводить житловий будинок, а в селі Мануйлівці – будинок «Просвіти», що став однією з перших громадських споруд на території губернії. На Полтавщині продовжує активно працювати як архітектор-проектувальник О. Сластьон. Кількість подібних архітектурних творів зростає з кожним місяцем – не те що роком. Вони досить несхожі між собою; автори проектів починають обирати в якості орієнтирів не лише пам'ятки народної архітектури, а й споруди різних художніх стилів нашої країни. Це породжує нову хвилю обговорень у пресі.

Ще одним каталізатором дискусії став уже розглянутий вище розділ «Бароко України», написаний Г. Павлуцьким за участю І. Грабаря в «Історії російського мистецтва» [373]. Зокрема, ми відмічали, що як універсаліст і прихильник теорії впливів, вчений побудував дослідження на виявленні впливів елементів західноєвропейської барокової архітектури на всі види українських споруд XVII–XVIII століть. Ця загальна ідея – об'єднання всієї архітектури України терміном, що застосовувався до європейських пам'яток вказаного періоду – викликала багато дорікань і критики. Особливу незгоду викликало вживання терміну «бароко» стосовно дерев'яних церков. Однак,

якщо врахувати, що вчений обрав об'єктом аналізу переважно п'яти- і дев'яти-банні дерев'яні храми, таке визначення мало право на існування, оскільки ця група будівель дійсно перейняла певні риси від мурованих культових споруд козацьких часів.

Виявляючи безсумнівний вплив на українську архітектуру XVII–XVIII століть барокового стилю, Г. Павлуцький відмічав і національні відмінності та особливості, підкреслював уміння українських митців творчо переробити запозичені форми і одержати якісно нові рішення, які на заході не зустрічаються. Тобто, його трактування проблеми було позначено толерантністю і прагненням до раціоналізму. Але ця тенденція не могла не йти у розріз із природним для частини українських учених та художників бажанням довести абсолютну своєрідність вітчизняної культури. Безпосереднім критичним відгуком на публікацію Павлуцького – крім вже згаданого огляду Некрасова – стала рецензія у часопису «Українське життя» під назвою «Дерев'яні церковні споруди України і стиль бароко» [2]. В ній автор – харківський інженер і теоретик О. Варяницін – критикує запропоновану вченим концепцію походження форм наших дерев'яних культових споруд барокової доби. Дорікання Павлуцькому, як нам здається, дещо перебільшені, проте, незадоволення тим, що всі будівлі цього типу, навіть зон Прикарпаття, зведені до визначення «бароко України», не позбавлені сенсу.

Різні погляди стосовно змісту «українського стилю», варіанти його трактування, характеристика творів, які втілюють означені риси, викладались на той час на сторінках періодики. Типовим прикладом статей констатуючого типу може вважатись публікація в газеті «Рада» під криптонімом «Ч-ській» «Церква в старому українському стилі», російський варіант якої опубліковано в додатку до «Нового часу» [562]. В ній йдеться про спорудження нової церкви в с. Плішивці Гадяцького повіту на Полтавщині під протекторатом колишнього односельчанина преосвященного Парфенія. Найцікавішим у повідомленні є той момент, що церковний діяч поставив за мету зведення храму в національному стилі і після консультацій з Д. Яворницьким обрав за взірць запорізький собор у Новомосковську – один з найвідоміших українських дерев'яних храмів барокової доби, що найбільше відповідають визначенню «бароко України». В замітці наголошується на провідній рисі подібних споруд. «Визначаючись зверху надзвичайною простотою, строгістю ліній, церква ця, як і її старовинні прообрази, одбиває на собі стремління її будівничих виявити в церковній архітектурі порив до неба» – відмічає автор і подає важливу на той час інформацію про основні параметри споруди.

Знаковим свідомством укорінення інтересу населення до формування національного стилю в українському мистецтві сприймається і зведення не лише таких помітних і витратних громадських споруд як будинки земств, товариств чи інших організацій, а й, наприклад, народних шкіл на дуже скромні кошти. Особливо активно у цьому керунку працювало Полтавське земство, чи не найбільш патріотично налаштоване на теренах Лівобережжя. В тій же «Раді» в 1911 році розміщено замітку «Народні школи в українському стилі» з інформацією про цілу систему шкільного будівництва в українському стилі у Лохвицькому повіті, де земство взагалі відповідально ставилось до народної освіти [112]. На час написання статті вже були майже готові перші два шкільних будинки в селах Млинах та Голінці.

Автор – «Г. Н.» – дуже позитивно оцінює результат експерименту. «А по весні цього року можна вже було бачити, на скільки цей стиль в дійсності відповідає сучасним художнім вимогам. І, справді, будинки були дуже гарні. Особливо привабливала погляд башта – висока, двоповерхова, з довгими, вузькими вікнами». На думку дописувача в цих спорудах добре витримані «в контурах, в зовнішніх лініях» основні риси українського архітектурного стилю, особливості якого добросовісно вивчались і «дотепно» комбінувались. Це особливо вражає тому, що представники земської шкільної комісії, якими керував голова повітової земської управи М. Терешкевич, не звертались до фахівців і всю справу реалізували аматори. Загальне позитивне сприйняття даних споруд обумовило розширення будівництва до 24 шкіл (на той момент).

Стаття містить ще кілька цікавих авторських міркувань. Одним з них є переконання, що для «яскравої ознаки стильності будинків» недостатньо опікуватись виключно архітектурними складовими, оскільки дуже важливу роль у цілісному художньому образі відіграє відповідне оздоблення. Особливо велику роль у декорі традиційних українських споруд – як культових так і цивільних – відіграють різьблені орнаменти, однаково розповсюджені в давніші часи і в дерев'яному і в мурованому зодчестві. Багатство всіх видів орнаментики, відмічає дописувач, є найхарактернішою привабливою ознакою вітчизняних пам'яток і саме цими елементами оздоблення так вабить всіх будинок Полтавського земства. В означеному контексті характеризується й оформлення будинку Галагана, про який сказано, що він схожий зовні «на чепуреньку хату». «Але, коли ви увійдете всередину, кільки там побачите якоїсь невимовної краси, яка розлита в отій простій, немудрій різьбі на дверях, стільцях, вікнах, на столі або канапці». Заклик автора статті звернутись у подальшій справі спорудження і оформлення народних шкіл в українському стилі до фахівців не залишився непоміченим. Як відомо, з наступного року на запрошення місцевої влади спеціалісти-практики почали працювати над проектами різних варіантів шкільних споруд: одно-, двох- та трьох-комплектних.

В 1911 році на сторінках харківських газет і журналів – передусім, таких як «Ранок» та «Сніп», розгортається обговорення поданих на конкурсну комісію проєктів нового приміщення для Харківського художнього училища [349, 255]. Багато в чому завдяки ініціативі таких відданих національному мистецтву художників як С. Васильківський, споруду запропоновано було зводити в українському стилі. Рішення викликало неоднозначну реакцію громадськості. Певна частина причетної до художнього життя міста інтелігенції вважала, що для споруд подібного призначення може існувати лише єдиний варіант рішення – класичний академічний стиль, «крім якого нічого немає і бути не може» і зокрема тому, що немає «українського стилю». Подібні позиції потребували відповіді і роз'яснень.

Активним захисником і популяризатором архітектурних рішень в українському стилі виступив К. Бич-Лубенський. Він неодноразово коментував постанову харківської думи та виступав проти окремих супротивників національно-романтичних підходів до створення сучасних громадських споруд. Особливо характерним є його замітка «Життя відповіло. З приводу конкурсу на фасад художньої школи» та інші публіцистичні виступи в газеті «Ранок». Передусім він подає власне тлумачення стилю як загальної історично-художньої категорії: «Стиль є сукупність особливостей загального вигляду твору і його деталей, рисунку і розташування його ліній і частин, його барв, орнаменталізації та всього виконання... Для створення споруди необхідні, звичайно, головні елементи – лінії, що одразу визначають форму та деталі, які цю форму розвивають та прикрашають» [63]. Отже, цілком правомірним є твердження, що український народ створив власний стиль і це є «азбучною істиною». Більше того, автор вважає, що моральним обов'язком сучасних митців є продовження культурно-художніх традицій своїх предків.

К. Бич-Лубенський обґрунтовував необхідність звернення до національних архітектурних форм «бездарним несмаком» казенних зразків та «історичною архітектурною свистопляскою», до якої залучав декаданс, модерн та «сецес». Щоправда, він мав досить абстрактне і, певним чином, спрощене уявлення про якості і ознаки українського стилю в архітектурі, вважаючи можливим елементарну адаптацію рис «першої – ліпшої» української церкви при зведенні сучасних цивільних споруд [349, 242].

Все ж публікації в «Раді», «Ранку» тощо мали певним чином рекламно-публіцистичний характер. Більшою мірою фаховості позначена дискусія з проблеми українського архітектурного стилю, що розгорнулася на початку 1910-х років на сторінках московського часопису «Українське життя». Публікація блоку означених матеріалів у журналі не була випадковою. Відомо, що 24 грудня 1911 року на засіданні української секції при Товаристві слов'янської культури в Москві архітектор М. Філянський прочитав доповідь про минулий і сучасний стан укра-

їнської архітектури. Визнаний митець і громадський діяч вже давно займався питаннями вивчення національних форм української архітектури та її історичного розвитку. Фахівці ще в 1905 році віддали належне його статті «Спадщина України», де автор оприлюднив свої думки і погляди з цього приводу [550]. Тепер же він, посилаючись на невисвітленість теми, запропонував відкрити в журналі з 1912 року постійний відділ архітектури і пообіцяв узяти на себе всі витрати на публікації відділу, про що повідомляють у другому номері газети «Рада» за 1912 рік.

Бажання виявити не риси спільності української архітектури з пам'ятками інших європейських шкіл, а ознаки її своєрідності визначило зміст статті «А. Л.» – (харківського архітектора О. Лінника -?) «Український архітектурний стиль» [11]. Автор робить результативну спробу дати обґрунтований перелік сукупності елементів, практично реалізованих в будівлі Полтавського земства, що надають національній своєрідності спорудам України. З огляду на тенденції тогочасної архітектурної практики стаття може розглядатись і як своєрідний набір практичних рекомендацій.

Найтипівішим елементом, який надає будинкам, особливо цивільним, стильності, автор вважає форму дверних та віконних отворів. Здійснивши графічний аналіз співвідношення частин конструкцій отворів споруд різних архітектурних стилів, включно з типовою для України ламаною трапецією, він робить висновок, що таке рішення продиктовано естетичним прагненням народу «уникнути стомлюючої одноманітності прямих ліній і суворого владарювання прямих кутів» [11, 38]. Звертається увага і на те, що форма трапеції повторюється в силуетах дахів, що підпорядковує будівлю єдиному режиму. Другу типову особливість української архітектури дописувач вбачає у «симетричному каноні», тобто, розташуванні головного входу по центру поздовжнього фасаду. Порівнюючи між собою забудову російських та українських сіл, він зауважує, що розташування житлових споруд «на деякій відстані від вулиці, під прикриттям зелені і центральне положення головного входу з влаштуванням його як веранди» забезпечує симетричний розвиток двох крил, утворюючи найпростіший «архітектурний канон». Обидві ознаки автор вважає обов'язковими для успішного розвитку «народного стилю».

Публікація викликала хвилю критичних рецензій. Зокрема, проти основних її положень виступив О. Варяницин, який закликав всіх опонентів – Г. Павлуцького, К. Бич-Лубенського, «АЛ» – до більш вдумливого вивчення і освоєння давніх традицій з метою їх застосування в сучасній архітектурі [349, 242]. Серед зауважень критиків найчастіше звучить звинувачення у хибному підході до визначення національного архітектурного стилю лише на основі аналізу мурованих міських та сільських будівель цивільного характеру. Вилучивши з аналізу

дерев'яні культові споруди, на думку частини рецензентів, автор «А. Л.» не отримав підстав для повноцінних, переконливих висновків. Викликали заперечення також твердження автора статті про неконструктивний характер трапецієвидної форми віконниць та дверних отворів і особливо – теза про «симетричний канон». Ці положення стануть основними пунктами розгорнутого в періодиці обговорення, що вийшло далеко за межі реакції на конкретну публікацію.

О. Варяницин рішуче розкритикував публікацію «Про український архітектурний стиль», вважаючи, що «А. Л.» не справився зі своїм завданням [1]. Зокрема, він дорікає авторові, що той підмінив ґрунтовне дослідження проблеми розташування архітектурних мас, їх пропорційних відношень тощо розмірковуваннями лише про одну деталь [1, 102]. О. Варяницин взагалі не погоджується зі спробами «канонічного» трактування українського архітектурного стилю, однак, не пропонує і власної концепції типології національного зодчества.

Проблемі розшифровки терміну «стиль» стосовно української архітектури присвятив статтю «Майбутнє української архітектури» М. Філянський [551]. Трактуючи дане поняття розпливчато і досить абстрактно, автор пропонує розуміти під ним «кристалізацію форм народного життя, в якій би галузі мистецтва вони не знайшли свій вираз». Коли ж мова заходить про конкретні пам'ятки архітектури, він вірно зазначає, що починаючи з Ренесансу, в країнах «нового світу» вона розвивається у двох паралельних мистецьких напрямках: «верхнє», тобто, мистецтво панівного класу, вільно сприймає впливи світових культур; «нижнє» ж лежить біля глибин народного життя і до нього ці впливи майже не доходять.

М. Філянський справедливо вважав, що українська архітектура кристалізувала свої форми, користуючись водночас обома джерелами – народною творчістю та європейськими архітектурними формами. Незаперечність цього положення дозволила досліднику об'єктивно оцінити як споруди минулого так і сучасні пам'ятки. За винятком будинку Полтавського земства він критично ставить до зусиль сучасних архітекторів щодо створення будівель у «народному стилі». З цієї авторської позиції випливає пропозиція в майбутньому орієнтуватися на муровану українську архітектуру XVI – XVII століть як найбільш вдалий синтез народних та західноєвропейських традицій. В цій пораді простежується реакція на зміни орієнтирів від вітчизняної народної стильової спадщини до споруд в певних історичних стилях серед фахівців – практиків.

Спокійно, і, по-суті, схвально відреагував на статтю в «Українському житті» О. Новицький. Спочатку він публікує в журналі статтю «Ще про відродження українського архітектурного стилю», яка може трактуватися в якості доповнення до виступу «А. Л.» та до статті М. Філянського [335]. В ній у центрі уваги опиняється проблема використання давніх традицій в сучасній архітектурі, яке по-

винно бути дуже продуманим, обережним і фаховим. Негативна оцінка дається в матеріалі спорудам тих російських архітекторів, як, прагнучи відродити власний національний стиль, почали відтворювати в цеглі і камені «театральні декорації» у казковому «руському» стилі. Відзначаючи абсолютну безперспективність подібних спроб, автор пише: «Будь-який архітектурний твір в усіх частинах своїх повинен відповідати своєму призначенню, має цілком відповідати способу життя, що протікає в цьому будинку. Оскільки уклад сучасного життя не такий, яким був у давні віки, то ясно, що форми, взяті без змін з пам'яток того часу, не можуть відповідати сучасній споруді... З іншого боку, одне лише деталювання саме по собі не дає ніякого стилю – архітектура повинна промовляти самими будівельними масами, а не лише прикрасами» [335, 41].

Новицький полемізує з М. Філянським, який рекомендував звертатись до вітчизняної мурованої архітектури XVI–XVII століть як до джерела натхнення. Щоправда, М. Філянський при цьому мав на увазі культові споруди, а опонент дорікає йому за орієнтацію «на палаци минулого», вважаючи, що цивільна мурована архітектура тих часів відбиває смаки панівного класу і не апробована народом. Іноземний мотив, твердить О. Новицький, повинен прийтись до смаку народів і відлитись у форму, що цілком відповідає народному мистецтву.

В наступній невеличкій рецензії вчений не критикує основні положення статті «А. Л.», а зупиняється лише на думці про те, що форма отворів у нашій архітектурі не мала «ніяких технічних виправдань» [334]. Навпаки, як і інші рецензенти, О. Новицький доводить, що трапецієвидна форма не менш конструктивна, ніж архітрав чи готична стрілка і поступається лише римському склепінню. Тому улюблена форма отворів української архітектури XVII–XVIII століть повністю відповідає естетичним і технічним вимогам й повинна застосовуватись у сучасних спорудах.

Ще одна публікація О. Новицького в «Українському житті» виявляє авторську позицію щодо еволюції форм дерев'яних церков західних областей України [337]. У ній констатується наявність двох думок з цього приводу. Фактично автор переказує з одного боку погляди В. Щербаківського з його концепцією розвитку форм культових споруд від одnobанної до дев'ятибанної. Разом з тим, не обходиться мовчанням позиція В. Суслова, який виводив, як вже говорилося, появу п'ятибанного українського дерев'яного храму від мурованих візантійських культових споруд відповідного типу і вважав, що трьохзрубна церква виникла шляхом знищення двох зрубів у зв'язку з уніатством та діяльністю домініканців. Сам автор дещо невиразно зауважує, що розвиток міг проходити обома шляхами. Викладаючи конструктивну схему названих двох типів церков, О. Новицький використовує вже усталені терміни і думки. При цьому він не погоджується з твердженням

І. Грабаря про подібність українських церков до великоруських храмів і нагадує, що на відміну від північних сусідів українці по всій країні зашеловують відкриті до самого верху споруди.

В 1912 році в журналі «Українська хата» з'являється стаття Г. Коваленка «Про український стиль та українську хату» [180]. Розглядаючи впливи та запозичення від сусідніх культур як закономірний фактор еволюції, що сприяє розвитку будь-якої культури, автор відзначає наявність і неповторних ознак, які надають кожному мистецькому явищу національної своєрідності. Визначити такі ознаки автор ставить за мету на прикладі аналізу вітчизняної архітектури. Основою формування архітектурного стилю як художньої категорії він вважає природні умови і характер місцевості. Характеристика архітектурно-природного ландшафту країни будується на паралелі з давньогрецькими будівельними принципами, в основі яких лежить прагнення доповнювати лінії географічного ландшафту контрастними формами. Означені міркування та огляд творів дають авторові підставу заключити, що український стиль є «строго індивідуальний, високо артистичний і характеризує духове обличчя української раси» [180, 86].

Як великий шанувальник архітектури і прибічник емоційно-естетичного оцінювання мистецьких творів, не міг не цікавитись проблемами стилю в українській архітектурі Г. Лукомський. Недаремно він висловив думку, що наші пам'ятки архітектури чекають дослідників не холодного розуму, а захопленого серця. Тому його сповнені барвистою описовістю статті хвилюють іноді розпливчастими характеристиками та недостатньою обґрунтованістю висновків. Подібне поєднання притаманне і його поглядам на стильову своєрідність українських споруд як споруд барокових. Вчений подає вірні загальні тлумачення архітектурного стилю, в основі якого повинні лежати план, силует споруди, а не лише деталі, через що будівля перетворюється на «писанку». Разом з тим, в його виступах немає чіткого визначення ознак українського стилю, становлення якого в сучасному зодчестві він в принципі вітає.

Ще в 1811 році він публікує в журналі «Аполлон» огляд «Українське бароко» [270]. В ньому мистецтво XIV–XVI століть до періоду діяльності Петра Могили, про яке згодом Лукомський змінить думку, охарактеризовано як творчість доби занепаду і варварства. Виняток зроблено лише для дерев'яних церков, які, за словами автора, були настільки «національно стабільними», що під їх впливом формувалась і мурована архітектура барокової доби. Однак, ця думка залишається бездоказовою. Об'єднуючи терміном «бароко» пам'ятки культурової і цивільної архітектури XVII–XVIII століть, Г. Лукомський, наслідуючи Г. Павлуцького, по суті мав на увазі спільність доби. Він поділяє споруди доби розвинутого бароко на «мазепинські», «наришкинські» та «растреллівські», не обґрунтовуючи розподіл аналізом конкретних об'єктів.

У публікації відсутня цілісність сприйняття; занадто захоплений виявом впливів, автор не виносить об'єктивних оцінок творів. Так, відзначаючи в будинку Мазепи у Чернігові і наришкинські деталі і німецьке відродження, він не дає характеристики пам'ятки як такої. І як наслідок – у статті так і не сформульовано основних прикмет української барокової архітектури, хоча це й планувалося. Певною мірою це пояснюється авторським кредо, яке зводиться до думки, що Україна у вказаний час зазнавала впливу занадто багатьох культур, «переходила з рук в руки», коли навіть церкви перебудовувались на костьоли і навпаки. Створюється враження, що Г. Лукомський не вбачав стилістичної єдності в спорудах барокової доби, хоча конкретно така думка не висловлюється. До позитивних якостей публікації слід віднести чудовий опис дзвіниці Софійського собору, де автор, виявляючи неабияку літературну майстерність, як фахівець віддає перевагу характеристиці архітектурного декору над конструктивним аналізом.

Загальні міркування дослідника щодо української архітектури сформульовані також в огляді Всеросійської промислової виставки у Києві влітку 1913 року [277]. Виставкові споруди цієї виставки засвідчили, що в пошуках власного виявлення прикмет українського стилю в архітектурі частина фахівців почала схилитись до поєднання засад народно-стильового зодчества з використанням вітчизняних відмінностей історичних стилів включно до ампіру. Негативно оцінюючи еклектичну архітектуру виставкових павільйонів у пересічному стилі «неогрек», Г. Лукомський жалкує, що для цих будівель не використовувались традиції російської і, тим більше, української архітектури, зокрема, такі елементи як фронтончики, вежі, щипці барокових форм, які, на його думку, більше відповідають спорудам подібного типу. Тим самим автор орієнтує спеціалістів на освоєння традицій українського бароко [349, 257].

Вкрай негативно сприйняв публікації Г. Лукомського В. Кричевський. У своїй статті «Розуміння українського стилю» визнаний фахівець піддає нищівній критиці трактування Лукомським, а разом з ним – і Г. Павлуцьким та І. Грабарем як авторами розділу «Бароко України» – поняття «український стиль» як такого, що охоплює всю вітчизняну архітектуру XVII – XVIII століть і використання його в якості синоніму «українського бароко» [214]. В. Кричевський стверджує, що вживання поняття «український стиль» в архітектурі є правомірним лише стосовно об'єктів, створених за принципами добарокового будівництва, тобто, до XVII століття і збережених переважно в дерев'яних церквах Західної України. Протестуючи проти використання цього терміну щодо українських барокових споруд, архітектор-практик підкреслює, що бароко не є українським стилем, і не є стилем бароко, а тому має називатись «українським бароко», виявляючи полемічну гостроту суджень.

В статті відмічається, що в публікаціях вищеназваних авторів вираз «український стиль» та «українське бароко» рівнозначні і ця тенденція розцінюється як прагнення нівелювати українську архітектуру, звести її до рівня запозичень. Якщо вдуматись у суть звинувачень і прийняти до уваги універсалістські погляди і схильність до теорії впливів як у Г. Павлуцького так і Г. Лукомського, стає помітною соціально-полемічна перебільшеність подібної критики. Тим більше, що сам Лукомський, наприклад, зовсім не схильний був будь-яке явище у вітчизняній архітектурі визначати як «український стиль» і віднесення всього, що було створено в межах України, називав суто територіальною точкою зору [279, 374].

Таким чином, окреслюється два варіанти підходів до наповнення конкретним змістом поняття «український стиль» і, відповідно, шляхів його запровадження в сучасну архітектурну практику. Та найважливішим результатом багаторічних зусиль науковців та художників став сам факт визнання існування українського стилю як повноцінної мистецької категорії. Опосередкованим свідомством цього стала експозиція українського відділу V Всеросійського з'їзду архітекторів у грудні 1913 року, де були представлені пам'ятки минулого і сучасні споруди українських митців [349, 258]. Серед відгуків і коментарів у тогочасній пресі заслуговує на увагу огляд в розділі хроніки в «Українському житті», де, зокрема, подано характеристику українського стилю як такого, в якому архітектурні об'єми мають домінуюче значення і в котрому скромність і простота загального обрису з'єднується з живописністю архітектурного цілого, обрисованого своїми загальними лініями, що ніде не повторюються. Слід також згадати огляд різних позицій в тогочасній науці з означеного питання Д. Антоновича, оприлюднений в тому ж 1913 році: «Характер дослідів над українським архітектурним стилем» [15].

Ще одну спробу подати розгорнуту характеристику стильових особливостей української архітектури зробив М. Шумицький в дослідженні «Український архітектурний стиль», яке було опубліковано в «Ілюстрованій Україні», а потім видано окремо [617]. За задумом автора книга мала стати посібником для вітчизняних архітекторів-практиків, які прагнули «працювати в українському стилі», отже основна увага в роботі зосереджена на досить детальному аналізі найбільш довершених мурованих і особливо – дерев'яних культових споруд як втіленні його характерних ознак. Слід, однак зауважити, що предметом розгляду в роботі є переважно пам'ятки на території, що входила до складу імперії. Висловивши в короткому історичному огляді бездоказове припущення, що основні форми дерев'яних споруд прийшли до нас з Індії та Китаю, автор характеризує їх стрижневі риси, дотримуючись поглядів В.Шербаківського, майже в тих самих формулах. Однак існує низка нюансів в авторських уявленнях про еволюцію наших пам'яток. Він виділяє три доби розвитку українських дерев'яних церковних споруд.

До першої доби віднесено дуже прості, «примітивні на вигляд» споруди: «Це один зруб, спочатку квадратний, пізніш вугластий», вівтарна прибудова і двохилий або шатровий дах. Друга доба, найповніша і найвагоміша з точки зору розквіту архітектурних форм дерев'яних сакральних будівель, представлена всім діапазоном типів українських храмів, в яких відмічено схильність до складних, утворених з комбінації кривих ліній, дахів. Серед провідних ознак слідом за Г. Павлуцьким та іншими дослідниками М.Шумицький називає «порив угору» як візуальний вияв побожності. І, на протигагу позиції «А. Л.», другою відмінною рисою дерев'яних споруд називається асиметрія, на доказ чого наводяться у приклад Спаський собор у Чернігові і навіть Софія Київська [617, 7].

Пік досягнень української архітектурної думки «другої доби» віднесено у дослідженні на часи розквіту барокового стилю. При цьому підкреслено, що мурована культова архітектура розвиває паралельно два варіанти – церкви чисто базилікального типу на зразок церкви Богдана Хмельницького у Суботіві та трансформовані засади національних дерев'яних храмів у хрещатих за планом спорудах на кшталт церкви Всіх Святих на Економічній брамі. В ній «яскраво помітно геніальне з'єднання дерев'яної та кам'яної архітектури» [617, 10]. Означену церкву М. Шумицький вважає точкою відліку розвитку української архітектури третьої доби, серед найбільш довершених творів котрої називаються Єкатерининська церква у Чернігові, Георгіївський собор Видубицького монастиря тощо. На цьому, як підкреслює автор, завершується історія українського будівництва в українському стилі, механічно перервана, зокрема, заборонами Синоду, що нав'язував «казенні» форми культових споруд.

Особливо цікавими і, на нашу думку, вагомими, є другий розділ роботи М. Шумицького, присвячений аналізу архітектурних форм та третій, в якому розглядаються «оздоблення та оброблення» стін і основні принципи будівництва українських церков. В них викладено матеріал про найбільш розповсюджені пропорційні співвідношення частин у культових та цивільних спорудах. Зокрема, детально простежуються пропорції цоколів у відношенні до висоти всієї споруди. Зі знанням справи аналізує автор поширені прийоми та ритмічну організацію вертикального та горизонтального членування стін, провідні елементи архітектурного декору. Найбільш детально охарактеризовані улюблені форми віконних отворів українських споруд, серед яких виділено і почергово розглянуто шість варіантів: «прямокутні, шестикутні, круглі, півциркульні, лучкові та трьох центрові» [617, 22]. Щодо форм дверей зазначено, що вони подібні до віконниць і теж мають характерну особливість, а саме: «двері глибоко вдавнені в стіну, а в кам'яній архітектурі. В більшості випадків, знаходяться в глибоких нішах, котрі ще більше підкреслюють їх глибину» [617, 33].

Прагнення автора підсумувати свої уявлення про характерні особливості українських будівель виявляє певні суперечності і неусталеність позиції. Це прослідковується, наприклад, у тому, що в історичному огляді він, як сказано, обмежується «трьома добами» еволюції форм, а пізніше нараховує їх вже чотири [617, 38]. Фактично це пояснюється відсутністю власного чіткого уявлення про зміст терміну «доба», що призводить і до хронологічної плутанини в обрисах еволюції. Те ж стосується принципу асиметрії: на початку декларується, що асиметрія є ознакою всієї нашої архітектури (сторінка 7), а на сторінці 16 підкреслюється, що дана риса притаманна лише дерев'яним спорудам, тоді як кам'яні виразно підпорядковуються симетрії.

Останні частини дослідження можуть розглядатись як добірка практичних рекомендацій щодо спорудження храмів і цивільних будівель. В них теоретичні міркування доповнені авторськими проектами. Своєрідними еталонами цивільного будівництва в сучасній українській архітектурній практиці Лівобережжя Шумицький вважає будиночок Галагана та будинок Полтавського земства. Позицію дослідника ілюструє значна кількість (67) малюнків і схем. Специфіка публікації, що поєднує в собі засади теоретичного дослідження і практичного керівництва для архітекторів, робить її доволі цінною, попри деякі помилкові твердження. Однак, у контексті все більш відчутного в багаторічній дискусії формування двох несхожих підходів, книга М.Шумицького викликала низку критичних відгуків.

Дуже негативно поставився до роботи М. Шумицького Д. Щербаківський [630]. Він виступає безпосередньо проти задекларованого призначення видання в якості підручника, оскільки подібна література повинна висвітлювати «найбільш стале у науці», тоді як рецензована книга містить лише суб'єктивні авторські думки та ідеї. Рецензент досить прискіпливо відмічає всі огріхи, нестиковки в тексті роботи, загальну хаотичність викладу матеріалу. Категорично незгодний він з прагненням виявити впливи, навіть «позички» в індійській та китайській архітектурі. Критикується і плутаний аналіз споруд, необґрунтовані порівняння, «абсурдна» прикмета асиметрії як тенденції нашої архітектури. У полемічному запалі Д. Щербаківський зовсім не знаходить позитивних рис у рецензованому дослідженні.

В принципі ті ж зауваження, але з іншою розстановкою акцентів, звучать і в рецензії Ф. Ернста [646]. Він не менш критично ставиться до історичного огляду в книзі М. Шумицького і виявляє низку необґрунтованих чи навіть помилкових тверджень стосовно походження і розповсюдження найтиповіших архітектурних форм. Зокрема, непереконливими називаються спроби визначити пропорції різних частин споруд. Разом з тим, рецензент відмічає, що в галузі практичного застосування викладеного теоретичного матеріалу автор

досяг більших успіхів. Зокрема, Ф. Ернстові сподобався проект сільського кооперативного будинку, тоді як проект хрестової церкви викликає в нього, як і у Д. Щербаківського негативну оцінку.

Пік активного обговорення українського архітектурного стилю припадає на 1912–1914 роки, однак і пізніше до нього звертаються фахівці. Зокрема, слід звернути увагу на теоретичні виклади у вже розглянутому дослідженні Ф. Шміта «Мистецтво старої Руси України». Після охарактеризованого нами вище опису дерев'яних церков, що «в незчислимих варіантах» розповсюджені по всій Україні, вчений ставить питання: чи справді описаний комплекс форм заслуговує назву архітектурного стилю і чи можна його назвати українським» [608, 15]. З'ясування питання поставлено в залежність від авторського розуміння стилю як такого у його порівнянні з утилітарним будівництвом.

Подані Ф. Шмітом визначення мають суб'єктивне забарвлення, але, разом з тим, є важливими і для розуміння змісту і результатів тогочасної загальної дискусії. «Стиль починається там, де появляється вибір або творчість форм, не – найдоцільніших і легко здійснимих в данім матеріалі, а найбільш уподобаних, себто, найвідповідніших психічному складу майстра та того суспільства, за-для якого він творить. ... Коли люди...сягнуть до вищого рівня матеріального й духовного добробуту, вони-то й почнуть мистецьку, ритмову обробку даних матеріалом та практичною потребою форм. І тут шляхи різних народів дуже розійдуться, виробляються різні стилі. Ми ще тільки починаємо науково розробляти завдання історії й теорії мистецтва, ми ще не вміємо точно формулювати зв'язок між стилістичними формами будівництва та душевними якостями народа, але саме існування такого зв'язку не підлягає сумніву» [608, 15].

Опираючись на висловлену позицію, вчений ще раз, як вже відмічалось, характеризує форми карпатських церков і приходиться до висновку, що вони «мають всі права на признание їх окремим стилем» [608, 17]. На жаль, на даній тезі Ф. Шміт зупиняється і не розповсюджує висновок на поняття «український стиль». Однак, судячи з подальшого викладу матеріалу можна припустити, що він схилився до відносно ширшого тлумачення даного терміну, яке включало не лише риси дерев'яної культової архітектури.

В процесі обговорення науковцями початку ХХ століття проблеми національного стилю сформувались, як очевидно, дві думки з приводу того, які саме явища української архітектури підходять під визначення «український стиль», тобто, тобто, найповніше втілюють національну своєрідність. Фахівці, безпосередньо пов'язані з архітектурною практикою, вбачають таку своєрідність в пам'ятках, пов'язаних з народною естетикою, в народно-стильових спорудах, зокрема – в дерев'яних церковних будівлях, що зберегли найдавніші стрижневі схеми і художні традиції. Інші дослідники розглядають еволюцію української

архітектури у зв'язку з європейською на всіх етапах розвитку, підкреслюючи уміння вітчизняних митців творчо трансформувати уподобані мотиви відповідно до власних умов, смаків та існуючих традицій – від Софійського собору до споруд за проектами В. Растреллі. Тим самим під поняття стилю в архітектурі підводяться і бароково-урбаністичні споруди козацької доби як загально-визнаного періоду розквіту національного мистецтва.

Обговорення проблеми національного стилю цілком природно було зосереджено переважно на виявленні його ознак в архітектурі. Однак, стосовно інших видів образотворчості також висловлювались відповідні міркування і спостереження. Зокрема, від самих перших кроків саме в такому руслі трактувалась українська орнаментика. Окремі публікації стосувались живопису; мали місце і спроби виявити національні стилістичні особливості вітчизняного мистецтва загалом.

Український живопис початку ХХ століття значно більше відображав модерні напрямки тогочасного розвитку даної галузі європейського мистецтва. Однак на монументальних стінописах, на пряму пов'язаних з провідними тенденціями в архітектурі, не могли не відбитись процеси пошуку національного стилю в українському зодстві. Оздоблення будинку Полтавського земства, не кажучи вже про розписи новозбудованих чи реставрованих церков в українському стилі, виявило актуальне питання відповідності малярської стилістики загальній художній ідеї споруди. На жаль, дана проблема не отримала такого ж активного теоретичного тлумачення, як проблема стилю в архітектурі. Однак, окремі міркування з цього приводу все ж з'являються.

Публікація в газеті «Рада» «Церква – писанка» за підписом «Г. Наш» стала відгуком на досить помітну в тогочасному мистецтві подію – розписи в «українському стилі» церкви у передмісті Кам'янця Руських Фільварках [113]. Зрозуміло, що головною метою її стали схвалення та популяризація самого принципу відходу від офіційної «академічно-візантійської» стилістики тогочасного сакрального малярства в її спрощено-провінційному варіанті убик опори на традиції народного мистецтва. Авторів беззаперечно подобаються перенесені на стіни церкви мотиви українських писанок, стилізовані зображення яких прикрашають як вівтарну арку так і головну середню арку церкви та склепіння бані. Шедре багатство народних орнаментів взагалі видається провідною рисою ансамблю розписів. При тому в авторському сприйнятті поєднання в композиціях узорів «писанок, вишивок, килимів» є вдалим художнім рішенням. «Майже кожен кутик, вільне місце розмальовано окремим орнаментом з писанок та поликів. Здебільшого це рослина, стилізована народною творчістю в геометричну форму. ... По вікнах пишуться малюнки квітчастих рушників, а стіни коло долу,

мов справді обвішані, штучно розмальовані узорами старовинних і сучасних подільських килимів». Буяння орнаменталізації оцінюється як «загальна ідейна та художня цілість», яка справляє надзвичайне враження.

В подібних схвальних виразах описуються і сакральні сюжети ансамблю. Особливо імпонує авторові введення в багатопігурні композиції образів українських селян у детально виписаному народному вбранні, з продуманим відтворенням національних рис зовнішності дітей і молодиць, кобзаря та хлопчика-поводиря тощо. Як зазначається в статті, розробником концепції стінописів та керівником практичної реалізації задуму був звичайний священик о. Філоненко, який, не декларуючи «українофільства», але кохаючись у малярстві, обрав український стиль як найбільш відповідний завданню. Разом з ним розписували церкву, як інформує автор, вчитель малювання місцевої гімназії Д.Жудін та самодіяльний маляр п.Липканський. Той факт, що розписами займались аматори, певною мірою пояснює невимушеність і, так би мовити, незакомплексованість їх підходу до створення ансамблю. А розуміння ними народного художнього сприйняття обумовило, за словами автора статті, загальну позитивну оцінку цього твору і замовлення даним художникам розписів ще двох церков у селах Поділля. Завершується публікація заклик до поширення даного напрямку художньої практики.

Розглянута публікація відбиває реальний стан речей у церковному малярстві, де неусталеність позицій відносно орієнтирів українського стилю ускладнювалась вже згаданою загальною кризою сакрального живопису. Тему українського стилю в живописі продовжив і значно поглибив К. Широцький в статті «Білоусівська церква», яку можна вважати знаковою для окреслення теоретичних позицій фахівців щодо стильової цілісності в галузі вітчизняних стінописів [598]. Безпосереднім предметом аналізу в роботі стало щойно завершене живописне оздоблення церкви на Поділлі. Однак фактично автор ставить і розв'язує цілий комплекс питань, пов'язаних з тлумаченням національного стилю в сакральному живописі. Тому дослідження містить досить проникливий і змістовний огляд відмінних рис давнього українського малярства, вже розглянутий вище. Простежений вченим процес кристалізації характерних ознак українського сакрального живопису доби розквіту, тобто – барокових часів дає підставу для обґрунтування його позиції відносно вірних тенденцій розвитку теперішнього малярства.

Заслуговують на увагу загальні погляди К. Широцького на проблему поєднання традицій з сучасністю в мистецтві. В їх основі лежить ідея необхідності синтезу. «Старовина сама по собі була б чужа людям пізнішого часу, бо життя міняється; але краса є вічна й її треба було шукати так в минулому, як і серед нових людей у розлятій серед незмінної природи своєрідній окремішності... згідно з признаною естетикою народу [598, 6]. З опорою на вказану вихідну

позицію характеризуються останні художні здобутки вітчизняного живопису в українському стилі. З великою повагою ставиться автор до діяльності митців західної України, оцінюючи внесок, зроблений творами С. Віткевича, Е. Ковача, К. Устияновича, Ю. Панькевича, О. Куриласа.

Окремо зупиняється К. Широцький на розписах церкви у Руських Фільварках та інших подільських храмів Жудином і Липканським. Майже дослівний переказ опису стінописів зі статті «Церква-писанка» завершується зовсім відмінним висновком про відсутність стилю. «Чи розумно ужито тут для стінопису мотивів, навіть форм великодніх писанок і килимів, коли народ має величезний скарб малярський на своїх коминах, скринях по-над вікнами й призьбами, на меблях і на возах?» – запитує вчений і дає негативну відповідь. На його думку відсутність цілісності у подібних експериментах, що усвідомлювалась митцями, обумовила продовження пошуків «від змалювання народного життя до ознайомлення з національною естетикою та її формами» [598, 9]. Найбільших успіхів у цьому керунку, як певною мірою суб'єктивно вважає дослідник, досягнуто в розписах Білоусівської церкви Г. Золотовим з помічниками Шатовим та Крунталем.

На основі досить детальної характеристики цілого ряду композицій білоусівських розписів Широцький доводить правомірність своєї оцінки. В описах кожного з сюжетів підкреслено уміння тактовно використати давню українську малярську спадщину – не прямолінійно, а з відповідним переосмисленням. Особливо високо оцінює вчений оцінює композицію «Благословення дітей» в центрі церковного інтер'єру. Йому подобається, що «всі особи вбрані тут у пишні з роззолоткою та процвіткою, на взірць української малярської традиції, національні вбрання», що «вся обстановка сего образу не історична, а національно-українська»; що «звикла в українській іконописі символіка ...сполучилася тут з новим пейзажним тоном, що радує правдивістю так само, як і фігури». «Тим самим найновіші імпресіоністські змагання єднаються з глибиною минулих форм і стилів та й утворюється нова, ще невідома краса, котру, щоб оцінити, треба бачити й осязати» [598, 13-14].

Кілька ілюстрацій, що супроводжують статтю, доводять, що принаймні необхідно «бачити й осязати» описані композиції, щоб повністю поділяти авторські оцінки. В окремих моментах виникає відчуття, що К. Широцький швидше прагнув підтвердити опорою на більш-менш відповідний твір висловлені ним погляди. Однак, не викликає сумнівів правдивість його підходу до проблеми формування українського стилю як формування передусім національного художнього світогляду, побудованого «на стильових прикметах минулої штуки» і з врахуванням досягнень сучасного мистецтва. Порівняння двох останніх публікацій дозволяє побачити і наявність двох популярних підходів у

висвітленні проблеми: соціально-ідеологічного, що більше надавався до газетних публікацій та естетичного, який повніше відповідав науковим параметрам.

На початку 1910-х років соціально-політичне забарвлення було характерним для виступів вітчизняних фахівців. Темі реалізації українського стилю як у мистецькому так і в суспільному житті певною мірою відповідає невеличка розвідка К. Широцького «Український національний колір», написана в момент активного обговорення змісту державної символіки в суспільстві [590]. Вже на початку замітки вчений визначає два погляди на рішення питання. Представлена у даному випадку думкою І. Крип'якевича частина українознавців вважала, що національним кольором в Україні має бути малиново-червоний, який часто зустрічається в козацькій атрибутиці. К. Широцький висуває тезу про синє-жовті барви як характерне національне поєднання кольорів. В системі доказів даного положення переважає аналіз літературних творів, починаючи від «Слова о полку Ігоревім»; опирається автор і на характеристики давнього живопису і прикладного мистецтва, етнографічних матеріалів та даних з психології кольору.

В статті простежується фіксація означеного поєднання барв в українських думках, піснях, побуті. Особливу перевагу поєднанню «злато-синіх» кольорів віддавали, за словами автора, козаки: «синій і жовтий колір був ознакою мужності козака», оскільки доведено, що ці кольори більше подобаються чоловікам, ніж жінкам. Отже, в козацьку добу ці кольори широко були розповсюджені в українському житті: синіх і жовтих корогвах, церковному шитті, одязі тощо. Опіраючись на публікації архівних матеріалів, музейні експонати, вчений виявляє сполучення цих кольорів у «блакитно-златотканих» чоловічих кунтушах, жіночих плахтах, поясах, ризах, фарбованій різьбі барокових іконостасів. Навіть селянські хати вимальовувались з переду в синє, а з тилу – у жовтий колір, заявляє К. Широцький, переконаний, що ці барви найбільше відповідають і природно-географічним умовам нашої країни. «Здається, таким чином, що ми можемо з повним правом брати для своїх національних відзнак досі уживаних синього з жовтим кольорів й не робити в цій справі жодних змін, розуміючи, що це є згідне цілком з народним смаком, з окружними тонами природи української, з козацькими звичаями і певними традиціями серед сучасного українського громадянства» – підсумовує огляд дописувач.

Активний полемічний характер і виразне політичне забарвлення притаманні розлогу – на три числа газети «Рада» – виступу В. Щербаківського («В. Копир») «Про потребу стилю в домашньому житті» [194]. В основі його лежить характерне для значної частини тогочасної інтелігенції прагнення поширити в сучасній міській побутовій культурі народно-стильові засади як ознаку національної самоідентифікації. Даному прагненню відповідає і визначення терміну стиль, подане на початку статті, що зводиться врешті до формули: «Стиль

є наше «я», народне «я». Стильовість є відбиток нашого я на наших творах. ...Таким чином стиль, стильовість являється ніби засобом переховування, засобом консервації оригінального духу життєвого серед постійної зміни матерії і обставин». Збереження і розвиток національного культурного стилю є, згідно позиції автора, запорукою існування нації навіть попри спроби її денационалізації. Особливої гостроти проблема набуває у випадку втрати державності певними народами і нищення їх культурної оригінальності «централізаторами» дужчої нації.

Провина за байдужість до збереження культурної оригінальності українського народу цілком покладено на вітчизняну інтелігенцію. Різкій, хоча й досить суб'єктивній критиці піддає В. Щербаківський знівельований характер побутово-звичаєвого існування представників інтелігентних кіл, спрощено-еклектичне упорядкування середовища проживання, відмову від давніх народних звичаїв і традицій у мові, спілкуванні, одязі тощо. Як взірць свідомого ставлення освічених верств до проблеми розглядає автор зусилля поляків по формуванню в суспільстві національного стилю сучасної культури, окреслюючи комплекс провідних складових. «Обрядність, школа, книжка, домашня обстановка, штука в своїх розділах, малярство, різьбярство, архітектура, музика, все має одну ціль, повинно йти до одної мети».

В дещо перебільшених, підкреслено схвальних висловах характеризується в публікації художній рівень і масштаб розповсюдження створеного на базі використання народного мистецтва закопанського стилю серед широких верств населення і в різних ділянках як суспільного так і приватного життя. Свідоме вивчення і освоєння традицій народного мистецтва призвело до демократизації інтелігенції та «ушляхетнення» простого народу, що беззаперечно є позитивним результатом. Важливою позицією в публікації В. Щербаківського є, безумовно, декларативне піднесення ролі мистецтва у виявленні величчя та гідності людини і народу а також підкреслення необхідності взаємопроникнення вітчизняної народної та елітарної культури.

Опосередкованим відгуком на обговорення проблем синтезу мистецтв у процесі кристалізації українського стилю можуть вважатись розмірковування щодо притаманного нашому народному мистецтву естетичного принципу відповідності декору виробу матеріалу і призначенню речі. «Гончар, наприклад, ніколи не помістить на своїх виробах узорів, або квіток, взятих з вишивок або з кожухів, навпаки – узори, вироблені гончарями, зовсім не личать до вишивок або до кожухів, або до різьби на дереві; нехтування цього досвіду виявило б страшний несмак». Тим самим висловлено авторське відношення до використання даної практики окремими професіоналами в сучасному мистецтві. Для глибшого освоєння вітчизняного мистецького спадку і популяризації народ-

ного мистецтва дописувач пропонує цілу низку заходів. Гармонійне пристосування давніх традицій до «інтелігентського життя» повинно лягти в основу утворення національного варіанту сучасної європейської культури – українського стилю в усіх мистецьких галузях – зазначено у підсумку.

Ті ж самі думки висловлені, по-суті, в статті К. Широцького «Національне мистецтво на Україні», але інформація подана в пом'якшеному, стриманому викладі [228]. Він також висловлює на початку огляду власне тлумачення стилю порівняно у вужчому, спеціальному значенні. При цьому проявляється характерне для багатьох фахівців тих років вільне, дещо розмите бачення проблеми. «Стиль, це – ніби характер, манера чи почерк художника; стильний твір, це – те, на чому природно і вільно закарбовується душа його творця, а оскільки кожен автор живе у певному часі, серед відомого кола людей, творить при відомих умовах і для певної мети, то в кожному стильному творі відображено дух часу, умови і мета його створення» [228, 46].

Переконливо характеризує вчений художню ситуацію в Україні в давні часи, коли не було різниці між митцем і ремісником і одночасне виконання цеховими майстрами різних робіт обумовило загальний високий естетичний розвиток суспільства. В свою чергу, природний естетичний смак сприяв формуванню високоякісного рівня національних стилістичних форм і відповідного змісту. Своєрідність форм українського мистецтва виявилась у всіх видах образотворчості – як в народному мистецтві так і професійному і на всіх історичних відтинках часу. Звернення до цієї спадщини є, на думку автора, першочерговим завданням сучасних митців, стурбованих розвитком українського стилю на сучасному етапі. «Вони повинні продовжити розпочату народом роботу узагальнення, відбору найбільш суттєвого, повинні прагнути обрати найбільш чисту форму» – чітко заявляє К. Широцький [228, 49]. Тим самим означається його позиція в дискусії: вважати українським стилем не певний визначений період, напрямок чи різновид мистецтва, а все багатство створених народом на різних етапах художніх скарбів. Зрозуміло, що такий перехід передбачав складний процес їх вивчення і освоєння та високий рівень інтерпретації у нерозривній єдності «стилізації форм» та «стилізації духовної», притаманної українському народу.

В статті містяться цілком конкретні застереження відносно прямого наслідування, створення речей, схожих, наприклад на мистецькі твори козацької доби. Набагато важливішим є суголосність з народним мистецтвом, його сутність, що породило, як переконаний автор, «найпрекрасніше дерево мистецтва» поезії Шевченка, що виросло на народному ґрунті. Ще одним хибним кроком сучасного мистецтва на шляху пошуків українського стилю К. Широцький вважає прямолінійний етнографізм, підлаштування під смаки пуб-

ліки. При такому підході – наприклад, у пейзажах «з неодмінними хатками, соняшниками, маками й тинами» існує загроза нівеляції національних особливостей мистецтва. [228, 53].

Проблему стилю вчений прагне, як очевидно, розглядати комплексно, у взаємодії формальної та змістової складових, хоча й висловлює свої думки дещо плутано. «Словом, корисне і прекрасне в мистецтві те, що стильно, а стильно все, що оригінально, що щиро відчуте і пережите окреим автором чи колективним творцем, що захоплює і заражає, що промовляє душі іншого» – пише він і закликає, як і В. Щербаківський, інтелігенцію до поважного вивчення традицій і створення атмосфери сприяння загальному зацікавленню національним стилем у різних його проявах. У приклад Широцький також наводить розповсюдження закопанського стилю у польському суспільстві, але акцент робить не лише на соціально-політичній, а й економічній складовій, а саме: стиль цей «підняв цілі галузі польської промисловості» [228, 55]. Виступаючи прихильником «Руху мистецтв і ремесел», він вважає доцільним розвивати досвід влаштування художньо-промислових шкіл, де б народні традиції поєднувались з тенденціями сучасного професійного мистецтва.

Нарешті, низку теоретичних питань, пов'язаних з проблемою українського стилю, крім вже згаданого архітектурного аналізу, висвітлив у своєму дослідженні, як неодноразово відмічалось, Ф. Шміт. Зокрема, цікавими й оригінальними, хоча і далеко не безспірними, видаються його міркування з приводу причин та особливостей того чи іншого рівня розвитку в українському мистецтві окремих видів образотворчості. Зокрема, мова йде про скульптуру, яка фактично не потрапила до сфери більш-менш системних наукових інтересів тогочасних фахівців. Мистецтвознавці доби становлення науки, зосередивши увагу на пам'ятках давнього українського мистецтва, обмежувались дослідженням вже розглянутих нами видів образотворчого мистецтва. В працях Є. Редіна та Д. Айналова, К. Широцького та інших відносно скульптури мова йшла переважно про мармурові та шиферні рельєфи часів Київської Русі з акцентом на зв'язках з візантійською орнаментикою. Ф. Шміт, теж торкаючись в своїй роботі даного питання, прагне підвести теоретико-естетичну базу під констатований всіма фахівцями слабкий розвиток круглої скульптури в нашому мистецтві.

Вчений, займаючись досить системно психологією мистецтва, висуває власне теоретичне обґрунтування причин розвитку у тих чи інших народів круглої скульптури з точки зору ментальної схильності до «образового» чи «необразового» мистецтва. Його позиції відображають загальну неоднозначність поглядів і різнонаправлені тенденції розвитку тогочасної науки про мистецтво та мистецької практики. Ф. Шміт формулює власне бачення сутності всіх видів мистецтва у їх порівнянні і взаємодії. При цьому образотворчі мистецтва

поділяються на «образові», тобто, такі, як відтворюють зовнішній світ і такі, що «утворюють узори», «необразові», які в Україні розповсюджені значно ширше. Визначення скульптури в такому контексті звучить наступними чином: «Різьбарство утворює трьохвимірні речі, не обмежується, значить, площиною, як малярство; в цім подібність різьбарства до будівництва. І різьбарство буває образове й не-образове – ми цього останнього звичайно зовсім не помічаємо, хоч постійно оточені творами власне його: всі наші меблі, всенький наш посуд, вся оздоба наших мешкань відноситься до сфери необразового, взорового різьбарства, й до сього часу на Україні й в Росії образове різьбарство є привозна розкіш» [608, 37].

Окреслена теза розвивається і поугочнюється вченим на наступних сторінках праці неодноразово, але найбільш детально – під час характеристики оздоблення Софійського собору. Оскільки кожен народ, зауважує Ф. Шміт з перших кроків, з первісних узорних оздоблень виявляє у своєму мистецтві «саму глибину свого духа», остільки саме в орнаментіці, в необразовому мистецтві відбиваються ці основи, тоді як суто образотворче мистецтво виникає пізніше і не всі народи мають «однаковий нахил до образів». Зокрема, вчений доводить, що у слов'ян ніколи не процвітала кругла скульптура. Подібна тенденція пояснюється суто емоційно тим, що «різьбарство занадто матеріальне і своєю логічністю занадто зв'язує вибагливу й примхливу слов'янську мрію» [608, 68]. Тому то й кияни ХІ століття залучають до системи оздоблення Софійського собору саме плоский рельєф, подібний до малярства і все українське мистецтво скульптури має подібне спрямування.

Розглянуті матеріали з проблеми стилю в українському мистецтві, звичайно, не вичерпують всього обсягу публікацій даного спрямування, особливо якщо врахувати розробку питання в західноукраїнській науці. Однак, вони дозволяють відчутти загальну атмосферу зацікавлення проблемою і зрозуміти характер спрямованості зусиль теоретиків і практиків. Попри окремі суперечності та розбіжності у трактуванні деталей, публікації науковців київського кола дозволили зміцнити в суспільстві переконання у тому, що українська художня культура має повне право зайняти почесне місце серед інших національних європейських культур. Ця думка була чітко висловлена наприкінці 1911 року М. Сумцовим у виступі напередодні відкриття Всеросійського з'їзду художників. У ній він, зокрема, наголошував: «Років п'ять тому вираз «український стиль» викликав посмішку; сьогодні така посмішка була б лише ознакою брутального неуцтва. ...Знання, очевидно, ростуть, а разом з ними зростає інтерес до українського мистецтва, української культурної старовини» [514, 16]. Крім іншого, наведена цитата засвідчує наскільки стрімко і різнобічно було на той час вирішене українською наукою про мистецтво складне завдання, поставлене перед нею суспільним і художнім життям.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

Матеріали з історії українського мистецтвознавства кінця XIX–початку XX століття, з якими читачі ознайомились у цій книзі, дозволяють детальніше висвітлити важливі питання розвитку науки та художнього життя в нашій країні у вказані часи. Вони переконливо свідчать, що зародження й становлення мистецтвознавства як самостійної галузі наукового знання в Україні саме в цей період було цілком закономірним явищем. У часи тяжкого національного гноблення і прагнення українського суспільства до відродження і зміцнення національної самосвідомості одним з першочергових завдань вітчизняної інтелігенції було вивчення власної культурної спадщини і формування аргументованої системи доказів її самостійності, художньої значимості як важливого фактора національної самоідентифікації.

Вітчизняне мистецтвознавство, яке з перших кроків усвідомлює себе і трактується в загальному науковому середовищі як важлива галузь українознавства, завдяки сукупності багатьох чинників в останній чверті XIX століття починає виокремлюватись з комплексу гуманітарних дисциплін і за наступні півстоліття досягає значного рівня розвитку. Конкретним виявом такого самоусвідомлення став той факт, що починаючи з досліджень аматорського етапу становлення науки, метою переважної більшості публікацій мистецтвознавчого спрямування і провідним завданням практично всіх науковців було визначення сукупності ознак, які вирізняють пам'ятки українського мистецтва з поміж інших художніх шкіл, тобто – дослідження національних форм українського образотворчого мистецтва.

Унікальність тогочасної ситуації полягає в багатоманітності підходів до розв'язання проблеми, обумовленої рівнем розвитку дисципліни, коли ще не спостерігалось чіткої спеціалізації в мистецтвознавстві на провідні галузі і практично всі науковці цікавились всім розмаїттям видів і напрямків національної образотворчої спадщини. Тому засади академічного мистецтвознавства, орієнтованого на результати системного аналізу, достовірність

аргументації – в межах тогочасної науки – невимушено переплітались із «художньо критичними» підходами, націленими на демонстрацію новітніх художніх концепцій, підкріплених візуальним матеріалом і з елементами теорії мистецтва. Завдяки такій своєрідній універсальності діяльності численних фахівців стали можливими ті успіхи, які були досягнуті у справі концентрації уявлень про національні форми української архітектури, живопису, графіки та прикладного мистецтва. В свою чергу, накопичені знання і їх первісна систематизація дозволили оперативно і об'єктивно визначити сутність українського стилю образотворчого мистецтва. Аргументоване утвердження національної неповторності української мистецької класики разом із розробленою загальною схемою висвітлення її еволюції та запропонованою періодизацією засвідчили й сформованість – лише за півстоліття – вітчизняного мистецтвознавства.

Разом з тим, інтенсивність розвитку молодого науки поєднувалась з високим якісним рівнем, що формувалась за рахунок освоєння українськими вченими останніх досягнень інших, більш давніх європейських шкіл. Завдяки такому підходу тогочасному вітчизняному мистецтвознавству пощастило уникнути самоізоляції, зосередження виключно на фіксації національних ознак художніх пам'яток. Можна сказати, що від самого початку в працях українських фахівців спостерігається спроба поєднання синхроністичних та діахронічних рядів, введення національної мистецької спадщини в загально-світовий художній контекст.

Науково-історичне дослідження мистецтва – само по собі є мистецтвом. Оцінка і переоцінка з точки зору сучасності мистецтвознавчої спадщини кінця XIX–початку XX століття доводить, що то був час високого мистецтва. Українське мистецтвознавство тих років було важливою складовою загального історико-культурного процесу і його досягнення мають повне право відігравати помітну роль і в сучасній українській науці про мистецтво.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. А.Вар-ъ. (О.Варянин) Об украинском архитектурном стиле // Украинская жизнь.- 1913.- №1.- С. 100-107.
2. А.Вар-ъ. (О.Варянин) Деревянное церковное зодчество Украины и стиль барокко // Украинская жизнь.- 1913.- №12.- С.40-41.
3. Авар. (О.Варянин) Украинский стиль. Конкурс фасадов харьковского художественного училища // Утро.- 1911.- №1475.- С.3.
4. Авратинський О.А. Перша артистична виставка // Українська хата.- 1912.- №1.- С. 55-61.
5. Авратинський О. Про українське мистецтво в минулім // Українська хата.- 1912.- № 9-10.- С.554-563.
6. Арсланов В. История западного искусствознания XX века: уч. пособие для вузов. – М.,2000
7. Аврунина С.В. Русские археологические съезды и становление византиноведения в России / Византийский временник, 37.- М., 1976.- С.255-257.
8. Айналов Д. и Редин Е. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаичной и фресковой живописи.- СПб., 1889.
9. Айналов Д. Мраморы и инкрустации Киевского собора и Десятинной церкви / Труды XII (Харьковского) АС.- М., 1905. Т.III.- С.5-11.
10. Айналов Д.В. Миниатюры «Сказания о святых Борисе и Глебе» Сильвестровского сборника.- СПб., 1911.
11. А.Л. (Линник-?) Украинский архитектурный стиль // Украинская жизнь.- 1912.- №9.- С.32-43.
12. Александрович М.Н. Кафельные памятники XVIII века // Киевская старина.- 1883.- №1.- С.211-212.
13. Антонович Д. Український варіант старої тосканської композиції // Сяйво.- 1914.- № 1.- С.7-10.
14. Антонович Д. Катерина // Сяйво.- 1914.- № 2.- С.54-56.
15. Антонович Д. Характер дослідів над українським архітектурним стилем // Дзвін, 1913.- №12.- С.481-487.
16. Арнольд Д. История искусства. Очень краткое введение/Диана Арнольд/- Москва, АСТ- Астрель, 2002.- 190с. 156-159.
17. Антонович Д. Український орнамент / Українська культура. Лекції за редакцією Д.Антоновича.- К., 1993.- с.385-403.
18. Антонович Д. Шевченко-маляр. Вст слово С.Гальченко, післямова Т.Андрущенко.- К.,2004.
19. Антонович Д. Українське мистецтво / Українська культура. Лекції за редакцією Д.Антоновича.- К., 1993.- С.237- 240.
20. Антонович Е.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво.-Ч. 1-10.- К., 1990-1992.
21. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття: національне образотворче мистецтво в працях вчених київської школи.- К., 2007.
22. А.С. Новые известия о старых фигурных изразцах // Киевская старина.- 1883.- №3.- С.687-688.
23. А.С. (Стороженко -?) Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам). // Киевская старина.- 1898.- №3.- С. 486-492.
24. Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX - начало XX века.- К., 1989.
25. Атлантова Л. Родовід Щербаківських / 100 років колекції Державного МузеюУкраїнського Народного Декоративного Мистецтва. Вип. ХІ.- К., 2002.- С.53-55.
26. Афанасьев В.А. Товариство південно-російських художників.- К., 1961.
27. Базен Ж.История истории искусства от Вазари до наших дней.- М., 1994.
28. Бабенко В.А. Этнографическое описание Екатеринославской губернии // Вестник Екатеринославского земства, 1905.- №-25-31.- С. 636-637.
29. Баладыженко К. (Широцкий К.В.) Иллюстрированная история Галичины в кратких очерках с 60-ю рисунками.- Пг., 1915.- 103с.
30. Бархатова Е.В. Русская художественная периодика конца XIX – начала XX века (По материалам художественно-критической деятельности журналов «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон»): Дис... канд. искусств. наук.- Л., 1980.
31. Белецкий А. Отдел церковных древностей на XIV-м съезде в Чернигове.- Харьков, 1909.
32. Белецкий А.И. Е.К.Редин как историк византийского искусства / Сборник харьковского историко-филологического общества.- Харьков.- 1913.- Т.ХІХ С. 150-174.
33. Беляшевский Н. Монетные клады Киевской губернии // Киевская старина.- 1889.- №10.- С.205-207.
34. Білецький П.Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка.- К.,1998.
35. Біднов Д. Данило Щербаківський. – Б.м., бд.

36. Білокінь С. Федір Ернст // Пам'ятки України.- 1985.- №2.- С.32-33.
37. Білокінь С. Нарбут гербу тромби // Артанія. Кн.3.- К., 1997.- С. 32-34.
38. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії.- Львів, 2005.
39. Биляшевский Н. Два замечательные предмета киевского церковно-археологического музея // Киевская старина.- 1888.- №7.- С.133-135.
40. Биляшевский Н. Монетные клады Киевской губернии .- К., 1889.- 148с.
41. Биляшевский Н. Раскопки на Княжей горе в 1891 году.- К., 1892.- 46с.
42. Биляшевский Н (Н.Б.) Археологический съезд в Вильне // Киевская старина.- 1893.- №10.- С. 55-59.
43. Биляшевский Н. (Б.Н.) Памятники казацкой старины в музее Императорского общества истории и древностей // Киевская старина.- 1891.- №11.- С.292-295.
44. Биляшевский Н. О топографическом описании монетных кладов.- К., 1893.
45. Биляшевский Н. Археологический съезд в Риге.- К., 1897.- 45с.
46. Биляшевский Н.Ф. К археологическому съезду в Киеве // Киевская старина.- 1897.- №2.- С.310-322.
47. Биляшевский Н.Ф. Каталог украинских древностей коллекции В.В. Тарновского.- Киев, 1899.
48. Биляшевский Н. Отчет Городецкого музея Волынской губернии барона Ф.И.Штейнгеля за первый год с 25 ноября 1896 по 25 ноября 1897 года. Сост. Н.Биляшевский.- Варшава, 1898.
49. Биляшевский Н. Археологическая летопись Южной России // Археологическая летопись Южной России .- К., 1999.- С. 1-12.
50. Биляшевский Н. К вопросу о программе Киевского музея древностей и искусств // Археологическая летопись Южной России.- 1900.- С. 31-40.
51. Биляшевский Н. Археологический съезд в Харькове // Киевская старина.- 1902.- № 11.- С. 326-335; № 12.- С.481-491.
52. Биляшевский Н. Икона, сооруженная гетманом Иваном Самойловичем // Археологическая летопись Южной России.- 1903.- №2.- С.109-111.
53. Биляшевский Н. Несколько параллелей из области народного искусства // Искусство и печатное дело.- 1909.- №11.- С. 459-471.
54. Біляшівський М. Про український орнамент / Записки Українського наукового товариства в Києві.- К., 1908.- Т.3.- С.40-54.
55. Біляшівський М. Порівняння з сфери народного мистецтва.// Літературно-науковий вісник.- Київ-Львів, 1909.- №9.- С.503-510.
56. Біляшівський М. Де-що про українську орнаментуку // Сяйво.- 1913.- Ч.3.- С.72-78.
57. Біляшевський М. Старе українське шкло // Сяйво.- 1913.- Ч.5-6.- С.137-142.
58. Біляшівський М. Сама собі господа // Сяйво.- 1914.- Ч.5-6.- С.166.

59. Біляшівський М. Наші національні скарби.- К., 1918
60. Біляшівський М. Два портрети роботи Шевченка // Україна.- 1925.-№1-2.- С.139-140.
61. Біляшівський М. Брама в країну майстрів / 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Вип. XL.- К., 2002.- С.24-31.
62. Бич-Лубенский К. Украинская архитектура .// Утро.- 1910.-№ 1167.
63. Бич –Лубенский К. (К.Б.-Л.) Бессильная злоба // Утро.- 1911.- № 1456.
64. Беспалова Н.И., Верещагина А.Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века.- М.- 1979.
65. Божерянов И.Н. К биографии художника В.Л.Боровиковского.// Киевская старина.- 1884.- №6.- С. 327-337.
66. Божерянов И.Н. Художник Кирилл Иванович Гловачевский // Киевская старина.- 1885.- №2.- С.308-317.
67. Божерянов И.К. К портрету Боршнянского // Киевская старина.- 1885.- №7.- С.524.
68. Боровиковский И. Краткие сведения к биографии В.Л.Боровиковского //Киевская старина.- 1884.- №9.- С.155-162.
69. Валуйко Микола. Кость Олексійович Трутовський та його творчість //Сяйво.- 1913.- Ч.3.- С. 68-71.
70. Валуйко Микола. Писанки // Сяйво.- 1913.- Ч.4.- С.108-111.
71. Васильев М. Из письма в редакцию. Остатки старинной живописи в Лебединском монастыре // Киевская старина.- 1885.- №10.- С. 354-357.
72. Василенко В. По поводу малороссийского народного орнамента // Киевская старина.- 1902.- №11.- С. 67-73.
73. Василенко В. «Панський будинок» в с. Лебединце Прилукского уезда Полтавской губернии // Киевская старина.- 1895.- №6.- С.115-119.
74. .Вздорнов Г.Н. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век.- М., 1986.
75. Вид Почаевской лавры, акварель Т.Г.Шевченка (1846г) // Киевская старина.- 1897.- №2.- С.347-350.
76. Владич Л. Автопортрети Т.Шевченка.- К., 1973.
77. Волков Ф.К. Отличительные черты южнорусской орнаментики / Труды третьего археологического съезда в Киеве.- Киев, 1878. Т.2.- С.317-326.
78. Волков Ф. Старинные деревянные церкви на Волыни / Материалы по этнографии России. Т.1.- 1910.- с.314.
79. Воспоминания о Тарасе Шевченко.- К., 1988.
80. Выставка прикладного искусства и кустарных изделий в Киевском музее. // Археологическая летопись Южной России.- 1905.- №1-2.- с.74-75.

81. Гаско М.Є. Пошуки і знахідки. Літературно-критичні статті.- К., 1990.
82. Говдя П. Великий сын украинского народа // Искусство.- М.,1964.- №3.- С.7-13.
83. Генералюк Л.С. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва/ Леся Станіславівна Генералюк.- К., Наукова думка, 2008.- 544с.іл.
84. Голицын Н.С. Почаевско-Успенская лавра в июле 1855 года // Киевская старина.- 1882.- №6.- С.365-379.
85. Голубець М. Шевченко-маляр.- Львів – Київ, 1924.
86. Голубев С.Г. О начале книгопечатания в Киеве // Киевская старина.- 1890.- №1.- С.381-384.
87. Гончаренко М.Є. Становлення історичних досліджень архітектури України (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). Автореф. дис. на зд. наук. ст. канд. архітектури.- К., 2000.
88. Горленко В.П. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. – 1882.- №12.- С.602-606.
89. Горленко В.П. Художник В.Л.Боровиковский // Киевская старина.- 1883.- №4.- С.701-708.
90. Горленко В.П. Распродажа в Вишневецком замке // Киевская старина.- 1884.- №11.- С.361-380.
91. Горленко В. Еще о Боровиковском // Киевская старина.- 1884.- №7.- С. 538-541.
92. Горленко В.Г. Альбомы и рисунки Шевченко в собрании В.В.Тарновского // Киевская старина.- 1886.- №2.- С.402-410.
93. Горленко В.П. Картины, рисунки и офорты Шевченка // Киевская старина.- 1888.- №6.- С.80-85.
94. Горленко В. Старинная южнорусская гравюра // Киевская старина.- 1890.- №1.- С.47-50.
95. Горленко В.Г. (В.Г.) Альбом офортов Шевченка // Киевская старина.- 1891.- №6.- С.488-489.
96. Горленко В. Иллюстрации Шевченка // Киевская старина.- 1888.- №1-3.- С.8-11.
97. Горленко В.П. Лубенский музей Е.Н.Скаржинской.- К., 1891.
98. Горленко В. ВЛ Боровиковский // Киевская старина.- 1894.- №10.- С.141-145.
99. Горленко В.П. Д.Г.Левицкий. // Русский архив.- 1892.- №10.- С. 514-517.
100. Горленко В.П. Польские рисунки на украинские темы // Киевская старина.- 1907.- №5.- С.214 –217.
101. Горленко В.П. Шевченко – живописец и гравер / Южно-русские очерки и портреты.-К., 1898.- С.93-110.

102. Горленко В. Дмитро Левицький.- Полтава. Накладом газети «Рідне слово».- (1912).
103. Горленко Василий Петрович (Некролог) // Киевская старина.- 1907.- №5.- С.214-219.
104. Горностаев Ф.Ф. Козелецкий собор / Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911.- Т.2.- С.167-179.
105. Горностаев Ф.Ф. Трехсвятительская церковь в Лемешах./ Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911.- Т.2.- С.180-183.
106. Горностаев Ф.Ф. Гетманский дворец в Батурине //Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М.,1911. Т.ІІ.- С. 183-189.
107. Горностаев Ф.Ф. Дворе в Почепе //Труды XIVАрхеологическогосъезда в Чернигове .- М.,1911. Т.ІІ.- С.189-195.
108. Горностаев Ф.Ф. Ляличи. Дворец гр. Завадовского / Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911. Т.2.- С.196-212.
109. Горностаев Ф.Ф.Иконостас кисти В.Л.Боровиковского //Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911. Т.ІІ.- С.213-218.
110. Горностаев Ф.Ф. Дворцы и церкви юга.- М., 1914.
111. Гординський С. Мистецтвознавство / Енциклопедія українознавства. Львів, 1994.- Т.4.- С. 1541-1545.
112. Г.Н. Народні школи в українському стилі // Рада.- 1911.- № 207.
113. Г.Наш. Церква – писанка // Рада.- 1910.- № 242.
114. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архітектура епохи модерна.- С.-Петербург, 1992.
115. Грабович Григорій Шевченко. Якого не знаємо.- К.,2000.
116. Грінченко В. Тяжким шляхом. Про українську пресу.- Київ. 1912.
117. Грузинский А.С. Пересопницкое евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в Южной России в XVI веке // Киев, 1911. (Оттиск)
118. Грушевський М. Українське наукове товариство / Записки Українського наукового товариства.- К., 1908.- Кн. 1.- С.6-9.
119. Грушевская Мария. Заметки по истории русского искусства в Старой Польше // Археологическая летопись Южной России.- 1904.- №1.- С.19-30.
120. Данилов В.В. Литературные поминки // Исторический вестник.- СПб., 1907.- №7.- С.612.
121. ДобротворскийН. Портрет Гонты // Киевская старина.- 1885.- №9.- С.736.
122. Дорошенко Д. Шевченко как живописец и гравер // Искусство в Южной России.- 1914.- С.1-2.- С. 3-16.
123. Дорошенко Д. Розвиток науки українознавства у ХІХ – на початку ХХ століття та її досягнення / Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича.- К., 1993.- С.26-39.
124. Дорошенко І. Українська журналістика і критика другої половини ХІХ сто-

- ліття. – Львів, 1965.
125. Дорошевич О. Етюди з шевченкознавства.- Харків, 1930.
 126. Дорошевич О. Шевченкознавство як науково-громадська проблема // Глобус.- 1928.- №5.- С.67-68.
 127. Думитрашко Н. Замечательная рукопись Полтавской семинарии – Пересопницькое евангелие.- Полтава, 1874.
 128. Ернст Ф. Київські архітекти ХVІІІ віку.- К., 1918.
 129. Ернст Ф. Українське мистецтво ХVІІ – ХVІІІ віків.- К., 1919.
 130. Ернст Ф. Вадим Львович Модзалевський. Некролог / Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства.- К., 1921.- С.132-133.
 131. Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга.- К., 1927.
 132. Ернст Ф. Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським історичним музеї ім. Шевченка // Життя і революція.- 1929.- №3.-С.122-130.
 133. Ернст Ф. Українське малярство ХVІІ – ХХ ст.- К., 1929.
 134. Ернст Ф. Український портрет від ХVІІІ ст.. до наших днів / Український портрет.- К., 1925..
 135. Жаборюк А. Український живопис останньої чверті ХІХ – початку ХХ століття.- Одеса, 1990.
 136. Жебелев С.А. А.В.Прахов (Некролог) // Журнал Министерства народного просвещения.- М., 1916.- июнь.- С.76-84.
 137. Жебелев С. Памяти профессора Егора Кузьмича Редина.- Харьков, 1909.
 138. Житецкий П.И. Описание Пересопницкой рукописи ХVІ в. с приложением текста Евангелия от Луки, выдержек из других евангелистов и 4-х страниц снимков.- К., 1876.
 139. Жуков К. Украинский архитектурный стиль // Украинская жизнь.- 1912.- №9.- С. 94.
 140. Жуков К.Н. Украинский модерн в архитектуре ХХ столетия.- Харьков, 1936.
 141. Забіла П.Я. Автографи і нові твори Т.Г.Шевченка, знайдені в архіві Департамента поліції // Україна.- 1907 Т.ІІІ.- С.1-19.
 142. Зайцев П. Шевченко – художник в Києве // Искусство в Южной России.- 1914.- №1-2.- С.41-52.
 143. Зайцев Павло. Два останні автопортрети Шевченка // Сьогочасне й минуле. Вісник українознавства.- Львів, 1939.- Ч.3-4.- С.74-75.
 144. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка.- К., 2004.
 145. Зайкевич П. Мотивы малорусского орнамента гончарских изделий.// Полтава, Издание Полт. Губ. Земства, 1882.- №4.- С.3-11.
 146. Залізник М. Праці археологічних з'їздів у Харкові і Катеринославі / Записки Наукового тов-ва ім Шевченка, Т.90. 1909.- Вип. 4.-С.179-212.
 147. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932).

- Справочник.- Петербург, 1992.
148. Заседание исторического общества Нестора-летописца // Киевская старина.- 1899.- №12.- С.170. (Археологическая летопись)
 149. Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства. Вип.1.- К., 1921.
 150. Збірник праць ювілейної десятої наукової шевченківської конференції.- К., 1962.
 151. Івакін Юрій. Нотатки шевченкознавця.- К.; Радян. письменник, 1986.
 152. Іониди А.Л. Журнал «Киевская старина» и вопросы фольклористики на Украине в конце ХІХ – начале ХХ века: Дисс...канд.филол. наук, К., 1969.
 153. Іонов. Гончарный промысел Киевской губернии / Кустарная промышленность Киевской губернии.- К., 1912.- С.1-77.
 154. Истомин М.П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры / Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. 12.- К., 1898. Отд. II.- С.3-19. Отд. III.- С.34-89.
 155. Истомин М.П. Фрески ХVІІ – ХVІІІ веков в храмах и костелах юго-западной России / Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года.- М., 1901. Т.2.- Отд.№3.- С.61-62.
 156. Истомин М.П. Главнейшие черты иконографии на Волыни в ХVІ – ХVІІ веках / Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года.- М., 1901.Т.2. Отд. №.- С.97.
 157. Истомин М.П. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре // Искусство и художественная промышленность.- 1901.- №9-10.- С.293-310, №11.-С.311-318.
 158. История европейского искусствознания. Вторая половина ХІХ века.- М., 1966.
 159. История европейского искусствознания. Вторая половина ХІХ – начало ХХ века: В 2-х кн.- М., 1969.
 160. История искусства /Ксавье Барраль и Альте.- М.: Астрель: АСТ, 2009.- 192с.
 161. Історія Київського університету (1834 – 1969).- К., 1969.
 162. Історія української дожовтневої журналістики.- Львів, 1983.
 163. Історія української літератури: В 6т.- К., 1969. Т.4.- Кн.2.
 164. Історія українського мистецтва: В 6т.- К., 1966-1970. Т.4.-Кн.2.
 165. Історія української культури / За ред. І.Кріп'якевича.- Львів, 1993.
 166. Каманин И.К. К возрождению украинского архитектурного стиля // Археологическая летопись Южной России.- 1903.- №3-4.- С.217-241.
 167. Капир В. (В.Щербаківський) Виставка артистичних творів Тараса Шевченка // Рада.-1911.- ч.63.
 168. Кара-Васильева Т, Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХІХ століття. У пошуках «великого стилю».- К., 2005.

169. Карпович В. Малороссийское церковное зодчество // Строитель.- 1905, №10, 15 мая.
170. Касян В.І. Мистецтво Тараса Шевченка.- К., 1963.
171. Касян В.І. Академік гравюри [Т.Г.Шевченко] // Образотворче мистецтво.- К., 1939.- №2-3.- С.49-55.
172. Каталог музея украинских древностей В.В. Тарновского. Ук. Б.Грінченко-Т.П.- Чернигов, 1903.- С.169-203.
173. Каталог предметов малорусской старины и редкостей. Коллекция В.В. Тарновского. Вып.1. Шевченко. Литерат. произв. И письма в автографах. Рисунки и гравюры. Портреты, бюсты, маски.- К., 1893.
174. Кисіль О. Український театр. К., 1968.
175. К возрождению украинского архитектурного стиля. // Архитектурная летопись Южной России".- 1903,- №3-4.- С.218 – 241.
176. Киркевич В. З роду Гедиміновичів // Україна.- 1988.- №7.- С.24.
177. «Киевская старина» про Т.Г.Шевченка // Рідний край.- 1906.- №8.- С.17-19.
178. Коваленко А.Б. Модзалевский как историк и источниковед; Дисс... канд. ист. наук.- К., 1979-1980.
179. Коваленко А.М. Укрепление русско-украинских культурных связей конца XIX – начала XX века (Передвижники и Украина) : Автореф. дисс. канд. ист. наук.- К., 1975.
180. Коваленко Г. Про український стиль і українську хату // Українська хата.- 1912.- №4.- С.21; №5.- С.78-86.
181. Коваленко Г. Некоторые черты украинского стиля в связи с происхождением украинской хаты / Труды Полтавской ученой комиссии. Вып.9.- Полтава, 1912.- С.81-109.
182. Колісник Є. Феномен національного архітектурного стилю // Вісник ХДАДМ. №4.- Харків, 2007.- С.120-127.
183. Колісник Є. Співець вітчизняної архітектурної спадщини Г.Лукомський // Вісник ХДАДМ. Харків, 2006.- № 12.- С.57-64.
184. Кондаков Н. Наука классической археологии и теория искусства.- Одесса, 1872.
185. Кондаков Н.П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора / Записки Русского археологического общества. Т.III.-Вып.3 и 4.- 1888.- С.287-306.
186. Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей.- Одесса, 1876.
187. Кондаков Н.П. Византийские церкви и памятники Константинополя.- Одесса, 1886
188. Кондаков Н.П. Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода.- СПб., 1896.

189. Кондаков Н.П. О научных задачах истории древнерусского искусства.- СПб., 1899.
190. Кондаков Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине.- СПб., 1904.
191. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения.- СПб., 1912.
192. Кониський О.Я. Тарас Шевченко-Грушевський. Хроніка його життя.- К., 1991.
193. Константинович М. Развалины Юрьевой божницы в с. Старгородке. // Киевская старина.- 1896.- №11.- С.129-136.
194. Копир В. (Щербаківський В.) Про потребу стилю в домашнім життю // Рада.- 1911.- №№ 212-214.
195. Копир В. (Щербаківський В.) Українська артистична виставка // Рада.- 1910.- №6.
196. Косачева О.П. (О.Пчілка)Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки.- К., 1876 – 18, VI с., 31табл.
197. Кость Широцький (у працях істориків і дослідників-мистецтвознавців України Єфимія Сіцинського та Володимира Січинського) / Передмова Л.А.Іваневич. Післямова А.Трембіцький. – Хмельницький, 2004.
198. К портрету Петра Могилы // Киевская старина.- 1882.- №4.- С.175.
199. К портрету Саввы Григорьевича Туптала // Киевская старина.-1882.- №7.- С.194.
200. К портрету князя Константина Острожского // Киевская старина.- 1883.- №10.- С.523.
201. К портрету княгини Софии Острожской // Киевская старина.- 1883.- №12.- С.714.
202. К портрету Анны Ярославовны // Киевская старина.- 1884.- №7.- С.555.
203. К портрету Ипатия Потя, киевского униатского митрополита // Киевская старина.- 1884.- №9.- С.180.
204. К портрету Кирилла Терлецкого // Киевская старина.- 1884.- №10.- С.366.
205. К портрету Адама Киселя // Киевская старина.- 1885.- №8.- С.745.
206. К портрету Ильи Федоровича Новицкого // Киевская старина.- 1886.- №9.- С.194.
207. К портрету Мазепы // Киевская старина.- 1887.- №1.- С.188.
208. К портрету Симона Ширая // Киевская старина.- 1887.- №10.- С.398.
209. Кравич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво. У 3-х ч.- Львів, 2005.- Ч.3.- 268 с.
210. Криволапов М. До питання розвитку українського мистецтвознавства у ХХ столітті // УАМ. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип..6.- К., 1999.- С.38-48.

211. Криволапов М.О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Вибрані статті різних років. Книга перша / Криволапов Михайло Олександрович.- К.: Вид. дім А+С, 2006.- 267с.
212. Криволапов М. Мистецтво та соціально-культурні процеси в Україні на початку ХХ століття / Мистецтвознавство України. Вип.. 4.- К., 2004.- С.6-25.
213. Крип'якевич І. Шевченко – маляр // Ілюстрована Україна.- Львів 1913.- 3.- 7.- С.2-6.
214. Кричевський В. Розуміння українського стилю // Сяйво. 1914.- №3.- с.88-91.
215. Кузьмин Е.М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность.- СПб., 1900.- №2.- С.223-240.
216. Кузьмин Е.М. Еще о памятниках старинного искусства в Киево-Печерской лавре // искусство и художественная промышленность.- 1901.- №10.- С.184-195.
217. Кузьмин Е. Т.Г.Шевченко как живописец и гравер // Искусство и художественная промышленность.- 1900.- №3.- С.61-75.
218. Кузьмин Е.М. Несколько слов о южно-русском искусстве и задачах его исследования // Археологическая летопись Южной России.- 1900.- ноябрь.- С.189-195. Те ж - Киевская старина.- 1900.- № 11.- С.327-332.
219. Кузьмин Е.М. Украинский ковер // Старые годы.- 1908.- № 5.- С.249-256.
220. Кузьмин Е.М. От XVII к XVIII веку. О некоторых памятниках южно-русского прикладного искусства // Старые годы. 1909, июль-сентябрь.- С.457-462.
221. Кузьмин Е.М. Тарас Григорьевич Шевченко // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- № 2.-С.54-67; № 3.- С. 99 – 110.
222. Кузьмин Е.М. (К.Е.) Выставка художественных произведений Шевченко. // Искусство. Живопись, графика, художественная печать// Искусство.-1911.- № 3.- С.144-145.
223. Кузьмин Е.М. Межигорский фаянс. // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- № 6-7.- С 225-270.
224. Кузьмин Е.М. Украинская живопись XVII столетия / История русского искусства. Под ред. И.Грабаря.- 1910-1915. Т.VI.- С.455 -482.
225. Кулжинский С.К. Описание коллекции народных писанок Лубенского музея Е.Н.Скаржинской. Вып. 1.- М., 1899.
226. Кызласова И.А. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф.И.Буслаев, Н.П.Кондаков: методы, идеи, теории).- М., 1985.
227. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття.- К., 2007.
228. Ладыженко К. (Широцкий К.В.) Национальное искусство на Украине. // Украинская жизнь.- 1912.- №1-3.- С.45-56.
229. Ладыженко К. (Широцкий К.В.) Жизнь и деятельность Григория Кирилловича Левицкого // Искусство в Южной России.- 1914.- № 5-6.- С. 175-189.

230. Ладыженко К. (Широцкий) Про українську архітектурну виставку у Петербурзі // Діло.- Львів, 1912 .-Ч.74.
231. Лазарев В.И. Византийская живопись.- М., 1971.
232. Лазаревский А.М. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина.- 1882.- № 5.- С.337-342; №9.- С.217;
233. Лазаревский А.С. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина.- 1882.- №10.- С.173-175.
234. Лазаревський А. Максим Ілляшенко, поковник Лубенський // Киевская старина.- 1891.- №1.- С.186.
235. Лазаревский А. (А.Л.) Заметки о портретах Мазепы // Киевская старина.- 1899.- №3.- С.453.
236. Лазаревский А.М. Как основывалась “Киевская старина” // Киевская старина.- 1897.- № 3.- С.63-69.
237. Лашкарев П.А. Что осталось от древней церкви киевской Спаса на Берестове / Труды Киевской духовной академии.- 1867.- №4.- С.127-138.
238. Лашкарев П.А. Киевская архитектура X – XII века. Реферат П.А.Лашкарева. К., 1875.
239. Лашкарев П.А. Развалины церкви св. Симеона и Копырев конец древнего Киева. С планом Киева XVIII ст. и церкви на Кудрявце.- К., 1879.
240. Лашкарев П. Открытие древних мозаик в главном куполе Киево-Софийского собора // Киевская старина.- 1884.- № 9.- С.162-165.
241. Лашкарев П. Остатки древнего храма в Переяславе // Киевская старина.- 1889.- №1.- С.204-210.
242. Лашкарев П.А. Церковно-археологические очерки, исследования, рефераты.- К., 1898.
243. Лашкарев П.А. Церкви Чернигова и Новгород-Северска / Труды XI Археологического съезда.- М., 1902. Т.- С.146-164.
244. Лебедев Г. Визначний діяч українського мистецтва Василь Кричевський // Образотворче мистецтво.- 1993.- № 2.- С. 26-28.
245. Лебедев Г. Творець українського стилю Василь Кричевський // Київська старовина.- 1997.- №.6.- С. 76-84.
246. Лебедев Г. Український архітектурний стиль // Київська старовина.- 2000.- №3.- С. 81-100.
247. Лебединцев П.Г. Церковь Спаса на Берестове в Киеве, бывшая придворною св. Великого князя Владимира, древнейшая всех ныне существующих в России церковей.- К., 1862.
248. Лебединцев П.Г. О св. Софии Киевской // Труды III археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года.- К., 1878.- С.76-89.
249. Лебединцев П.Г. Дмитриевский монастырь, устроенный в Киеве великим

- князем Изяславом Ярославовичем, его судьба и местность.- К., 1877.
250. Лебединцев П.Г. О времени написания фресков Киево-Софийского собора / Известия русского археологического общества, 1877.- Т.ІІІ.-Вып.1.- С.67-71.
251. Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 годах.-К., 1879.
252. Лебединцев П.Г. Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор. 2-е исп. изд. – К., 1890.
253. Лебединцев П.Г. София – премудрость божия в иконографии севера и юга России // Киевская старина.- 1884.- №12.- С. 555-567.
254. Лебединцев П.Г. Еще одна из древнейших церквей в Киеве // Киевская старина.- 1887.- №.12.- С.779-782.
255. Лебединцев П.Г. (Л-в П.) Церковь св. Василия // Киевская старина.- 1888.- №.7.- С.8-11.
256. Лебединцев П.Г. О возобновлении стеной живописи в Великой церкви Киево-Печерской лавры в 1840-1843 годах /Чтения в историческом обществе Нестора Летописца.- К., 1888. Отд.1.- С.34-42.
257. Лебединцев П.Г. Киево-Михайловский Златоверхий монастырь в его прошедшем и настоящем.- К., 1885.
258. Левитська Л. Селянський стінний розпис на Поділлі.- К., 1928.
259. Левицкий О.И. Пятидесятилетие Киевской комиссии для разбора древних актов (1843-1893). Историческая записка о ее деятельности.- К.,1893.
260. Левицкий О. Новый храм в украинском стиле // Киевская старина.- 1906.- № 11-12.- С.719-723.
261. Литвинова П. Закрутки и заломы // Киевская старина.Т.ІІІ.- К.- 1899.- С.139-141.
262. Литвинова П.Я. Южно-русский народный орнамент. Вып. 1.- К., 1878.
263. Литвинова П.Я. Южно-Русский народный орнамент. Пред. Е.К.Редина. Вып.ІІ.- 1902.
264. Лейкина-Свирская В.Р. Интеллигенция в России во второй половине ХІХ века.- М., 1971.
265. Лекції з історії світової та вітчизняної культури.- Львів., 1994.- С.351-389.
266. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом / Лисяк-Рудницький , Історичні есе.- К., 1994.
267. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст..- К., 1989.
268. Лобас В.Х. Українська та зарубіжна культура.- К., 2000.
269. Лукомский Г.К. Новое строительство Киева, Одессы, Харькова // В мире искусств.- К., 1910.- №1-2.- С.33-36.
270. Лукомский Г.К. Украинское барокко //Аполлон.- 1911.- №2.- С.5-14.

271. Лукомский Г.К. Батуринский дворец, его история, разрушение и реставрация. – СПб., 1912.
272. Лукомский Г.К. О художественной архитектуре провинции.- Спб., 1911.
273. Лукомские В.К. и Г.К. Вишневецкий замок, его история и описание.- СПб., 1912.
274. Лукомский Г.К. Несколько памятников архитектуры в Козельце //Старые годы.- 1912.- №.5.- С.29-37.
275. Лукомский Г.К. О происхождении форм древнерусского зодчества Чернигова.- СПб., 1912.
276. Лукомский Г.К. О новом и старом Киеве // Зодчий.- 1912.- №48.- С.491-498.
277. Лукомский Г.К. Архитектура, художественная промышленность и печатное дело на Всероссийской выставке в Киеве // Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать.- 1913.- №.7-8.- С. 347-368.
278. Лукомский Г.К. Волынская старина // Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать.- 1913.- №.7-8.- С. 285.344.
279. Лукомский Г.К. По поводу термина «украинское барокко» // Искусство в Южной России. Живопись, графика. художественная печать.- 1913.- № 7-8.- С.372-374.
280. Лукомский Г.К. Сокиринцы //Столицы и усадьбы .- 1914.- №. 24.- С.6-10.
281. Лукомский Г.К. Галиция в ее старине. Очерки по истории архитектуры ХІІ – ХVІІІ веков и рисунки Г. К.Лукомского.- Пг., 1915.
282. Лукомский Г.К. Старинное зодчество Галиции // Аполлон, 1916.- № 1.- С.1-13; №.2.- С.24-49.
283. Лукомский Г.К. Старинные усадьбы Харьковской губернии.- Пг., 1917.
284. Лукомский Г.К. Луцкий замок.- Пг., 1917.
285. Лукомський Г.К. З української художньої спадщини.- К., 2004.
286. Лупій Т. Українська художня критика і літературно-мистецькі видання Львова першої третини ХХ століття / Мистецтвознавство України. Вип.2.- К., 2001.- С.91-99.
287. Малюнки Т.Г.Шевченка: за артистичним доглядом проф. В.В. Мате.- Спб., 1911.
288. Малюнки Шевченка // Україна.- 1914.- №2.- С 137.
289. Макаренко Н. Памятники украинского искусства ХVІІІвека // Зодчий.- СПб., 1908.- №. 24.- С. 211-215; №25.- С. 219-222.
290. Макаренко Н. Южнорусское искусство на ХІV Археологическом съезде в Чернигове // Старые годы.- 1908.- №10.- С. 637-642.
291. Макаренко Н. Ляличи // Старые годы.- Спб., 1910.- июль-сентябрь.- С.131-151.
292. Макаренко М. З артистичної спадщини Шевченка / Шевченківський збірник.- СПб., 1914.- Т.1.- С. 120-126.

293. Макаренко Н. Материали по истории гравюры на Украине // Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать.- 1914.- №5-6.- С.190-198.
294. Макаренко Н. Древнейший памятник искусства Переяславского княжества // Сборник статей в честь гр. П.С.Уваровой.- М., 1916.- С. 373-404.
295. Макаренко М. Запорізькі клейноди в Ермітажі // Україна.- 1924.- Кн.3.- С.253-257.
296. Макаренко М. Орнаментация української книжки XVI – XVIII ст. / Окр. Відб. 36. Тр. Наук. ін-ту книгознавства. К., 1926. Т.1.- С.1-70.
297. Макаренко Д. Мистецтвознавець, археолог, художник (до 125-річчя від дня народження М.О.Макаренка) / УАМ. Дослідницькі та наук.-методичні праці. Вип.9.- К.,2002.- С.245-250
298. Макаренко Д. Шлях до храму.- К., 2006.
299. Макаров К.А. Эстетика Морриса и судьбы декоративного искусства в России / Эстетика Морриса и современность.- М., 1987.- С. 114-130.
300. Максимович М.А. Книжная старина южнорусская. / Собрание сочинений.- Киев, 1880. Т. III.- С. 661-715.
301. Маланчук В.А. Сумцов як етнограф // Народна творчість та етнографія.- 1979.- № 2.- С. 67-68.
302. Мандебура-Нога О. Творчість Миколи Сумцова як об'єкт дослідження етнологічної науки (До 145-річчя від дня народження) /IV Міжнародний конгрес українців, Одеса, 26-29 серпня. Етнологія. Фольклористика. Кн. !.- Одеса-Київ, 2001.- С. 170-178.
303. Мандебура О. Видатні діячі музейництва: Микола Сумцов / Музейна справа та музейна політика в Україні. Зб. наук. праць.- К., 2004.- С.126-132.
304. Маркевич А.П. Стасов – громадянин, критик, демократ.- К., 1969.
305. Марков Л. Т.Г.Шевченко как художник // Журнал для всех.- Спб., 1911.- №30.- С.83-86.
306. Матеріали до словника мистецтвознавців УРСР / Українське мистецтвознавство. Вип.4.- К., 1970.- С.96-127.
307. Миллер А.А. Лотос в малорусском орнаменте / Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911. Т.III.- С.71-78.
308. Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М., Українська література.- Мюнхен.- Львів, 1994.
309. Модзалевський В.Л. До історії українського ліярництва та конвісарства / Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства.- К., 1921.- С. 3-24.
310. Модзалевський В.Л. До біографії українського штихаря Григорія Левицького / Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства.- К., 1921.- С.25-30.

311. Модзалевський В.Л. Основні риси українського мистецтва. – Чернігів, 1918.
312. Модзалевський В.Л. Будівання церков в Лубенському Мгарському монастирі в рр. 1682-1701. З приводу 300-ліття його заснування // Наше минуле.- 1918.- №3.- 32с. (відбиток).
313. Модзалевський В.Л. Гути на Чернігівщині. За ред. М.Біляшівського.- Київ, 1926.
314. Мотивы малороссийского орнамента. Гончарное производство. Альбом.- Полтава, 1882
315. Мощенко К. Академік Микола Біляшівський як музейний працівник.- К., 1927.
316. Мурашко Н.И. IX Передвижная выставка //Заря.- 1881.- № 256-264.
317. Мурашко Н.И. XI Передвижная выставка.// Заря.- 1883.- №.246, 249, 253.
318. Мурашко Н. О некоторых веяниях в педагогии искусства // Искусство и художественная промышленность.- 1900.- №.11.- С.933.
319. Мурашко Н.И. XXXII Передвижная выставка // Киевлянин.- 1904.- 24 декабря.
320. Мурашко Н.И. XXXIVПередвижная выставка // Киевлянин.- 1906.- № 355.
321. Мурашко Н.И. Воспоминания старого учителя. –К., 1907- Вып.1-2; Мурашко М.І. Спогади старого учителя / Упоряд. П.Говдя та Л. Міляєва.- К., 1964.
322. Нарбеков В. Южно-Русское религиозное искусство XVII – XVIII веков.- Казань, 1903.
323. Науменко В. Петр Гаврилович Лебединцев. (Некролог) // Киевская старина.- 1897.-№2.- С.329-344.
324. Н.Б. и Д.Щ. (Біляшівський М., Щербаківський Д.) Выставка художественных произведений Тараса Григорьевича Шевченко. Киев.1911 год // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- №3.- С.135.143.
325. Нарышкина Н.А. Зарождение и становление русского искусствознания в конце XVIII – первой половине XIX века: автореф. дисс...канд. искусств. наук.- Л., 1971.
326. Наш Н. Церква – писанка // Рада.- 1910.- № 242.
327. Нечуй-Левицький І. Криве дзеркало української мови.- Київ, 1912.
328. Нечуй-Левицький І. Сьогоднішня часописна мова на Україні //Україна.- 1907.- №1-3.
329. Некрасов А. История русского искусства И.Грабаря. Рецензия // Журнал министерства народного просвещения.- 1911.- №XI.- С.167-187.
330. Нестеров М.В. Письма.- Ленинград, 1988.
331. Новицкий А.П. Т.Шевченко як маляр // Літературно-науковий вісник.- 1911.- №3.- С.79-84.
332. Новицкий А. Парсунное письмо в Московской Руси // Старые годы.- 1909.- №7-9.- С.384-403.

333. Новицький О. Службник святительський року 1665. Мініатюри і орнаменти // Записки Українського наукового товариства.- 1911. Кн. VIII.- С. 41-52.
334. Новицький А. По поводу статьи "Украинский архитектурный стиль" // Украинская жизнь.- 1912.- №11.- С.71-72.
335. Новицький А. Еще о возрождении украинского архитектурного стиля // Украинская жизнь.- 1913.- №9.- С. 40-45.
336. Новицький А.П. Черты самобытности в украинском зодчестве / Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911.- Т.2.- С.59-72.
337. Новицький А. Деревянная церковная архитектура Галиции // Украинская жизнь.- 1914.- №11-12.- С.39-43.
338. Новицький О. Краєвиди в поезії та малюнках Т.Г.Шевченка // Сяйво.- 1914.- №2.- С.57-59.
339. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр.- Львів-Київ: Накладом УНТ.ім. Шевченка.- 1914.
340. Новицький О. Шевченко та Гогарт / Шевченківський збірник.- СПб., 1914. Т.І.- С127-134
341. Новицький О. Шевченко та Рембрандт // Україна.- К., 1925.- №1-2.- С.122-125.
342. Новицький О. Автопортрети Т.Г.Шевченка / Шевченківський збірник.- К., 1924. Т.1.
343. Новицький Ол. До портрета Шевченка, опублікованого В.О.Щавинським // Україна.- 1925.- №1-2.- С.140-141.
344. Новицький О. Примітки до малюнків / Шевченко та його доба. Зб. перший. Під ред. С.О.Єфремова, М.М.Новицького, П.П.Филиповича.- Харків, 1925.- С.195-199.
345. Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків // Записки НТШ. Т.CXLIV.- 1926.- С.141-158.
346. Новицький О. Прийоми композиції в Шевченкових картинах // Глобус.- К., 1928.- Ч.5.- С.67-68
347. Новицький О. Т. Шевченко як художник.- К., 1930.
348. Новицький О.П. Коментар до малюнків Т.Г.Шевченка / Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: малярські твори.- ВУАН, 1932.- Т.8; (Новицький О.П. Коментар до малюнків Т.Г.Шевченка / О.П.Новицький // Повне зібрання творів.- Т.8: Малярські твори.- К., 1932.- 613 с.: іл.)
349. Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському.- Львів, 1997.
350. Объяснение виньетки // Киевская старина.- 1883.- №1.- С.1-VI.
351. О-ский (Окуневский) Письмо из Вены о кафельном производстве в Галиции // Киевская старина.- 1883.- №2.- С.473.
352. Одиннадцатый Археологический съезд в Киеве 1-2 августа 1899 года.- М., 1897.
353. О портретах Мазепы // Киевская старина.- 1883.- №7.- С.194.

354. Осадца Т. Дослідники українських писанок // Народне мистецтво.- 2001.- № 1-2.- С.48-51.
355. Остапенко О. Роль Павла Чубинського у науково-організаційній та дослідницькій діяльності Південно-Західного відділу РГТ /IV Міжнародний конгрес україністів. Одеса 26-29 серпня. Етнологія.Фольклористика. Книга І.- Одеса-Київ, 2001.- С.230-244.
356. Острой О.С., Саксонова И.Х. Изобразительное и прикладное искусство: Библиограф. пособие.- М., 1986.
357. Офорты Т.Г.Шевченко в коллекции В.В.Тарновского.- К., 1891.
358. Павлов П.В. Программа по предмету кафедры истории и теории искусств / Труды IV Археологического съезда в России, бывшего в Казани с 31 июля по 18 августа 1877 года.- Казань, 1881. Т.І.- Отд.3.- С.1-19.
359. Павлова О.Г. Дослідження і вивчення історії мистецтва у Харкові. (XIX – поч. XX ст.).- Автореф. дис. канд мистецтвознавства.- Дніпропетровськ, 1998.
360. Памяти В.В.Тарновского, А.И.Лазаревского и Н.В.Шугурова // Киевская старина.- 1902.- №.7-8.- С.282-292.
361. Павлович Г. Українські взори XVIII віку. Вип.1. / Вид. Г.П.Семенцова. ред. Г.Павловича. -1909.
362. Павлуцкий Г.Г. Коринфский архитектурный ордер.- К., 1891.
363. Павлуцкий Г.Г. О жанровых сюжетах в греческом искусстве эпохи эллинизма.- К., 1897.
364. Павлуцкий Г.Г. XXV Передвижная выставка // Киевлянин.- 1897.- 20 декабря.
365. Павлуцкий Г.Г. XXVI Передвижная выставка // Киевлянин.- 1898.- 24 марта.
366. Павлуцкий Г.Г. О деревянных резных изображениях пугтов в южно-русских церквях XVII – XVIII столетий.- К., 1904.
367. Павлуцкий Г.Г. Древности Украины. Деревянные и каменные храмы Украины.- М., 1905.
368. Павлуцкий Г.Г. Деревянные церкви Полтавщины // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе.- М., 1908. Т.2.- С.195.
369. Павлуцкий Г.Г. Древнейшие храмы Чернигова. Речь профессора Григория Григорьевича Павлуцкого.- Чернигов.- 1909.
370. Павлуцкий Г.Г. История искусства Возрождения. Лекции, читанные на Высших женских курсах в Киеве.- К., 1910.
371. Павлуцкий Г.Г. История искусств. Античный период. Лекции, читанные на Высших женских курсах в Киеве. Изд. 2-е, доп.- К., 1910.
372. Павлуцкий Г.Г. Влияние византийской культуры. Древние храмы Киева и Чернигова. Храмы Владимиро-Суздальского княжества. Начало Москвы / История русского искусства под ред. И.Грабаря.- М. 1910. Т.1.- С.155-198.
373. Павлуцкий Г.Г. Барокко Украины / История русского искусства под ред.

- И.Грабаря.- М., 1911.- Т.2.- С. 337.- 416.
374. Павлуцкий Г.Г. О церковных постройках стиля amprige в Полтавской губернии.- М., 1911.
375. Павлуцкий Г.Г. О происхождении форм украинского деревянного зодчества / Труды XIV Археологического съезда в Чернигове.- М., 1911. Т. 2.- С.47-58.
376. Павлуцкий Г.Г. Киевские храмы домонгольского периода и их отношение к византийскому зодчеству.- М., 1911.
377. Павлуцкий Г.Г. О мозаиках мечети Кахрие-Джами // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- № 5.- С.216-227.
378. Павлуцкий Г.Г. Орнамент Пересопницкого евангелия // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- № 2.- с.83-92.
379. Павлуцкий Г.Г. Творчество Растрелли в области церковного зодчества.- К., 1912.
380. Павлуцкий Г.Г. Новое направление в живописи. Кубизм и неофутуризм.- Б.м.- 1912.
381. Павлуцкий Г.Г. О происхождении древнерусской живописи.- К., 1914.
382. Павлуцкий Г.Г. Історія українського орнаменту. З передмовою М.Макаренка.- К., 1927.
383. Пазяк Н. Тадей Рильський (1841 – 1902) – фольклорист та етнограф (До історії хвилі національного відродження кінця 50-х – початок 60-х років ХІХ століття /IV Міжнародний конгрес українців. Одеса 25 – 29 серпня 1999. Етнологія. Фольклористика. Кн. 1.- Одеса-Київ, 2001.- С. 404-412.
384. Палієнко М.Г. а) «Кієвська старина» у громадському та науковому житті України (Кінець ХІХ – початок ХХ ст.).- К., Темпора, 2005.- 384с., іл.; б) Палієнко М.Г. «Кієвська старина» (1882-1906). Систематичний покажчик змісту журналу.- К.: Темпора, 2005.- 608 с.; в) Палієнко М.Г. «Кієвська старина» (1882-1906). Хронологічний покажчик змісту журналу.- К.: Темпора, 2005.- 480с.
385. Петров В. Методологічно-світоглядні напрями в українській етнографії та фольклористі ХІХ – ХХ століть // народна творчість та етнографія.- 2000.- №4.- С.70-77.
386. Петров Н. Вопросы местного характера на III Археологическом съезде в Киеве // Киевские епархиальные ведомости.- 1875.- №№ 6, 7, 12, 18.
387. Петров Н. Миниатюры и заставки в греческом евангелии XI – XII веков и отношение их к мозаичным и фресковым изображениям в Киево-Софийском соборе./ Труды КДА.-1881.- №5.- С.1-23; 78-100.
388. Петров Н. Коллекции древних восточных икон и образчиков древней книжной живописи, завещанные преосвященным Порфирием (Успенским) церковно-археологическому музею при Киевской духовной академии.- К., 1886.
389. Петров Н. Киевская Рождество-Предтеченская или Борисо-Глебская церковь /Труды КДА 1895.- №7.- С. 478-508.

390. Петров Н. Киев. Его святыни и памятники (Из серии «Приходская библиотека»). СПб., 1896.
391. Петров Н. Историко-топографические очерки древнего Киева (С планом древнего Киева 1638 года).- К., 1897.
392. Петров Н. Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Изд. 2-е, испр. и доп.- К., 1897.
393. Петров Н.И. О росписании стен и вообще об украшении Киевского Владимирского собора.- К., 1899.
394. Петров Н.И. Об упразднении стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры.- К., 1900.
395. Петров Н. Что сделал киевский митрополит Петр Могила для украшения Великой церкви Киево-Печерской лавры // Киевская старина.- 1900.- №3.- С.145-147.
396. Петров Н. О новом росписании стен Великой церкви Киево-Печерской лавры / Труды КДА.- 1901.- №2.-С.227-296.
397. Петров Н. Тридцатилетие церковно-археологического музея при Киевской духовной академии / Труды КДА.- 1903.- №1.- С.134-151.
398. Петров Н. Новооткрытый альбом видов и рисунков достопримечательностей Киева 1651 года.- К., 1905.
399. Петров Н. Древняя стенопись в киевской Спасской на Берестове церкви.- К., 1908.
400. Петров Н. Коллекция старых портретов и других вещей, переданная в 1909 году в церковно-археологический музей при Киевской духовной академии из Киевского митрополитского дома.- К., 1910.
401. Петров Н. Фасад Старо-Киевской крепости и нижнего города Киево-Подола второй половины XVII века // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- №10.- С. 429-435.
402. Петров Н. Один из способов похищения древних икон путем подмены их позднейшими копиями // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- № 11.- С.483-492.
403. Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Выпуск I. Коллекция Синайских и афонских икон преосвященного Порфирия Успенского.- К., 1912.
404. Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Выпуск II. Сорокинско-Филаретовская коллекция русских икон разных пошибов или писем.- К., 1913.
405. Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. III. Южно-русские иконы.- К., б.г..

406. Петров Н.И. Южно-русские иконы // Искусство в Южной России.- 1913.- № 11-12.- С.459-506.
407. Петров Н. Южно-русские металлические вислые печати дотатарского периода / Труды КДА.- 1913. Т.2.- С.59-73.
408. Петров Н. Южно-русские гравировальные доски типографий Киево-Печерской, Ильинской, Черниговской и Почаевской // Искусство в Южной России.- 1914.- №3-4.- С.89-96.
409. Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Выпуск IV – V. К., 1915.
410. Петров Н. Черниговское зодчество XI – XII веков.- Чернигов, 1915.
411. Петров Н.И. Древние изображения св. Владимира / Труды КДА.- 1915.- №7-8.- С.346-361.
412. Петров Н.И. Воспоминания старого археолога. 1920. – Відділ рукописів ЦНБ ім Вернадського.- К., Ф.1.- № 11063, Л. 52-111.
413. Піскун В. Микола Федотович Біляшівський – вчений і державний діяч / 100 років колекції Державного музею народного декоративного мистецтва. Вип. XL-К., 2002.- С.32-38.
414. Побожій С.І. Становлення і розвиток мистецтвознавства у Харківському університеті (1805 – 1920). Автореф. дис. на зд. н.с. канд. мистецтвознавства.- К., 1993.
415. Побожій С.І. З історії українського мистецтвознавства.- Суми, 2005.
416. Повесть Тараса Шевченка «Художник». Иллюстрации, документы.- К., 1989.
417. Помяловский И.В. Шестой археологический съезд в Одессе.- СПб., 1885.
418. Портрет работы Т.Г.Шевченка // Киевская старина.- 1903.- №4.- С.37.
419. Попруженко М.Г. Указатель статей, помещенных в I – XXX томах Записок Одесского императорского общества истории и древностей.- Одесса, 1914.
420. Прахов А. К рисункам Т.Г.Шевченка // Пчела.- 1876. Кн.2.- С.407-408.
421. Прахов А. Выставка копий с памятников искусства в Киеве X, XI и XII веков, исполненных А.В.Праховым в течение 1880, 1881 и 1882 годов.- СПб., 1882.
422. Прахов А.В. Открытие фресок Киево-Кирилловской церкви XI века, исполненное в 1881 и 1882 годах А.В. Праховым.- СПб., 1883.
423. Прахов Адриан. Фрески Киево-Кирилловской церкви XII века. (Речь) // Киевская старина.- 1883.- №5.- С.97-110.
424. Прахов Н.А. Страницы прошлого. Очерки – воспоминания о художниках.- К., 1958. Прицак Омелян. Шевченко-пророк.- К., 1993.
425. Производство ковров в Полтавской губернии .. Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России.- Спб., 1892. Вы 1.- С.92-97..
426. Прусевич А. Ковровое производство в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии.- К., 1916.- С.293-302.

427. Пуцко В. Ф.І.Шміт і проблеми вивчення вітчизняної культурної спадщини // Образотворче мистецтво.- 1988.- №1.- С.20-21.
428. Пуцко В. Микола Макаренко у створенні наукової бази історії українського мистецтва // Образотворче мистецтво.- 1991.- №5.- С.21.23.
429. Пуцко В. Про «Скорочений курс історії українського мистецтва» Д.Антоновича // Образотворче мистецтво.- 1993.- №1.- С.44-47.
430. Пучков А.А. Архитектурно-культурологические очерки: Феномены, явления, вещи / ИПСИ АИУ.- К.: Феникс, 2008.- 176с.: илл.
431. Пчілка О. Малювання на українських мисках // Рідний край.- 1910.- №1.- С.28-30.
432. Пчілка О. До Полтавського земства // Рідний край.- 1910.- № 48.- С.7-8.
433. Пчілка О. Українська різьба по дереву // Рідний край.- 1911.- № 30.- С.14-16.
434. Пчілка О. Народні промысли Полтавщини // Рідний край.- 1914.- № 5.-С.6-8.
435. Пчілка О. Відродження старого українського шиття // Рідний край.- 1915.- №44.- С.13-15.
436. Пчілка О. Українське селянське малювання на стінах / Записки Історико-філологічного відділу ВУАН (Відбиток).- К., 1929.- Кн. XXIII.
437. Райли Н, Байер П. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до постмодернизма.- М., 2004.
438. Р. Український стиль в минулому і сучасному.// Рада.- 1912.- № 14.
439. Раиса-Могилянка, княгиня Вишневецкая//Киевская старина.-1887.-№11.-С.1-6
440. Редин Е.К. Харьков как центр художественного образования юга России.- Харьков, 1894.
441. Редин Е.К. Мозаики равенских церквей.- СПб., 1896.
442. Редин Е.К. Профессор Н.П.Кондаков. К 30-летней годовщине его учебно-педагогической деятельности.- СПб., 1896.
443. Редин Е.К. Ф.И.Буслаев. Обзор трудов его по истории искусства и археологии.- Харьков, 1898.
444. Редин Е., Айдалов Д. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри.- Харьков, 1899.
445. Редин Е.К. Памятники церковных древностей Харьковской губернии.- Харьков, 1900.
446. Редин Е.К. Редин Е.К. Значение деятельности археологических съездов. – Харьков, 1901.
447. Редин Е. И.Е.Бецкий и музей изящных искусств Харьковского университета.- Харьков, 1901.
448. Редин Е.К. Икона «Недреманное око».- Харьков, 1901.
449. Редин Е. История искусства и русские художественные древности.- Харьков, 1902.

450. Редин Е.К. Каталог выставки XII Археологического съезда в Харькове. Отдел церковных древностей.- Харьков, 1902.
451. Редин Е. Профессор Н.И.Петров. (По поводу исполнившегося 30-летия его ученой деятельности).- К., 1905.
452. Редин Е.К. Профессор Александр Иванович Кирпичников. Обзор его трудов по истории и археологии искусства.- Харьков, 1905.
453. Редин Е.К. Музей изящных искусства и древностей Харьковского университета. 1805.- 1905. К истории Императорского Харьковского университета.- Харьков, 1904.
454. Редин Е.К. Искусство и археология. Критика и библиография.- СПб., 1905.
455. Редин Е.К. Преподавание истории искусств в Императорском Харьковском университете. Харьков, 1905.
456. Редин Е.К. Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви города Харькова.- Харьков, 1905.
457. Редин Е.К. Профессор Николай Федорович Сумцов. К тридцатилетней годовщине его учено-педагогической деятельности.- Харьков, 1906.
458. Редин Е. XIII Археологический съезд в Екатеринославе. Обзор его трудов. – СПб., 1906.
459. Редин Е.К. Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам.- М., 1916.
460. Репнина В. Я Вас слишком искренно люблю.- Харьков, 1988.- С.89-132.
461. Рефераты заседаний шестого Археологического съезда в Одессе.- Одесса, 1884.
462. Русов А. Коллекция рисунков Т.Г.Шевченка // Киевская старина, 1894. (Т.44).- №2.- С.182-191.
463. Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина ХІХ – початок ХХ ст. Хрестоматія.-к., 2001.
464. Савицька Л. Проблеми вивчення українського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття / Мистецтвознавство України. Вип. 3.- К.,2003.- С.6-13.
465. Самокиш Н.С. Мотивы украинского орнамента.- СПб., 1912.
466. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн.- М., 1989.
467. Сарана Ф.К. Т.Г.Шевченко. Библиография юбилейной литературы. 1960 – 1964. – К., 1968.
468. Селівачов М. Українська народна орнаментика як об'єкт наукового вивчення / Діалог культур: Україна в світовому контексті. Художня освіта. Вип.5.- Львів, 2000.- С.84.-92.
469. Селівачов М. Микола Біляшівський і його сучасники про українське народне мистецтво в європейському контексті / Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття. Праці Музею українського народного та

- декоративного мистецтва. Вип.ІV.- К., 2004.- С.82-88.
470. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія).- К., 2005.
471. Середа А. К.В.Широцький. (Некролог) / Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства.- К., 1921.- С.126-130. Библиографія його робіт - С.131-134.
472. С-к (Сердюк Є.) До стильової народної школи // Сніп.- 1912.- №15.- С.6.
473. С-к (Сердюк Є.) Український стиль у Харкові // Сніп.- 1912.- №29-30.
474. Сержант Л. Педагогічна діяльність Д.Щербаківського / Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття. Зб. наук. праць.- К.,2004.- С.113-118.
475. Сецинский Е. Южно-русское церковное зодчество.- Кам.-Под., 1907.
476. Сецинский Е. Исторические местности Подолии и их достопримечательности // Кам.-Подольск, 1911.
477. Сидоренко В. Ревний колекціонер і невтомний дослідник Данило Щербаківський // Народна творчість та етнографія.- 1968.- №5.- С.67-71.
478. Систематический указатель журнала «Киевская старина». (1882-1906). Составлен членами комиссии И.Ф.Павловским, А.А.Явойским и студ. Киевского ун-та Б.Д.Чигиринцевым.- Полтава. 1911.
479. Склярченко Г.Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ століття // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві та етнології. Вип. VI. Т.І.- К., 2002.- С. 73-83.
480. Склярченко Г. На берегах. Збірник статей.- К., 2007.
481. Сластьон О.Ю. К Шевченковской коллекции // Киевская старина.- 1899.- С. 99-102
482. Сластионов А. Новый дом Полтавского губернского земства // Археологическая летопись Южной России.- 1903.- №6.- С. 374-376.
483. Сластьон А. Съезд художников по изданию народного орнамента // Археологическая летопись Южной России.- 1903.- №1.- С.47.
484. Сластьон А. Второе совещание по изданию малорусского орнамента // Археологическая летопись Южной России.- 1903.- №2.- С.121.
485. Сластьон О. Шевченко як маляр // Рідний край.- 1906.- №8.- С13-16.
486. Сластьон о. Шевченко у мистецтві / Малюнки Т.Шевченка.- СПб., 1911. Вип.1.-С.1-14.
487. Сластьон О. Українські вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці і наша допомога кустарництву // Рідний край.- 1911.- № 11-12.- С.15-16.
488. Сластьон О. Ще не знайдені погруддя і малозвісні малюнки Шевченка // Сяйво.- 1914.- №2.- С.60-61.
489. Сластьон О. (Опішнянський гончар) Перша українська артистична виставка // Рада.- 1912.- №7-8; №123-125.

490. Сліпко- Москальців К. Тарас Шевченко як художник // Червоний шлях.- 1930.- №3.- С.173-182.
491. Словник художників України.- К., 1973.
492. Смолій Ю. Писанки Катеринославщини // Народне мистецтво.- 2000.- №1-2.- С.40-42.
493. Соколюк Л.Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття.- К., 1993.
494. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття / Мистецтвознавство України. Вип. 3. К., 2003.- С.25-32.
495. Степовик Д.В., Іваненко В.Г. Олена Пчілка – мистецький критик-публіцист (Кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. Вип.13.- К., 1982.- С. 77-94.
496. Степович А. Лебединский будынок // Киевская старина.- 1895.- №11.- С.45-49.
497. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала ХХ века.- М., 1976.
498. Стороженко А. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина.- 1882.- №9.- С.577-579.
499. Стороженко Н. Полковник Прилуцький Іван і бунчуковий товариш Григорій Стороженки // Киевская старина.- 1890.- №4.- С.167.
500. Стороженко М. Дві записні книжки Шевченка // Альманах Нова Рада.- К., 1908.
501. Сторчай О. Мистецтвознавство у Київському університеті в др. пол.ХІХ – поч.ХХ ст./ Українська академія мистецтв. Дослідницькі та наук.-метод. праці. Вип.9.- К., 2002.- С. 221-234.
502. Сторчай О. Художня колекція як база для викладання мистецьких дисциплін у Київському університеті св. Володимира. 1834 – 1863pp // Українська академія мистецтв. Досл. та наук.-методичні праці. Вип.10.- К., 2003.- С.105-113.
503. Сторчай О. Роки діяльності у Києві. (До 155-річчя від дня народження А.В.Прахова) // Мистецькі обрії. Наук.-теоретичні праці та публікації.- № 4-5.- К., 2003.- С.493-501.
504. Сторчай О. Микола Іванович Петров і Київський церковно-археологічний музей // Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць. Вип.8.- К., 2007.- С.359-370.
505. Ступак Ю. Микола Сумцов – дослідник народного мистецтва // Народна творчість та етнографія.- 1968.- №6.- С.66-69.
506. Сумцов Н. (Н.С.) Малороссия на передвижных художественных выставках // Киевская старина.- 1885.- №8.- С.597-606.
507. Сумцов Н.С. Писанки // Киевская старина.- 1891.- №6.- С. 369-383. Його ж: Сумцов Н.С. Писанки.- К., 1891.
508. Сумцов Н. Рисунки и картины Т.Г.Шевченко / Сборник Харьковского ис-

- торико-филологического общества. Т. X.- Харьков, 1905.- С.234-241.
509. Сумцов Н. К истории украинской иконописи / Сборник историко-филологического общества. Т.ХVI.- Харьков, 1905.- С.130-131.
510. Сумцов Н.С. Человек золотого сердца. (Профессор Егор Кузьмич Редин).- Харьков.- 1909.
511. Сумцов Н. К построению художественного училища в Харькове // Южный край.- 1911.- № 10349.
512. Сумцов Н. Труды Ф.И. Шмита по истории искусства.- Харьков.- 1912.
513. Сумцов Н.Ф. Новости по истории украинского искусства // Вестник Харьковского историко-филологического общества.- Харьков, 1912. Вып 1.- С.58-70; Вып. 2.- С. 51-58.
514. Сумцов Н. К Всероссийскому съезду художников // Вестник Харьковского историко-филологического общества.- Харьков, 1911-1913 гг. Вып. 1. С.52-57.
515. Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку.- К., 2000.
516. Суханов-Подколзин В. Воспоминания о Т.Г.Шевченко его случайного ученика // Киевская старина.- 1885.- №2.- С.229-240.
517. Существует ли южнорусский стиль? // Киевская старина.- 1903.- №7.- С.5-15.
518. Таранушенко С. Жіночий портрет Шевченка // Вітчизна.- К., 1963.- №10.- С.218-219.
519. Таранушенко С. Шевченко-художник.- К., 1961.
520. Таранушенко С. До питання про ранні акварельні портрети роботи Тараса Шевченка / Ювілейний збірник на пошану М.Грушевського.- К., 1928.- С.98-102.
521. Т-ский М.Г. Шевченко и замещение кафедры живописи в Киевском университете // Україна.- 1907.- №1.- С.250-253.
522. Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях.- К., 1960.
523. Т. Г.Шевченко. Бібліографія літератури про життя і творчість. 1839-1959. Т.1-2.- К., 1963.
524. Тарас Я. Йозеф Стржиговський – мистецтвознавець. Відомий світу, невідомий Україні // П'ятий конгрес міжнародної асоціації українців. Історія. Ч.2.- Чернівці, 2004.- С.533-538.
525. Тр. І. Шевченкові офорти // Літературно-науковий вісник.- Львів.1905.- №1.- С.76.
526. Традиционный промысел харьковских козачей // Киевская старина.- 1886.- №6.- С.364-368.
527. Третий археологический съезд в Киеве.- К., 1874.
528. Труды Третьего Археологического съезда России, бывшего в Киеве в августе 1874 года. С рисунками в тексте и с отдельным атласом, заключающим в

- себе 25 таблиць.- К., 1878. - Т. II.
529. Труды Одиннадцатого Археологического съезда в Киеве. 1899 год. Под ред. гр. Уваровой и С.Слуцкого.- М., 1901. - Т. II.
530. Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. 1908 год.- М., 1911.- Т. II.
531. Турченко Ю.Я. Академік гравюри [Тарас Шевченко] // Народна творчість та етнографія.- К., 1964.- №2.- с.15-25.
532. Удріс І. Формування концепції національного стилю в українській архітектурі на сторінках періодики початку ХХ століття / УАМ. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип.2.- К., 1995.- С.119-130.
533. Удріс І. Дослідники вітчизняної образотворчої класики О.Новицький та Г.Лукомський // Образотворче мистецтво.- 2001.- №7.-С.30-33.
534. Удріс І. Українське шевченкознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття // Образотворче мистецтво.- 2001.- №3.- С.4—0-43.
535. Удріс І. Роль української періодики початку ХХ століття у формуванні концепції історії вітчизняного мистецтва // Образотворче мистецтво.- 2002.- №1.- С.23-25.
536. Удріс І. Археологія як чинник становлення мистецтвознавства в Україні к.ХІХ – п.ХХ століття (До 100-ліття ХІІ Археологічного з'їзду 1902 року) // Образотворче мистецтво.- 2002.- №2.- С.80-81.
537. Удріс І. Мистецтвознавча спадщина старого археолога / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. №7.- Харків, 2002.- с.26-37.
538. Удріс І. До питання про концепцію історії українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві початку ХХ століття / Вісник ХДАДМ. 7.- Харків, 2004.- С.108-124.
539. Удріс І. Становлення університетської науки про мистецтво в Україні (Київська школа кінця ХІХ – початку ХХ століття) / Мистецтвознавство України. Вип.4.- К.,2004.- С.58-69.
540. Удріс І. К.Широцький як дослідник образотворчої спадщини Т.Г.Шевченка / Вісник ХДАДМ. Вип.4.- Харків,2006.- С.124-139.
541. Українська Радянська енциклопедія. Вид.друге.-К., 1984. Т.11.- Кн.2.-С.263-264.
542. Украинское зодчество на V Всероссийском съезде зодчих // Украинская жизнь.- 1914.- №1.- С.104-105.
543. Украинский художественно-архитектурный отдел Харьковского литературного кружка.// Украинская жизнь.- 1913.- №4.
544. Украинское народное творчество. Серия II. Ковры. Вып 1.- Полтава, 1912.
545. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Вып.1. Типы украинской гончарной посуды.- Полтава, 1913.
546. Ульяновський В. Вадим Щербаківський: життя, наукова діяльність, доля творчої спадщини / Вадим Щербаківський. Українське мистецтво.-К., 1995.

547. Федорук А.К. Украинско-польские связи в изобразительном искусстве второй половины XIX – начале XX века.- К., 1971.
548. Федорук О. Штрихи до портрету майстра // Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових праць.- К., 1995. Вип.1.
549. Федорук О. Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський. Демократичні засади графічного мистецтва серед. ХІХ ст.: До проблемних взаємин / Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.- К.: Наукова думка, 1983.- С.153-154.
550. Филянский Н. Наследие украинской архитектуры // Искусство.- 1905.- №3.
551. Филянский Н. Будущее украинской архитектуры // Украинская жизнь.- 1913.- №2.- С.60-80.
552. Фомин П. Церковные древности Харьковского края. Вып. 1.- Харьков, 1916.
553. Франко О. Федір Вовк - вчений і громадський діяч /IV Міжнародний конгрес українців. Одеса 26-29 квітня. Етнологія. Фольклористика. Кн. 1.- Одеса-Київ, 2001.- С.287-297.
554. Франко І.Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р // Франко І.Я. Збір. творів : У 50 т.- К., 1984.- Т.41.- С.194-470.
555. Ханко В. Опанас Сластьон //Артанія. Кн.2.- 1996.- С.40-42.
556. Ханко В. М. Земські школи за проектами О.Сластьона / Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ століття.- К.: наук. Думка, 2000.- С. 198-209.
557. Ханко В.М. Мистецтвознавча думка на Полтавщині.- Полтава: 2007, 136с.
558. Хоткевич Г. «Земський дом» у Полтаві // Артистичний вісник.- 1905.- №8.- С.141-144.
559. Чайка П. Дещо про архітектуру. // Сяйво.- 1913.- №1.- С.20-22.
560. Чайка П. Будинок школи ім. М.С.Грушевського // Сяйво.- 1913.- №22.- С.58-59.
561. Чеважевский В. Еще об одном портрете кисти Боровиковского.- Киевская старина.- 1884.- №11.- С.544.
562. Ч-ій. Церква в старому українському стилі // Рада.- 1911.- №200.
563. Чепелик В. Київський осередок розвитку народних традицій в архітектурі початку ХХ ст. // Етнографія Києва і Київщини: традиції і сучасність.- К., 1986.- С.128-157.
564. Чепелик В. Харківський осередок творців народного стилю в архітектурі // Народна творчість та етнографія.- К., 1988.- №5.- С.13-21.
565. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн.- К., 2000.
566. Шведова О.И. Указатель “Трудов” губернских архивных комиссий и отдельных их изданий / Археологический ежегодник за 1957 год.- М., 1958.- С.377-443.
567. Цибульский К. (Лашкарев П.А.) Ненаучные приемы в научном деле // Киевская старина.- 1887.- №2.- С.377-383. Шагинян М. Тарас Шевченко. Изд. 4-е.- М., 1964.

568. Шевченко и мировая культура. К 150-летию со дня рождения. 1814-1964.- М., 1964.
569. Шевченко-художник. Матеріали наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня смерті.- К., 1963.
570. Шевченко Т. Автобіографія. Дневник.- К., 1988.
571. Шевченко Т.Г. Мистецька спадщина: У 4-х т.- К., 1961-1964.
572. Шевченкознавство: підсумки і проблеми. Ред. Є.Кирилюк.- К., 1975.
573. Шевченківський словник: В 2-х т.- К., 1976-1977.
574. Шерех Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті / Література. Мистецтво. Ідеологія: В 3-х т.- Т.ІІ.- Харків, 1998.- С. 676.
575. Широцкий К. Черты античной и древнехристианской живописи в украинских писанках // Православная Подолия.- 1909.- № 15-18.- Оттиск.- К., 1909. (Православная Подолия.- 1909.- №13.- С.402-407; «15.- С.425-427; №16.- С.435-441; №18.- С.490-500).
576. Широцкий К. Невеста Шевченка // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1911.- №2.- С.70-73.
577. Широцкий К. Мотивы украинского орнамента // Украинская жизнь.- 1912.- №11.- С.64-70.
578. Широцкий К. К.Брюллов и Т.Шевченко // Украинская жизнь.- 1913.- №2.- С.55-59.
579. Широцкий К. Шевченко – художник // Русский библиофил.- 1914.- №1.- С.28-47.
580. Широцкий К. Портретные произведения Тараса Шевченко // Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать.- 1914.- 3 1-2.- С.17-24.
581. Широцкий К. Гравюры Шевченка // Украинская жизнь.- 1914.- №2.- С.49-57.
582. Широцкий К.В. О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем // Искусство в Южной России.- 1913.- №№ 4-5, 6,9-10.- 1914.- №№ 1-2, 3-4, 5-6.
583. Широцкий К.В. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем К., 1914.
584. Широцкий К. Софийский собор в Полоцке.- Пг., 1916.
585. Широцкий К.В. Киев. Издание В.С.Кульженко. Путеводитель. С иллюстрациями.- К., 1917. Те ж: Широцкий К.В. Київ. Путівник. Репринтне видання 1917 року.- Київ, 1994.
586. Широцкий К. Надгробні хрести на Україні / Записки Наукового товариства ім. Шевченка.- Львів, 1908. Кн.ІІ.- С.10-29.
587. Широцкий К. Де які портрети, роблені Тарасом Шевченком // Рада.- 1911.- №76.
588. Широцкий К. Дещо з української іконографії // Рада.- 1911.- №168.

589. Широцкий К. Дещо з української творчості артиста-маляра Тропініна / Записки наукового товариства ім. Шевченка.- Львів, 1911.- Т.ІІІ.- Кн.ІІІ.- С.98-112.
590. Широцкий К. Український національний колір // Рада.- 1911.- №179.
591. Широцкий К Туреччина в картинах Т.Г.Шевченка.- Б.м.і б.д.
592. Широцкий К. Сама собі в хаті господиня // Записки Наук. тов.-ва ім. Шевченка. Т.101.-Кн.1.- Львів, 1911.- С.101-108.
593. Широцкий К. Дещо про художню обстановку старого українського театру // Сяйво.- 1913.- №7-9.- С.198-203.
594. Широцкий К.В. Українське мистецтво. I. Деревляне будівництво і різьба на дереві. Рецензія на книгу В.Щербаківського // Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать.- 1913.- № 11-12.- С.508.
595. Широцкий К. Шевченко-художник // Сяйво.- 1914.- №2.- С.44-53.
596. Широцкий К. Шевченко як ілюстратор / Шевченківський збірник.- Пг., 1914. Т.І.- С. 90-119.
597. Широцкий К. Де що про давні портрети // Сяйво.- 1914.- № 7-9.- С.198-202.
598. Широцкий К. В. Білоусівська церква. З 10 малюнками.- Одеса. 1915. (Відбиток ж. "Основа" №2.- 1915).
599. Широцкий К. Ілюстрована історія Галичини в коротких нарисах. З 60-ма малюнками.- Петроград, 1915.
600. Широцкий К. Старовинне мистецтво України.- К.,1918.
601. Широцкий К. Українська штука за часів старокнязівських історія її виучення.- К., 1918.
602. Широцкий К. Церковні стародруки // Книгар. Літопис українського письменства.- К., 1918.- Ч.14.- С.809-814.
603. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – серед ХХ ст. Структурування, методології, художні позиції.-Львів, 2005.
604. Шмит Ф.И. Кахрие-Джами.- СПб., 1906.
605. Шмит Ф.И. Мозаики монастыря преподобного Луки.- Харьков, 1914.
606. Шмит Ф. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.- Харьков, 1915.
607. Шмит Ф. Законы истории. Введение к курсу всеобщей истории искусства. Вып. 0.- К., 1990-1992.
608. Шмит Ф.. Мистецтво старої Русі-України.- Харків, 1919.
609. Шмит Ф. Пам'ятки староруського мистецтва.- Харків,1922.
610. Шовкопляс Г. Данило Щербаківський і музей / 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Вип. ХІ. – К., 2002.- С.39-42.
611. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української дожовтневої музики.- К., 1969.
612. Шугуров Н. О рисунках Т.Г.Шевченка, исполненных по поручению Киев-

- ской археологической комиссии в Волынской губернии // Киевская старина.- 1891.- №. 2.- С. 318-319.
613. Шугуров Н. К.А.Трутовский и его картины и рисунки из малорусского быта // Киевская старина.- 1889.- №5-6.- С.609-618.
614. Шугуров Н. Андриолли и Матейко как авторы рисунков и картин из малорусского быта // Киевская старина.- 1894.- № 1.- С.93-106.
615. Шудря Є.С. Дослідники народного мистецтва. Зошит 3.- К., 2008.- 116 с.
616. Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва. Біобібліографічні нариси. Зошит І.- К., 2003.
617. Шумицький М. Український архітектурний стиль.- К., 1914.
618. Щавинський Р. Шевченко як маляр.- К., 1925 // Україна, К., 1925.- №1-2.- С. 115-121.
619. Щербаковский В. К вопросу о типах старинных малорусских церквей // Архитектурная летопись Южной России.- 1904.- №6.- С.232-235.
620. Щербаківський В. Дерев'яні церкви на Україні та їх типи / Записки наукового товариства ім. Шевченка.- Львів, 1906.- №6.Т.LXXIV.С.10-33.
621. Щербаківський В.М. Лопушанський Святovid / Записки Наукового товариства ім. Шевченка.- Львів, 1910.-Т.XCVIII.- С.147-148.
622. Щербаківський В. Архітектура у різних народів світу і на Україні.- Львів-Київ, 1910.
623. Щербаківський В. Українське мистецтво. І. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві.- Львів-Київ, 1913.
624. Щербаківський В. Церкви на Бойківщині //Записки УНТ ім. Шевченка.- 1913. Т.СХІV.-С.5.12.
625. Щербаківський В. Ілюзійне підвищення високості українських церков / записки Українського наукового товариства в Києві.- 1914.- Кн.ХІІІ.- С.155-167.
626. Щербаківський Вадим. Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці.- К., 1995.
627. Щербаківський Д. Вишневецкая библиотека // Киевская старина.- 1902.- Т.LXXVI. С.163.
628. Щербаківський Д.Козак Мамай // Сяйво.-1913.-№.10-12.-С.251-258.
629. Щербаківський Д. Суєта суєт // Сяйво.- 1914.- №.5-6.- С157-160.
630. Щербаківський Д. Рецензія на книгу М.Шумицького “Український архітектурний стиль” // Україна.- 1914.-№2.- С.122-126.
631. Щербаківський Д. Українські дерев'яні церкви. Короткий огляд розробки питання / Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства. Вип. 1.- К., 1921.- С.80-102.
632. Щербаківський Д. Спис найголовніших праць академіка М.Й.Петрова що до археології та історії мистецтва / Збірник секції мистецтва Українського науко-

- вого товариства.- К., 1921.- С.145-147.
633. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза / Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства.- К., 1921. Вип.1.- С.56-74.
634. Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI – XIX ст. на Україні.- К., 1924.
635. Щербаківський Д. Готичні мотиви в українському золотарстві // Україна.- 1924.- №4.- С.3-11.
636. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрету XVII – XX століть.- К., 1925.
637. Щербаківський Д. Оправа книжок у київських золотарів XVII – XVIII ст.- Київ, 1926.
638. Щербаківський Д. Український килим (Попередні студії).- К., 1927.
639. Щурат В. Перші польські голоси про Шевченка / З життя й творчості Шевченка.- Львів, 1914.
640. Эварницкий Д. Церковне рпямятники Запорожья // Исторический вестник.- 1893.- Т.6.- С.770-782.
641. Эварницкий Д. Из украинской старины. Альбом. Рисунки академиком С.И.Васильковского и Н.С.Самокиша. Пояснит. Текст проф. Д.И.Эварницкого // М., 1900.
642. Эварницкий Д. Преображенская церковь в местечке В.Сорочинцы Полтавской губернии // Исторический вестник.- 1902.. Т.2.- С.667-668.
643. Эварницкий Д.И. К истории края // Вестник полтавского земства.- 1904.- №.2-3.- С.58.
644. Эварницкий Д. Отчет Екатеринославского областного музея им. А.Н.Поля. 1906-1907.- Екатеринослав, 1907.
645. Эварницкий Д. Каталог Екатеринославского областного музея им. А.Н.Поля. Археология и этнография.- Екатеринослав, 1910.
646. Эрнст Т. (Ф.Ернст). Микола Шумицький. Украинский архитектурный стиль // Искусство в Южной России. Живопись. Графика, Художественная печать.- 1914.- № 5-6.- С.225-226.
647. Эртель А.Д. О стенописи в Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры / Труды Киевской духовной академии.- 1897.- №4.- С. 500-527.
648. Эйслер В.В. Земский дом в Полтаве // Искусство и печатное дело.- 1910.- №.1.- С.11-14.
649. Юр Марина. До проблеми національної специфіки кольору у дизайні меблів XIX – поч. XX ст.- Л., 2001
650. Яремич С. Памятники искусства XVI и XVIIвека в Киево-Печерской лавре // Археологическая летопись Южной России.- 1900.- С. 95-107. Те ж: Киевская старина.- 1900.- №6ю.- С.378-390.

651. Яремич С. Еще о памятниках искусства Киево-Печерской лавры // Археологическая летопись Южной России.- 1900.- С. 171-182. Те ж: Киевская старина.- 1900.- №10.- С.179-182.
652. Яремич С. Наглавные кресты XVII – XVIII столетий киевских церквей // Археологическая летопись Южной России.- 1904.- №1-2.- С.32-36.
653. Яремич С. Живопись Андреевской церкви в Киеве .. Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1912.- № 1-2.- С.1-12.
654. Яремич С. Украинское искусство на выставке “Ломоносов и елизаветинское время” // Искусство. Живопись, графика, художественная печать.- 1912.- №.7-8.- С.275-278.
655. Ясиевич В.Е. Архитектура Украины на рубеже XIX – XX веков.- К., 1988.
656. Ясієвич В.Є. Василь Кричевський – співець українського народного стилю // Українське мистецтвознавство.- 1993. Вип...- С.117-126.
657. Яців Р. Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х – початку 1920-х років / Записки Наукового товариства ім. Шевченка.- Т. ССXXXVI.- Львів, 1998.- С.185-224.
658. Яцюк В. Малярство й графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації.- К., 2003.
659. Яцюк В. Малярство і графіка Тараса Шевченка. Здобутки і перспективи дослідження / УАМ. Дослідн. та наук.-методичні праці. Вип..8.- К., 2001.- С.120-129.
660. Яцюк В. Таїна Шевченкових світлин.- К., 1998.
661. Яцюк Володимир. Шевченко художник у прижиттєвій критиці // Слово і час.- 1995.- С.25-31.
662. Яцюк В. Живопис – моя професія. Шевченкознавчі етюди.- К. 1989.
663. Яцюк В. Віч-на-віч із Шевченком. Іконографія 1838- 1861 років.- К., 2004.