

СТАРА УКРАЇНА

ЧАСОПИС ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ

1925

ЛЬВІВ

VII—X

СЕРЕДНЬОВІЧНІ ФРЕСКИ У ЛЬВОВІ



ФРЕСКИ ВІРМЕНСЬКОГО СОБОРУ У ЛЬВОВІ.

Правий бік віконної ніші, покритий фресками: зображення Христа Пантократора, св. Івана Богослова і св. Прохора та фрагмент килимового орнаменту.

ПОДЯКА.

Наукове Товариство ім. Шевченка, як видавець часопису „Стара Україна“, щиро дякує ВПреосв. Архиепископови Вірменському у Львові Й. Е. Йосифови Теодоровичеви за ласкавий дозвіл зробити фотографічну знимку з нововідкритих середньовічних фресків у Вірменській Катедрі у Львові.

ЗМІСТ.

ЗНАЧІННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА. Написав Др. В. Залозецький (Відень)	117	MISCELLANEA. Образ Воздвиження Хреста з церкви с. Ситихова біля Львова (з 4 знімками). Подав проф. П. Холодний . . .	154
ВІДКРИТТЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ФРЕСКІВ У ВІРМЕНЬСЬКОМУ СОБОРІ У ЛЬВОВІ (з 1 знімк. на окладці). Написав М. Голубець (Львів)	119	НЕКРОЛЬОГ. Кость Широцький. (Спомини з нагоди шестих роковин смерті). Подав В. С.	157
Техніка малювал Вірменського Собору у Львові: Лист до Редакції проф. П. Холодного (Львів) й інж.-архит. В. Пещанського (Львів)	126	ХРОНІКА. I. Наукові дослідження українським мистецтвом	159
ПОВСТАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ТРЕХДІЛЬНОГО ЗАЛОЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ XII—XVIII СТ. (З 15 плянами). Написав проф. В. Січинський (Прага)	127	II. Мистецька освіта	161
МАЛЯРСТВО ЗАКАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ (XIV—XIX СТ.). (З 7 знімками). I. Фрески і стінні розписи. II. Ікони і полотна. Написав Др. В. Залозецький (Відень)	131	III. Мистецькі товариства й виставки	162
СТО ЛІТ ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА. 1804—1904. Написав М. Голубець (Львів)	140	IV. Varia	163
		БІБЛІОГРАФІЯ. I. Дві історії українського мистецтва. Написав Др. В. Залозецький	163
		II. Оцінки і звіти	166
		III. З новішої літератури по історії української архітектури. Подав Др. В. Залозецький	177
		IV. Нові видання по українському мистецтву (1920—1925). Подав В. Січинський	178
		Лист до Редакції	181

СТАРА УКРАЇНА

Часопис історії і культури

1925

ЛЬВІВ

VII—X

ЗНАЧІННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

Написав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.



Глибшим розумінням нашого минулого, яке чимраз ширше запускає коріння і поволи перемагає зловіщий історичний індуферентизм, стає історія мистецтва нашої території одним з важніших проблемів, які чекають на свою розв'язку. Чекають на розв'язку, — бо дотепер, з малими виїмками, мало хто ставився до тих питань серйозно, полишаючи їх дилетантам. Яким невичерпаним джерелом історичного пізнання є пам'ятники мистецтва, на се не звертали в нас до тепер уваги. Бо не було того відношення до минулого, яке є основою кожної, що себе поважає, національної культури.

В тім самім часі західноєвропейські дослідники історії мистецтва, ідучи рука в руку з загальним поглибленням історичного знання, дійшли дорогою скрупулянтної аналізи — до синтетичного розуміння історично-мистецьких течій. Завданням історика мистецтва не є вже тільки означення і скласифікування даного пам'ятника мистецтва, але також глибше пізнання і розуміння, чому власне даний мистецький твір є такий а не інший. А з тим разом отворився величезний овид перед нашими очима: мистецький твір є не тільки формальним (естетично-мистецьким) висловом даної епохи, але в нім рівнож відбиваються, як в зеркалі, всі духові течії даної епохи, цілий ідейний зміст, ціле відношення людини до космосу.¹⁾ З погляду сеї нової перспективи історія мистецтва набирає першорядного значіння і є одною з найважливіших, а може навіть провідних, дисциплін в т. з. ново конституюючихся духових науках (Geisteswissenschaften).²⁾ Що в дійсности так є,

про се свідчить факт, що в новім „відкриттю“ середньовіччя історія мистецтва й історія релігійних течій грали першу ролю. Ми прямо не розуміли б ідейного змісту середньовічного світа, коли б для нас не були зрозумілі та доступні найважливіші емпорії його мистецтва пр. романські чи готичькі катедри.

Сказане вище відноситься також до нашої території. На аналізі пам'яток мистецтва мусить опертися їх глибше розуміння, їх зближення до нас. Бо сама аналіза і класифікація,¹⁾ яка вистарчає для природника, не зближить нас до мистецьких хотін нашого минулого. З самого факту, що Софійський собор у Києві є візантійським стилем, Волоська церква у Львові — ренесансом, Мгарський монастир — бароком, мало для нас користи. Ми бажаємо нині знати, чому саме прийнявся у нас візантійський стиль, чому в західних краях він зіллявся з романським, або чому готика була у нас тільки епізодом і чужим імпортом.²⁾ Як у всіх історичних науках, так і тут ходить в першій

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, в якім один з найвизначніших учених на сім полі перший раз відкрив ідейно-духовий зміст середньовічного мистецтва і поставив його на рівні з усіми періодами навіть т. з. розцвіту мистецтва; порівнай тогож автора: Kunstbetrachtung, „Belvedere“, H. 27, 1924, ст. 91: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Probleme: sie ist zugleich und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen; ihre Geschichte nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte.“

¹⁾ Вона, розуміється, є „conditio sine qua non“, але не є завершенням цілей історика.

²⁾ Між готикою на Україні а готикою сусідніх країв, пр. Польщі, Мадярщини, Литви, є основна різниця. У вичислених краях готика є органічно зв'язана з цілим попереднім розвитком мистецтва, т. з. вона так само, як в краю її повстання — Франції, впливає органічно з романського стилю. Инакше на Україні. Тут не було романського стилю, з якого органічно могла би розвинути готика. Тому вона не є органічно спосна з цілим розвитком мистецтва на Україні і має характер напливового стилю, який ніколи не міг запустити тут глибшого коріння. Не міг, бо візантійський стиль української території основно рижниться від романського, який всюди був тільки попередником готики.

¹⁾ Пор. такі праці, як: H. Wölflin, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft; Worringer, Abstraktion und Einfühlung, в якій автор старається пояснити суть готики.

²⁾ Пор. переломовий твір Макса Дворжака:

мірі о глибину розуміння а не о поверховну, в підручниках тільки уживану, механічну клясифікацію. Були, видно, глибші причини в сьому, що у нас прийнявся якраз візантійський стиль, а не інший. Бож ніхто вже нині не думає про якесь механічне випадкове поширювання духових течій. На се питання одержимо відповідь, коли зауважимо, що візантійський стиль там мав приготовлену почву, де вже давніше було вкорінене клясично-грецьке мистецтво. На тій верстві виростає візантійський стиль у Греції, в південній Італії, в Малій Азії. І на тій самій верстві Чорноморського Побережжя виростає у нас і поширюється звідси візантійський стиль по цілій території. А се є важне для будучого розвою. Розділ на Схід і Захід, на грецький культурний світ і римський, уже сягає римської доби. Бо не зважаючи на се, що грецькі кольонні були якийсь час під римським пануванням, всеж таки їх характер остав грецький. А коли далі звернемо ще увагу, що значіння Візантії в цілім середньовіччю полягало на консервованню культурних здобутків антично-клясичного світа в противенстві до західної Європи, яка ті здобутки затратила і аж в ренесансі відзискала, то зрозуміємо і значіння сеї візантійської культури для нашої території. Вона витворила у нас зовсім відмінні форми, як на Заході, — форми, які ми маємо по нинішній день спільні зі Східньою Європою, а які сильніше стоять під впливом грецького, чим римського світа. А на тім опираються всі духові прояви нашої території.

І не інакше мається справа з другим проявом т. з. бароковим стилем. У нас властивого середньовіччя¹⁾ (окрім візантійського вчасного середньовіччя) не було, а готицьке мистецтво було тільки периферичною появою. В добі бароковій настає сильніше зближення до Заходу. І знова зеркалом сього нового відношення нашої території до Заходу є бароковий стиль на Україні. Але замітне, що він не випирає традиційного візантійського стилю. Він з ним зливається, лучиться в одно, і виходить в результаті: оригінальний український барок.²⁾ І знова, коли будемо глядіти на сю появу глибше, то зрозуміємо, що в ній відбиваються рівнож духові течії, які були ідейним змістом XVII стол. Се унія, се зближення до нового західно-

римського світогляду і пересунення границь західних впливів на східні границі Європи. А се могло — бодай на мистецьким полі, на полі мистецького хотіння — лекше статися. Бо не забуваймо: між грецьким мистецтвом а римським нема таких непоборимих ріжниць, як нпр. між римсько-грецьким (клясичним)¹⁾ а готицьким. Вони є безперечно, але суть тих двох мистецтв все легше зі собою зіллється, як мистецтво готицьке з одним з них.²⁾

З тих міркувань, які сліднують з історії мистецтва нашої території, можна вивести ще одно цікаве явище. Коли порівнаємо мистецтво західно-європейське з мистецтвом нашої території (країв на північ від Альп), то побачимо, що не може бути бесіди про якийсь паралелізм стилів, коли не будемо брати під увагу периферичних появ (Галичина має виїмкове становище, про що ще буде мова). У нас є візантійське середньовіччя — і на тім кінчиться-уривається лінія розвою. Територія стала на тім стилеві. Властивого середньовічного мистецького хотіння західно-європейського не достає, т. з. ані романського ані готицького як суцільного, повного стилю нема (фрагменти не входять в рахунок). Також ренесансу в тім змислі нема. А вповноє сю прогалину все ще візантійське мистецьке хотіння, яке творить наше „східне середньовіччя“, відмінне від західно-європейського.³⁾ Але з тим стоїть рівнож у звязи факт, що у нас „східне середньовіччя“ довше тревало як на Заході. Тим рівнож дається пояснити ряд опізень в припинанню західно-європейських впливів — тим рівнож оригінальністю барока на Україні, про що ми вже згадували.

Відмінне історично-мистецьке обличчя має Галичина.⁴⁾ В ній находимо процес черговання західно-європейських стилів в краях

¹⁾ Між візантійським а пізноримським мистецтвом, аж до IX стол. п. Хр., є лише градуальні ріжниці, пор.: Riegl: Spätromische Kunstindustrie: Die Sculptur.

²⁾ Пор. Worringer op. cit. Клясичне мистецтво, на його думку, полягає на вчуванні (Einführung), готицьке на абстракції (Abstraktion).

³⁾ Пор. Ernst Tröltsch: Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen I. Ansätze im Ergebnis der altkirchlichen Entwicklung: „Das Oströmische Reich ist echtes Mittelalter und es gehört zu den wunderlichsten Meinungen, wenn man sagt, der Osten habe kein Mittelalter gehabt. Wir sehen es bis heute in merkwürdigen Kombinationen dieses Mittelalters mit modernsten politischen und wirtschaftlichen Strömungen... Die christliche Idee glich sich mit dem alten römisch-hellenistischen Staat aus, aber verband sich nicht mit ihm innerlich. Daher fehlen dem byzantinischen Osten die tieferen inneren Spannungen des Abendländischen Mittelalters und die Herausbildung ähnlichen Erscheinungen wie die Renaissance und die Reformation.“ В сих глибоких словах Трельча міститься пояснення ріжниці між візантійським а західноєвропейським середньовіччем. Се місце заразом є доказом, що наші виводи про брак готики і ренесансу на нашій території в його словах мають тільки потвердження.

⁴⁾ І Волинь. — Ред.

¹⁾ Виїмкове становище має тут Галичина. Вона все стояла під сильним західним впливом.

²⁾ Замітне, що в архитурі на Україні є спеціально поширений тільки певний тип барока, а іменно централістичний. Се стане зрозумілим шойно тоді, коли зауважимо, що і візантійські заложення на Україні були централістичні. Централізм барока не був отже для України чужий. Пор. Мгарський монастир і далекі його італійські прототипи: Рим: перебірка фасади св. Петра Берніні, або San Agnese (1645–1650) Francesca Borromini; до того порівняй костел св. Петра і Павла в Кракові, в яким нема того засадничого централізму.

на північ від Альп. Хоч се черговання не звязане так органічно, як на Заході, то всеж таки органічніше, ніж на Великій Україні. А причиною сього є о много тісніша звязь Галичини¹⁾ з Заходом і ся звязь від XII стол. ніколи не була зовсім перервана. Але помимо сього наші західні землі заховали свою самобутність навіть у мистецькій хотінню; проявляється вона в зіллянню двох течій: західно-європейської з візантійською. Ми не маємо в Галичині рівнож пам'ятників, які малиби тавро чисто західно-європейської провенієнції.²⁾ Ані церква св. Пантелеймона в Галичі, ані храми Данила в Холмі, які знаємо тільки з літописних описів, ані навіть Волоська церква у Львові, не мають чистих рис західних стилів. Всюди є безпосередні чи посередні

східно-візантійські впливи. Вони якраз свідчать про оригінальність і самобутність галицького мистецтва.

Уже з такого короткого перегляду видно, яке значіння для глибокого пізнання епохи й її духового, ідейного змісту має історія мистецтва. Вона виповнює не одну прогалину, вона дає відповідь на неодно питання і вяже історичні події багато виразніше нераз, як сухий механічний історично-дескриптивний метод. Наше нове століття, яке розпочало своє життя під знаком історизму, завдячує вчужанню, вживанню в дану добу у першій мірі історії мистецтва. А що таке внутрішнє переживання є збогаченням нас самих, є часто дорогосказом не тільки в минулому, але і в хатичній теперішности, про се зайве й говорити.



ВІДКРИТТЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ФРЕСКІВ У ВІРМЕНЬСЬКОМУ СОБОРІ У ЛЬВОВІ.

Написав

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ.

ВІДРІЗАНИЙ від решти міста рядом чиншових каменяць, в глухій, не всім навіть львов'янам відомій закутині, поміж вулицями Вірменською з півдня, Краківською від заходу та Скарбківською від півночі, доживає свого віку — вірменський світ.

Наче нетлінна скарбничка предковічних вірменських традицій мріє серед свого екзотичного оточення невеличкий розмірами, але надто характеристичний і цінний своєю старовиною собор (XIV. в.) з підсіням (XV. в.) та подвірям: цвинтарищем, виложеним старими намогильними плитами (XIV—XVIII. в.) спочившого тут вірменського патріархату.

За собором і попри нього розкинулися в мальовничому безладі — монастирець вірменських Бенедиктинок, славна вірменська „Mons Pius“ (льомбард), дім для священників, єпископська палата (XVIII. в.), а крізь цілий той мікрокосм веде один з найцікавіших пасажів Львова, що, вибігаючи з під вежі Красовського (цілковито перебудованої в мин. віці), вливається в Скарбківську вулицю.

¹⁾ Територіяльно: Галицько-Володимирська держава.

²⁾ Розуміється, мійська готика (чиста) належить рівнож територіяльно до Галичини. Але вона не звязана з корінним населенням і тому її до галицького мистецтва, т. з. як вислів мистецького хотіння українського населення, уважати не можна. Се є готика на території Галичини, в якій якраз специфічна оригінальність галицького мистецтва не пробивається. Як наша територія асимілювала готику, про се свідчить церква в Острозі. Плян церкви візантійський!

Якнебудь, з XIV. віку починаючи, усі мистецькі стилі та напрямки не осталися без відгомону в тому замкнутому в собі вірменському світі, всеж таки увесь той комплекс будівель зберіг у собі щось своєрідно-інтимного, пройнятого особливими традиціями й специфічними, духовими аспіраціями. Мов шмат екзотичного, а всеж таки тисячними нитками звязаного з умовами місцевого життя, Орієнту.

Первопочини вірменської еміграції на українські землі сягають XI. в., в якому столиця вірменської держави, славний своїми храмами і королівськими палатами город Ані, впав під напором Сельджуків. Коли львівські Вірмени подали польському королеви Владиславу IV. до затвердження привілеї і надання його попередників, то між ними найшовся й документ буцімто з 1062 р., яким якийсь князь Теодор Димитрієвич надав „Вірменам Косохацьким вільність на три літа“. Колиб той документ і був підроблений, то не має ніяких сумнівів, що вже у княжому Львові Вірмени займали поважне місце поміж націями горожан. Наїзд Монголів на Вірменію в половині XIII. в. а відтак страшний землетрус в XIV. в., що замінив городи корінної Вірменії в румовища, тільки зміцнили їх наплив в українські міста, з яких Львів і Камянець Подільський зайняли під тим оглядом перше місце.

В княжому Львові зайняли Вірмени частину нинішнього Підзамча, де в бік від

св.-Онуфрійського монастиря виставили собі церквою св. Анни та монастир, що перетривав до XVIII. в. Коли польський король Казимир переніс територію Львова на нинішнє місце, то Вірменам визначено полюсу нинішньої Вірменської вулиці, де й сконцентрувалося усе їх купецьке та духово-культурне життя. Осілі у Львові Вірмени, це були перш за все хитрі й оборотні купці, а самотнім поза купецтвом промислом, який вирізнявав їх з поміж решти львівських „націй“, було ювілерство, надихане суто східними традиціями.

Аж до 1623 р., коли то вірменський єпископ Торосевич, проти волі „вірменської нації“ прийняв унію з Римом, належали львівські Вірмени, звані також „руськими“, до східної церкви і в парі з Українцями були примушені терпіти й оборонятися від „толеранції“ католицького міщанства. Спільність віри, а в парі з нею згідність громадсько суспільних інтересів, уможливили певного рода зближення поміж Вірменами та Українцями і в області культури та мистецтва. З легкістю дається це прослідити не тільки, листкуючи архивні документи, але й на збережених до нас пам'ятниках вірменського мистецтва, в першу чергу архітектури і, як це в червні ц. р. наглядно виявилось, — малярства.

Під 1363 р. поміщує Зіморевич у своїй „Хроніці“ відомість, яка з огляду на вище сказане заслуговує на спеціальну увагу. „Eadem tempestate — читаємо там — Armeni quoque delubrum suum hermaphroditum opere latericio erigebant, uno, eodemque architecto usi, qui forte fanum Georgitanum, in scopulo urbi impendenti, Russis struebat, quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum“.

Другий раз підчеркує Зіморевич цю згідність архітектонічної конструкції обох храмів — вірменського і святоюрського — в нотатці під 1437 р.: „Armeni et Russi, uno, eodemque architecto usi, hoc tractu temporis, duo delubra analoga, pari file et schemate substruebant“...

Якнебудь Д. Зубрицький, нотуючи відомості Зіморевича, ставить в сумнів їх віродостойність, кажучи, що Зіморевич говорить про будову вірменської і святоюрської церкви під двома, розділеними поміж собою павзою 74 літ датгами, то мабуть не звернув Зубрицький уваги на те, що в першому випадку „Armeni delubrum erigebant“, а в другому „Armeni et Russi... delubra analoga... substruebant“. Значить, зразу говорить Зіморевич про „ерекцію“, а відтак, в 70 років згодом, про „підбудовання“ — і коли про вірменський собор мова, то власне тоді „підбудовано“ до собору підсіння з півдня, яке й до нині надає старій будові стільки екзотичного чару й таємничості.

Не лякаючись попасти в блуд, можемо прийняти за певне, що вірменський собор,

який на щастя зберіг свої давні архітектурні форми, основано з каміння в 1363 р. на місці первісного кам'яно-дерев'яного (hermaphroditum) тоді, коли святоюрський храм уже був готовим або кінчився будувати, та що до закінченої около 1390 р. церкви прибудовано 1437 р. підсіння.

З часом, коли стара церквя показалася за малою, добудовано до неї з заходу (1630 р.) прямокутну, однонаву галю з передсінком від входу; в роках 1694, 1712 і 1748 р. вірменський собор горів, а разом з ним горіла його внутрішня обстановка і нищилася стінопись, про якої зміст і стилевий характер не вдалося досі найти ніяких архивних відомостей. В половині XVIII. в. отинковано храм зовні, а в середині вибілено „цідженім вапном і гіпсом“; з часом спромоглися Вірмени на нову, бароково-рококову обстанову а навіть й на поліхромію, яка в 1862 р. уступила місця новій. Тоді власне обрубано й понищено специфічно - вірменську скульптурну орнаментуку тесових пильонів, луків та підбанника й вигладжено під бароковий смак рисунок луків, покриваючи все те перспективічно картинною поліхромією кисти одного з львівських малярів, мабуть Яблонського. В такому то стані протривав первісний собор з XIV. в. з прибудовою з XVII. до 1905 р., коли вирішено його основну „реставрацію“. Тоді то повстав незгідний з принципами консерваторства план видовження храму аж до Краківської вулиці, що в часті й зреалізував архітект Мйончиньскі в 1908 р. До прибудованого в XVII. в. корпусу приставив він притвір з кулистою, ошкленою в горі копулою, полученою з квадратом основи ступінчастими „тромпами“, вживаними в орієнтальній та старохристиянській архітектурі замість пізніших, візантійських „парусів“. Стіни модерністично-претенсіональної добудови покрито псевдо-старо-християнською поліхромією.

Коли однак прибудовання нової частини до старого корпусу можнаби до певної міри виправдати практичними оглядами і поневолі погодитися з доконаним фактом, як з життєвою konieczністю, то в найкращому разі легкодушністю слід назвати те, що зроблено з внутром старого храму з XIV. в. Для запроєктованої фрескової і мозаїчної поліхромії помислу проф. Мегофера облупано в старому храмі усі тинки аж до кам'яної основи! Нікому з тоді урядуючих „консерваторів“ не прийшло навіть на думку, що під запровою стінних мальовил з 1862 р. можуть укриватися знищені й некомплетні, але тим не менш дорогоцінні останки первісної поліхромії, сучасної з будовою храму... Що так, на жаль чи на щастя, було, та що жертвою консерваторської легкодушности впав виїмковий пам'ятник львівського малярства XIV. ст., про те переконало нас неждане відкриття,

якого доконав львівський консерватор для праісторичних пам'яток п. Б. Януш в червні ц. р.

Світова війна перепинила „реставрацію“ вірменського храму на ряд літ і шойно з хвилиною, коли президент польської республіки дарував львівським Вірменам кілька вагонів обробленого мрамору з демольованого оце православного собору в Варшаві, приступлено до дальших робіт. Псевдо-візантійський пошиб скульптурної орнаментики варшавських мраморів задецидував про їх призначення для храму, якому ще перед війною рішено повернути його первісний, орієнтально-візантійський характер.

Щоб зробити місце новим, ефектним, але тим не менш дешевим і з духом храмової тектоніки всеж таки не зжитим набуткам, усунуто з храму все, що заносило атмосферу XVIII. віку, отже прегарно різьблені престоли, амвон та сповідальниці, які, до речі кажучи, добули собі уже право до життя і пошанівку з боку культурно настроєного громадянства.

Немає одначе злого, щоб на добро не вийшло. Це до певної міри парвеніївське відношення до старовини причинилося одначе до відкриття пам'ятника, який своєю ціною о ціле небо переріс вартість усеї бароково-рококової обстанови храму.

Коли іменно в південній наві старого храму узято зпід стіни бароковий вітвар, то перші спроби усунення тинкової поволоки виявили, що за вітварем крилося нікому досі незнане вікно, якого нішу в свій час недбало замуровано, а 1862 р., як і решту храму, покрито клеєвим мальовилом. По усуненню замурування показалася очам робітників-відкривців на 3'30 м. висока, 2 м. широка а 1'2 м. глибока ніша, з замуруванням на зовні отвором (1'90×0'75 м.). Уся ніша була забілена. Тільки тут і там зпід білила виринули фрагменти якогось мальовила. Мало це місце 6. червня ц. р. Дальшу роботу біля ніші припинено до часу, коли дня 8. червня з'явився на місці консерватор п. Януш, якому й подякує майбутній історик мистецтва нашого краю за уміле й печаливе відслонення єдиного досі на всій західньо-українській території пам'ятника фрескової стінописі кінця XIV. в.

Остролучна ніша, утворена з цегол, вмуруваних „на зуб“ в камяний масив стіни, уся покрита мальовилом, що, разом взяте, дає 8 квадратних м. поверхні.

Проф. П. Холодний з першого погляду на поліхромію висловив думку, що маємо перед собою оригінальні фрески, виводжені на свіжій тинкованій заправі мінеральними красками, при чому не виключене, що деталі, як лиця і руки, можуть бути викінчені темперою, т. є сухою краскою розпущеною яєчним білком. Спроваджений згодом з Вар-

шави консерватор п. Рутковскі, який відмив частину відслоненою поліхромії, заявив, що є це взагалі темперові мальовила. Тинк під поліхромією має одначе всі ціхи фрескової заправи, зложеної з ідеально чистого вапна, перемішаного з січкою й березовим ликом а місцями споюваного льняним клочам.

По змісту маємо в поліхромії фігуральну й орнаментальну композицію, що вдаряє вишуканою строгістю рисунку, здецидованим розміщенням і взаємовідношенням площ, а перш за все виїмково багатим кольоритом, який до нині не втратив своєї первісної свіжости і сили.

Найкраще зберігся правий бік ніші і її трапезоїдальна підлога. Більше знищеною виявилася гора і лівий бік, хоча й тут не важко виловити рисунок і краскову гаму декоративно трактованих площ композиції. На загал уся ніша трактована як декоративна цілість, чому відповідає розміщення зображень.

В горі, на переломі гостроконечного луку уміщений круглий медальон з погруддям Христа „Пантократора“, що в лівій руці держить книгу, правою благословить. Голова в круглій ореолі з вписаним в неї хрестом. Понад головою інформативна напись вірменськими буквами. Обличча покищо нечитке.

В низ на право від Христа висока (2'50 м) постать св. Івана Богослова, з піднятою в гору головою. Затерте дещо, бородате обличча окружене великим, колись мабуть золоченим кругом ореолі; одяг, трактований плоско-лінійно, спливає в ритмічних загибах і складках, зпід яких тут і там вихилуються круглі, всеж таки з візантійська условно трактовані форми тіла. На ліво від св. Івана в низу сидяча постать св. Прохора. Це найбільш читка а зати́м й найкраща партія відслоненої поліхромії. Св. Прохор, один із семи діяконів, що товаришили св. Іванові Богословові в його апостольських місіях, автор його апокрифічного „Життя“, сидить повернутий на право з отвореною на колінах книгою, в яку саме вписав слова „Ісгисі ан“ (Я почав...) — кистка його спинилася власне на останній букві речення. Ноги святого оперті на чотирикутному, низькому підніжку, за ним стоїть похилий пульт з чорнилом і кистками, за пультом якась кругла архітектура з черепичною кришею, а біля ореолі святого вірменський напис: „С (у) р (п) Прохрон“. Трикутне поле виповнене „травами“.

На ліво проти постаті св. Івана тихже розмірів постать нерозшифрованого поки що святого паломника, в довгому, паломничому плащі, перепоясаному гарним, узористим поясом, в ширококрисому низькому капелюсі, з патерицею в лівій руці. По припущенню конс. Б. Януша є це апостол Яков

Старший, а не св. Рох, яким охрещено святого з першого погляду.

Біля нього з права в низу мініатюрна постать якогось мушчини на вколішках з молитовно зжонченими руками, в парчевому плащі з княжим колпаком на голові. Є це без сумніву портрет фундатора поліхромії, може й того Якова з Каффи, про якого найшов конс. Януш згадку в документі з 1363 р.

Стрімко опадаючий трапез основи віконної ніші увесь покритий строго компонованим килимовим орнаментом на білому тлі; цвітаний мотив орнаменту нагадує нам подібну орнаментику вірменських ілюмінованих книг, з яких одна з XIII. в. (Євангеліє) зберігається в скарбниці львівського Собору.

Тло фігуральних зображень — темно синє (шафір), цілість обведена темно-червоним, плоским поясом; переважаючий тон кольориту червоनावий в кількох ступінях інтенсивності, обриси фігур і орнаменту чорні. Написи білі.

Описана оце побіжно поліхромія неждано відкритої віконної ніші є, на жаль, одиноком суцільним фрагментом розписи, якою безосередно по скінченню будови храму покрито усе його нутро. Дальші відкриття, доконані в днях 10. і 14. червня, не можуть й рівнятися з вище описаними під оглядом збереження і мінімальної бодай повноти. По відбиттю тинку над південним входом до храму і з права від нього відслонено 10. червня доволі великий шмат фрескового мальовила, яке колись з'образувало похід святих в сторону вітваря. Збереглися по них єдино до пояси фрагменти ніг, згідно покриваючої їх драперії, на висоті храмової долівки.

Кілька днів згодом відкрито на першому з двох північних пильонів, що підпирають копулу, два мальовила; перше з них на південній стінці пильону зображує стоячу на висоті долівки постать якоїсь святої в княжому колпаку (збережене тільки погруддя), друге зі східної сторони на висоті поверху погруддя одного з отців східної Церкви (Василія?). Останнє мальовило не тільки до непізнання знищене, але в XVI. або XVII. в. сильно перемальоване клеєвими красками. Позатим як мальовило біля південного входу так і в низу пильону сильно насичене молотком для того, щоби на ньому вдержалася пізніша вапняна заправка під барокову поліхромію. Збереглися від насичень тільки фрески в замуrowаній в свій час віконній ніші.

Крім згаданих повище фрескових мальовил, виконаних на спеціально препарованій заправі, відкрито в горішніх кондигнаціях підбанних луків сліди поліхромії, виведеної безпосередно на шліфованій

поверхні тесового каміння, причому єдино сліди мальовил на вітварному луці кажуть додумуватися цілого циклу медальонів з погруддями отців церкви серед типово східної плетінкової орнаментики. Решта слідів позбавлена навіть тієї рудиментарної чіткості.

Консерватор Януш, складаючи в часописах тимчасовий звіт про відкриття, висловив на одному місці самозрозуміле припущення, що аналогічне вікно до відкритого в південній стіні повинно б найтися в північній стіні за престолом, якого ще в час відкриття перших фресків не усунуто. Однак про існування фресків у тому вікні п. Я. з гори не вірив, знаючи, що при добудуванню до північної стіни захристії на переломі XVI. і XVII. в. мусіло воно бути основно замуrowане і також основно знищені фрески. По усуненню вітваря виявилось, що з нагоди прибудування захристії не то що пропало вікно, але цілу північну стіну, колись з каміння, перебудовано від основ з цегли. Тим самим пропала й тіль надії на якінебудь, хочби мінімальні, сліди середньовічної фрескової поліхромії.

Треба отже погодитися з фактом, що описаний в горі цюць мальовил на заправі в парі з позбавленими відповідної чіткості слідами поліхромії на тесовому камінні луків і пильонів дефінітивно вичерпує можливість дальших відкриттів в старому вірменському соборі. Непомітно більша решта безцінних мальовил пропала безповоротно...

Першим з питань, які поневолі насовуються на вид відкритих фрагментів поліхромії, є очевидно питання про дату їхнього повстання. Правда, вже сам стилевий характер стінописі, знайденої у вірменському храмі Львова, говорить дещо про себе.

А стиль цей рішуче візантійський по формі, з певними відхиленнями в бік специфічно вірменської іконографії. До того ж виїмково прецизійне трактування рисунку як суцільної композиції ліній і площ, упевненість в розміщенню постатей і їх взаїмний зв'язок свідчать про майстра чи майстрів не з ремісницька набитою рукою, але з великою мистецькою культурою, полученою з повним опануванням техніки. Виконавцем мальовила міг бути тільки чоловік, вихований в атмосфері мистецької культури східної церкви і то виобразований на краях її зразках.

Приймаючи за факт звістку Зіморевича, який початок вірменського собору кладе на 1363 рік, не можемо відсунути й дати наших мальовил за далеко від цього року. Коли це дійсно фрески, то повстали вони рівночасно з внутрішньою виправою церкви, деє коло 1390 р., колиж незв'язані з виправою темперові мальовила — то й так не могли на себе ждати довше. На всякий випадок повстали

на довго перед 1437 роком, коли то добудоване підсіння з півдня потягло за собою частинну чи повну ліквідацію вікна з відкритими оце мальовилами. Так чи инакше дефінітивною датою повстання нашої поліхромії є кінець XIV. віку, в найгіршому разі — ранній початок XV-го.

Хтож був творцем мальовил? Коли досліди Стшиговского над вірменською архітектурою викликали свого рода революцію в області досьогочасної мистецької історіографії Сходу і так чи инакше познайомили Европу з виїмково самобутнім світом творчих зусиль корінної Арменії, то про малярство тієї країни знаємо розмірно небогато.

Коли мова про спеціально інтересну для нашого питання церковну стінопись, то збережені її зразки в халькедонських пам'ятниках XIII. в. як своєю формальною фактурою, так і змістом тісно вяжуться з візантійським мистецтвом. Одначе в парі з сюжетами, типовими для усеї східньої Церкви, стрічаємо там і місцеві, специфічно-вірменські сюжети, от як „Житіє“ Григорія Просвітителя Арменії і т. п. Наука знає теж свого рода вірменську „Герменею“ як також кілька імен церковних малярів.

Збережені на стінах королівської палати в Ані (XI. в.) зразки світської стінописі з ловецькими й баталістичними сценами виявляють о много більше самобутности, аніж звязана канонами церковна стінопись.

Дуже близько візантійських зразків стоять мініятури вірменських ілюмінованих рукописів, з яких славне Євангеліє царя Льва (XIII. в.) попри картинки візантійського покрою має ініціали та заставки суто східнього, індо-перського характеру. Інтересний пам'ятник вірменського мініятурного малярства з XIII. в. (Євангеліє) зберігається в скарбниці вірменської капітули у Львові.

Повища характеристика пам'ятників малярства корінної Арменії з легкістю дається прикласти до львівських мальовил: типово візантійська формальна й технічна фактура при рівночасному узглядненню питомо-вірменської іконографії та використанню своєрідних, орнаментальних мотивів. Нічого більш самозрозумілого, як припущення, що виконавцями львівської поліхромії були вірменські малярі, осілі постійно у Львові або спеціально для цього спроваджені. Чи так одначе було і чи могло бути?

Даремне ми шукалиби розвязки цього питання в тогочасних міських актах Львова. З кінця XIV. і перших років XV. в. збереглося до нас заледви три імена малярів і тільки при одному помічено виконану ним, до тогож зовсім підрядну, роботу. Будуть це „Iohannes pictor“, згадуваний в pp. 1387 і 1389, „Stanczel moler 1404 p. та „Lucas moler“, якому в 1408 p. доручено відновлення знищеного мальовила „В'їзду Христа

до Єрусалиму“ в львівській ратуші. Нема сумніву, що поза тією скромною трійцею не обійшлося в тогочасному Львові без більшої скількості малярів, головнож коли зважимо оживлення в будівляному русі того часу, їм одначе не довелось попасти в міські акти.

Коли не можна знайти відповіді безпосереднім способом, попробуємо найти їх окружною дорогою, в тім випадку в архітектурі вірменського собору у Львові.

Полишаючи на боці байдужі для нашого питання пам'ятники дохристиянської архітектури корінної Арменії, звернемо увагу на її християнську архітектуру, яку до недавна іще вважали невідродною віткою візантійської. На ділі, оскільки вірменська архітектура й мистецтво взагалі були віткою візантійського мистецтва, то мало це місце в пізню епоху спілого візантійського стилю тоді, коли в попереджаючу її добу еманції цього стилю вірменська архітектура й мистецтво були одним із жерел східніх стилевих елементів, поступенно засвоюваних Візантією. Перші архітектурні пам'ятники християнської Арменії мають характер аналогічних будівель Сирії, відкіля прийшло в Арменію християнство разом з письменством і культурою. Місцеві признаки вилилися в одній тільки орнаментіці храмів ірано-сасанідського типу (Єреруйська та Касальська базиліки і Текорський храм). Щойно в VII—VIII. віці уступають всесильні дотепер впливи Сирії впливам Візантії, яка в парі з грецькою мовою вносить свої архітектонічні ідеї, що одначе не витісняють старих сирійських форм, але їх тільки комплікують.

Той другий і найбільш характеристичний період розвитку арменської архітектури, що триває від VII. по X. вік, характеризується типом храму о квадратному, хрестообразному плані, з центральною копулою і типовими єдино для Арменії двохспадними кришами рамен, закінчених чотирма фасадами з трьохкутніми фронтонами. Головною прикметою вірменських копул було конічне накриття їх сферичного склепіння, опертого на підбаннику, гранчастому зовні а круглому внутрі. Весь тагар бані й підбанника опертий на чотирьох підковообразних луках, перекинутих на чотирьох, з часом профільованих пільонах. Вівтарна абсида, що уся входить в товщину східньої стіни, має по боках дві маленькі конхи, а промежутки поміж ними на зовні зазначені трьохкутніми нішами, які й повторюються на решті фасад. Виступаючі на зовні абсиди є дуже рідкі, але тоді є вони заєдно гранчасті, не круглі.

Утворений в той спосіб тип храму стає зразковим і подекуди канонічно обовязуючим для всеї християнської архітектури Арменії не тільки в середньовіччю але богато пізнійше.

Бл. п. о. Жила, автор одинокої покищо монографії вірменського собору у Львові,

шукаючи аналогії для нашого храму в коринній Арменії, старався знайти його в соборі арменської столиці Ані (XI. в.).

Заложений на прямокутнику (32+20 м.) з вписаним в нього нерівнораменним хрестом. Над перехрестям піднімалася до землетрусу в XIV. в. баня, оперта на гранчастому підбаннику. Рівнобіжно з головною навою біжуть бічні низчі й вузчі від головної, усі закінчені полукруглими абсидами від сходу. Острі луки, що підпирають баню, оперті на чотирьох ступінчасто профільованих пільонах, що мимовільно нагадують подібні стовпи в романських храмах Заходу, переходової доби. Острі луки та профільовані пільони, елементи чужі візантійській архітектурі, стрічаємо і в львівському соборі, якого вузькі бокові нави засклеплені в „ослин хребет“ (Eselrücken), що й є змодифікованою відміною гострого лука.

На думку о. Жили, „усе резчленування нутра і все розміщення просторів, як у Львові так і в Ані, виявляють цілковиту аналогію. Очевидно львівський архітект мав перед собою плян собору в Ані“...

Однак ця дійсна чи позірна згідність внутрішньої конструкції далеко не покривається з розбіжністю, яка заходить поміж обома пам'ятниками під оглядом зовнішньої елевації. Не треба при цьому забувати, що підчас обнови безпосередно перед війною власне цю зовнішню елевацію львівського храму інтензивно „арменізовано“.

Бо коли типовий для середньо-арменської архітектури собору в Ані уявляє собою на зверх позбавлений всяких виступів куб, якого плоскі стіни розчленовані поміж абсидними, трьохкутними нішами від сходу й аналогічними парними нішами з усіх сторін в точках, де кінчаються рамена плянового хреста, а крім цього вся маса стін розплянована глухими луками на тонких полукольонах з кістковими капітелями, то всього того немає на елевації львівського собору.

Правда, згідно з кришевою елевацією анського собору і на львівському вибиваються накриття рамен плянового хреста, підвищеними понад цілість корпусу двохспадними кришами з трьохкутними фронтами. Правда також, що сферична з нутра баня на круглому підбаннику, завершена зовні конічно а підбанник осьмигранний. Але вдаряючою специфічністю львівського собору є висунуті трьох полукруглих абсид від сходу, — елемент, якого коринно-арменська архітектура не знає. Крім цього решта стін львівського Собору позбавлена тієї обчисленої на світляний ефект глухої аркатури як і трьохкутних ніш, якими урізноманітна томлюча однотайність стін анського собору. Глухі аркади на полукольонках з різьбленими кістковими капітелями, якими тепер украшені абсида, є новим додатком перед-

воєнної обнови, як один з моментів „арменізації“ львівського пам'ятника.

Кінець кінців, без огляду на конкретні ремінісценції коринно-арменської архітектури, вірменський собор у Львові дасться звести до пануючого в XIII. і XIV. віці на території Західної України середньо-візантійського типу центрально-базилічного, трьохнавного і трьохабсидного храму, за якого зразками не треба було львівському архітектору шукати аж на Кавказі, як того хоче о. Жила.

Такими храмами пишався ще тоді не тільки Галич, але й сам Львів, де з давніх давніх стояла церква св. Миколая (в XVII. в. основно перебудована), де, як це з притиском двічі говорить хиба краще від нас поінформований Зіморевич, архітект Доре, творець храму св. Юра, згоджений Вірменами, побудував для них собор „pari filo et schemate“.

Важко ігнорувати свідомого свого завдання хроніста XVII. в., який не тільки мав доступ до актів, для нас безповоротно затрачених, але й міг ствердити цю ідентичність конструктивної схеми обох храмів з власної обсервації.

Хто був цей „Доре“, важко сказати. Чи був він ідентичним з шлезьким будівничим Дорінгом, який в рр. 1323 - 1364 працював біля католицької, готицької катедри, не знаємо. Знаємо тільки, що в ті часи, поруч місцевих будівничих, як „Stephanus murator“ (1386) або „Niesco murator“ (1384), працювали у Львові майстри з німецького Заходу, як „Henricus Stejnmaczer“ (1309), або „Was-sirfurrer Joannes“ (1388).

І як небудь нині немає вже сумнівів про те, що як „романська“ глуха аркатура і конічне перекриття криш, так і „готицький“ остролук і профільовані пільони, зродилися на далекому арменському сході в часах, коли навіть захід Європи поклонявся візантійським ідеалам, то тим менше здається мені правдоподібним, що в XIV. віці йшли вже ці архітектонічні елементи поворотною хвилею з заходу на схід. Тепер однак приходили вони сюди спрецизовані в романській чи готицькій формулі.

Досліди над архітектонікою вірменського собору у Львові не можуть бути вичерпані муравлиною хоча й не надто есенціоною монографією о. Жили, який не знав чи зигнорував не тільки хроніку Зіморевича, але й історію нашого міста, в якій „схизматичка“ віра наших прадідів нераз наблизила їх і запрягла до спільної громадської й культурної праці з Вірменами.

А власне вірменський собор у Львові здається мені наглядним документом такої співпраці. І тому, будучи далеким від скоро-спішного вирішування скомплікованих проблем, я не можу оберегтися від висловлення гіпотези, яку в даний момент з'ясовую собі так:

1. Вірменський собор у Львові почався будувати в 1363 р. тоді, коли на горі над містом стояв уже храм св. Юра.

2. Будівничим вірменського собору був близьке неозначений архітект Доре, якому доручено повторити конструктивну схему святоюрської церкви, з певними, подиктованими сучасною традицією відхиленнями.

3. Коли цей Доре був дійсно ідентичним зі шлезьким будівничим Дорінгом, то введення готичького а властиво арменського остролюка, профільованих пильонів і т. п. елементів у візантійську будівлю, що вповні відповідала вимогам східної церкви, прихотилося йому без труду.

4. Архітектура вірменського собору, візантійська в своїй основі, є типовим для західно-української території пам'ятником переходового типу.

В такому то храмі, на якого цілість склалися ремінісценції далекого арменського прототипу й впливи місцевого українського середовища, зі свого боку податливого на впливи романо-готичького заходу, безпосередно перед його викінченням рішено покрити стіни фресковою поліхромією.

Знаючи, як тісно була зв'язана поліхромія з літургічним ритуалом східної церкви, не можемо й на хвилину припустити, що безпосередний зразок вірменського собору — святоюрський храм — міг хочби хвилево обійтися без поліхромії. Не могло цього бути тим більше, що власне тоді західно-українські землі зародилися від артистів, а перш за все малярів, яких упадок української держави і вічна монгольська небезпека від сходу гнали не тільки на рідний але й чужинецький Захід. Повно їх було у Львові і в Перемишлі, з часом бачимо їх, як працюють над поліхромією цілого ряду латинських катедр і колегіат. Правда, українські архітекти, різьбари і малярі працювали в Польщі від давна (костел арх. Михайла у Вроцлаві 1146—1161). Тут їхні праці находили збут і попит (мозаїчна Богородиця в костелі св. Андрія в Кракові XIII в.). Але в часах Ягайла і його безпосередних наслідників запановує в Польщі просто „мода“ на українських малярів і їх „грецькі“ мальовила.

Більш менш з часів будови й розмальовання вірменського собору у Львові маємо відомости про працю українських малярів в костелі на горі Лисці та королівській спальні в Кракові (1393—1394). За Ягайла розписали українські малярі костели в Гнезні, Сандомирі і Вислиці, каплиці св. Трійці і Марійську на Вавелі; тойже король актом, списаним 1426 р. в Городку, надав українському маляреви Галеви парохію Різдва Христового над Сяном в Перемишлі за його малярські роботи, виконані в костелах королівських фондаций в землях — Сандомірській, Краківській, Серадській і інших. Архивно-історичні

відомости про діяльність українських малярів за Ягайла найшли згодом потвердження в самих пам'ятниках їхньої творчості, добутих на світло дня згідно пізніших наслоєнь. Вистане, коли згадаємо мальовила сандомирської катедрі, відкриті 1887 р., та каплиці св. Трійці в Люблині з підписом маляря Андрія та датою їх покінчення дня 16. серпня 1415 р. З часів короля Казимира Ягайлончика збереглася в решті фрескова поліхромія вавельської каплиці Чесного Хреста з 1470 р.

Усі ті відомости і пам'ятники, яких цикль напевно ще не вичерпаний досьогочасними, випадковими відкриттями, говорять однодушно про неймовірну інтензивність українського малярства XIII—XV. вв., з якою опанувало воно чужі собі по вірі і культурі області, вносячи в католицький світ не тільки мистецькі ідеали східної церкви, не тільки строгість візантійських іконографічних канонів (Люблин), але й велику суму індивідуальної, вилонюючоїся згідно канонів творчості (Сандомир), та маркантну для українського духа елястичність в зустрічі з західно-європейською, мистецькою культурою (Краків).

Щож отже більш природного, як припущення, що ті самі українські малярі, яких було повно на польських землях, ті самі „схизматики“, яким без скрупулів віддавано поліхромію католицьких костелів, а може й ті самі, що розмальовували стіни святоюрського храму у Львові, були й виконавцями поліхромії, якої фрагмент відслонено оце у вірменському тоді ще „схизматичькому“ соборі?

Коли приймемо за факт, що при будові цілого ряду храмів україно-візантійського типу в Галичі, Перемишлі, Лаврові (острі луки, романські склепіння), працювали західні, переважно німецькі „муратори“, і це в дуже неістотній мірі вплинуло на модифікацію освяченого традицією типу, то не здивує нас і можливість участі шлезького будівничого Дорінга в будові вірменського собору у Львові. Він був не архітектотом-проектодавцем у модерному розумінні цього слова, а тільки виконавцем храмового типу, утвореного на ґрунті старої арменської традиції і на основі існуючих в самому Львові і доступних для обсервації зразків україно-візантійського будівництва. Виписка архітекта з Арменії була в той час не тільки неможлива, але й непотрібна.

Тим менше можливою і потрібною здається мені виписка цілого ряду малярів з корінної Арменії для виконання поліхромії львівського собору. Неможливою тому, що тогочасна Арменія, непокоєна сусідськими наскоками, ще перед землетрусом в XIV. хилилася до упадку, при чому зв'язки арменських амігрантів з батьківщиною були зовсім

припадкові й ефемеридні; а непотрібною тому, що тут же на місці, у Львові, було доволі не тільки знаменито вишколених в малярській техніці але й обзнайомлених з іконографією східної церкви українських малярів.

І коли міг будівничий святоюрського храму повторити його архітектонічну концепцію „*pari filo et schemate*“ для Вірмен, то тим легше могли послужити Вірменам малярі святоюрського храму.

Вірменські написи на мальовилах (вартоб провірити їх ортографію), суто вірменський орнамент і гагіографічний персонаж не творять ніякого „але“ для подібного твердження. Перші могли бути так само подані замовниками і фотогографічно скопійовані українськими малярями як і латинські інскрипції на поліхромії польських костелів. До тогож несміливий, невільничий почерк тих написів, що відбігає далеко від анальогічних корінно-арменських інскрипцій, які вдаряють своєю типово-східною каліграфічною віртуозністю, зраджує руку, яка не розуміла написаного. Мотиви вірменського орнаменту принесли львівські Вірмени з батьківщини разом зі своїми богослужбовими книгами, килимами та тканинами. Щож торкається гагіографічного персонажу, то коли полишимо на боці його типи в богослужбових книгах, то жили вони в традиції а може й одному з арменських іконописних підручників, що міг і повинен був найтися в руках львівських малярів.

Головне, що крім історично-архівних даних промовлялоби за участю українських малярів в розмалюванні вірменського собору, це над вираз характеристична для ана-

льогічних творів української кисти формальна фактура фресків. Очевидно, при досьогочасному стані дослідів, де ні один з середньовічних пам'ятників української стінописі не просліджений і науково не використаний, таке твердження не може вийти поза межі індивідуальної імпресії.

Всеж таки на основі тієї „інтуїтивної імпресії“, яка не будучи конкретним засобом научної методології, всеж таки нерідко доводить скрупулятність досліду до синтезу, маю сміливість в момент започаткування студій над нововідкритими фрагментами середньовічної поліхромії вірменського собору у Львові, повторити закінчення мого скороспішного комунікату про відкриття, що його я помістив у щоденній пресі:

Фрагменти середньовічної поліхромії вірменського собору у Львові, що їх відслонив консерватор п. Б. Януш, можемо вже нині назвати щасливо знайденим загубленим звеном, що поєднає монументальну стінопись київо-чернігівської епохи, крізь мистецьку культуру Галицько-Володимирської держави, з обильною формою та змістом поліхромією костелів польських Ягайлонської доби, якої українське походження не підлягає ніяким сумнівам.

На просторому шляху з Візантії через Київ і Галич по Краків, станув оце Львів зі своїм безцінним скарбом україно-візантійського малярства кінця XIV. віку.

Львів, 7. VII. 1925.

ТЕХНІКА МАЛЬОВИЛ ВІРМЕНСЬКОГО СОБОРУ У ЛЬВОВІ.

В звязку з увагою автора попередньої статті, п. М. Голубця, про різницю поглядів між проф. П. Холодним а консерватором п. Рутковським на техніку стінописі Вірменського Собору, Редакція «Старої України» звернулася до пп. проф. П. Холодного та інж.-арт. В. Пешанського, як спеціалістів в данім напрямі, з проською роз'яснити еє питання. У відповідь на запрошення Редакція одержала подане нише псьмо:

Всекоповажаний Пане Редакторе!

У відповідь на Ваш запит про те, як написано нововідкриті стінописи у Вірменській Катедрі у Львові, чи темперою (*al secco*), чи фрескою (*al fresco*), зазначаємо, що написано їх *al fresco*. Це видно з таких властивостей техніки тих образів:

1) Виправу (ґрунт) зроблено з чистого вапна (без піску), мішаного з льняним клоччям і соломою, типового для того часу складу ґрунту під фреску.

2) Хоч на такій виправі можна писати і темперою, алеж тоді товщ яєчного жовтка, що входить в склад рошину темпері, всякає в виправу і дає під верствою фарби тонку верству жовтаво-

брунатного коліру. Цього на ґрунті віднайдених фресок немає. Інших, клейових, рошнів в ті часи не вживали.

3) Темпера легко змивається гострим лугом, нпр. NH_4OH . Фарба фрески лугом не змивається, бо вона сцементована кристалічними основними сполученнями CaO і CO_2 . Фрески Вірменської Катедри NH_4OH не змиваються.

4) Оцтовий квас, навпаки, змиває фреску і не змиває темпері. Віднайдені фрески змиваються оцтовим квасом.

5) Комплект фарб для фрескового псьма дуже обмежений, бо тільки небогато фарб витримують без знищення вапняну воду, головний складник рошину, на якому розводиться фарбу для фрески. Це надає фресці особливий кольористичний вигляд. Поверхня, вкрита фрескою, має инший характер ніж поверхня, вкрита темперою, фарба инакше лягає. Псьмо образів Вірменської Катедри має той особливий характер поверхні і кольору, що належитья *al fresco*.

Львів, 17 липня 1925.

В. Пешанський. П. Холодний.



ПОВСТАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ТРЕХДІЛЬНОГО ЗАЛОЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ XII—XVIII СТ.

Написав В. СІЧИНСЬКИЙ.

БІЛЬШІСТЬ оглядів українського дерев'яного будівництва не торкалася історичного розвитку цієї галузі архітектури, лише подавала загальну характеристику, вказувала на місцеві, льокальні відміни і в найкращому разі ділила усі дерев'яні будови на окремі „типи“. Розуміється, що польські і російські дослідники обмежувались переважно кордонами „своїєї“ території і тому загальні огляди української архітектури цілої української території могли з'явитися лише з під пера українських дослідників. В перших таких оглядах (Г. Павлуцький, В. Щербаківський та ін.) типізація церковних будов робилася по зовнішнім, мальовничим прикметам, переважно відповідно до кількості бань; церкви однобанні, трехбанні, пятибанні і девятибанні. А навіть повстала теорія „льоґічного розвитку“ від 1-нобанної „системи“, через 2-х і 3-х банну, до 5-ти, 7-ми і 9-тибанної. Такаж схема розвитку увійшла пізніше до історичних оглядів українського мистецтва. Між тим ця схема, хоч як вона льоґічна і ясна, не основана на точній хронології та безперечних документальних доказах.

Найперше нема підстав стверджувати, що церковне дерев'яне будівництво еволюціонувало від 1-но банної до девятибанної; навпаки, з'ясовано, що відбувався також поворотний процес, приміром, від пятибанної до трехбанної і від трехбанної до однобанної „системи“. Крім того, кількість бань не може бути певним критерієм для схеми розвитку дерев'яного будівництва. Приміром, однобанні церкви мають плян такий же як і трехбанні і являються здебільшого упрощенням трехбанного типу. Що ж торкається двоухбанної і 7-ми-банної церкви, то це явище зовсім випадкове; і двоухбанні церкви будуються навіть тепер (в XX. ст.), коли треба побудувати меншу церкву (такі церкви зустрічаються у Галичині і на Закарпатській Україні).

Взагалі, кількість бань та їх форма, рівно як і інші деталі та прикраси будов, є лише елементами архітектурної цілості; до того ж елементами дуже змінливими, не постійними (через пізніші перебудови і репарації) часто не будучи органічно зв'язані з цілою будовою.

Одиноким засобом до пізнання тектоніки українських будов, стилістичних особливостей та еволюції форм може служити лише просторовий об'єм будов.

Українське будівництво, в першу добу свого розвитку, будучи під впливом візантійським і романським, переняло від цих стилів головну прикмету будівничої штуки: розрішення проблеми простороні. Тому маса і зв'язаний з тим зовнішній вид будови усе підпорядковувалися внутрішнім просторовим формам будови. Тому зовнішній поділ стін відповідав внутрішньому пляну будови, а навіть форма накриття даху бань на зовні точно відповідала внутрішнім конструктивним формам. Тим також можна пояснити, що будови мали мінімальну кількість декоративних прикрас, а де вони і були, то відповідали льоґічному змісту конструктивних частин будови.

Це розуміння будівничої штуки дається за примітти в першій мірі в українських найбільш архаїчних дерев'яних будовах, де все так льоґічно і гармонійно пов'язано, де статична рівновага дає найкращу гру форм, де лінійна ритміка дає созвучну і цільну музичну красу.

Просторовий об'єм будови найліпше можна зрозуміти по пляну і перекрою будови. Плян заложення будови вже з основи, так би мовити, формує просторовий об'єм. Крім того, плян є найбільш консервативною і найтяжче змінливою частиною будови, він зв'язаний з різними культовими потребами, традицією і звичаями. Отже, коли на інші елементи будови не можна покладатися, як на якісь споконвічні вироблені форми, то плян під сим оглядом є найбільш певним. І тому подібність плянів у різних будовах говорить про спільні стилістичні особливості і спільне походження.

Найбільш характерною і найбільш уживаною формою заложення української дерев'яної церкви є, як відомо, трехдільна чи трехзрубна (трехкамерна) система у виді трех прямокутників (близьких до квадрату, але не квадратів!), зложених ширшими своїми боками в напрямку з заходу на схід. Про час повстання сеї форми пляну, яку утотожнювали з трехбанною церквою, багато дослідників висловлювали погляд, що сей тип повстав ще у старокнязівську добу, а деякі (Мокловський, Януш та ін.) йшли ще далі — приписуючи сю форму передхристиянській добі.

Перший з дослідників, що спробував підвести під сю гіпотезу якийсь ґрунт, був проф. І. Павлуцький, вказуючи на деякі мі-

ніятюри старокнязівської доби („Ізборник“ Святослава), де схематично зарисовані трехбанны церкви, і на певні місця народних колядок, витворених правдоподібно в старокнязівську добу, де співається про церкви „з трема верхами“. Інші вели трехдільну церкву від хатнього будівництва, ґрунтуючись на свідощті Ібн-Даста, що церкви давніх Русів-Українців мали таке ж накриття, як їхні зимові хати, і глухих вказівок про те, що палацові будови старокнязівської доби були трехзрубні.

Розуміється, що всі ці припущення та їх докази є дуже цінні, але не дають остаточних свідощтів, які б могли ясно вказати на час повстання трехдільного заложення. Такими документальними свідощтвами можуть служити найперше самі будови з певними датами заложення. Розуміється, що дерев'яні будови не могли зберегтися зі старокнязівської доби. Найстарші дерев'яні церкви походять з самого кінця XVI. ст. і то в перебудованому виді (с. Потиліч у Галичині¹). Але ми не мусимо розглядати дерев'яне будівництво окремо від камяного. Останні досліді навіть над чисто народнім мистецтвом (етнографічним) доводять, що і в т. зв. народньому мистецтві завжди перероблялися „великі світові стилі“.²) Тим більше це стосується до укр. дерев'яного будівництва, про що ми маємо особливо наочні докази в XVII—XVIII. ст.

Коли ж ми звернемось до українського камяного будівництва від XVI. до XII. ст., то тут зможемо знайти ті ж аналогії. І так трехдільне заложення зустрічається вже у Галичу в церкві св. Ільї XII. ст.³) (див. табл., рис. 1) у виді округлої центральної частини, на 3/4 округлого апсидально вівтаря і прямокутної західної частини (бабника). Коли відкинемо цей останній, то будемо мати типову романську округлу церкву-каплицю („ротонду“) з апсидою, с. є тип будов, поширений в зах. Європі, також в Німеччині, Угорщині і на заході славянських земель (Чехії, Словач., Польщі). Але ця форма пляну в Галичу модифікована, як бачимо, в той спосіб, що поширена до трехдільного заложення. Такий трехдільний плян зустрічаємо також в Чехії і Польщі в будовах XIII—XIV ст. Повстання цього типу будови в Чехії (Holubice XIII. ст., Přední Kopanina кін. XIII. ст., Pravonin XIV. ст. (?), Libouň) пояснюють звичайно

¹) Див. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України. Вид. Націон. Музею. Львів, 1925. ст. 44. рис. 52—56.

²) Цей погляд автор висловив в „Українській Хаті“ (Львів, 1924). З найнов. вид. див. прим. Z. Wirth: Dědina, Praha 1925.

³) Петрушевичь: О собор. Богород. цер. въ Галичѣ, Льв. 1898; — Историч. изв. о церк. св. Пантел., Льв. 1881; Szaraniewicz (Mittheil. d. Cent. Com. XIV); — Rezultat archeol. badań w okol. Halicza, Lwów 1886; J. Peleński: Halicz, Kraków 1914.

пізнішими добудовами прямокутного бабинця, хоч не скрізь на це є переконуючі докази.¹) В Польщі подібний плян здибаємо в Strzelni-i.²)

Другий тип невеличкої церкви старокнязівської доби маємо в тому ж Галичу (церква Благовіщення) у виді продовгастого прямокутника — нави і вівтаря у вигляді комбінації прямокутника і півкола (рис. 2). Цей візантійсько-романський тип однонавної церкви відомий також на Великій Україні (в Острі, Чернигові і Переяславі), але в Галичу мав, правдоподібно, трехдільне заложення, на що вказують виступи на зовні мурів чотирекутної нави. Зрештою ми маємо і інші докази, що такий трехдільний тип існував у візантійсько-романську добу. Приміром такий плян зустрічається в Польщі в Косцельє (Kościelec).³) Коли ж приймемо на увагу, що т. зв. „романське будівництво у Польщі“ було в першій мірі під впливом українсько-руського будівництва старокнязівської доби, на що вказують такі поважні польські історики як Зубрицький, то для нас стане ясніше, чому такий трехдільний тип церковних будов повстав у Польщі. Досить поширений був подібний трехдільний тип костьолів у Чехії (Nebovidy, Ropy, Lukovany, Tožice, Poříč, Dobruška та ин.), повстання котрих ведуть з однонавної базиліки.

Йдучи далі в хронологічному порядку і розглядаючи пляни українських церков, мусимо найперше спинитися над заложенням церкви в Рогатині XIV—XV. ст. (рис. 3).⁴) Тут у пляні відбилися ще сильні впливи старокнязівської доби українського будівництва, іменно трехнавної церкви з трема апсидами, але цей останній плян упрощено в той спосіб, що в середині церкви замість 4-х чи 6-ти стовбів залишилося лише два стовби, а бічні апсиди значно знижені і являються ніби додатками. Домінує ж над цілим заложенням все ж таки трехдільність: центральна майже квадратова частина, гранчастий вівтар і квадратний бабинць. Плян рогатинської церкви нагадує також деякі романські і готицькі провінціональні будови Західної Європи,

¹) Про всі типи романських костьолів у Чехії особливо докладно спинається Lehner: Dějiny umění národa Českého. Praha, 1903—7; також Braníš: Dějiny středověkého umění v Čechách, Praha, 1908; Dějepis výtvarného umění v Čechách, Praha, 1923—5. В найновійшій статті віденського проф. Стриговського („Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven“ — „Slavia“, Praha, 1924, č. 2—3) в основу типізації романських будов положена праця Lehner-a.

²) Zubrzycki: Histor. sztuki I, Kraków, 1914. ст. 197.

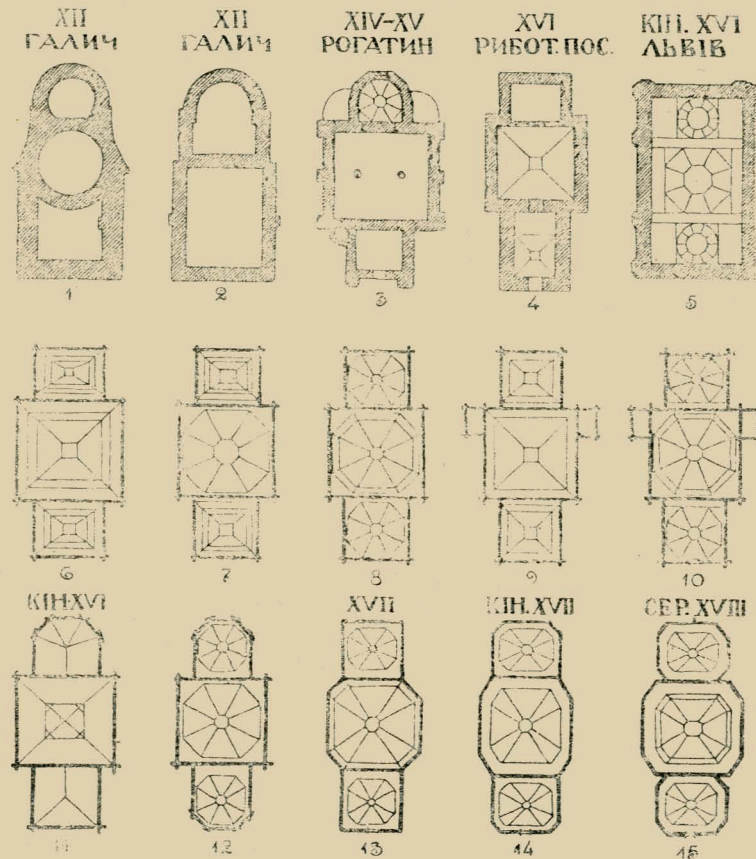
³) Wl. Luszkiewicz: Trzy granitowe kościoły Wielkopolski. Sprawozd. Komis. do bad. hist. sztuki, I. ст. 57, таб. XV.

⁴) J. Zubrzycki: Sprawozdania, т. IX, Kraków, 1914. Обміри архіт. Мокловського. Плян (рисунок) рогатинської церкви ласкаво предоставив авторові архітект Роман Грицай, за що складаю щирю подяку.

приміром тип Вестфальських церков (Hallenkirche)¹⁾ і в Methler у Франції.²⁾ Що до трехдільних церков XII—XIII ст. у південних Слов'ян, то вони тут відмінного характеру. В плані у вигляді витягнутого прямокутника з апсидою, причім прямокутник в середині будови поділено на три частини, з яких середня майже квадратована. У Сербії такі церкви в місцевостях: Брекова, Брезова і Кагтаро 1195 року,³⁾ в Болгарії в Тірново з XII ст.⁴⁾ Взагалі, різниця поміж трехдільними церквами

лише у фундаментах, а рогатинська церква вже готичьких часів задержала ніби західний характер.

З XVI ст. збереглися на Україні муровані церкви в Риботицькій Посаді (рис. 4),¹⁾ де вже ясно зберігається трехдільне заложення у формі трех прямокутників і в Залужу коло Збаража у формі двох прямокутників і полігонального вівтаря. Цей тип плану також відомий в романську і особливо готичьку добу в Чехії (Křteň, Stříteř, Jasenice,



Схематичні плани українських трехдільних церков XII—XVIII ст.

Рис. 1—5 камяних, рис. 6—15 дерев'яних церков.

південних Слав'ян і західних (Чехії) є та, що у перших будова має центральний характер з банею над середньою частиною, у других — будови асиметричні з високою вежою над бабинцем. Які ж були будови в Галичу (рис. 1—2), нам на жаль не відомо, бо збереглися

Kunice — переважно з XIV ст.) і в Польщі (Staremiasto під Koninem ніби XIII ст.)²⁾ Але є істотна різниця поміж чеськими і польськими будовами з одного боку і українськими з другого боку. Коли плани перших мають витягнену середню наву, а над бабинцем домінує висока вежа-дзвінниця, то церкви в Риботицькій Посаді і Залужу в плані і в просторому об'ємі мають симетричну, зрівноважену цілість з найвищою і домінуючою середньою банею.

Нарешті з кінця XVI ст. маємо Успен-

¹⁾ Порів. Al. Dorner: Die romanische Baukunst in Sachsen und Westfalen, Leipzig, 1923, рисунок 19 с.

²⁾ G. Dehio und G. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttg. 1887, Buch II, cap. 12, tab. 169, рис. 6.

³⁾ G. Millet: L'ancien art Serben. Paris, 1919, ст. 50—51; Jirěcek C: Geschichte der Serben, Gotha, 1918.

⁴⁾ A. Protitch: L'architecture religieuse Bulgare. Sofie, 1924, ст. 26; Д. Филов: Старобългарското изкуство, София, 1924.

¹⁾ Реферат Ковальчука: Sprawozdania, V, Kraków, 1896 і рисунок Ол Кульчицької в приватн. збірці.

²⁾ Sprawozdania, IV, таб. VI.

ську (Волоську) церкву у Львові¹⁾ і особливо інтересну Трехсвятительську каплицю при ній з трехдільним пляном (рис. 5). Правда, італійські майстри, що принесли з собою стиль ренесанса, надали заложенню (пляну) сих церков прямокутну ніби базилічну форму, але під впливом місцевим-українським мусіли розчленити фасад на три частини, а внутрішньому просторовому об'єму надати типово-українську трехдільність, перекриваючи обидві церкви трема банями.

Переходячи далі до дерев'яних церков і слідкуючи тут еволюцію форм трехдільного заложення, не можемо притримуватися лише хронологічного порядку відповідно до дат оновлення церков, але мусимо прийняти на увагу також інші чинники, що впливали на затримання певних архаїчних рис в дерев'яному будівництві тої чи іншої області України. Дуже часто в будовах з пізнішою датою заложення збереглися дуже архаїчні риси будівничої техніки і архітектурних форм, котрі дають нам поняття про спосіб будування в добу значно віддалену від часів побудовання. І навпаки, будови з дуже ранньою (старшою) датою заложення часами вказують на новіші впливи „великих стилів“, що приходили в де-які місцевості (особливо по культурних центрах) значно раніш, порівнюючи з іншими місцевостями.

В літературі м. и. вказувалося на гуцульські церкви, як на архаїчніший тип дерев'яних церков на Україні. Але поки що є мало доказів для остаточного ствердження цього питання. Де-які особливості конструкцій гуцульських церков, їх архітектурні форми, пляни і нарешті дати заложення говорилиби, що ми маємо діло з пізнішим типом будов і зі спеціальними впливами, яким підпорядковувалася ця місцевість. Зрештою плян гуцульських церков переважно центральний у виді пяти камер розставлених у формі хреста (плян „грецького хреста“) належить вже до іншого типу пятизрубних церков, яких не торкаємось в цій статті.

Обслідування і обміри дерев'яних церков, які автор перевів на Поділля, в Галичині, Буковині, Закарпатській Україні та відповідна література по цьому питанню дає підстави стверджувати, що найстарші і найбільш архаїчні типи дерев'яних будов збереглися на Бойківщині і то на самому карпатському хребті.²⁾ Про архаїзм бойківських церков говорять слід. факти:

1. Географічне положення терену — місце джерел усіх головніших річок Галичини і Закарп. України, що витікають з Карпат (Сян, Дністер, Стрий, Опір, Уж, Ляториця).

¹⁾ Ювілейн. изд. въ память 300 л. основ. Львов. Ставроп. Братства, Львовъ, 1886.

²⁾ Докладніше в рефераті автора „Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах“.

2. Етнографічний архаїзм місцевості в побуті, мові, фольклорі. Примітивність хатнього будівництва.

3. Примітивність конструкцій.

4. Упрощенність архітектурних форм.

5. Рештки „бойківського“ типу церков, що збереглися в найстарших (по датах заложення) церквах Галичини.

Цей бойківський тип церков у пляні складається з трех прямокутників (близьких до квадрату), зложених своїми ширшими боками в напрямку з заходу на схід (рис. 6). Що ці прямокутники є відмінними від квадрату, стверджено у більшості церков XVI—XVIII ст., виключаючи лише пізніші будови другої половини XVIII ст. на Придніпрянщині і деякі церкви XIX ст. у Галичині. Таку саму форму прямокутних камер з довгими боками, в напрямку з півдня на північ, бачимо і в мурованих трехдільних церквах XIV—XVI ст. (рис. 3—5). До характеристичних церков бойківського типу належать церкви у Галичині: Топільниця, Сер. Турка, Манів, Усте Єпископське¹⁾ та ин. на Закарп. Укр.: Кострини, Ужок, Вішка, Суха²⁾ та ин. Затримавшись на Бойківщині, цей тип будов розвивався шляхом помноження кількості ярусів пірамідального накриття (прим. Бутля, Кривка, Матків³⁾ та ин. у Галичині).

Далі пірамідальне накриття замінялося восьмибічним (вісімкою), котре насаджувалося на пірамідальне накриття, спочатку лише на центральну частину (Гусна в Карпатах, Старі Хутори на Поділлі⁴⁾) (рис. 7), пізніше на всі три вежі — рис. 8 (на Поділлі: Малі Хутори, Пілява, Сл. Шаргородська⁵⁾ та ин. і в Галичині: Бусовисько, Тейсарів, Хотинець, Утішків⁶⁾ і баг. ин.).

Прикладом розвивання трехдільного пляну і його поширенням може служити тип церков з добудовами кліросів — рис. 9—10 (Топільниця, Торки, Дрогобич — цер. Юра, Туре та ин.⁷⁾) Сі добудови з'явилися, правдоподібно, під впливом атонського будівництва т. зв. триконхових церков.⁸⁾

В дальшому процесі розвитку трехдільної церкви виявляється тенденція до заокруглення чотирьохкутних зрубів, що крім кон-

¹⁾ „Дерев'яні дзвіниці і церкви...“, І. Грабарь, В. Щербаківський, Й. Пеленський. З огляду на велику літературу по укр. дерев. будівництву тут зазначаємо лише прізвища авторів, в працях котрих згадуються ті чи інші церкви і подаються їх пляни.

²⁾ Реф. „Бойк. тип цер. на Карпатах“, Fl. Zapletal, R. Hulka, A. Stránský, A. Svoboda, J. Zikmund, B. Zалозецький, Kral.

³⁾ В. Щербаківський, А. Лушпинський, Грабарь, Sprawozdania VIII, Mokłowski.

⁴⁾ Mokłowski, I. Грабарь.

⁵⁾ Є. Сіцинський, І. Грабарь, А. Лушпинський.

⁶⁾ А. Лушпинський і „Дерев'яні дзвіниці“...

⁷⁾ Дідушицький, І. Грабарь, В. Щербаківський, „Дерев'яні дзвіниці“...

⁸⁾ Є. Сіцинський: Вплив візантійсько-атонської архітектури на будівництво мурованих церков на Поділлі, Львів, 1925.

структивного значіння мало також стилістичне, особливо під впливом бароко з поч. XVII ст. Заокруглення торкалося в першій мірі вітваря (рис. 11) і такий тип церков відомий вже з кінця XVI ст. (с. Потілич) і пізніше (Новий Яжів, Ст. Самбір, Торки та інші.¹⁾

Далі таку ж шостикутню форму приймав бабник — рис. 12,²⁾ або заокруглювався лише середній зруб у виді восьмикутника — рис. 13 (Паланка на Поділлю, Чортків у Галичині та ін.³⁾ і нарешті гранчасту форму приймали усі три зруби: середній у виді вісімки і два бічні у формі шостикутника — рис. 14. Ця остання форма відома з кінця XVII ст. переважно на Придніпрянщині (з камяних будов: Покровський собор у Харкові,⁴⁾ в дерев'яних: Соловіївці на Київщині, в Стародубі та ін.⁵⁾

Пізніший розвиток церков йшов шляхом улегшення і утончення форм (вплив рококо), завдяки чому висота стін і форма накриття видовжувалися з одночасним помноженням ярусів, при чім і плян видовжувався в напрямку з заходу на схід а всі три зруби прийняли форму восьмикутника — рис. 15 (с. Конель на Київщині⁶⁾) та ін. Це є останній етап розвитку трехдільної церкви.

В цьому короткому огляді еволюції форм трехдільної укр. церкви очевидно не входили в рахунок суто-місцеві відміни, або окремі будови, що повставали від випадкових чинників чи сильніших чужоземних впливів на етнографічних кордонах. Також не спиняємось на змінах архітектурних форм та деталей (висоти стін, накриття, опасання, форма бань, дверей, вікон і т. ін.), бо це значно розширило би зачеплену тему.

Додана при цьому таблиця з рисунками дає ясний перегляд загального еволюційного розвитку форм трехдільного заложення українських церков від XII аж до XVIII ст. головню в дерев'яному будівництві.

Звичайно, що дальші досліди над нашим будівництвом, і в першій мірі точні обміри, мусять доповнити а може і дещо справити подану схему.

Особливо потрібно перевести розсліди і обміри камяних трехдільних церков на Придніпрянщині з XVII—XVIII ст. (прим.: церк. Теодосія і Воздвиженська Києво-печерської Лаври, Вознесенська церк. у Фроловському мон. та ін.) — тоді подана схема-таблиця остаточно замкнеться.



МАЛЯРСТВО ЗАКАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ (XIV—XIX СТ.).

Написав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

I. ФРЕСКИ І СТІННІ РОЗПИСИ.

ФРЕСКИ, стінні розписи в дерев'яних церквах, ікони і мальовані полотна се головні роди малярства на Закарпатській Україні. Про самостійне мініатюрне малярство ледви чи можна говорити, хоч не є виключене, що і воно тут розвивалося, як на се вказують останки рукописних окрас XVII ст.⁷⁾ За мало заховалося пам'ятників, щоби можна слідити за його розвитком.

Найстаршими захованими пам'ятниками малярства є фрески. З романської доби заховалися лише фрагменти фресок в замковій каплиці в Горянах, але вони зістали перемальо-

вані в XIV і XV стол., так що про їх первісний вигляд тяжко нині щонебудь сказати. За се о много багатші є фрескові розписи з готицької доби. З визначніших розписів заховалися фрески в горянській каплиці, нововідкриті фрески в Кідьоші¹⁾ і в Чорнім Ардуві.

Фрески в Горянах се великий повний цикл зображень з життя Ісуса Христа. Вони покривають в пасмах стіни каплиці і склепіння абсид. Правдоподібно і стеля копули була покрита фресками, про що свідчить синяве тло, яке пробивається через білу тинху. Фрески знаходяться в дуже злім стані. Найгірше пошкодила їм реставрація з 1911 року при нагоді їх відкриття. Фрески зістали в тім часі в части перемальовані, контури фігур свіжо потягнені.²⁾

До якого часу і до якого стилю можна зачислити наш фресковий цикл?

¹⁾ А. Лушпинський і рис. О. Кульчицької.

²⁾ „Дерев'яні дзвіниці і церкви Гал. Укр.“

³⁾ Є. Сіцинський, А. Лушпинський.

⁴⁾ С. Таранушенко: Покровс. соб. у Харкові. X. 1923.

⁵⁾ В. Щербаківський, О. Гуцало: Збірн. секц. мист. Наук. Тов. К. 1922.

⁶⁾ В. Щербаківський: Дерев. церкви на Україні. Львів, 1906, ст. 10.

⁷⁾ Пор. ініціали, які вказують на далекі відгуки візантійської стилістики (моя стаття п. з. Бібліотека Тов. Просвіти в Ужгороді: „Літопис“, Берлін, 1924, зш. 5).

¹⁾ Фрески відкрито в 1923 р. При огляданню фресок комісією, в склад якої входив і я, я міг сконстатувати, що ці фрагменти походять з 2 пол. XIV ст.
²⁾ Forster Gyula: Magyarorszag Muelekei, p. 72.

В ряді фресок пр. в зображенні св. Катерини в товаристві другої святої (фіг. 1), в Магдалині перед Христом, в сцені з Оливною горою відбиваються сильні впливи тоскансько-джіотескової школи. Ми маємо ряд типів архитруктур, які є дещо згрубілими копіями зображень Джіотта в падуанській Арени.¹⁾ Те саме відноситься до стилю. Плястична кубічність фігур, клясичні обличчя, врешті краски (сине тло) вказують на Джіотта.

В інших зображеннях знова є сильні впливи Сієни. Так приміром в сцені Воскресення не тільки м'який уклад красок, але і обличчя ангелів вказують на школу Сімоні

в посідання Горяни.¹⁾ Не може бути протесумніву, що повстання горянських фресок з тими сильними неаполітанськими впливами стоїть у безпосередній звязі з Николаєм Другетом і його побутом у Неаполі.

Вплив південно-італійського малярства відбивається в другій пол. XIV стол. в ряді фресок малярської території. Ми подибуємо його рівнож у фресках в Кідьоші. В обличчю ангела, який належить після всілякої правдоподібности до Благовіщення, відбиваються впливи того самого італійського напрямку.²⁾

Дещо відмінний стиль готицький без тих сильних італійських впливів мають фрески



Фіг. 1. Фреска в замковій наплиці в Горянах: св. Катерина і жіноча свята. 2 пол. XIV стол.

Мартіні, головно на типи ангелів його образу *Sta Conversatione* в Palazzo publico в Сієні.²⁾

Як пояснити собі се перехрещення впливів сієнської і тосканської школи в наших фресках?³⁾

В половині XIV стол. находимо сей сієнсько-тосканський вплив в Неаполі.⁴⁾ Відси за пановання династії Анжу (Андегавінів) переходить сей стиль і до Мадярщини.

Але ми маємо безпосередні дані, що наші фрески вказують на південну Італію.

Горяни були в XIV стол. в посіданні родини Другетів, яких Карло Анжу спровадив з Апулії.⁵⁾ В 1354 році вертає Николай Другет з Неаполі до Мадярщини й обнимає

в Чорнім Ардуві. В них відбивається дещо провінціональний готицький стиль. Межи ними а фресками головного корабля (не каплиці) в Горянах є тісне споріднення. Особливо в зображенні св. Анни і в перспективічно зображених рамах.³⁾

Фрески в Чорнім Ардуві творять одну споріднену групу з фресками в Ардівці (*Szölös Veg Ardo*) і в Мармароськім Сиготі.⁴⁾ Се є той типічний готицький стиль, який находимо під кінець XV ст. в цілій середній Європі — з тою відміною, що він тут більш провінціональний і в наслідок сього грубший. Се є типічне явище всіх периферичних територій.

¹⁾ Henry Thode: Giotto. фір. 97—125.

²⁾ Michel: Histoire de l'Art, II: Rolfs: фір. 525.

³⁾ Стиль і одяги (жовнірів) вказують на 1360—1370 роки.

⁴⁾ Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels, 1910; пор. Малярство Неаполі в добі Анжу: Santa Maria di Donna Regina. Berteaux—Neapel, 1890.

⁵⁾ Codex dipl. Hungaricus Andegavensis ed. Nagy Imre. I док.: грамота з 3 грудня 1317 р. — ст. 445, 446: „magister Philippus Oriundus de Apulia.“

¹⁾ Fessler: Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen. I. B. Ст. 315—316 і Nagy Istvan: Magyarorszag családai, 1858, ст. 400.

²⁾ Фрески відкриті тільки в фрагментах. В добі реформаторській фрески перетинховано.

³⁾ Michael Haas: Neuentdeckte Wandgemälde in der Kirche zu Fekete Ardo. — „Mitteil. der Zentral-commission“, 1864.

⁴⁾ Romer Floris: Regi Falkepek Magyarországon, ст. 94.

Зовсім відмінні малярські традиції відбиваються в розписах деревляних церков. Уже техника сих розписей цілком відмінна. Се рід темпері. Деревляні стіни церков ґрунтовали в той спосіб, що покривали їх вапном, щілини між дошками закривали полотном, яке також покривали фарбою. В той спосіб одержували одноцілну площу. Замітне, що тими розписями покривали всі свобідні стіни церкви без виїмку, т. з. бічні стіни притвору, бічні стіни головного корабля і абсиди. Крім сього розпись розтягалася на цілу стелю, стовпи а навіть внутрішні поверхні одвірків. На зовнішних стінах церков я не подибував розписи, з виїмкою хиба зовнішніх одвірків церкви в Ростоці (Марамарош), де заховався фрагмент такої розписи. Замітне, що ті одноцільні циклічні розписи стрічаємо по більшій часті в східних країнах Закарпатської України, які граничать з Буковиною. Заховалися ті розписи головню в деревляних церквах готицького стилю. Добре заховалися розписи церков: в Абші середній (церква горішна і церква долішна) і в Шандрові. Крім сього заховалися розписи в Сокирниці, в Данилові, в Сальдобоші і в Абші нижній. Але їх стан такий лихий, що ми обмежимось до розписий вище наведених церков.

Незвичайно цікавий є уклад і розміщення наших розписей в самій церкві. Всі вони розміщені після певного пляну, який є менш більш той самий для всіх церков.

В Шандрівській церкві є слідуочий розклад: Поодинокі поля, які містять в собі зображення, є получені з собою мальованою архитектурою. Тим вони творять, — а відноситься се в першій мірі до головного корабля, — одну цілість. В притворі і в абсиді декораційна система полягає на розміщенню мальованих медаліонів.

Пригляньмося ближше тим розписям.

1. В притворі (головні) стіни з ліва на право) є зображені алегорії:

1) Алегоричне зображення двох жінок. Одна сидить на другій з завязаними очима і поганяє нею; в одній руці держить прутик, в другій акторську маску. Кирилична напись: „От тяготи на мнѣ бремни“.

2) Иоан і Саломея. Сцена, зображена в рамках клясичної архитектури. Иоан лежить з ліва без голови. На мисці, яку несе з права жовнір, лежить його окровавлена голова.

3) Над дверима: Алегоричні зображення триумфу смерти.

4. Стіна на ліво від входу. а) Сцени зі Страстий Господних. б) Христос перед Пилатом (сильно знищені).

5) Права головна стіна. Зображення п'ятох жіночих алегорій в медаліонах. Кожда з жінок в иншій позиції: молячий, мелянхольній, резигнаційній, держить в руці античний свічник. Типи жінок вказують на клясцизм XVIII стол.

6) Ліва головна стіна pendent до правої.

7. На стелі зображені чотири апокаліптичні їзди з луками і мечами. Вони повтворюються на стелі два рази.

8) На стіні, яка розділює притвор від головного корабля, зображений страшний суд. Він закриває цілу поверхню стіни і сягає підлоги. На жаль, він цілий заставлений і заліплений образами, так що доступ до нього неможливий.

II. Розпись головного корабля.

1) Під хором на стіні, яка розділює головний корабель від притвору, в медаліонах в долі: а) Вигнання Адама й Еви з раю, б) Первородний гріх. При стовпах напись:

*ΑΦΘ ΣΟΒΕΡΙΠΠΙΑ
ΕΙΣ ΑΒΓΟΥΣΤ*

В горі на луку напись: Стефань маляр Терребельский.¹⁾

На право розписані два медаліони, з яких тільки один дасться відпізнати: зображений Каїн і Авель.

Головні стіни розписані так: На ліво (від входу): Ряд медаліонів з святими і великомучениками 1) жіноча свята (напись нечитка, може Даліля(?), 2) св. Параскевія, 3) св. Варвара. На право: 1) св. Пафнутій в чорних чернечих ризах з рожанцем. 2) Алексій, чоловік божий, 3) Мученик Теодор (?) Тирон. Головні зображення посередині стіни слідуочі: (на право) 1) Христос в горі на олівній горі, 2) Поцілуй (зрада) Юди. Написи в долі нечиткі. На ліво: 1) Сцена розп'яття Христового (Воздвиження хреста); 2) велика сцена на Олівній горі; зображення символічне; злука старозавітних і новозавітних сцен; Арон і т.; 3) дерево Ессе; на ліво Ісаак і його жертва; на право Ангел з чашою, що вихиляється з хмар.

Стеля: На рогах розмальовані Євангелисти без медаліонів в облаках. Гарні монументально закроєні постати. На правій половині стелі розмальовані сцени з Апокаліпси, а іменно чудо з ліхтарями і св. Иоан проковтує книжку.²⁾ Сцени зображені незвичайно фантастично. По другій стороні зображені: сцена зі сном св. Павла і Вознесення св. Ілїї до неба. По середині св. Тройця серед ангелів. Цілий уклад фресок на стелі відповідає бароковим перспективічним розмальованням копул.

В абсиді розмальовані на бічних стінах отці церкви в мітрах, деякі в сйвах, пр. св. Антоній і св. Теодозій. Задня стіна іконостаса розмальована одноцільно одною великою сценерією: алегоричне зображення символу причастія: по середині стіл з чашою і хлібом, на ліво і право представники церкви.

¹⁾ Теребля — оселя віддалена коло 7 km від Шандрова.

²⁾ Пор. анальогічне зображення з Апокаліпси Діпера.

Зовсім аналогічне розмальовання подибуємо в церкві в Сальдобоші; дещо упрощене і змінене, але з того самого круга зображень, в церкві в Дулові. Для нас важні розписи в Сальдобоші, бо знаний є вік їх повстання. Вони мусять походити з околу 1801 року.¹⁾

Нема сумніву, що ті розписи творять одну спільну манеру. Чи основателем сеї школи був дійсно Стефан Теремельський — нині тяжко сказати, бо не маємо жадних близьких даних, а ряд таких розписей пропав з рядом нині вже неіснуючих церков. В кождім разі існувала тут на склоні XVIII—XIX стол. незвичайно цікава малярська школа.

Який стиль тих розписів і відки взялися ті незвичайно багаті теми сих розписів?

Стиль є еkleктичний, т. зн. маляр добирав собі мотиви і типи з ріжних взірців. І так маємо цілий ряд клясицистичних взірців в декорації, в архітектурі і в поодиноких клясичних типах. Також кольористика є клясицистична. Другі мотиви вказують знова на барок і рококо. Перспектива копули, мальована архітектура, уживання понадзміслових мотивів, як хмар в декорації стелі — се все мотиви зачерпнені з барокового мистецтва.

Але звідки взялася ціла система окраси і тема зображень?

Системи, яку подибуємо в шандрівській церкві, не находимо ані в бароковім мистецтві ані в клясицистичнім XIX стол. Мені невідоме жадне подібне циклічне розмальовання барокового костела, або з доби емпіру. Найдомо часто деякі мотиви, пр. в мальованню копул, які нагадують шандрівські розписи, але цілої подібної системи в розмальованню цілої церкви в тій добі не подибуємо. Се є система, яку находимо тільки в середньовічнім малярстві. Отсе є те типічне „totius mundi comprehensio“, яке було програмою декорації кожної середньовічної катедри.

Але відки воно взялося на нашій території на склоні XVIII стол. в тім модернім бароково клясицистичнім стилю?

На се питання одержимо відповідь, коли звернемо нашу увагу на фрески церков абшанських. В них подибуємо дещо відмінний розклад декорації, але система є та сама. Зміст зображень, а головне їх ідейне значіння, себто зображення цілої історії людства „sub specie divinae aeternitatis“ — ось програма розписей абшанських церков.²⁾ В Абші середній (горішня церква) програма розписей менш-більш та сама. В притворі сцени з життя Ісуса Христа на Оливній горі і зображення святих; на стелі св. Трійця: на право Воскре-

сення в формі трьох ангелів при гробі; на ліво вигнання з раю. Стіна, яка ділить притвор від головного корабля, покрита розписю Страшного Суду зовсім аналогічно до розписей в Шандрові. Також стеля головного корабля розписана в той спосіб, що по углах є зображені євангелисти. По середині зображена св. Трійця. Відпали сцени з Апокаліпси, які подибуємо в Шандрові. Бічні стіни головного корабля розписані аналогічно як в Шандрові, Господним Страстями.

Програма отже та сама що в Шандрові. Тільки брак алегоричних сцен і брак зображень з Апокаліпси. Але зовсім відмінний стиль. Розписи церкви в Абші є о много старші від шандрівських. В них всюда: в типах, в полученню поодиноких сцен зі собою, в архітектурі, в архаїчності композиції пробиваються недвозначно візантійські впливи.

Їх провенієнцію не тяжко означити. Якраз в сусідній Буковині³⁾ находимо ряд церков з незвичайно багатими фресковими циклічними розписями. Навіть розміщення сцен є подібне, хоч наші малярі є свободніші під тим оглядом. Так пр. головний корабель окрашений в буковинських церквах сценами з життя Христа⁴⁾ і Богородиці, абсида Причастієм Апостолів і зображенням Отців церкви. Стелю покриває образ Богородиці. В притворі находимо дуже часто Страшний суд⁵⁾. Сцени, що ілюструють Апокаліпсу, находимо в склепінню полудневої прибудови в Сучавиці.⁴⁾ Розписи абшанських церков є отже зближені до буковинських. Не тільки укладом і розміщенням, але навіть візантійським характером стилю. Але стиль сей є ослаблений і не відповідає квалітативно буковинським фрескам. Він є тільки відблеском сих фрескових буковинських циклів. Фрески абшанських церков походять з XVII стол. В XVIII стол. вчасти перемальовано їх і відси видні в них деякі барокові мотиви. Але запитаємо, яке є відношення наших шандрівських розписів до абшанських?

Факт, що абшанські розписи є старші і що ми в сучаснім бароковім малярстві нігде не находимо сеї програми церковної розписи,⁵⁾ вказує на те, що і наша шандрівська група стоїть у звязку з абшанськими а зглядно посередно буковинськими церквами. Якраз в буковинських розписах заховалася ся середньовічна циклічна система окрашення внутрішніх стін церкви, як взагалі під тим оглядом візантійське мистецтво задержало сей універ-

¹⁾ W. Podlacha. Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny.

²⁾ Пор. сцени страстей в Воронци, *ibid.* ст. 94.

³⁾ Пр. Воронеж: Страшний суд находится в предсінку.

⁴⁾ Podlacha, *ibid.* ст. 197.

⁵⁾ Найдомо подібний спосіб розписей також в Східній Словаччині, пр. в Герварто, в Кожухівцях, але зміст дещо відмінний.

¹⁾ Гаджега: Додатки к истории Русинов и руських церквей Мармарошини. — „Зборник Провсѣти“. Ужгород, 1922, ст. 216.

²⁾ З браку місця ограничуюся тільки на зазначення сеї ріжниць і на короткий опис розписей абшанських церков.

зально середньовічний зміст зображень о мно-го довше чим західно-європейське. Ріжниця між абшанською групою а шандрівською полягає головнo в стилевi. Стил ь абшанських розписів є візантійський — шандрівських ба-

роково-клясицистичний. Незвичайно цікаве, тільки на наших територіях можливе, явище — ся комбінація середньовічно-візантійської теми з модерним західно-європейським бароково-клясицистичним еkleктицизмом!¹⁾

II. ІКОНИ І ПОЛОТНА.

Не одержалиб ми повної картини малярської творчості на Закарпатській Україні, колиб не узглядли иконописи. Тим власне ціла територія Закарпаття остро відріжняється від сусідніх західних і південно-західних країв. Але тим рівнож творить вона сей міст, який лучить її нерозривно зі Східною Європою, а в першій мірі з сусідною Галичиною.

Що в дійсності таке перехрещення двох гетерогенних стилів, які ми пізнали в стінних розписах, мало місце на нашій території, про се свідчать ікони, до яких тепер звернемося.¹⁾

Церкви Закарпатської України незвичайно багаті в ікони. В деяких церквах до нині заховалися цілі іконні пінакотеки. Так приміром у Великій Ростоці (пов. Веречки на галицькій границі) всі стіни церкви обвішані іконами і полотнами.²⁾ Те саме відноситься до ряду інших церков, нпр. в Мармарошській Ростоці, в Требушані, в Исках, Пилипци, в Цюшці, Обляшці, Нересниці, Бистрім коло Сваліяви, в Середній Абші (церква нижня), в Солі і в інших церквах. Для нас важним є питання, чи сі ікони є самостійними картинами, чи вони є тільки частинами іконостасів?

Самостійні ікони є рідкістю. Де вони на-ходяться, там вони по більшій часті є чужим імпортом, т. пр. трийцять празників в долішній (нижній) церкві Середньої Апші, які відріжняються своїм висококвалітативним візантійським стилем від пануючого стилю на Закарпатській Україні. Те саме нпр. Страшний Суд в Ужку. Се були ікони самостійні, перенесені сюда вчасти з сусідніх країв (Буковина, Молдавія, а вчасти Галичина). Сі перенесені ікони мали велике значіння для малярства Закарпатської України, бо на них виобразувалося льокальне малярство. Тільки в сей спосіб можна пояснити собі сильний візантійський вплив, а навіть основи малярства Закарпатської України.

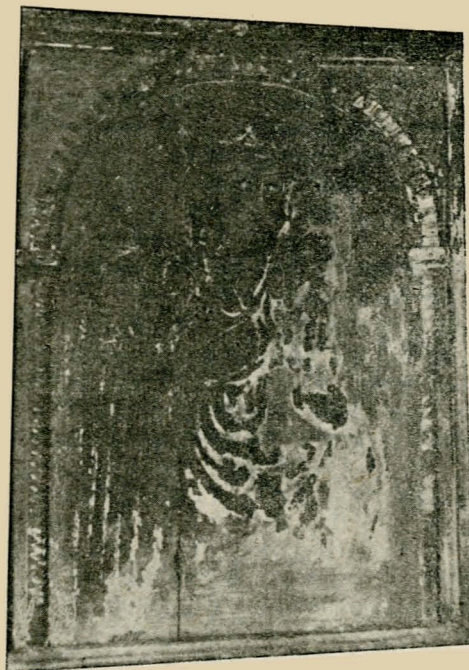
На загал, можемо ясно розрізнити два стилі: 1) візантійсько-український (руський), 2) візантійсько-бароковий, який на початку XIX стол. переходить у клясицистичний.

Також хронологічно наступають ті стилі в тім порядку по собі.

¹⁾ Пор. мої статті: Ikonenmalerei in der Podkarpacka Rus. — „Prager Presse“, Kulturchronik з 20/V 1924 і Про старі ікони на Подкарп. Руси. — „Русин“, Ужгород, Чч. 189, 191, 192 з 1923 р.

²⁾ У згаданій церкві находимо: Введеніє Пр. Діви, св. Михаїла, два великі триптихони (рідкість того рода ікон!), Страшний Суд, Страсти Господні (15 сцен великих, 8 малих), Розпяття Христове, Сошествіє св. Духа.

Візантійсько-український стиль був поширений в XVII стол. Старших памяток льокального малярства, як з кінця XVI і початку XVII ст., мені не трафлялося подибати, хоч тим не сказано, що сей стиль не був тут давнійше поширений. Ограничуся до двох зразків



Фіг. 2. Одиґитрія, ікона з церкви в Калинах (находиться в притворі). Кінець XVI ст.

сього візантійсько-українського стилю: Богородиці в Калинах (фіг. 2.) й Апостолів в Обляшці (фіг. 3.).²⁾

Богородиця в Калинах се тип „Одиґитрії“ (фіг. 2.³⁾. Техніка т. з. накладових фарб (Deckfarben) — рід енкавстики, поширений головнo в візантійськiм малярстві. На кінець

¹⁾ Також в тему шандрівських мальовил увійшли певні західно-європейські елементи, нпр. алегорії, які грали ролю в бароковiм мистецтві; сцени з Апокаліпси здалека нагадують Апокаліпсу Дірера.

²⁾ З браку місця вказую тільки на ті два зразки. Той самий стиль мають ікони Розпяття Ісуса Христа з Апостолами в Мармарошській Ростоці, Богородиці в Исках, Богородиці в Тороні і полотно в Цюшці. Сі останні зближені до Апостолів в Обляшці. До них ще повернемо.

³⁾ Повстав у візантійськiм мистецтві, пор. Н. П. Лихачевъ: Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображенія Богоматери. Петербургъ, 1911.

XVI стол. вказує рівнож рама. В ній нема ще зовсім барокових впливів. Вона збудована тектонічно в дусі північного ренесансу. Нас в першій мірі займає тип Богородиці і стиль. В цілій композиції пробивається архаїчна строгість. Богородиця зображена фронтально, симетрично вписана в рами. Замітні є контури. Вони є широкі — в плечах неприродно широкі¹⁾ — але замикають строго цілу сілуетку в собі. Між Мадонною а Христом нема жадного контакту. В тім пробивається стара візантійська схема патрархальної недоступності Мадонни. В ній нема нічого людсько-індивідуального, тому і не зображує мистець жадних психічних афектів, які лучилиби Богородицю з дитям.

Тому типови строгої недоступної Богородиці відповідає вповні і стиль. Стиль має в собі щось з лінарного (лінійного) примітивізму. Одяг є стилізований лініями, рівнож і обличчя. Голова зарисована майже в чотирукутнику. Ніс, брови, уста і модельовання відбувається при помочи ліній а не тиний і світла. Через се лице має в собі щось неживленого, стилізованого. Наче се не обличчя — а маска. Тло срібне, окрашене стилізованим орнаментом.

Відки сей стиль і якої провенієнції? Стилізованя відповідає візантійському стилеві. Але воно всеж таки відмінне від нього. Нашій Мадонні брак плястичности. І тим якраз вона різниться від чисто візантійських ікон. Все, що було плястичне у візантійській іконі, тут замінилося в лінійний стилізований стиль. Се видно на обличчю. В візантійській іконі, пр. в Panagia Glykophylusa,²⁾ помимо стилізації одягу й обличчя маляр ніколи не забуває на модельовання пр. обличчя. Се обличчя ніколи не переминяється в простий лінарнізм. Як пояснити собі се явище в нашій Мадонні? Відповідь на се одержимо, коли приглянемося інкарнатови обличчя. Через рожеваве розміщення красок обличчя, і то більш або

менш інтензивне, маляр старався надати обличчю характер плястичности. Але се плястичне модельовання йому не вдається. Він не вміє тільки вартостю краски і модельовання надати округлости обличчю Мадонни. Тому він допомагає собі лініями. Як се модельовання лініями випадає, про се свідчить шия



Фіг. 3. Ікона з Євангелистами з Обляшки, половина XVII ст.

¹⁾ Ся „неприродність“ є намірена. Вона не впливає з примітивізму, як би дехто думав. Так як взагалі неорганічність цілої ікони й її абстрактний стиль є намірений. В нім пробивається абстракте середньовічне мистецьке хотіння.

²⁾ Находиться в Kaiser Friedrich Museum в Берліні і походить з XVI ст. Тип Мадонни є о стільки молодший, що стоїть під західно-європейським впливом. Ті впливи у нашій Мадонні не видні. Тому у ній — хоч як се парадоксально на перший погляд — заховався архаїчніший тип Мадонни. Вона є архаїчніша, хоча віком є около 100 літ молодша (т. зн. пізніше повстала) від берлінської. На жаль матеріал української іконописи так мало ще розроблений, що усталити прототипи нашої Мадонни є нині ще річю нездійсненою. В кождім разі, се один з найстарших типів староруської Богоматери. Володимирська Богородиця вивезена з Києва і т. з. Смоленський тип Богородиці з XIII стол. мають той самий іконографічний тип, що наша Богородиця. Тільки, розуміється, стиль зовсім відмінний. Як сей тип дістався аж на Закарпаття, які посередні ікони (правдоподобно галицькі) лучать його з візантійськими і візантійськоруськими іконами, на се покищо тяжко відповісти.

Богородиці. З сего слідує, що наш маляр мав перед собою візантійський оригінал, або був вихований на візантійській — чи візантійсько-руській школі, але для него певні прикмети візантійського малярства не були зрозумілі. Ціле модельовання візантійських прототипів він заміняє на лінарну (лінійну) стилізацію. Ту стилізацію він також міг обсервувати на візантійських іконах — вона більше відповідала його мистецькому хотінню — і він власне її звідтам переймає, забуваючи (умисне) на се, що у візантійським мистецтві ся стилізація получена була зовсім з плястичним модельованням. Тим ми якраз сконстатували, що маємо тут до діла з льокальним стилем, який є залежний від візантійського, але який витворює свої власні форми мистецького виразу, якими власне є лінарнізм (лінійна манера). Сей стиль, який належить до найстаршого стилю на Закарпаттю, можемо назвати стилем лінарним (лінійним).

Пригляньмося Євангелистам і Апостолам в Обляшці (фіг. 3.). Подибуємо тут той сам лінійний стиль, що в Калинах. Він тут може не так строго додержаний, але в кождім разі про модельовання фігур не може бути бесіди.¹⁾ Одяг Євангелиста Матея модельований рівнож при помочи ліній. Тільки що сі лінії стратили сю геометричну стилізованість пр. Мадонни в Калинах. Одяги м'якші і маляр відчуває потребу віддавання богатих фалдів. Приміром рубці фалдів, які віддані у звоях,



Фіг. 4. Богородиця з іконостаса в Бистрім коло Сваліяви. XVII ст.

не мають уже в собі тої строгої візантійської стилізованости. Те саме відноситься до віддання простору. В горі тло є срібне. Отже заховане ідеальне візантійське тло, в долі зазначена вже земля і вегетація, хоча дуже скупо. Обличчя Євангелистів більш оживлені, зіндівідуалізовані. Се все вказує на те, що група Євангелистів є вже дещо віддалена від того строгого лінійного стилю Мадонни в Калинах, хоча стилево з нею споріднена. Після сих стилістичних даних треба їх повстання віднести до дещо пізнішої доби. І так я віднісби наші ікони в Обляшці до II. пол. XVII стол.

Сей сам стиль заховався також в полотні, яке знаходиться в Цюшці й зображує Страсти Господні. З написи можна ще від-

¹⁾ В Обляшці заховалися дві дошки з зображеннями Євангелистів та Апостолів певно як части старого іконостаса, які творять разом цілість. На одній дошці є така напись кирилицею: „Раби божией Анни Кубанки жени своєї першої и ушицких (всіх) родителей своїх, котрі предмилими Богу суть.“

читати: „Сі страсти... Настазією попадею... родичам... за отпущеніє грѣховъ... маляр Стефан Вишеньский.“ Угруповання сцен довкола великого Христового Розпяття нагадує Страсти Господні з Угерець, які знаходяться в Національнім Музею у Львові.¹⁾ За галицькою провенієнцією промовляє рівнож імя маляра Стефана Вишеньського.²⁾ Що в Цюшці були сильні галицькі впливи, про се свідчить напись на іконостасі: „місяца sierpnia Dnia 4. уŁyasz-Miernickuj Року Божого ІФИС“ (?). Рівнож стиль іконостаса і ренесансово-барокова архітектура його є типічна галицька.

З висше сказаного слідує, що сей найстарший малярський стиль на Закарпатській Україні перейшов сюда з Галичини. На се вказує стиль сих ікон, малярі, вкінці архітектура іконостасів.³⁾

Але се не був одинокий „візантійсько-галицький“ стиль на Закарпаттю. Зображення Богородиці і Христа в іконостасі в Бистрім коло Сваліяви вказують на другу візантійську струю (фіг. 4.). Вистане кинути оком на обі Богородиці з Калин (фіг. 2.) і з Бистрої⁴⁾ (фіг. 4.), щоби відразу замітити ріжницю стилів. Се, що якраз маляр Богородиці в Калинах вминає, а іменно віддання плястичности зображення — се власне вповні заховане в Богородиці з Бистрого. Се не є більш зображення, яке є віддане в площі — а зображення кубічно — трьохрозмірне. Але ріжничі розтягаються не лише на сі вище наведені стилеві відмінности. Також тип Богородиці змінився. Коли в Калинах захований старий архаїчний тип „Одигитрії“, то в Бистрім відданий тип „Умиленія“. Між Богородицею а Христом є сильний внутрішній контакт. Христос обнімає Богородицю за шию, його ручки видні на лівім рамени Богородиці, його личко притулюється до обличчя Богородиці, що є похилене в його сторону. На місце психічної індіференції Богоматери в Калинах наступив сильний внутрішній контакт: рід душевно-чуттєвого діяльогу обох фігур. Зміни-

¹⁾ І. Свенціцкий: Галицько-руське церковне малярство XV—XVI стол., 1911, ст. 26. Наше полотно богато пізнійше. На се вказують архітектури, які не мають в собі майже зовсім візантійських форм, тільки форми німецького ренесансу.

²⁾ Се мусіла бути ціла малярська родина, родом з Вишні в Галичині, бо місцевість сего імени мені на Закарпаттю незнана. Ікона Розпяття, яка знаходиться в Музею Просвіти в Ужгороді (Ч. 634), має слідоуючу напись: „Сию икону дав зробити священник ерей Лазоръ за здравіє свое й за отпущеніє грѣховъ родичовъ своихъ Ро. Бож. ѿѿѿ. Грицько малював з Вишнѣ.“ Стиль ікони одначе відмінний від Страстий в Цюшці.

³⁾ Анальогій є безліч. З браку місця я ограничився до вище наведених. Сему питанню требаби посвятити окрему студію. Передовсім требаби мати сфотографований цілий галицький і закарпато-руський матеріал.

⁴⁾ Напись під іконою: „Сей образъ даль помалювати Раб Божій Юрко Цімьболинець со женою своєю...(?) и со чады своїми за отпущеніє грѣховъ своихъ Року Божого ІФС(І) Місяца Априля дня ѿго.“

лося також зображення обличчя Богородиці. В Калинах се був надіндивідуальний строгий тип, недоступний для виразу яких небудь людських почувань. В Бистрім сей тип замінений вправді також ідеальним зображенням о згармонізованих клясичних пропорціях, але



Фіг. 5. Христос Вседержитель.
Намісна ікона з Бистрого коло Сваляви, XVII ст.

се вже не є обличчя з виразом недоступної Божествености, а таке, в яким відбиваються індивідуальні афекти (почування любови матери до дитини). Сей новіший тип „Умиленіє“ перейшов з західних країв, головнo з Італії, до візантійського мистецтва і звідти поширився, і то в найрізномордніших варіантах, у візантійсько-руській згл. візантійсько українській іконописі. Тип „Умиленія“ в Бистрім відповідає типови Матери Божої Теодорівської, яку знаємо з гравюри Алексія Андрєєва (1778).¹⁾ Тим кажемо, що вона від сего типу безпосередно зависима. Але се вказує тільки на поширення сего типу. Обличчя Мадонни з сильним клясичним характером є зближене до типу Богородиць, поширених більш на українських землях. Вона зближена до типу Богородиці Деїсуса гетьмана Самойловича, подарованого Київсько-печерській Лаврі (1672—1687) року.²⁾ Родент Богородиці є Христос в Бистрім (фіг. 5).³⁾ І він вказує на той сам

¹⁾ Н. П. Лихачевъ: Историческое значеніє итапо-греческой иконописи. Изображеніє Богоматери. Ст.-Петербург, 1911.

²⁾ Находиться в збірках Ханенка у Київі; пор. рівнож Богородицю Семіболісну Василя Познанського (обличчя); гл. Fr. Taborský, Ruske Umění, I. č. fig. 12.

³⁾ Напись: „Се образ дала поновити раба Божія Анна Попада жена престишаго сов. Іерея Василя Цековича „за свое здравіє и отпушеніє грїхов Року Божія 1731 Місяця Марта.“ Ікона, видно, в той час була тільки обновлена, самаж є старша.

мистецький осередок, що Богоматір. Є певні подібности між ним а Христом Каменної Крилиці Подільської губернії з 18 стол.¹⁾ Се є саме тип сильно поширений на Україні. Але є і різниці між Христом Камінної Крилиці а Христом в Бистрім. Тип Христа Камінної Крилиці є багато більш індивідуальний, хоч і в нїм є архаїчний характер.²⁾ За те тип Христа в Бистрім є строгійший. Се відбивається в відданню обличчя. Обличчя є видовжене, овалне, зображене після певного ідеального типу. Тим своїм ідеалізованням нагадує дещо Ушаківську школу. Але і тут нема безпосередних впливів, а треба шукати за посередниками, які передавали ці типи на Закарпатську Україну. Такими посередниками могли бути т. з. нерукотворні образи Ісуса Христа. Вони дійсно нагадують дуже сильно (в обличчю) тип Христа Вседержителя в Бистрім,³⁾ хоч ідеалізованія близше до школи Ушакова.⁴⁾

Як виглядав слїдуючий етап розвою іконописи на Закарпатській Україні, про се свідчить ікона Богоматери з іконостасу в Калинах (фіг. 6.). Се вже зовсім збарокізований тип нашої Богородиці. Не тільки в красках, в новій оливній техніці в противенстві до накладаних красок давнїших ікон, але в цілїм трактованню ікони. Відгуки візантійського стилю ще є, але вони непомітні і слабї. Вони проявляються в певній диспропорціонованости фігур, в жесті Христа, в видовжених руках Мадонни, в одязі, в тлі. Але загальний характер є вже бароковий. Ми обмежилися до одного приміру. Але ми маємо на Закарпатській Україні безліч ікон,⁵⁾ в яких від етапу до етапу можемо слїдити за тим процесом переміни візантійських основ новим

¹⁾ Пор. Грабарь: История русскаго искусства. Т. I. До-Петровска епоха. Стр. 467.

²⁾ Як се на перший погляд парадоксальне, але я добачую в нїм вплив нїдерляндської школи Van Eyck-ів. Що се не є випадкове, про се свідчить Розпис Вознесенської церкви на святих Воротах Київско-Печерської Лаври. Ангели й анахорети нагадують безумовно сцени з вїтвара в Генті.

³⁾ Я занотував одну ікону нерукотворного Христа на Закарпатській Україні в Солі на задній стїні іконостаса. Квалітативно першорядна робота. Вона належить безсумнівно до імпортованих ікон. Дуже подібна до ікони тогож змісту в Музею Науков. Тов. імеї Шевченка у Львові (XV в.); пор. Свенціцкий, op. cit. fig. IV. Нема сумніву, що ті ікони появилися на Закарпатській Україні з Галичини.

⁴⁾ Брак публікованого матеріалу з тої области і тут дається прикро відчуті. Тому означити точно провенієнцію нашої ікони покищо не дається. Поки не буде опублікованого матеріалу (в роді корпусу) галицької іконописи, поти сїх питань не можна розв'язати на основі порівнюючої аналізи. Бо порівняння на основі „пригадування“ собі типів і стилістичних ціх не можуть лягти в основу солідного наукового дослїду. Тому я обмежуюся тільки на зазначення можливости філіяції сїх впливів. Зрештою лишаю се питання отвертим.

⁵⁾ За сим процесом можна слїдити на зображеннях страшних судїв. Думаю посвятити їм особну розвідку на иншому місці.

бароковим стилем.¹⁾ Сей процес є властивим змістом розвою малярства на Закарпатській Україні в другій половині XVIII стол. А тим самим маємо один доказ більше, що мистецько-історична фізіономія Закарпатської України не ріжниться на загал від мистецько-історичної фізіономії прочих наших земель. Одиною ріжницею є часове пере-



Фіг. 6. Богородиця.

Намісна ікона з іконостасу в Калинах, пол. XVIII ст.

сунення і певні льокальні диференціяції. Зрештою процес розвою мистецьких проблемів тут і там є той самий. Се тільки підтверджує органічну злуку всіх наших територій в сфері мистецької творчости.

Останнім етапом, який впроваджує нас уже в початок XIX стол., є клясицизм, який має свого визначнішого заступника в малярі Михайлові Маньковичеві.²⁾ Я вкажу на Богородицю іконостаса в Ардівці. В ній відпізнаємо сей новий ідеал княсицистичної школи, яка образувалася на клясичних типах Рафаеля, Корреджія і других майстрах італійського ренесансу. Се видно не тільки в типі Мадонни, але і в кольористиці. Синя, червена, рожева краска заступає живий динамічний бароковий кольорит. Замітне у Маньковича є се, що помимо цілком західно-європейського вишколення, він при мальованню

¹⁾ Що були тут німецькі барокові малярі, про се свідчить напись барокового іконостаса в Данилові: Curatore A. R. Demetrio Thurzo Parocho Sofalensi. Josephus Kornmayer Annis 1727 et 1728 pinxit. Се є менш більш також часовий terminus витворення сего стилю.

²⁾ Напись на Ардовецькїм іконостасі така: „1832 Pinxit Michael Mankovits. Pictor Diocesan.“

іконостасів не відступав типологічно від традиційних норм. Він вкладав в стару дану традицією форму новий зміст клясицизму. Мальовані іконостаси кисти Маньковича я знаю в Пасіках,¹⁾ в Новоселиці²⁾ і в Рагові.³⁾ В Тернові є сильний вплив його манери. На тім кінчиться властивий історичний розвій малярства Закарпатської України.

З загальної точки погляду малярство Закарпатської України є явищем перифе-



Фіг. 7. Богородиця.

Намісна ікона з іконостасу в Ардівці, руки Михайла Маньковича з 1832 р.

ричним. Воно є тільки перехрещенням впливів метропольних центрів. Проте не можна йому приписувати тої ваги, що нпр. малярству Галичини чи Великої України — коли брати під увагу наші території. Але в кождім разі і сей процес периферичної трансформації метропольних течій на території Закарпатської України є для нас цікавий. Бож і він належить до перебігу мистецько-історичних процесів наших територій, хоч стрічаємо в нїм може тільки відблиски, рефлексии центрального явища. Але по словам Гете якраз „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“

¹⁾ Напись з заду іконостаса: „Іконостас виставлений 1838 мальований Михайлом Маньковичем 1841 р.“

²⁾ Напись слїдуюча: „1825 pinxit Michael Mankovits cum adiuncto sibi Alexandro Dukowski Parocho tunc existente Domino A. R. Basilio Gribowski sub curatore Mich. Murga. Sculptis autem Petrus Tomasco 1812 sub curatore Alexio Michalio.“

³⁾ Напись на задній стїні іконостасу: „1819 pinxit Michael Mankovitz existente tunc Parocho Domino A. Reverendissimo Miclosy. Partem superiore cum adiuncto sibi puero incipiente Luca Mihalca. Finivit in Festo S. S. Petri et Pauli iuxta graecum Calen. Curatore autem Michaele Kotats, qui etiam Fundator totius Ikonostasi fuit.“



ТО ЛІТ ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА.

1804 — 1904.

Написав МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ.

В 1804 р. помер у Львові останній з замітніших малярів Галицької України XVIII. віку Остап Білявський, якого творчість належить іще до епохи цехового малярства, якнебудь сам Білявський заокруглював свою малярську освіту в Римі (1766 р.). На своїх релігійних картинах та портретах підписувався Білявський шумно „della Academia Romana pictor“, але це був такий-же конкурентний прийом, яким здобували собі признання галицького „товариства“ його цехові товариші в роді Строїньских, Гертнерів та інших. Римська клясицистична політура академічних студій Білявського стерлася до непомітності, скоро тільки молодий артист зустрівся з умовами галицького життя та його проїнятою ще духом барока мистецькою культурою.

Молодший, а до речі кажучи, більш талановитий і освічений сучасник Білявського Лука Долинський (1750—1824), учень віденської академії передфігерівських часів, знайшов уже змогу переціплення принципів академічного, розумованого еkleктизму на галицький ґрунт. Але при усій вірності школі, з його великих композицій („Страсти“ львівського монастиря Бернардинів) віє ще розмахом і шириною барокового патосу. Його одначе картини й портрети далеко відбігають від цехової, ремісничо-іконописної манери. Тут і там приходять до слова клясицистична поза й композиційна ритміка (іконостас святоюрської церкви у Львові).

Може це й випадкове, але не менше характеристичне, що як Білявський так і Долинський повмирали середньо-заможними людьми, власниками домів у Львові, які полишили в спадщині для рідні, чого не можна уже сказати про ближших і дальших наслідників їх малярського куншту, з яких такий приміром Теодор Яхимович (1800—1870), виїхавши добувати мистецьку освіту до Відня, не мав уже чого вертати до рідного краю й до смерті остав на чужині. А був це безсумніву непересічний маляр, коли, вийшовши з віденської академії мистецтв, закінчив свою кар'єру як маляр-декоратор надвірної цісарської опери. Впрочім галицька публіка мала уже двічі змогу познайомитись з його творами на виставках у Львові 1894 і 1924 року, на яких виставлені були його проекти театральних декорацій та бравурно мальовані жанрові та баталістичні сцени. На жаль, в українських руках збереглася одна одинока картина Яхи-

мовича — „Хрещення в Йордані“, у владичій палаті в Перемишлі, мальована 1849 р. Талановитого Галичанина оцінила, як слід, німецька критика, запевнюючи йому місце в бельведерській картинній галерії.

Яхимович покінчив студії у віденській академії мистецтв 1827 р. і тогож року, попавши випадково до малярні театру Карла, остався там на становищі маляря-декоратора до 1836 р., коли на запросини директора Покорного перейшов до театру на Йозефштаті. В 1851 р. став Яхимович декоратором надвірної опери і на цьому становищі остався до смерті. Крім декоративного малярства, в якому дійшов Яхимович до небуденніх досягнень, займався, він головно в початках своєї кар'єри, жанровим малярством. І так з 1834 р. походять його жанрові картини, як „В столлярській робітні“, „Торговець ковбаси“, „Дівчина на гробі матері“, та інтересна своїми світляними ефектами „Родина при ліжку хорої матері“. Були це, як уже з самих заголовків бачимо, сентиментально-настроєві анекдоти в смаку старого віденського „біргерського“ малярства. З 1835 р. походять його спроби розв'язання архітектонічно-перспективічних проблемів в роді „Нутра церкви“, „Монастирського підсіння“. З 1836 р. датована його „Гробниця“, 1837 варіант „Нутра церкви“, 1840 знов повторена „Гробниця“; обі останні картини закупило віденське Kunstverein. В 1841 р. малює Яхимович велику картину „Геройство Давида“ з постатями природної величини (власність барона фон Макка), 1842 „Марію Магдалину й апостолів підчас бури“ та „Нутро церкви Піяристів у Відні“, 1845 „Сповідальницю“, 1848 „Підсіння ловецького замку“, 1850 „Нутро собору св. Стефана у Відні“, 1855 Іконостас з 75 образами на дереві для грецького монастиря в Захлі на Лівані, 1857 „Похоронну сцену“. Крім цього Яхимович ілюстрував діточе театральне видавництво „Mignon“.

Доволі пізним відгомоном клясицистичної епохи являється творчість Рафаїла Гадзевича (1803—1886) уроженця с. Глухого в Грубешівщині. (Гадзевич був сином уніяцького священика). Молодим попав Гадзевич у Варшаву, де в рисунковій школі при університеті вчився в останніх могікан польського псевдо-клясицизму — Блянка і Бродовського. В 1829—1831 роках вчиться Гадзевич в дрезденській та паризькій академіях, почім в 1832—1833 роках бачимо його в Фльорентії. З Італії

вернув Гадзевич до Галичини, де між іншими малював 1835 р. іконостас в Старяві. В Галичині пробув Гадзевич п'ять років, під час яких старався дістати катедру малярства на краківському університеті. З того часу походить його твір „Гераклъ та Анхильой“ (в збірці Павликівських у Львові), мальований на конкурсі. Не діставши професури в Кракові, переїхав Гадзевич в Москву, де від 1839—1844 р. був професором малярства на тамошньому університеті. В 1844 р. їде Гадзевич до Варшави, де працює як директор рисункової школи до 1871 року. На варшавському ґрунті, де клясицизм, довше як деінде, опирався подихам нового мистецтва, малює Гадзевич твори в роді „Іродіяди“, „Благословенства Якова“, „Св. Сімі“, „Св. Параскевії“, „Св. Валентія“ і других. Звільнившись від служби в рисунковій школі, переноситься Гадзевич до Кельц, де доживає віку.

На згаданій уже львівській виставці 1894 р. було одинадцять картин Гадзевича — чотири портрети, між ними автопортрет артиста з молодих літ, дві студії жіночих голів, два варіанти композицій „Гераклъ та Анхильой“, дві релігійні картини та один краєвид. Виїмково щасливо вибрано тут усе, що так чи інакше характеризує творчий діяпазон Гадзевича. Самозрозуміло, що творчість цього запізненого і мало оригінального клясициста гине поставлена на тло тогочасного, не кажім європейського, але російського чи хочби польського мистецтва, але обнята сірим тлом тогочасного галицького заґумінка вона зискує на силі і виразистості.

В 1834 р. вийшла з тайної друкарні заведення Оссолінських у Львові книжечка „Pieśni patriotyczne z czasów rewolucyi polskiej“, яку по донесенню президії губернії з дня 11. квітня 1834 р. мав віддати до друку питомець ІV. року греко-католицького семинарія у Львові Іван Вендзілович.

Сучасник цього інциденту о. Ганкевич так оповідає про нього: Директор бібліотеки Осолінських Константин Слотвінський доручив Вендзіловичеві виготовити „для потреб заведення“ рисунки польських королів, полководців, битв, повстанців і т. п. Ці рисунки літографовано в тайній друкарні заведення і тисячами розкидано по краю. 1834 р. австрійські власти попали на слід друкарні, в наслідок чого Слотвінського й багатьох конспіраторів увязнено; між ними попав за решітку й ілюстратор нельояльних видатництв — Вендзілович. Коли виявилось, що В. був несвідомим співучасником конспірації, його звільнено, але виключено з усіх австрійських шкіл. В допомогу нещасному артистови прийшов перемиський єпископ Снігурський, який доручив йому обновлення мальовил в єпископській палаті. В перемиському „Службнику“ 1852 р. є рисунки й заставки Вендзіловича. Він же, по словам Колачковського різьбив тоді двері

в єпископській палаті. В 1854 р. Вендзіловича висвячено й післано на сотрудництво до Волча. Одначе сотрудництво набридло небаром Вендзіловичеві, якого тягло до мистецтва. Він кинув парохію і взявся заробляти кистю. З того часу датується вівтар св. Анни в дрогобицькому костелі. Стомившись невдячними заробітками, Вендзілович знову надяг рясу і як парох котрогось із сіл Турчанщини помер около 1886 р.

Крім згаданих уже праць В. збереглися до нас гарно рисовані й видані 1837 р. в літографії портрети о. Венедикта Левицького та о. Онуфрія Криницького. В о. Подолинського в Середньому були картини двох пудлів, мальовані Вендзіловичем уже під кінець життя.

Біографія Вендзіловича це типова в умовах глухого галицького заґумінка картина мученицького життя артиста-самоука, що крізь ліс труднощів й перепон змагає до своєї мрії і кінець-кінців падає на шляху з поторощеними крилами. А чейже рисунки й портрети Вендзіловича, рисовані читко, з любов'ю й зрозумінням для індивідуальності, свідчать про те, що той трагічний тип самоука в інших умовах мав право блиснути як сильно очеркнута мистецька індивідуальність.

Талановитим малярем-аматором був Іван Лучинський (1816—1855) з Черновець, що, будучи скромним скарбовим урядником у Львові, весь свій вільний час й енергію посвятив малярству. Лучинський, якого в тайники малярського куншту втаємничував Машковскі, Львовянин, з якого робітні вийшов цілий ряд польських малярських знаменитостей з Гротгером на чолі, нікуди поза Львів не виїздив і помер тут же на чахотку. Провідником своєї малярської кар'єри обрав Лучинський Рембрандта, під якого впливом малює ряд портретів, між ними зовсім небуденній „Автопортрет“. Крім цього старався Лучинський зґлубити тайни голяндського малярства, в якого манері полишив цикль цвітів, мертвих натур та краєвидів.

Товаришем Лучинського з робітні Машковського був між іншими Українець з роду, якому судилось приспорити лаврів народжуючомуся тоді польському малярству, на якого тлі заняв місце виїмково-талановитого й оригінального баталіста. Був це творець „польського коня“ — Юлій Коссак (1824—1899). Не було для нього місця в свій час серед українського громадянства, тому приляг до польського, якого магнатські круги радо гостили молодого маляря по своїх дворах, в яких жили іще старі „гусарські“ традиції і плекалися цілі табуни повнокрівих, расових коней. Почав Коссак свою кар'єру з „портретів“ стаднини графа Дідушицького, опісля мандрував з двора в двір, рідко коли звертаючи увагу на винужділе, завмираюче українське село. Згодом, коли поріс в пір'я й від-

був обов'язкові подорожі по закордоні, занадто уже був польським малярем, щоби могли завернути до своїх... Раз тільки, коли в 1890. році українська громада в Кракові улаштувала Шевченківський концерт, заманіфестував Коссака свою національність — вінеткою для концертної програми... Впрочім не був Коссака ні першим ані останнім з тих, які ходили в найми до сусідів.

Родився Коссака в скромній урядничій сім'ї, що по своїй волі чи неволі замандрувала у Віснич „на Мазури“. Вчився в бучацьких Василян (дядько Юлія — Ілля був ігуменом Василян) а згодом у Львові як студент університету брав лекції у львівського маляря Машковського.

Скінчивши університет, зірвав Коссака з родиною, якої ідеалом було — бачити сина на посаді, і пустився в мандрівку по панських дворах Галичини, Волині та Правобережної України. Першим з дворів, побут, в якому можна сказати, вирішив питання характеру творчості Коссака, був двір Юлія Дідушицького в Ярчовицях на Поділлі, двір, з якого сальонів отвіралося двері прямо до конюшні з цілими рядами зразкових „арабів“.

В 1851 р. виїхав Коссака до Петербурга а десять літ згодом до Парижа, де копіює старих майстрів у Люврі. До речі кажучи, до Парижа поїхав Коссака на гроші своєї жінки Софії Галчинської, Польки-шляхтянки. З Парижа не вернув уже Коссака до Галичини, але поїхав до Варшави, де аж до 1869 р. був мистецьким редактором „Тижодніка Ілюстрованого“. З того часу датується його неймовірна плодовитість, очевидно з немалою шкодою для вартості його картин.

З Варшави переїхав Коссака до Кракова, в 1872—3 роках був в Монахові, почім осів постійно в Кракові, де й помер, оточений добробутом, якого не могли йому дати... рідний край і народ.

Коссака, якого талан досяг свого апогея у відтворенню коня, рисованого з неймовірним обсерваційним зміслом, можна сказати, в повні виразу кінської душі, нерву та темпераменту, пробував свого олівця і кисти в усіх можливих напрямках. Перш за все був це незрівняний на свій час ілюстратор, поет поміщицького двора, його ситого життя, забави. Деколи глянув на те життя кривим оком і тоді в його творчості задзвеніла нута сатири, не на стільки одначе їдка, щоб попусувати гумор його великодушним хлібодавцям. Часами, хоч рідко, глянув він на своє рідне українське село оком сина і тоді висовгувалися з під його кисти картини нужди й безпросвітного гофя. Алеж і ці картини не були знов так зворушующими, щоби міняти характер творчості цього з ґрунту по філістерськи настроєного оптиміста.

На ювілейній львівській виставці 1924 р. поміж „портретами“ стаднини пп. Дідуши-

цького і Третьяка, поміж повними гумору карикатурами, поруч великого „Вїзду Болеслава Хороброго до Київa“, висів невеличких розмірів рисунок, інтересний своїм змістом особливо для нас: на драгтивому возі, запряженому в такіж драгтиві шкапенята, сидів не менче драгтивенький мужик затоплений в молитві. В горі рисунку можна було прочитати дописку: „Steckt im Koth und denkt an Gott“...

Для цього, щоби не зрадити рідному краєви в ті страшні й безвиглядні часи, треба було пожертвувати собою, таланом і вигодами на кар'єру, а на таку саможертву здобудеться не всякий. Першим галицьким малярем, що поважився на таку саможертву, був Корнило Устиянович (1839—1903).

...„Пів сотні церков має мої ікони, п'ятнацять іконстаси, одинацять стінопись, в сімох лишив я, крім декоративних картин, вартісні твори мистецтва за час від 1862 до 1902 рр. І тих сорок літ праці не принесло мені ані гроший, ані слави, так само як моя письменська діяльність не діждалася заслуженого признання. Був я і згину загальновідомим, але ніким не поважаним, не любленим щирійше і ділетантом у всьому. Не одушевив я нікого і зйду так зі світа, хоч видить ся мені, що так волю бути не повинно“...

Так жалувався передчасно посивілий маляр в... сороклітній ювілей праці, ювілей, якого очевидно не святковано так само, як ніщо не промовляє за тим, щоби громадянство вшанувало наближаючесь двайцятьпятьліття його смерті. А чейже такі твори Устияновича, як „Мойсей“ та „Христос перед Пилатом“, що висять до нині на стінах Преображенській церкві у Львові, можуть послужити наглядним свідомством того, що так ідеальне забуття, яке окутало сирітську могилу артиста-романтика, десь на глухій провінції, в с. Довгому, є надто яскравим виявом невдячності громадянства супроти громадянина, без якого дальший розвиток галицько-українського мистецтва бувби не до подумання в темпі, в якому пішов.

„Так не повинно бути“, можнаб ужити слів сповіди Устияновича, але так було — многосторонна, нервозна й інтензивна діяльність Устияновича проминула незаважено громадянством, яке його оточало, мало не кожній його подвиг вдарив в порожню. А тим часом Устиянович кидався на всі боки — писав поезії, хотів створити українську „королівську драму“, писав фейлетони й статті на теми дня й мистецтва, видавав й ілюстрував сатирично-гумористичний журнал, промовляв на зборах, деклямував на концертах, різьбив а навіть продумував над конструкцією літаків... Був живим, „цілим чоловіком“, в якому громадянський нерв убив спеціаліста-поета чи маляря, важко сказати, так само як важко згодитись на нерідко вживану мірку „диле-

тантизму“ в відношенню до його літературних й малярських творів.

Не скінчивши гімназії ані реальної школи, до яких ходив у Львові та Бучачі в 1858 р., попадає Устиянович у віденську академію мистецтв, де в парі з сим слухає на університеті історичних викладів Ашбаха і Єгера та історії мистецтва Айтельбергера. По чотирьох роках побуту у Відні, де мав час і на пройдення курсу „славянофільства“ під рукою славного о. Раєвського, вертає Устиянович в Галичину. Два роки малює коломийську церкву, друкуючи рівночасно першу збірку своїх поезій. З Коломиї починає У. малярську мандрівку, підчас якої бачимо його в Холмі, Варшаві, Петербурзі, Києві, Сучаві і Яссах. Вернувши до краю, перебуває якийсь час у Вікні в добрах В. Федоровича. Згодом як церковний маляр мандрує по цілій Галичині. В 1881—82 рр. редагує у Львові „Зеркало“. 1886 р. їде до Відня, де малює найбільшу зі своїх картин „Мойсея“, потім їде до Італії і на Кавказ. Вмирає нечаяно на малярській роботі в с. Довгому 28 липня 1903 р.

Малярська спадщина Устияновича велика і різноманітна. Крім релігійних образів, стінописі та портретів, яких виконав У. велику силу хліба ради, полишив він по собі цілий ряд спроб побутових та історичних картин, краєвидів, рисунків, ілюстрацій та карикатур.

„Артистичні аспірації в напрямі досконалення свого талану не покидали артиста майже до самої смерті; був він чуткий на зміни, яким підлягало малярство в останніх десятиліттях; його талан міг був виробитися навіть під старість, але для цього треба було іншої суспільности, яка б могла артиста піддержати“. (І. Труш).

Такої суспільности не було і Устиянович, подібно як цілий ряд його попередників, сучасників та наслідників,.... змарнувався. А всеж таки є в малярському доріжку Устияновича картини, що поставлені на фоні своєї епохи говорять, що історик українського мистецтва не сміє пройти попри них байдуже. Я маю на думці його кольшовальних розмірів „Мойсея“ та менше широко, хоч може й театральню задуманого „Христа перед Пилатом“. Обі картини можна оглядати на стінах Преображенської церкви у Львові.

„Мойсей“ датований 1886 р. Походить з часу, коли талан і енергія Устияновича були в zenіті. Устиянович хотів у ньому цілком свідомо дати себе цілого, усе, на що могла тільки здобутися його поетична фантазія і малярська техніка. Щоб зосередоточитися, щоб бути близько зразків клясичного малярства, поїхав артист виводити свою візію Мойсея на полотно до Відня і там в холоді й голоді творив картину, яка, по його замислам, мала бути зворотним пунктом в історії галицького малярства. І треба признати, що напружена до максимум енергія артиста дала твір рішуче

небуденний. Монументальна постать Мойсея з піднятими в гору скрижалями робить вражіння до нині, не дивлячись на певного рода сценічне її освітлення та суто академічну фактуру. Тільки Устиянович здобувшись на твір, кинув його в ідеальну порожню, в безодню, яка навіть не дала відгомону.

У Відні малювана теж друга його картина „Христос перед Пилатом“. Вона дещо менчих розмірів, угруповання її персонажу суцільне з узглядненням усіх канонів академічного драматизму, освітлення штучне, холодне, але в парі з сим вимовно таємниче. Обличча Христа — це автопортрет самого артиста і в тому цілий зміст як тої композиції, так і всеї малярської творчости Устияновича.

Малюючи ікони для церков, Устиянович ніколи не переставав бути поетом, скажім навіть — літератом. Література вбивала подекуди його плястичні замисли, але нераз, в товаристві доброї малярської техніки, оживлювала виразом і надавала справжньої глибини його картинам. Це відноситься головню до цього Христа-Устияновича перед Пилатом-публикою, що, не розуміючи душі артиста, віддала його на смерть, на всякий випадок, умивши перед тим руки...

Скромним і більше від Устияновича зрівноваженим та прямолінійним був його сучасник Теофіль Копистинський (1844—1916). Зрівноваження і витривалість, якої не бачимо в Устияновича, дозволили йому бути паном техніки, проповідуваної доімпресіоністичними академіями. Майже всі його картини вдаряють нас печаливою викінченістю, а в картинах, які малював „для себе і своїх найблищих“, вдарить нас нераз психольогічна глибнь і ширий сантімент мистецтва для мистецтва.

Копистинський, син убогої урядничої сімї, вчився зразу в реальній школі в Перемишлі а згодом в мистецьких школах Кракова і Відня, де товаришував з Мункачїм, славним малярським малярем, теж... Українцем з походження. З Відня привіз зі собою атмосферу німецьких історичних шкіл, яка Чеха Матейка зробила найбільшим історичним малярем Польщі а бідному Копистинському тільки перешкаджала в заробітку на хліб мріями про великі історичні композиції. Академічні студії кінчив Копистинський, дякуючи допомозі гр. Володимира Дідушицького, в якого дворі в Потуриці знайдеться й нині чимало молодечих праць Копистинського. Одначе смерть мецената розвіяла мрії Копистинського про „велике мистецтво“. Ради шматка хліба для себе й наростаючої рідні кинувся артист на заробітки. Зразу портретами, до речі кажучи, добрими й далеко не трафаретними, а згодом — церковними мальовилами.

Тих церковних мальовил виконав Копистинський велику силу — малював іконостаси, поодинокі ікони та розписував стіни церков,

а все те робив з резигнацією, яка не перешкаждала йому бути совісним малярським робітником.

Якийсь час (у 80-их роках) був Копистинський учителем рисунків в академічній гімназії у Львові, що разом з церковними заробітками, убило в ньому маляря, талановитого, і як говориться в Галичині, „многонадійного“.

Його академічні студії в роді „Сирітки“ (1870), велика й бравурна копія „Мадонни“ Карла Дольчі (1884), „Гуцулка“, а краще кажучи, портрет дружини в гуцульському вбранню (1884) і „Гуцул з Липовиці“ (1884), на якого обороті читаємо: „для Николая сина“ це річі як своєю малярською фактурою так і зовсім небанальним замислом суто галерійні, твори доброго академічного мистецтва другої половини XIX віку. Мрії про „велике“ історичне малярство часто непокоїли артиста і тоді він творив свій цикл „Гальшка з Острога“, мальований очевидно без моделювання, без відповідного побутово-історичного підготування, на яке бідний іконописець не міг собі pozwoliти.

Під кінець життя, якого докоротав Копистинський на ласкавому хлібі „Захисту для підупавших купців і артистів“ фондації Домса у Львові, малював артист велику і складну але вже зовсім неповажну в старечих фантазмагоріях композицію „Сон Русалки“, що мала бути... плястичним виразом відродження України і як „Суд XX віку“ з тогож часу, виходить уже поза межі поважного мистецтва. Останні твори Копистинського це наче горячкова візія старця, якому в життю... шлях під ногами заповся.

Талановитим ілюстратором та карикатуристом, який „для себе“ малював цвіти, коні та львівські краєвиди, був Тит Романчук (1865—1911), син відомого Нестора українських парламентаристів. Покінчивши гімназію та правничі студії, був до 1896 р. урядником галицького краювого відділу, після чого спенсіонувавшись виїхав до Львовани, де й пробув до смерті. Малювати почав іще в гімназії, в якій вищих клясах ходив на т. зв. „вечірні курси“ малярства в промисловій школі у Львові під провідом проф. Кляпковського. Будучи вже урядником, використав одну з двомісячних відпусток на поїздку до Монахова, де працював в робітні польського маляря Грохольського.

Не дивлячись на здецидовано позитивні успіхи свого малярства, Романчук почував себе тільки аматором-ділетантом і не виставляв своїх картин навіть на налягання відомого польського критика Віткевіча, з яким познайомився в Львовани. Тому то його роботи, не побачивши ширшого світу, розбрилися й до нині ховаються в затиші сальонів рідні артиста. Якийсь час ілюстрував Романчук львівське „Зеркало“ а перед самою смертю

виконав ряд історичних ілюстрацій для календі даря Просвіти та другого видання Аркасово „Історії України“ (Вид. Лепкого, Краків, 1912)

На львівських пейзажах Романчука помітний уже вплив надвигаючого до нас із заходу імпресіонізму.

На галицький зразок „многонадійним“ і також змарнованим таланом був померший 1902 р. в Монахові Теофіль Терлецький, що прогнаний з львівської гімназії в 90-их роках під замітом соціалізму, „пустився на маляря“. Кілька років голодував в Краківі, де ходив до академії, а відтак в Монахові, де пробув від 1894 р. до смерті. Заробляв картинками та карикатурами в тогочасних польських та німецьких журналах („Jugend“ і „Fliegende Blätter“ та „Tygodnik Ilustrowany“), при чому один з його рисунків „Похорон жовніра“ (до слів О. Маковея) попав у львівську „Зорю“. Вмираючи на чохотку, полишив у своїх теках... ряд шкідливих до ширше задуманих картин.

Дня 3. падолиста 1898 р. відбулися у Львові перші загальні збори „Товариства для розвою руської штуки“, якого статут мав бути дошкою ратунку не тільки для пропадаючих на самоті артистів але й основою для відродження українського мистецтва в Галичині. Таж бодай думали основники товариства. Для характеристики відносин не видається нам байдужим первісний склад товариства, якого головою був архітект Василь Нагірний, Іван Труш директором а Юліян Панкевич секретарем. Позатим в склад гурта основників, які підписали статут, входили малярі іконописці та церковні різьбарі: Мриглодович, Пилиховський, Скруток, Царевич, Залуський, Хомик, Ковальський, Петровський, Волошинський, Волянський та Долгий.

В статуті Товариства було сказано, що метою його є взагалі розвиток українського мистецтва — малярства, різьби та... золочення як світського так і церковного. Товариство має старатися про те, щоб його члени мали заробіток та щоб виконували замовлення совісно, дешево і... згідно з вимогами сучасного мистецтва. Товариство має устроювати мистецькі виставки та підпомагати своїх членів.

З повище сказаного бачимо, що була це інституція торговельно промислового характеру, свого рода цех малярів, різьбарів та золотників, який мав на меті дбати про матеріальну безпеку своїх членів. І можеб історикови мистецтва не було ніякого діла до цього „Товариства“, як би не те, що якраз воно своїми виставками започаткувало оживлення мистецького руху в галицькій закутині, а відтак своїми суто меркантильними прийомами визвало фермент у власному лоні, що довів до розмежування мистців від ремісників та в своїй послідовности довів до першої у Львові суто мистецької виставки

1904 р. та оснування І. Трушем „Артистичного Вістника“.

Коли ходять про точність то властиво першу малярську виставку в Галичині улажено ще 1881 р. в Коломиї, де з нагоди господарсько-промислової вистави, виставлено картини: К. Устияновича, В. Пилиховського (Владимірського), Е. Витвицького, Кисілевського, І. Романовського, Никлаша та І. Копровського. Одначе виставка „Товариства“ в 1898 р. була першою самостійною мистецькою виставкою.

Уладжена на скору руку в салях львівського „Сокола“, не числила вона ані на повність ані на особливу вартість, всеж таки має для нас вагу історичної події.

Іван Труш в рецензії на цю виставку писав: „На ній не було видно ані одного етюда національного типу, ані одної сцени з народного життя, от хочби наших незвичайно характеристичних і мальовничих Гуцулів... Не помітно було також хочби спроб ілюстрації. Європейські малярі звернулися в останніх літах до краєвидів і вигворили тут нову річ — настрій; се якраз арена для попису української, ліричної вдачі. Але на нашій виставці, поза пейзажами Івана Труша, в котрих бачуть уже завдаток на се, і крім непевних хоч досить значних мистецьких інклинацій в тім напрямі Ю. Панкевича, не було більш нічого гідного до занотування.“

Всеж таки для характеристики тогочасних мистецьких заінтересовань варто згадати, що Панкевич виставив крім пейзажів релігійні образи, Пилиховський цілий цикл картонів та олійних картин з великокняжої історії України, кілька краєвидів та рисунків експонатів з археологічної виставки у Львові, Скруто к свої монахійській студії і композиції, Устиянович, крім пяти великих релігійних образів, „Шевченка на тлі краєвиду“ та етюд руїн Манявського Скита. Замітніші портрети виставили Труш та Панкевич. З різьби не виставлено нічого а з архітектури виставив Нагірний проекти церков.

Вступ на виставку був вільний, супроти чого... зацікавлення публіки було доволі помітне.

Рік згодом уладив Іван Труш першу свою самостійну виставку в сальона польського „Товариства прихильників мистецтва“.

В 1900 р. отворено другу виставку „Товариства для розвою руської штуки“.

Уладжена в салях „Народного Дому“, була ця виставка багатша і скількістю і якістю своїх експонатів в порівнанню з попередньою. Крім старих відомих артистів виступив на ній у перше цілий ряд молодих дебютантів, з яких може не всі оправдали покладані в них тоді надії, всеж таки дали доказ живучости українського мистецтва, якому навіть така услівна стежка, яку промошувало

„Товариство“, могла з часом протоптатися на шлях свободного й доцільного розвою.

Важко нині, з віддалення трьох десятиліть, оцінити як слід цю другу імпрезу нашого „Товариства“. Тому я покористуюсь сучасним голосом польської критики, який допоможе нам зорієнтуватися не тільки в експонатах виставки але й вимогах, які прикладано в той час до творів мистецтва в шасливішому від нашого, польському середовищі. „Зібрано тут — пише рецензент „Курієра Львовського“ — дещо картин різної вартости, дещо предметів релігійного культу, а коли додамо до того кілька різьб в дереві і зісумуємо разом, то можемо дійти до переконання, що Українці, поза своїми церквами і їх декоративним вивізуванням, не мають великих мистецьких аспірацій, а їх світське мистецтво шойно в зародку. Що так зовсім не є, можна довідатися відки інде, але не з виставки в Народньому Домі, що получена з фантовою льотерією на дохід дяків і паламарів, повинна радше називатися церковною виставкою, а не виставкою українського мистецтва.

Зараз на вступі до салі поміщено дві найбільші картини Устияновича „Мойсей“ і Пилиховського „Пречиста Діва — мати руського краю“.

„Мойсей“ це могутня постать в яркому освітленню, ніби при заході сонця. Обличча здорового і сильного старця, а його вираз то радше якась завзятість, аніж натхнення.

Друга картина — Пилиховського, вже більше національна (миб сказали нині — патріотична), бо церковного трудру її назвати. На престолі з хмар — Богородиця в малиновому плащі, краска наче з прапору Архангела. Біля неї стоїть сільська дівчинка з китицею квітів, дитина, що спинається до престолу з зеленою гилькою і врешті гуцульський вівчарик виграє на сопілці. Цілість робилаби дуже гарне вражіння, колиб не ті „богато золочені“ рами.

Поміж тими картинами — портрет пок. кардинала Сембратовича кисти Труша, молодого маляря, що чимраз то вище вибивається понад рівень звичайної міри та портрет єпископа Шептицького кисти о. Косановського з Залужа, що має ту прикмету, що є вдаряюче похорий на оригінал.

Поминувши кілька інших картин, довше спинюється око на картині Ярослава Пстрака „Христос на Оливній Горі“. Вдаряє тут зразу обличча Христа, похоче на обличча українського мужика, спрацьоване якесь і стомлене. Взагалі ця картина далеко відбігає від шаблону, от хочби сусідуючого з нею іконостаса О. Скрутка“.

Решту артистів, що взяли участь у виставці, рецензент тільки згадує, а були там — Івасюк, Турбацький, Курилас, Новаківський, Манастирський, Копистинський, та якісь — Гузик, Гнатовський, Кривий і багато інших.

Різьбар І. Кавка виставив тоді дерев'яну статуетку Хмельницького на коні. О. Новаківський — „Благовіщення“ та кілька етюдів, з яких звертав на себе увагу „Мертвий старець“, О. Курилас „Богородицю“ і „Преображення“, М. Івасюк виставив між іншими свого „Хмельницького під Зборовом“.

Уже з самого перечислення заголовків експонатів другої виставки „Товариства“ бачимо, що коли старші показали переважно релігійні та історичні композиції, підільні со-сом всевладної ще тоді літературної романтики, то молодші з Трушем на чолі дали перші проби реалістичного погляду на світ, осяяного першими, несміливими ще тоді на галицькому ґрунті проміннями західно-європейського імпресіонізму. Ріжниця поміж „старими“ та молодими, уже тоді сильно підчеркнута, привела вже небаром до розламу, який дав себе відчужити уже на третій з ряду виставці „Товариства“, улаженій в 1903 р. під скромною назвою „Вистава руських шкільців“. На сотню тих шкільців склалися роботи якогось Курила, Куриласа, Копистинського, Манастирського, Панкевича Сенюти та Турбацького.

Не бачимо вже тут ані Пстрака ані Труша, який по другій своїй збірній виставці улаженій 1901 р. зірвав компроміс з ремісництвом, якому чимраз більше корилося „Товариство для розвою руської штуки“, поки не загрузло в байдужому для історика мистецтва положенню комісового дому для церковної обстанови.

Впрочім місія „Товариства“ була покинчена. Викликаний двома його першими виставками фермент зробив своє. Дорогою через поневільний компроміс мали уже галицькі артисти протертий шлях до проголошення кличів чистого мистецтва, що вони й використали, отвіраючи 1904 р. першу, суто-мистецьку виставку у Львові.

Поки одначе прийдемо до неї, спинимося на декількох іменах і артистах, які підготували цю імпрезу, многоважну для розвитку українського мистецтва по цей бік Збруча.

Найдіяльнійший зі старої гвардії К. Устиянович помер 1903 р. Решті його сучасників з Копистинським і Пилиховським на чолі не було вже ніякого діла до суто мистецьких питань. Перший з них солідно й витривало малював церкви та ікони, другий з більшим завзяттям аніж таланом ілюстрував на всі лади історію „Руси“ — тої, яку з москвофільська настроєні Галичани протиставили козацькій та „гайдамацькій“ Україні. Впрочім як Устиянович так і Пилиховський належали до гурта тих вигибаючих в 90-их роках романтиків-балагул, яким не було уже місця в атмосфері перепоненій свого рода культурним позитивізмом.

Правда, вони не оспали без наслідників, тому заки глянемо на інтензивну й піонір-

ську діяльність Труша, мусимо на цьому місці згадати його запізненіх в своєму народовецько-історичному романтизмі, та всеж таки „молодих“ сучасників. Маю на думці М. Івасюка та Ю. Панкевича.

Микола Івасюк (род. 1865 р. в Заставній на Буковині) учень віденської (проф. Л. Аллеманд) та монахійської (А. Ф. Ліцен Маєр) академії, виступив, мабуть в перше, на виставці львівського (польського) „Товариства прихильників мистецтв“ в 1892 році. Редактор „Зорі“ І. Белей привітав тоді молодого дебютанта словами: „У нас є талани і вириналиби усе нові, що піднялиб українське мистецтво, як Поляки своє, але наша суспільність мусить залишити свою безпричасність, свій холод, особливо у відношенню до галицько-українських артистів, тих героїв, що зважившись взяти кистку в руки, беруть рівночасно і хрест на плечі“... Івасюк виставив тоді ідилю „Біля криниці“ та один етюд. Видержана академічна поправність рисунку, досить, як на ті часи, живий кольорит, здобули Івасюкови слова признання і з боку польської критики. А коли, виставивши свого „Хмельницького під Зборовом“ в 1893. р., почув Івасюк щирі й теплі слова признання з уст ветерана галицького малярства Устияновича, якому заімпонував нахил Івасюка до історичних картин, тоді характер дальшої творчости Івасюка буз вже вирішений. Він рішив стати українським історичним малярем й перешіпити традиції старої монахійської „історичної школи“ на галицький ґрунт. Впрочім трафив на виїмково податливий ґрунт. Лаври Матейка не давали заснути галицькому громадянству. Івасюк узявся за історичне малярство. Алеж з якими труднощами й перепонами довелося йому зустріти в реалізації свого наміру, говорить недвозначно його, правда кольосальна розмірами, але о ціле небо гірша від „Хмельницького під Зборовом“ композиція „Візду Хмельницького до Київа“. По п'ятнайцятьох роках муравлиної праці над велитенським (6×4 м) полотном виставив його Івасюк в 1912 р. у Львові. Правда, — тогочасна „мистецька критика“, в особі теж запізненого романтика поета В. Пачовського, прийняла картину з ентузіазмом. Як колись „Мойсей“ Устияновича, заімпонував львівській публиці „Візд“ Івасюка — своїми розмірами. Але тимчасом свідомі справи люди покпивали собі з лялкуюватих козацьків, що рівним „глідом“ зависли в повітрі позад сьак так іще посаженого на коні Хмельницького перед якимсь ні то романським, ні то московським храмом, з дивно незгармонізованими групами духовенства й „народу“, про якого не то психольогічний але й історично-побутовий характер не доводиться й говорити. Одно, що звертало позитивно увагу в тій картині, це уміла й печалива виписка акцесорій, але виписка давно вже перестаріла й нецікава супроти як раз

в тому напрямі переломових здобутків імпресіонізму.

Пятнацятилітний труд Івасюка не виправдав покладених в ньому надій; галицька публіка так і не діждалася „нашого Матейка“, а його картина, поширена в репродукціях, досягла хіба пропагандистично-патріотичну мету.

Далеко більше уваги з боку тямучої публіки притягли виставлені разом з „Віздом“ поменчі картини Івасюка, портрети, етюди та жанрові картини, які в доволі вузко закросних межах сповняли постулат академічної грамотності і виробленого на класичних зразках смаку. Новатором Івасюк не був і не хотів бути.

Новатором в певному напрямі був Юліян Панкевич. На постійну виставку Товариства прихильників мистецтва прислав він в 1891 р. дві невеличкі картини, які викликали свого рода „бурю в склянці води“. Були це ікони, на яких Христа і Богородицю змалював артист в народніх гуцульських костюмах.

З глибини нетрів галицького загумінка почувся голос „святого обурення“. Якийсь о. Кирило Селецький кинувся на артиста з мотком рядном, мовляв, „через стільки століть на цілому Восгоці драповано святих в поважний костюм, а тут беруться його промінати за костюм Гринька або Параньки! Est modus in rebus — кликав обурений панотець — дійде до того, що Христа малюватимуть у фраку а Пречисту з декольтом і шлепом позаду, на цур усьому релігійному зміслові!“

Обуреному панотцеві відповів артист в статті п. з. „О щож властиво ходить?“ Наводючи цілий ряд старих ікон з суто національними чертами костюму і побуту, каже Панкевич: „Українське релігійне малярство доходить до того, що творилося колись в Італії і в інших культурних народів. Воно хоче висказати себе своєю, рідною мовою. Я пішов свідомо тою дорогою, на яку наше малярство давним давно вступило, пішов з переконанням, що сповняю святий обов'язок супроти нашої церкви і рідного народу“. Чи переконав Панкевич о. Селецького, трудно сказати, це одначе остане фактом, що його будь що будь сміливий експеримент найшов наслідувачів і нині народна обстановка іконописі перестала уже бути обурюючим куріозом, що більше — може похвалитися позитивними, суто мистецькими вальорами.

Доконавши вилому в одному напрямі, поважився Панкевич навилім в другому. Він перший на галицькому ґрунті в іконі св. Миколи, виставленій 1898 р. свідомо, знехтував заялозений уже академічний тип зображення і повернув до візантійського типу з суто декоративними й символічними принципами персоніфікації.

Панкевичеви нарешті зобов'язана своїм відродженням графіка української нової книги.

Видані в 1903 р. І. Франком „Акорди“ вивінував Панкевич заставками та ініціалами компонованими на зразок гуцульської орнаментики.

Панкевич це був безсумніву перший з піонерів відроджуючогося малярства Галицької України, талановитий, тямущий і до саможертви сміливий, за що й заплатив трагедією свого змарганого, безпросвітнього життя.

Про умови, серед яких уладив Іван Труш першу свою виставку 1899 р., може яскраво засвідчити факт, що коли „Літературно Науковий Вістник“ рішив відгукнутися на цю небуденню подію, то попросив написати рецензію на виставку... Поляка, маляря Дембіцкого. Навіть згодом, коли вже здавалося, що з лона галицького громадянства повинен виринути якийсь більш-менш грамотний знавець мистецтва, українська преса обходила без нього, хіба що вирвався з „рецензіями“ який Турбацький або другий недотепа. Не диво отже, що всю широку популярність в Галичині завдячує Труш польській критиці та поневільним її відгукам в українській пресі. Польська публіка була теж в більшості випадків ринком збуту для Трушевих картин... Так було і нічого з тим не порадиш. До нині тяжко забути цього прикрого але не менше вірного освітлення галицьких „мистецьких“ відносин з боку польської критики, яка устами рецензента „Слова Польського“ говорила:

„Українці не мають щастя до малярів. Мистці, що вийшли з тої нації, затерли сліди свого зв'язку з нею, а ті, що маніфестували цей зв'язок, згинули в сумерках, заслуженого впрочім, забуття“...

Труш зразу виявив себе малярем, який на „сумерк забуття“ не заслугоє і, можна сказати, задержав це виїмкове становище майже до останку. В кожному разі до вибуху світової війни.

Поки Труш був молодим, кидався на всі боки, „робив Галичанам мистецтво“. В парі з щорічними майже виступами на виставках кинувся Труш до літературної пропаганди мистецтва, яку й почав майже рівночасно зі своїм першим виступом у львівській „Будучині“. Там то він крім силуетів європейських артистів, як Беклін або Саша Шнайдер, поміщував такі, сказатиб, програмово-усвідомлюючі статті, як „Чи можлива у нас штука“ або „Як повстає образ“ і т. п. По упадку „Будучини“ став Труш мистецьким рецензентом і хронікарем „Літ.-Наук. Вістника“, поки в 1905 р. не вдалося йому пустити в світ власного журналу „Артистичний Вістник“.

Нема сумніву, що Труш малював далеко краще аніж писав, кристалізуючи свої погляди на мистецтво та... українське громадянство, певне також, що Труш як типове егоцентрична індивідуальність свідомо й послідовно проводив у своїх писаннях так би сказати власну мистецьку політику. Але це не ослаблює факту,

що Труш був на галицькому ґрунті першим теоретиком і популяризатором нового ще тоді західньо-європейського імпресіонізму. Він теж перший думав про „серію силуеток українських малярів та різьбарів“, що утворилиб огляд сучасного українського мистецтва, замисл, який частинно тільки вдалося йому перепровести щойно в „Артистичному Вістнику“. Згодом, закинувши здебільшого писання про мистецтво, кинувся Труш на літературу, але тут поза хвилими ефектами аматорської роботи викликав тільки ряд непорозумінь та зідливих нападів, що були впливом його специфічного трактування літературних явищ та діячів.

Перше всего одначе той енергійний пропагатор мистецтва й теоретик його нових струй був малярем і з того титулу зайняв він одно з перших місць в мистецькому життю Галицької Землі.

Іван Труш (род. 1869 р.) по скінченню гімназії в Бродях студіював через кілька літ в краківській академії мистецтв, відтак якийсь час в Монахові і знову в Кракові в клясі першого поета українського неба Яна Станіславського (1860—1907), якого вплив рішив про характер усеї, пізнішої творчости нашого артиста, що з рівною силою можна сказати про всіх його українських учнів, з яких Віктор Масляників та Микола Бурачек сталися творцями нового українського пейзажу.

Згідно з принципами імпресіонізму, імперативом малярської творчости Труша став момент, поза рамки якого вискакує з трудом будований композиційний кістяк і те, що називалося досі „змістом“. Подальше того не виходив Труш ніколи, хиба що ради продажі перемальовував свої етюди на „картини“, то є, затираючи сліди етюдної техніки, сям і там підчеркнув т. зв. „льокальний кольор“ і запуслав сентиментально-настроявим душком. Це йому впрочім вдавалося зовсім легко.

Примушений життям малювати портрети, рідко коли присвячував їм більше уваги понад те, скільки вимагало замовлення. Раз тільки, оскільки не помиляюся, намалював портрет дружини і тоді, виломившись з під канонів імпресіоністичної, манерної скороспішности, дав картину, холодну в тонах й видержану в академічній композиційній манері, але з великою психологічною глибиною. Це був одинокий випадок, поза яким усі портрети Труша а навіть спроби т. зв. „фігуральної композиції“ є тільки більше або менше безпосередніми імпресіоністичними етюдами.

В 1904 р. схарактеризував нашого артиста пок. проф. Болоз-Антоневич: „Іван Труш! Чи не звенить це дивно, сильно, могуче, якби рубонув сокирою? Утворюємо собі в думках образ сина здорового і первісного племені, готового з повною, незужитою силою вступити в стомлений механізм нашої культури. Я уявляв собі його як другого Дефрегера,

в уяві бачив я його як майбутнього Седжантіні степів, уродженого в глухомоу застінку, в якомусь затишному хуторі, вихованого над днівними порогами. Можнаб було сподіватися, що його картини будуть може менче викінченими але за те більш елементарними маніфестаціями сильного інстинкту природи, плодом від віків одіиченого привязання до землі. Уклавши собі все те в готову мистецьку формулку, дивуємося немало, знайшовши картини повні рафінованого вичуття кольористичних вальорів і дистингованого мистецького змислу для всего, що є саомбутнім, особливим і тільки для вибранців доступним. Все те, що Іван Труш дає, є отже цілковитим противенством того, чоґоб по ньому можна було сподіватися. Замість могутньої сили — переніження, замість зачіпного обявлення — контемплативне уживання“...

Покійний професор, який давався так часто нести легкокрилим фразам, в тім випадку попав у суть справи. Український ученик польського професора Станіславського не є в своїому малярстві ані в приближенню таким Українцем, яким був Станіславский.

Елементарно-ляпідарна, щира й безпосередна творчість Станіславського, якому „душа сміялася в радісному упоенню“ на вид Дніпра, найшла в творчости цього Українця „з уряду“ відгомін неширої условности й манери, якій треба було аж Криму чи Палестини, щоб так жеж условно зворушитись і передати те зворушення на полотні. Український пейзаж до цього українського пейзажиста не промовив ніколи тією глибокою інтимністю, якою оповиті українські пейзажі Станіславського.

Все це одначе ні в чому не обнижує ваги Труша як виїмково культурного й талановитого маляря, без якого творчости й літературної діяльности не можна собі уявити дальшого розвитку мистецтва на галицькому ґрунті.

Зорганізоване проф. М. Грушевським та І. Трушем „Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки“, яке поставило собі метою „познайомлювати цивілізований світ з продуктами української, передовсім народньої артистичної творчости“, зазначило свою животність імпрезою, якої вага без сумніву небуденна, особливо коли ще раз, може й непотрібно, підчеркнемо умови, серед яких вона мала місце.

В м. лютому 1905 року, отворено в т. зв. сальонах Лятура першу суто мистецьку „Виставку українських артистів“. Зайняла вона чотири кімнати, удекоровані килимами, плахтами і виробами гуцульської різьби, обняла 110 картин 12 українських малярів з Галичини й Великої України. Вже сам факт кооперациї розділених кордоном артистів обох Україн мігби в інших умовах примусити галицьку пресу промовити. Вона одначе уперто мовчала тоді, коли одна частина польської

(брукової) преси уладила формальну нагінку на виставу, а друга, більш культурна, не знаходила слів для виразів свого захоплення виставкою. Кінець кінців, по півторамісячному треванню, виставку закрито з повним матеріальними дефіцитом (Наук. Тов. ім. Шевченка пожертвувало 1000 корон на його покриття), але, як висловлюється І. Труш у звітному доповіді, з „великим моральним успіхом“.

З Галичан найбільше виставив Труш, якого пейзажі та портрети зайняли цілу кімнату, відтак М. Сосенко, що виступив тоді вперше і зразу заманіфестувався як пошукувач нових шляхів для розвою українського мистецтва (його з візантійська стилізований портрет Атаназія Шептицького та „Свахи“ на золоченому тлі). Крім того Ю. Панкевич виставив краєвиди, Е. Турбацький два портрети та М. Бойчук, тоді ще студент краківської академії, надіслав теж два портрети.

З придніпрянських гостей познайомився галицька публіка з І. Бурачком, В. Маслянником, М. Жуком (з якого виставлених картин проглядав вплив його краківських професорів, особливо Виспянського), Ф. Красіцьким (цикль жанрових картин з „Гостем з Запоріжжя“ на чолі), І. Макушенком та Л. Драгомановою.

Свого рода консеквенцією виставки і пробою перевірки зацікавлення мистецькими справами, викликаного серед галицької публіки виставкою, була поява „Артистичного Вістника“, що редагований колегією, а властиво І. Трушем, мав бути трибуною мистецтва Галицької України. На спілку з „Товариством прихильників“ мав „Вістник“ — „прикладати рук до сформування тієї фізіології, яка тепер заледви починає виринати з грубої брили, а виразно скристалізується може в недалекій будучності — до формовання української штуки“...

Та як не скромні були заміри ініціаторів, нічого з них однак не вийшло. Дотягнувши видавництво до кінця 1905 р., звинувато підприємство з помітним недобором. Правда, на прикінці останнього зшитка поміщено нотатку, мовляв, „Артистичний Вістник“ буде виходити далі у формі... книжки-річника, але ніколи вже ця книжка-річник світа Божого не побачила.

З того теж часу аж до великої війни 1914 р. не уладжено у Львові ні одної збірної виставки українського мистецтва ані не відважився ніхто на видавництво цьому мистецтву посвячене. Уладжена 1912 р. виставка картин М. Івасюка мала наскрізь випадковий, незв'язаний з ґрунтом характер.

На виставці 1905р. виступив уперше артист, що слідом Панкевича зважився шукати власної дороги не тільки для себе але й для дальшого ходу еволюції сучасного українського мистецтва — Модест Сосенко (1875—1920). З трудом і саможертвою пробиту Панкеви-

чем стежечку протоптав Сосенко на широку дорогу, якою пішли за ним упевнено й без вагань його наслідники — Микола Бойчук, Петро Холодний та молодші.

Покінчивши реальну школу в Станиславові, з якої виніс симпатичний спомин про свого вчителя рисунків Стефановича, Сосенко вступив до краківської академії мистецтв, яку покінчив золотою медалю. При допомозі митрополита Шептицького пробув два роки в Монахові, два роки в Парижі та познайомився з мистецькими збірками Європи.

Вроджена інтелігенція з систематичним й доцільним формуванням утворили в ньому рідкий на нашому ґрунті тип мистця-інтелектуаліста. Кидаючи краківську академію, мав уже Сосенко скристалізовані напрямні своєї дальшої праці, свого рода творчу й життєву диспозицію на будуче. Час, розвій талану та дальший хід упертої праці над собою витінювали її й витончували в нюансах, не міняючи однак основної канви.

Побут в Парижі в клясі знаменитого французького портретиста Льва Бонната (1833—1905) не викресав з нього портретиста так само, як копіювання старих майстрів не прикувало Сосенка до їх тріумфальних квадриг, під яких колесами пропав не один молодий талан. Копії таких антиподальних артистів, як Фра Анджеліко і Рембрандт, виходили з під жадної мистецьких об'явлень кисти Сосенка до нюансів вірні, але їхня фактура оставала усе поза межами індивідуальності цього незворушливого артиста. Тому то перший його публічний виступ в 1905 р. був до тої міри недвозначною маніфестацією його творчих замірень. Перед галицькою публікою, здеорієнтованою досьогочасною тандетою, станув і випрямився в увесь ріст свідомий своїх цілей і засобів стиліст-декоратор, що шукав джерел натхнення в давно вже забутих і тому в свій час незрозумілій традиції старої української іконописі. Тої, що стоячи на межі Сходу і Заходу, не була ані візантійська ані західна але синтетична — в строгі рямці візантійського канону вливала молоду кров життя і його ритму.

Додумався до цього Панкевич, але не найшов в собі стільки сили, щоб довести замисл до повної, безкомпромісової реалізації, впрочім замало мав на це підготовання. З синтези старих візантійських залогів з мистецьким надбанням нації зродилася в Сосенка концепція його ікони та іконописі, яку й реалізував в цілому ряді церков, з яких згадаємо хочби першу з черги церкву в Пужниках біля Товмача а далі в Підберізцях під Львовом, Печеніжині, Славську, Девятниках, Підкамінні під Рогатином, Рикові, Золочеві, Більчу Золотому та інших.

Кожна із вичислених церковних поліхромій це один з пройдених артистом етапів в еволюції, в напрямі витривалого й свідомого

мого шукання стилю, який, остаючи в тісному контакті з традиціями минулого, мав бути викладником мистецьких зусиль сучасної України.

На жаль, великим замислам Сосенка стало на перешкоді життя і його виїмково страшні умови. Трагічна дісгармонія родинного життя получена з браком розуміння в ширших кругах громадянства, для яких артист жертвував собою. Потім прийшла війна, фронт, польський концентраційний табор і чакотка, а в консеквенції передчасна смерть. На уладженій 1919 р. в саялах „Національного Музея“ виставці сучасного мистецтва Галицької України мала галицька публіка змогу перший раз познайомитися з творчістю сего умираючого вже тоді артиста, в ширшому, ретроспективному зіставленню. Найшлися там його давніші пейзажі й портретні начерки поруч найновіших етюдів, привезених з альбанського фронту але й були там широко закреслені проекти поліхромії Успенської церкви у Львові та антикізовані портрети.

Осіною 1920 р. уладила управа Національного Музея збірну посмертну виставку артиста, що, обнявши 104 експонати, хоч і не давала вичерпуючої ретроспекції інтензивної творчості Сосенка, всеж таки уможлилювала усталення певного погляду на її характер. Впрочім бодай приблизно повна виставка творів Сосенка, якого праця зосередоточувалася на малярському вивінуванню церков, важка до подумання не то переведення. Старався цю самозрозумілу прогалину виповнити каталог виставки, уложений д-ром Свенціцьким, який паралельно з хронологічним упорядкуванням експонатів узгляднював в примітках роботи Сосенка на виставі не заступлені. В той спосіб повсталася перша спроба хронології праць Сосенка, безумовно цінна як показчик для еволюції артиста.

Найраньші картини Сосенка, показані на виставці, це його солідні академічні рисунки актів та голов, з поміж яких „Голова хлопця“ (ч. 1. каталогу) звертала на себе особливу увагу своєю „галерійною“ фактурою. Дещо пізніше (1901 р.) два пейзажі „Верби ранньою весною“ та „Шлях з вербами під Краковом“ говорили уже про помітний вплив Станіславського. З поміж монахійських (1901—1902) студій, націхованих нервозністю і неспокоєм шукаючого артиста, виступає на перший плян згадувана уже композиція-портрет Атаназія Шептицького, якого концепція повсталася в часах, коли Сосенко копіював в старій, монахійській пінакотечі „Чотирьох Апостолів“ А. Дірера.

Перші париські студії та картини Сосенка, коли рівняти їх з попередніми, зроджують якийсь хвилевий застій чи недиспозицію. Тогочасний його „Ліс в освітленню з поляни“ (ч. 14) або „Таночний хорівід“ (ч. 15) дуже якісь примітивні як композицією так і малярською фактурою. Поза академічну поправ-

ність не виходять й три жіночі акти, сировані 1903 р. Хвилева ця одначе недиспозиція устає і вже в 1904 р. дає артист знаменитий в своїйому роді „Портрет дами в жовтому“, відомий з виставки 1904 р. та репродукції в „Артистичному Вістнику“. З того теж часу походить „Жіноча голова“, яка своєю незрівняною технікою, переростає усі досьогочасні етюди Сосенка.

З поворотом до краю 1906 р. починається нова епоха в життю і творчості Сосенка. З того часу датуються його мініатурні але заєдно цизельовані краєвиди та декоративно-іконографічні композиції до цілого ряду східногалицьких церков. Тодіж виходять з його робітні спроби жанру. Найповніше була на виставці заступлена творчість, а краще кажучи, підготовна робота 1917—1918 років, на яку склались в першу чергу етюди з адрійського побережжя.

Сосенкову іконопись запрезентовано заледви одною іконою „Нерукотворного Спаса“ та загально відомим „Св. Йосафатом“. Проект поліхромії волоської церкви та саль Музичного Інститута натякали на Сосенка-декоратора.

З поданої в каталозі хронології праць Сосенка, необнятих виставкою, варто винотувати бодай важніші. Першою з церковних робіт була співпраця Сосенка над іконостасом станіславівського єпископського собору з польським малярем (Українцем з походження) Ю. Макаревичем. В 1900 р. малював Сосенко презвітерію церкви в Яблоніві біля Ворохти; 1906 р. церкву в Пужниках біля Товмача; 1907 р. в Підберіцях коло Львова; 1908 в Печеніжині біля Косова; 1909 церкву в Славську біля Скольного, іконостас для церкви львівських Василіян та Покров Богородиці для Василіян в Канаді; 1910 церкву в Риківі на Поділлі; 1911 церкву в Конюшках; 1912 церкву в Більчу Золотому; 1913 іконостас для церкви в Золочеві.

Прашаючи Сосенкову домовину весною 1920 р., писав я в газетному некролозі:

В затиші митрополичої палати у Львові плюнув останнім шматком легких один з „наших“ молодих і многонадійних. З бездушним хамством наших буднів розпрацьався артист з ніжною душею Фра Анджелика. Від невеличкого гуртка галицьких артистів відбився чоловік великої культури і того небуденного такту, який не розуміє ні зависти ні ненависти, ні скептицизму ні мегальоманії. В доброму серці Сосенка нашлось живе почуття для кожного гарного прозиву, в його світогляді було місце для кожного прояву індивідуальності; з пошаною відносився до усього, що викликало вражіння власного обличчя, а коли не все стрічався з тою пошаною у відношенню до себе, то потрафив цьому, що найменше, не дивуватися. А цього чейже забувати не можна, що Сосенко, який від початку до кінця пря-

мував власною дорогою, був нераз примушений виправдувати цю до ідеалу посунуту неграмотність галицького загумінка, який устами провінціонального панотця говорив:

— „Ми образ дістали. Оглядав його я, моя жінка і діти, всі брата церковні і сестри служебниці та переконалися, що цей образ до нічого. Ми сподівалися, що ви намалюєте образ артистичний, а тимчасом тут жадного артизму не видно. Я хотів писати до вас, щобисьте дали образ за 50 золотих, але дяк каже, що найліпше зовсім відіслати“.

Перші спроби сучасної української графіки в Галичині вийшли з під талановитого пера Ю. Панкевича, що теж, як уже сказано, дав у нас почин до відродження нової української книги. Артисткою, яка львину частку своєї творчої енергії, талану і вмілості віддала тій ділянці мистецької культури, є Олена Кульчицька. Коли вона, покінчивши віденську „Kunstgewerbeschule“, виступила вперше в 1909 р. в саях львівського (польського) Товариства Прихильників мистецтв, то з природи скупий на похвали Труш привитав її словами:

„Картини Кульчицької належали до творів, на які звертали увагу як знатоки так і аматори, бо артистка належить до дуже нечисленних жінок-артисток а не ділетанток. Вироблена техніка і певність ведення лінії ставить деякі з виставлених творів на рівні європейського мистецтва“.

На згаданій виставці заняла Кульчицька цілу салю, якої більшу половину завішала олійними картинами, а меншу акварелями, пастелями та пробками мистецької емалі, що й було першим від непамятних часів зусиллям відродити цю вітку українського прикладного мистецтва, яке, перенесене до нас з Візантії, дало в княжі часи зразки інтересної й до місцевих вимог прикладеної техніки.

Відтак виставляла Кульчицька свої праці в Кракові, Варшаві, Познані, Києві та Полтаві, з яких останні виставки, будучи маніфестацією національної приналежності Кульчицької, позбавили її симпатій і підпертя, яке досі мала в польських мистецьких кругах. Праці її відкинуто тоді на графічному курсі, улаштованому у Варшаві.

„Рис європейської культури“, характеристичний в працях Кульчицької, звернув на себе увагу рецензента київської виставки 1913 р. (М. Вороного), який любить офортами Кульчицької в роді „При вечірньому освітленню“, „Бора“, „Бідні діти“ та другими, він зачарований стилізованою лінією „Богородиці“, настроєвим тоном картини „До церкви“ і т. п. Закидує критик Кульчицькій деколи фотографічну різкість та брак почуття кольористичних вальорів в олійних картинах. Для прикладу наводить рецензент згадану вже „Бору“ („на небі женуться збентежені,

мов фурії, хмари, дерева гнутья. Якийсь навал стихії, що в навіженому русі готов знизити все і ухо ніби чує скрип вітру, скрип дерева“), яка в офорті викликає куди більше вражіння аніж в олійній картині.

Перші роки світової війни дали артистці „невичерпані джерела для змалювання злиднів, кривд, несправедливостей і болючих несподіванок, що цілою вагою придавили душу кожного Українця“ (з листу до мене).

Тоді повстав перший ряд реалістичних в своєму заложенню але уже з самої природи матеріялу стилізованих дереворитів та олійних і акварелевих картин та етюдів, які були відгомном всего того страхіття, яке окружило звідусіль ніжну й високо-культурну артистку.

Річи ці, виставлені у Відні в 1916 р., найшлися відтак у Львові на виставці 1919 р. Тамжеж найшли місце перші з ілюстрованих Кульчицькою книжок для дітей, після емалі та деревориту — третє серйозне осягнення артистки. Тоді вже можна було вирішити питання про дальший хід розвитку талану й умілості Кульчицької, яка весь засіб вродженої і набутої культури, уся жіночу ніжність і тонкість виразу вложила в графіку, якій треба хіба було побажати енергійнішого наклону в бік суто-української традиції, проявленої в тій ділянці ритівниками-графіками українського бароко.

На „весняній виставці“, уладженій Національним Музеєм в 1921 р., показано чотири стилізовані під смак сецесії ікони Кульчицької та давнішу емалієву оправу Євангелія.

В 1921 р. випустила О. Кульчицька нову серію дереворитів, що ілюструють важніші моменти й особистости української історії та культури, які в парі з патріотично-усвідомлюючою пропагандою, мали нести по Галичині зрозуміння для мистецьких цінностей української графіки. Але вони осталися на складах нерозкупленими.

З більшими циклями картин, офорт, дереворитів та книжкових ілюстрацій брала О. Кульчицька участь у всіх трьох виставках львівського „Гуртка Діячів Українського Мистецтва“ (1922, 23, 24), які одначе ні в чому не змінили її усталеної слави як артистки з великим знанням та мистецькою культурою, що помогли їй пройти шлях від реалістично-імпресіоністичних тенденцій епохи, в якій здобувала мистецьке знання, крізь зусилля т. зв. сецесії до суто-української стилізації, яку завважуємо в її останніх дереворитах.

В 1908 р. осів на якийсь час у Львові останній з українських учнів Станіславського, уроженець Полтавщини Іван Северин. В тайники мистецтва впроваджував Северина Опанас Сластьон, з під якого руки приїхав С. до Кракова. Тут застав іще в живих Станіславського, по якого смерті 1907 р. переїхав артист в Гуцульщину на студії. Тут в домі

славного зі своїх звязків з артистами о. Попеля в Довгополі, наповнив Северин свою теку сотнями етюдів з природи та життя Гуцульщини. Відтіля почав мистецьку, романтичну мандрівку по Європі, поки не опинився в Парижі, де уладив виставку своєї „Гуцульщини“. Виставка мала успіх так само, як маленькій гурток львівської, назриваючої тоді, мистецької „Богеми“ привитав в Северині першого справжнього поета Гуцульщини. Етюди його з природи зраджували вплив Станіславського але гуцульські силуети були наскрізь оригінальними ревеліаціями з кольосальною силою чуття і виразу. Дивно, що коли Северин переїхав безпосередно перед війною до Києва, зустрівся там з холодом і байдужністю, які до цього часу характеризували тільки Галичан...

В 1911 р. зелектризувала галицьку публіку відомість, подана Нестором Літинським (Б. Лепким) на шпальтах львівської „Неділі“, про те, що в мурах краківської академії мистецтв та в затиші підкраківського села Могілі виріс і змогутнів серйозний малярський талан уроженця зазбручанського Поділля — Олекси Новаківського (род. 1872 р. в Ободівці на Поділлі). Коротка інформативна статейка з кількома ілюстраціями була обявленням в своєму роді. Помимо участі „відкритого“ тоді маляря в богатях польських а навіть українських виставках у Львові (1901 на виставці „Товариства для розвою руської штуки“) як назвисько так і мистецьке надбання О. Новаківського стояли чогось в більше чим приличному віддаленню від круга заінтересовань галицької публіки. Але з того моменту імя Новаківського заграло усіма красками таємничого папоротного цвіту, передавано його з уст до уст з таємничим шелотом і характеристичним прикметником „наш“, перед ним почали бліднути імена тих, що досі почували себе суверенами на глухому галицькому загумінку. Небаром розійшлася чутка, що Новаківський, разом зі своїм малярським дорібком, який запродукував на першій самостійній виставці в Кракові 1911 р., з'їзжає до Львова. А коли з'їхав, то одинокий в той час львівський журнал, який уділяв час до часу своїх шпальт мистецьким справам — „Ілюстрована Україна“, (1914) — привитав його циклем такжеж ентузіястичних як і безпомічних в своєму молодечому захопленню статей з під пера молодого ще тоді автора цих стрічок.

Але артист приїхав і наче маг-чародій замкнувся у відступленій йому митрополитом Шептицьким палатці І. Стики при святоюрській площі; хто не мав легітимації „втаємниченого“, мусів задоволитися тим, що час до часу, в формі статі-ревеліації продерлось до загального відома. Через те й виробився протягом кількох літ свого рода „культ“ Новаківського, явище доволі характеристичне для

вбогих умов культурного життя Галичини. Молоді адепти мистецтва йшли до Новаківського з поклоном, старші по мірі особистої культури — заздрили і яко мога дезавували.

Виставка 1919 р., на якій ширша публіка в перше познайомилася з кількома зразками творчости Новаківського, викликала загальне зацікавлення й свого рода потребу душі — познайомитись з цілістю його мистецького надбання. В парі з тим поділилася публіка на два табори, з яких один без застережень канонізував Новаківського на сувереного представника українського мистецтва не тільки по цей але й по той бік Збруча, а другий, більш критичний, старався найти йому місце дорогою порівняння з досягненнями сучасного європейського та ближче сусідського мистецтва.

Кінець кінців, по довгих переконуваннях артиста з боку палкіших приклонників його музи, отворив Новаківський весною 1921 р. першу свою збірну виставку на рідньому ґрунті (в самій речі другу), яка, занявши три кімнати помешкання артиста, обняла 124 експонати, обіймаючи хронологічно майже усю творчість Новаківського.

Виставка сталася зразу подією дня. Крім української преси, яку в той час обслуговував запопадливо автор цих стрічок, заговорила про виставку уся, без виїмків, польська преса Львова. Свого рода тріумф.

Поминаючи голоси решти польської преси, позволю собі зачитувати голос одинокого до недавна у Львові авторітетного мистецького рецензента В. Козіцкого, який писав:

„Ніхто — думаю — не подивується, що я — польський націоналіст, на шпальтах польського націоналістичного часопису („Слова Польського“) висловлююся з подивом про мистецтво людини, яка належить до народу, що відмежувався від нас перед двома роками морем крови і далі стоїть на становищі ворожим до польської держави; я вважавби себе кепським брехунцем і варваром і зложивби доказ безвіри у високу вартість польського мистецтва, колиб я схотів зігнувати, затаїти чи обнизити дійсний талан артиста-Українця.

„А таким дійсно свіжим і буйним, на правду з божої ласки таланом є Новаківський в цілій повні. Його картини належать якраз до категорії, супроти якої вривається мій індіферентизм, а зачинається глибоке переконання, оперте на сильному і пережитому естетичному зворушенню. Поруч Івана Труша, це перший відомий мені український маляр, який не потребує лякатись безоглядної оцінки. Одначе Новаківський має (в порівнянні з Трушом) ширші крила і буйніший лет“.

Щоб добути з уст польського шовініста таке гомінке признание, треба бути або дуже великим артистом, або, як говорили вороги Новаківського, ... мати щастя. Правда лежить мабуть по середині, — незвичайно таланови-

тий Новаківський мав щастя до людей, мав чуття, яке казало йому виступити у відповідний момент.

Реєструючи в щоденній пресі зовсім не буденне явище, яким була отворена 1921 р. виставка картин Новаківського, я старався з багатьох причин здержатися від клясифікаційних комуналів і випадкових зіставлень, якіб ніби насовувалися самі собою. Тому я, стараючись трактувати творчість Новаківського як щось істнующе само в собі і для себе, дійшов до висновків, які тут наведу в екстракті.

Важко найти другого українського плястика, який би, не дивлячись на зовнішню формальні признаки, мав так мало спільного з атмосферою рідного оточення, як Новаківський. Та в парі з тим, одним з багатьох доказів на те, на скільки найсильніша хочби творча індивідуальність узалежнювалася від умов, серед яких живе, є творчість Новаківського. Новаківський — уроженець українського Поділля, здобув мистецьку освіту в Кракові; в мистецькій атмосфері Кракова пробув він десять літ поакадемічного, інтензивного шукання себе, в результаті чого осінню 1911 р. уладив свою першу, збірну виставку, на якій заманіфестував свою українськість — українськими підписами деяких картин та вишиванкою, в якій змалював себе на автопортреті. Пригадаймо собі далі, що два роки після того першого самостійного виступу артист тяжко занедужав: переведена операція прикувала його на довгий час до ліжка, а відтак вчинила вязнем чотирьох стін робітні. Безпосередно по виздоровленню змінив Новаківський місце свого осідку і з підкраківського села Могіли переїхав до т. зв. „палати Стики“ у Львові. Усвідомім собі нарешті, що поза мистецтвом Кракова та його збірок, Новаківський иншого мистецтва не мав нагоди пізнати. З шедеврами європейського мистецтва знайомився з репродукцій, навіть не з текстів, бо за виїмком рідної і польської та російської мови, артист не володіє ніякою иншою мовою. Оце тло, на якому розвивалася, рвалася то знов могутніла й піднімалася творча індивідуальність артиста.

Українське походження артиста було заодно ядром, довкола якого, мов шовкова основа, омотувалися, раз грубшою то знов тончою ниткою, посторонні впливи з найсильнішим із них — впливом задушливої

краківської атмосфери малих, застінкових великостий; треба теж взяти під увагу те самозрозуміле роздвоєння в душі українського артиста, що в світі чужинецького простолюддя, в кольориті чужинецького неба, шукав за небом і сонцем України. Матейко, той Брюлов краківської академії, вчить Новаківського рисувати, Станіславські захоплює його поезією пейзажу. Вичулковскі і Меґофер впроваджують Новаківського в таємниці творення краскових акордів, не без впливу остався на нього Виспяньскій та Мальчевський. Чи можна отже вимагати від артиста чогось більше понад те, що коли не зберіг вродженої культури своєї раси то зберіг себе як індивідуальність, під пару усім тим, що його вчили і виховували?

Так, бо в обличчю картин Новаківського чуємо, що стоїмо віч-на-віч справжнього великого мистецтва, що виростає понад злободневну поверховність формального патріотизму, є в ньому навіть щось з космічної елементарности головно там, де приходить до слова Новаківський як поет сили краски і світла. Але в тій величній симфонії форм і красок не вчуємо рідної, української нотки. Українське небо такеж супроти Новаківського німе як і психе людей, що під ним живуть, гуцульська вишивка меркне перед осліплюючим блеском мазурського „шпенсера“, візантійська ікона осталася для Новаківського такеж незрозумілою екзотикою як і для тих, що ченстохівську Богородицю канонізували на „свій“ тип Богоматері.

І власне в цьому лежить причина захоплення польських мистецьких кругів творчістю Новаківського, в тому теж зясовується трагедія української культури, супроти якої велика, соняшна й індивідуальна творчість Новаківського станула осторонь...

Поява й мистецька діяльність О. Новаківського на заглухлому від віків ґрунті галицького загумінка, це гомінкий акорд, яким завершилася історія животіння мистецтва Галицької України XIX віку. Велика світова війна в парі з руїною і знищенням, яке принесла на хребтах своїх кривавих хвиль, знищила й прочистила у великій мірі душну атмосферу, яка панувала тут до неї. На румовищах старого світа, якого могікани доживають ще віку, почалося нове життя, народилося й нове мистецтво, прийшли нові люди й принесли нові ідеали, яких місце в майбутньому.

M I S C E L L A N E A.

ОБРАЗ ВОЗДВИЖЕННЯ ХРЕСТА З ЦЕРКВИ С. СИТИХОВА БІЛЯ ЛЬВОВА.

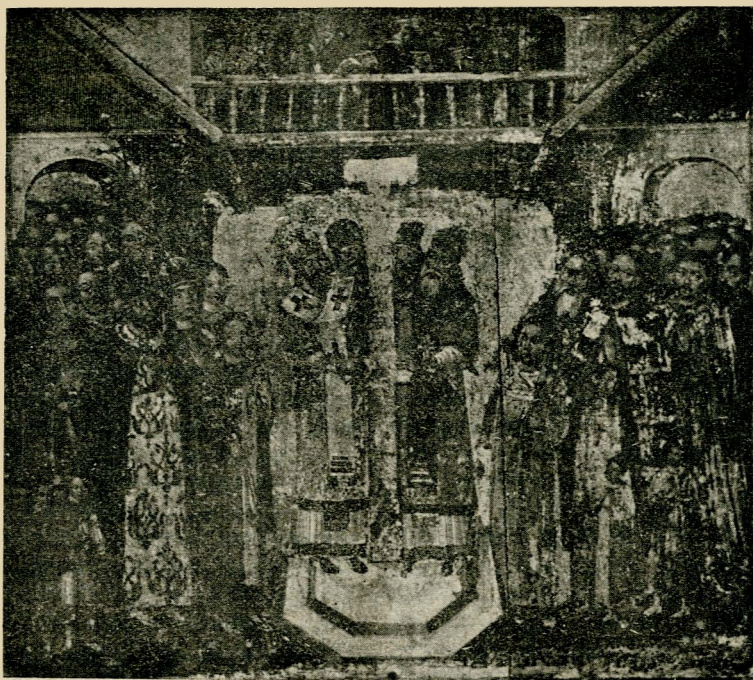
Подав П. ХОЛОДНИЙ.

В 1924 р. скарби Національного Музею у Львові збільшилися цікавим образом кінця XVII віку. Образ цей був раніше в церкві с. Ситихова біля Львова. Історія придбання його ситихівською церквою невідома, Одно тільки можна сказати, що інші образи з тої ж церкви походження пізнішого.

Образ цей — ікона на тему Воздвиження Хреста. Писано її фарбами, розробленими на яєчному жовтку (темпера), на дошці. Розмір мальовила без ґрам 98 × 85 см.

і росту, які двома групами через два входи вливаються в церкву, місце цілої дії. В горі образу намальовано хори, на хорах співають співці.

Площа симетрії композиції проходить через лінію симетрії хреста. Лінії, які відносно площі ікони йдуть в глибину, не мають спільної точки сходження. Наприклад: бокові краї підвиснення, на котрому стоять архиереї, сходяться вище верхнього краю образу, а рівнобіжні до них лінії, бокові краї прибудовань над входами, власне дашків



Образ Воздвиження Хреста
з церкви с. Ситихова біля Львова.

Орнамент обрамлення типовий для кінця XVII віку. Характер письма властивий скорше Подніпров'ю кінця XVII віку, ніж письму галицьких шкіл тогож часу. Фарба місцями облупилась, особливо в середньому полі із правого боку, алеж дальше знищення образу затримано розчищенням і зафіксованням, переведеними в Музеї.

В центрі композиції 4 єпископи, над головами двох передніх видно німби. Єпископи стоять на підвисненню і підносять великий семираменний, типовий український хрест. З лівого і правого боку, біля самого підвиснення, стоять два дякони з свічками і кадильницями. Обидва меньшого, проти єпископів, розміру, відповідно меньшому своєму чинові. Площі між дяконами і обрамленням заповнені молящими різного стану

над ними, сходяться у основи хреста. Ця відсутність спільної точки сходу для рівнобіжних ліній, що йдуть у глибину, а тим самим і лінії обр'ю, має вислідом те, що жадна лінія представлених на образі річей не йде перспективно глибше, ніж стіна за хорами; себто ця стіна є кінцевою межою глибини цілої сцени. Цим досягнуто скупчення уваги глядача тільки на тому, що діється в храмі. Для твердшого зафіксовання представленого на образі об'єму простороні, потрібного тільки для вміщення зображеної дії, написано два прибудовання, ніби ганки, справа і зліва. Ці ганки відіграють ролю посередних куліс між передніми фігурами і задною стіною церкви. Вони дають уявлення певної простороні за фігурами єпископів. а разом з тим і місце для молящих,

а їх, для торжественности моменту, треба було вмістити багато, »повну церкву«. Завдяки вказанню лінійному побудові добре видно, що архирей підносять хрест посередині церкви, заповненої народом аж до вівтаря, до якого й звернено очи богатох молящих.

Такий спосіб представлення на площі глибини меншої за ту, яка вимагається перспективним баченням, глибини потрібної тільки для вміщення певної дії, питомий для українського малярства кінця XVII віку і має за собою східну традицію, що йде на тисячоліття в глибину віків. Цю спадщину наше мистецтво переняло і розвивало до початків XVIII в., до часу втрати рештків політичної самостійности, коли західна Графічна культура з її методами перспективного побудови на площі заволоділа нашими артистами. В загальному підсумку це не вийшло на користь нашому мистецтву, не вийде і в дальшому, бо європейське мистецтво в своєму дальшому розвитку вже реzigнує з перспективних побудов.

До речі сказати, на нашому образі, де проблема передачі на площі об'єму простороні, потрібного для представленої дії, розв'язана як найкраще, точка сходження розтягнена в цілу лінію, яка йде не позома (перспективна лінія об'єму), а прямою, по лінії симетрії композиції образу. Ця ікона може служити гарною ілюстрацією для показання умовности перспективи і її другорядної ролі в графічній техніці. Майстер обійшовся без неї. Східна традиція в композиції образу, очевидно змінена в процесі творчости окремих майстрів, може бути просліджена й дальше, власне в тому, які особи беруть участь в дії. В найстаршій, відомій мені композиції Воздвиження Хреста, яка походить ще з часів византійського імператора Василя II (976 р. — 1025 р.) і вміщена в його місяцеслові, дія одбувається також в храмі. На горнім місці єпископ підносить невеличкий, чотирераменний хрест. Єпископа піддержують два дякони, поруч дяконів два священники, оден тримає свічку. Пізніші, досить численні композиції, зразком яких може служити образ XVII в. в Національному Музеї з с. Трушів біля Добромиля (музейне число 15820), далеко повніші. Група з п'ятьох осіб мініятури X віку займає верхню частину образу; в низу представлено: з ліва царя, праворуч царицю. За царем воїни, за царицею духовна особа і народ. Цариця теж з хрестом. Цей образ в сильній мірі задержав формальний бік византійської традиції. Можливо, що і в X віці існували вже такі повні композиції. Мініятурист Місяцеслова робив свої численні рисунки в розмірі видовженому в напрямку ширини книги, бо потрібував місця для тексту, отже міг зовсім відкинути долішній ярус з царем, царицею і молящими.

Отже більшість зазначених в традиційній композиції елементів входить в певних еквівалентах і в наш образ. Генетичний зв'язок його з східним малярством є очевидний. Алеж яка різниця в художній синтезі!... Така ж глибока, як між жителями византійської імперії і козацької України.

Вже перше вражіння від нашого образу таке, що на йому представлена за символічною структурою Воздвиження Хреста якась тогочасна історична подія: більшість молящих, ті що стоять в перших рядах, має в письмі обличчя портретову характеристику; для ікони з »предстоящими«, звичайно донаторами образу, цих портретних фігур за багато, понад дванадцять.

Значна кількість духовних осіб, більша традиційної, до того ж ще й вищих єрархичних ступенів, вказує, що подія відбулася в царині церковного життя.

Велика парада представлення самої дії, 4 єпископи біля хреста, аж три особи з коронами на головах, небуденний спів хору (всі, навіть діригент, співають з нот), вказує, що подія була дуже значна. Присутність царя й цариці в московських убраннях типового тогочасного московського боярина з рудовою бородою-»лопатою«, присутність їх серед молящих підстрижених і вбраних по козацькому звичаю, вказує, що в події тій переплелись українсько-московські інтереси.

Найвизначнішою подією такого роду вкінці XVII віку було приєднання Української Церкви до Московської в 1686 році.

Подія ця була, як відомо, останнім актом тридцятилітньої боротьби за автономний устрій нашої Церкви. Скінчилася вона побідою Москви і мала в дальшому життю нашого народу негативні наслідки. Все ж особам, які ждали від Москви великих і богатих милостей, або яких довела до краю польська політична пресія, старосвітським нашим москвофілам, ввижалося в тому щось доброго і символ Воздвиження Хреста, як піднесення Української Церкви під протекторатом Москви, міг як найкраще припадати до мислі. Центральним моментом цілої події був Собор 1685 р., скликаний для обрання митрополита. На цьому Соборі обрано митрополитом єпископа Гедеоана, князя Святополк-Четвертинського, що заздалегідь принципово згоджувався на визнання зверхности московського Патріярха. Царями на Москві були тоді Іоан і Петро Олексієвичі. Перший був нездатний до правління, Петро теж не мішався до державних справ, жив поза Московію і захоплювався »потіхами«. Керувала всім правителька, царівна Софія. Патріярхом московським був тоді Іоаким Савелов, на спілку з ним і провадив справу приєднання нашої Церкви до Москви тодішній гетьман Самойлович. Представником Уряду на Соборі був генеральний осаул Іван Мазепа. Найвидатнішими москвофілами серед духовенства були ігумен Видубецького монастиря Феодосій Углицький та єпископ Мефодій, відомий з свого москвофільства ще за гетьмана Богдана Хмельницького. Важну роль в тодішньому церковному життю відіграв архієпископ чернігівський Лазар Баранович, алеж в Соборі 1685 р. він активної участі не брав.

Серед цих видатніших представників політичного й церковного життя і треба шукати портретованих на образі осіб. Брак потрібного портретного матеріалу у Львові не дає можливости точного розв'язання питання. У всякому разі трудно

сподіватися близького подобенства що до московських людей, за винятком хіба боярина, який, можливо, є одним з видатних емісарів Москви на Україну.

зауважити, що колиб наш артист хотів намалювати Софію і бував навіть у Москві, навряд би він царівну побачив: вона, як жінка, по тодішніх



Ліва група образу.

Цар на образі все ж подібний до Іоана V. Цариця має також портретову характеристику, особливо коли порівняти її лице з лицем дякона коло неї. Останній є тільки іконописним типом. Порт-

московських звичаях, публично виступала дуже рідко. Боярин — безсумнівний портрет.

Біля боярина — гетьман Самойлович. До портретів належать і дві головки молодих людей,



Права група образу.

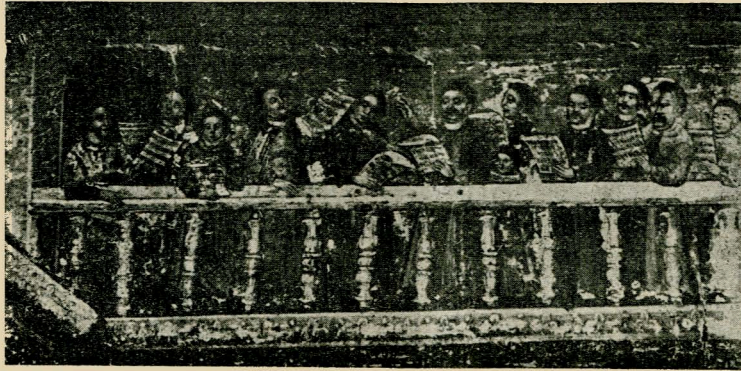
ретом є і третя особа тогож ряду, молода жінка з короною на голові і наплеччям, типовим для московської царської одяги (барми). Судячи по цих атрибутах, можна думати, що особа ця представляє царівну Софію, алеж Софія була не гарна з лица, чого зовсім не можна сказати про ту, що, як можна припустити, її заступає. До річи сказати: і зачісана вона не по московському. Треба

жінки і чоловіка з фризурою, яку носили в ті часи канцеляристи.

З правого боку маємо три портрети. В першому ряді двоє духовних. Один, старший віком, в єпископській мантії, з лица дуже подібний до митрополита Гедеона. Другий, молодший, в монашій мантії з каптуром; хто це — невідомо. В дальшому ряді виступає фігура муштини, середних літ,

з скулистим, сухорлявим лицем, підстриженим по козацькому. Тип лица і окремі риси дуже нагадують лаврський портрет гетьмана Мазепи. Порівняння з деякими іншими портретами дає також

по московському. Що до центральної групи епископів, що підносять Хрест, навряд щоб це були портрети. Присутність німбів над їх головами вказує, що це скорше іконописні типи.



Співці на хорах.

додатній вислід. На жаль, питання автентичности того або іншого портрету гетьмана ще не вповні вирішене і не можна брати до вжитку всього матеріалу в цій області. На передньому плані з правого боку двоє дітей, з лівого трое. Перші вбрані по українському, другі ні; треба думати, що

Надзвичайно цікава група співців на хорах. Ми маємо дуже мало жанрових сцен з нашого минулого побуту, отже кожне віднайдення в цій області має особливий інтерес. Група остільки характерна, що словесних пояснень не потребує. Львів, Національний Музей.

НЕКРОЛЬОГ.

КОСТЬ ШИРОЦЬКИЙ.

(Спомини з нагоди шестиох роковин смерти).

Шість літ минає, як смерть відняла від нас молодого ще дослідника та історика українського мистецтва Костя Широцького.

Кость Широцький народився 26 травня 1886 р. в с. Вільшанці-Бершадській на Поділлі в родині священника. Середню освіту здобув в Тульчинській «духовній школі» та Семинарії у Кам'янці Подільському та Новочеркаську.

Ще будучи учнем Кам'янецької Семинарії, К. Широцький брав участь у місцевому українському житті, jako молодший член Семинарської Української Громади, що була тоді під проводом Вол. Чехівського. В склад її входили: С. Іваницький, В. Піснячевський, В. Сумневич, П. Богацький та ин. А тому, що ціла «Громада» була в домі проф. Є. Сіцінського, то і К. Широцький ще молодим учнем частенько заходив до Є. С., ведучи з ним довгі розмови по археології та українському мистецтву. Це знакомство дало К. Ш. можливість студіювати пам'ятки мистецтва в Кам'янецькому Історично-археологічному Музею. Також і перші статті К. Ш. з'явилися в часописях, котрі провадив і редагував Є. Сіцінський («Подольськія Епархіяльнія Вѣдомости» р.р. 1904—1906 і «Православная Подолія» р.р. 1907—1913). Але і в пізніших більших працях К. Ш. часто

використовував матеріал Кам'янецького музею («Художественное убранство украинского дома») і приватні збірки і фотографії проф. Є. Сіцінського («Український художник Тропінін» і «Дещо з української творчости арт.-мал. Тропініна»). Пізніше К. Широцький завжди згадував Є. С-го як свого першого учителя української археології та мистецтва. Працюючи науково вже від 18 року життя, К. Широцький старався також практично зазнайомитись з малярським мистецтвом. Він ходив до Кам'янецької мистецько-промислової школи, відомого любителя народного українського мистецтва арт.-мал. Розвадовського, не покидаючи студій в музею, тим більше, що один час музей і мистецька школа містилася в одному домі (старовинного Домініканського костела), доки сю школу і почасті музей подільський губернатор не викинув, умістивши на їх місце школу... стражників (жандармерії, що була розташована російською владою по селах!). Треба зазначити, що Кам'янецька мистецько-промислова школа відіграла в українському мистецькому життю значну роль. Тут були не тільки постійні учні з нищою освітою, але учні середніх шкіл Кам'янця, що одвідували школу на «вечірніх курсах». Звідси вийшли молоді артисти-маларі, що продовжували свою освіту по ви-

пних школах Петербурга і в Київській мистецькій школі.

По скінченню Семинарії К. Широцький вступив до Петербургського Університету на історично-філологічний факультет (р. 1906).

Автор сих рядків знав К. Ш. ще з Кам'янця, але блище пізнав його в Петербурзі, тим більше, що лучили нас загальні інтереси. Тихий, спокійний, делікатний по своїй вдачі і лагідний в поведженні з людьми, К. Ш. в той же час відзначався сміливістю і твердою рішучістю у своїх замірах не тільки на полі чисто-науковому але і в громадській діяльності. Перекоаний український самостійник і радикальний в питаннях соціальної природи, не терпів компромісів з російською владою і вірив лише в революційний шлях української боротьби. Беручи широку участь в громадському українському життю, більшість часу К. Ш. віддавав студіям і науковій праці з питомою йому енергією і посвятою, тим більше, що майже рівночасно учився в иншій вищій школі — Петербургському Археологічному Інституті. Крім найближчої участі в українських громадах і наукових гуртках («Науково-Просвітне Товариство», «Гурток Українознавства при Петерб. Університеті» та ин.), де він дав ряд дуже цінних наукових рефератів, К. Ш. також постійно нав'язував стосунки зі всіма українськими мистцями, що перебували в Петербурзі. Особливо цікавився він працею студентів-Українців Інституту Цивільних Інженерів (спеціальна і одинока на цілу Російську імперію вища архітектурна школа), де була заснована ще в 1905 році С. Тимошенком «Українська Громада», що поставила була собі за ціль розроблення українського архітектурного стилю і де зібрано (перед війною) чималий матеріал з пам'яток української стародавньої архітектури. Члени названої Громади не тільки мали в особі К. Ш. великого прихильника але також порадника при проектуванні будов в українському стилі. Особливо цікавився К. Ш. працею архит. Дм. Дяченка, що пізніше був директором Українського Архітектурного Інституту в Києві (тепер відділ «Київського Інституту мистецтва»).

Не рідко бував К. Ш. у покійного проф. Вовка. Цей останній цинив працю К. Ш., хоч часами, з властивою йому іронією, замічав — «все ж таки він ще Кость!» — вказуючи на те, що «молодий К. Широцький» часами робить за сміливі гіпотези та висновки.

Успішно закінчивши Археологічний Інститут (р. 1911) і Університет (р. 1912), К. Ш. був зачислений в дійсні члени Інституту і залишений при Університеті як професорський стипендіат, а після магістерського іспиту, як доцент по кафедрі історії мистецтва тогож Університету. Приблизно в ці роки з'явилися його більш розвідки і статті про творчість артистів-малювників Трошніна, Шевченка, Сошенка, Г. Левіцького, про українську орнаментуку та ин.

Оскільки близько стояв К. Ш. до студентського життя, свідчить його участь в нелегальних українських товариствах. В р. р. 1914—1915 К. Ш.

викладає історію українського мистецтва на нелегальних (таємних) українських університетських курсах: «Наша школа». Ці вищі курси організувала центральна нелегальна організація Петербургських студентів-Українців, що об'єднувала усі легальні і нелегальні студентські «Громади» майже усіх вищих шкіл м. Петербурга (коло 14). На чолі цієї централі, що мала назву «Інформаційне бюро», стояв студент електротехнічного Інституту Євген Неронович, що відзначався надзвичайними організаційними здібностями та енергією (трагічно розстріляний руками таки Українців в 1918 р.). «Наша школа» утримувалася виключно з платні слухачів-студентів, яка досягала дуже високої на ті часи суми — коло 10 карб. за семестер. К. Широцький був один з перших професорів курсів, що одмовився від всякої платні. Виклади К. Ш., не дивлячись на те, що він не володів доброю дикцією, були дуже цікаві і найбільше відвідувалися слухачами, тим більше, що провадилися з демонстрацією світляних образків проєкційним ліхтарем.

Автор сих рядків, яко скарбник «Нашої школи», виготовлював діапозитиви для викладів К. Ш. і переконався, оскільки покійний був широко і вичерпуюче ознайомлений з матеріалом з історії українського мистецтва, видобуваючи ілюстраційний матеріал з найрізноманітніших видань, приватних збірок і своїх колекцій. К. Ш. тоді жив на т. зв. «Петербурзькій стороні» в маленькій «студентській» кімнатці, яка представляла собою цілий музей — бібліотеку. Особливо велика була колекція українського штихарства XVI—XVIII ст., над котрим К. Ш., здається, найбільше працював, але з огляду на дуже обширне завдання, котре собі поставив, і великі труднощі, що стояли на перешкоді систематизації штихарських творів за відсутністю відповідних матеріалів, — найменше про це писав.

Як було вище зазначене, студентська централа у Петербурзі, об'єднуючи усі студентські українські «Громади», засновувала також нові «Громади» в тих вищих школах, де такої не було. Дивним фактом було, що всі заходи «Інформаційного Бюро» над заснованням «Громади» у Петербургській Академії Мистецтва завжди розбивалися о байдужність студентів-Українців цієї школи. Лише К. Широцький мав сюди доступ і притягав звіден поодиноких студентів до спільної громадської праці.

Весною 1914 р. К. Ш. держав від СПб. Університету трєхрічну закордонну командировку, але встиг побувати лише в Італії протягом 3-х місяців до оголошення німецько-російської війни.

Утиски, які зазнало українське життя під час війни, не зломлювало енергії і завзяття К. Ш. Він і надалі бере участь в напівлегальному життю української Петербургської колонії, видає ряд науково-популярних розвідок про Галичину, Буковину, Угорську Русь та ин. (З підписом К. Баладиженко).

З вибухом революції К. Ш. не відмовляється від найтяжчої праці на користь українському рухові, а навіть іде до Галичини на адміністра-

ційну посаду комісара Городенського повіту, на поклик Д. Дорошенка та О. Лотоцького, що стали на чолі горожансько-адміністративної влади Галичини при „тимчасовому уряді“ Керенського.

Останній раз автор сих рядків бачив К. Широцького у Києві весною 1918 р. К. Ш. брав тоді широку участь в організації Секретаріату Освіти, Секції охорони пам'яток старовини і мистецтва, також читав лекції з історії мистецтва в Укр. Народньому Університеті, готував до друку великий провідник по Києві і т. д. Але здоров'я його було дуже підточене. Ще в Петербурзі, живучи в досить тяжких матеріальних умовах і не дбаючи про себе, нажив по „дешевих ідальнях“ катар шлунка; згодом хвороба значно погіршилася, так що К. Ш. примушений був виїхати на село до рідного Поділля до свого старенького батька в Білоусівку.

В літі 1918 р. його обрано професором ново-заснованого Українського Університету в Кам'янці, але К. Ш. сюди вже не приїхав... Вмер в досить тяжких обставинах, коли не можна було дістати лікарської помочи ні ліків — 13 вересня 1919 р.

В рр. 1917—1919 К. Широцький дуже багато працював над окремими розвідками та більшою працею „Історії українського мистецтва“. Весною 1918 К. Ш. говорив, що має готову історію української архітектури. Оскільки відомо авторі сих рядків, головні частини рукописів К. Ш.

є в Кам'янецькому Університеті і на руках приватної людини, що близько стояла до Видавничого Т-ва „Друкар“.

Найбільшим і найкращим пам'ятником для визначного нашого вченого булоби, розуміється, видання, як що не повного збору його праць, то бодай хоч не друківаних рукописів. Ті особи, котрі мають в руках рукописи К. Широцького, мусять прикласти усіх зусиль, щоби праця покійного була видана якнайскорше і в належному виді. Правда, видавництво „Друкар“ встигло випустити серію карток (здається в р. 1919) під заголовком „Українське мистецтво“, з ілюстрацій, що їх приготував К. Широцьким для своєї історії. Пізніше цю саму серію карток видало в Берліні видавництво Оренштайна (р. 1923). Оскільки відомо авторі, це лише частина того матеріалу, який мав К. Широцький. Приміром, архітектура в картках „Укр. мистецтво“ заступлена дуже слабо, між тим К. Широцький цього матеріалу мав багато. Крім того репродукції в картках зроблені дуже зле... очевидно з вини видавництва.

Хочеться вірити, що нове видання історії українського мистецтва К. Широцького вневдовзі появляться на світ.

В. С.

Досі з'явилися некрологи К. Широцького: Г. Лукомській: „Вінок на могилу пяти діятелей искусства“, Берлін, 1921; А. Серета: „Збірник секції мистецтв Українського Наукового Товариства“, Київ 1921; С. Єфремов: „Україна“, Київ 1924 кн. 3.

ХРОНІКА.

НАУКОВІ ДОСЛІДИ НАД УКРАЇНСЬКИМ МИСТЕЦТВОМ.

ЛЬВІВ.

Наукове Товариство ім. Шевченка: Комісія для історії мистецтва.

Комісія для історії мистецтва при Науковім Товаристві ім. Шевченка виловила з Історичної Секції, на якій засіданню дня 16 лютого 1917 р. зреферовано обемисту працю В. Карповича: „Інвентаризація деревляних церков у Галичині“. Праця обіймає опис деревляних церков Галичини в алфаветичному порядку після місцевостей, при чому кожна позиція оперта на вичерпуючій літературі предмету. По довшій дискусії Секція рішила оснувати „Комісію для історії мистецтва“ та закласти її орган п. з. „Матеріали до історії українського мистецтва“. Головою комісії вибрано Дра В. Щурата, містоголовою Дра О. Пеленського, секретарем Дра В. Барвінського. Перше засідання Комісії відбулося 26 лютого 1917 р. при співучасті членів: В. Барвінського, М. Голубця, В. Дорошенка, Ф. Колесси, І. Крипякевича, О. Назарієва, К. Студинського, Ф. Срібного, І. Труша та В. Щурата. Др. В. Щурат прочитав реферат „Про галицько-українських малярів XVII—XIX в.“, після чого обговорювано програму праць Комісії. На другому засіданню

11 марта т. р. прочитав Др. І. Крипякевич реферат: „До історії львівського дереворити XVI—XVII ст.“, Др. В. Щурат: „Про пам'яткові медалі і хрестики“ та комунікати І. Крипякевича „Причинки до історії декоративного малярства“ і М. Голубця „Лубкові дереворити і народні ікони“. На засіданню 20 падолиста 1917 р. прочитав Др. В. Щурат про „Маларя XVIII в. Микола Теренського“. Др. Крипякевич прочитав реферат неprisутного В. Карповича про „Портрети репретів-Українців львівського університету“. М. Голубець зголосив працю п. з. „Інвентаризація малярської спадщини К. Устияновича“.

По довшій перерві, викликаній воєнними подіями, відновила Комісія свою діяльність в 1922 р. На кількох засіданнях прочитано реферати: В. Січинський: „Деревляна архітектура підльвівських сіл“; В. Залозецький: „Замкова каплиця в Горянах« (Закарпаття) та „Про архітектуру закарпатської України“.

Крім того на історично-філософській секції зреферовано чи прочитано ще праці: Є. Січинський: „Вплив візантійсько-атонської архітектури на будівництво мурованих церков на Поділлі“; В. Залозецький: „Орнаментика Острожської

біблії»; І. Крип'якевич: «Причинки до історії друкарства»; Б. Барвінський: «Стародруки як жерело геральдики».

КИЇВ.

Всеукраїнська Академія Наук.

З р. 1921 мистецька й археологічна секції Наукового Товариства у Києві увійшли до складу I Відділу Всеукраїнської Академії Наук. Туди перейшов і археологічно-мистецький музей Наук. Товариства.

Спис рефератів Історич.-фіольолог. Відділу з рр. 1921—1929 з'явиться в VI т. „Записок“. Деякі реферати вже надруковані в часопису Академії „Україна“.

В працях секції зачеплена була багата старовина м. Києва та його околиць. Намічено ряд питань з історичної топографії Києва, його історії археологічної та мистецької; ці питання мали скласти низку рефератів, об'єднаних спільною темою. Одно засідання було зроблено спільно з „Софійською Комісією“ та присвячено новим дослідом Київської Софії (2/X — 1921 р. у фізичній аудиторії б. Університету, з дієпозитивами проєкційного ліхтаря).

З весною 1924 р. з приїздом до Києва проф. М. Грушевського намічено план дослідів з історії України (також і мистецтва) по окремих районах (Правобережжя, Лівобережжя, Степова Україна, Поділля, Західня Україна і т. д.).

Має відновитися видання «Збірників Наукового Товариства» зі спеціальними статтями з археології, історії мистецтва та ин.

У виданих досі книжках «України» уміщені наступні розвідки по історії українського мистецтва: (1924 р. ч. 1—4): Микола Макаренко: «Найдавніша стінопис княжої України» (з храму Спаса в Чернигові); «Запорозькі клейноти в Ермітажі» (опис 14 запорозьких корогів); Данило Щербаківський: «Готичні мотиви в українському золотарництві»; (1925 р. ч. 1—2): Василь Щавинський: «Шевченко як маляр»; акад. Олексій Новицький: «Шевченко та Рембрандт» і «До портрета Шевченка, опублікованого В. О. Щавинським»; акад. Микола Біляшевський: «Два портрети роботи Шевченка».

ХАРКІВ.

При Науково-дослідчій Катедрі Харківського Інституту Народної Освіти історії українського мистецтва присвячує свою діяльність проф. С. Таранушенка і аспіранти Берченкова і Степанова. С. Таранушенка написав велику розвідку „Памятки мистецтва старої Слобожанщини“ і приготував до друку „Матеріали до історії українського мистецтва“. По археології працює проф. Олександр Федоровський. Він опублікував праці (рос. мовою): „Археология Слободской Украины“ й „До справи складання археологічної мапи України“.

КАМ'ЯНЕЦЬ ПОДІЛЬСЬКИЙ.

При Кам'янець-Подільській Науково-дослідчій Катедрі Інституту Народної Освіти аспірант Га-

генмейстер виготовив до друку слід. праці: 1) «Подільський гончар Бацуца»; 2) «Трипільська кераміка на Поділлі»; 3) «Подільське народне мистецтво»; 4) «Розмальовання хат на Поділлі».

Науковий співробітник катедри проф. Є. Січинський прочитав кілька рефератів зі своїх «Начерків по історії Поділля», де значна частина присвячена пам'ятникам мистецтва та старовині. Цю працю має видрукувати з ілюстраціями Винницька філія Всенародної Бібліотеки Укр. Академії Наук.

ЛЕНІНГРАД.

Товариство дослідників української історії, письменства і мови

(1923—1924 рр.).

Член Товариства В. Щавинський студіює малярські праці Т. Шевченка на ґрунті історії мистецтва і розроблює питання про історію фарб, що їх уживано в українському мистецтві. Свої праці у цьому напрямку зреферував у 1923 р. у Російськ. Академії Матеріальної Культури у Ленінграді. Він же прочитав у 1923 р. реферат в „Товаристві дослідників“ у Ленінграді на тему: „Український вплив у технічних малярських підручниках („подлинниках“) північної Росії XVI—XVII ст.“, а в 1924 р.: «Т. Г. Шевченко і Рембрандт». Крім того в 1923—1924 рр. прочитані в Товаристві сл. реферати: Б. Богаєвський: „Сучасний стан питання про Трипільську культуру (Українische Kultur)“ і „Памятки Трипільської культури в Музеях України“; Д. Гордієва: «Новые труды проф. Таранушенка по истории украинского искусства»; П. Потоцький: «Исторична вага альбому літографій української старовини худ. Сластіона» і «Значіння праць Д. О. Ровинського для історії українського мистецтва».

ПРАГА.

Українське Історично-фіольологічне Товариство.

Товариство, засноване 30 травня 1923 р., присвятило багато уваги рефератам з історії українського мистецтва. Досі прочитано наступні реферати: Д. Антонович: 1) Хто був будівничим Брацької церкви у Львові? 2) Памяти Миколи Ярошенка. 3) Про готичні церкви на Україні. 4) Неопублікований портрет роботи Т. Шевченка. В. Січинський: 1) «Українська хата в околицях Львова». 2) «Велика Лаврська церква по Гравюрах XVII—XVIII ст.» 3) «Бойківський тип церков на Карпатах». Л. Чикаленко: 1) «Техніка орнаментативної неолітичної кераміки північної України». 2) «До походження геометричного орнаменту в неоліті». В. Щербаківський: 1) «Мальована неолітична кераміка на Полтавщині». 2) «До питання про походження деяких орнаментів українського іконогаса». 3) «Українська писанка в символіці соняшного культу». 4) «Скельний рельєф у Буші над Дністром».

На I-му з'їзді славянських географів і етнографів, що відбувся у Празі в днях 4—8 червня 1925 р., в підсекції плястичного мистецтва найбільше рефератів дали Українці: Д. Антоно-

вич: „Розвій форми укр. дерев'яної церкви“; В. Січинський: „Українське дерев'яне будівництво і методи його дослідження“; В. Щербаківський: „Етногр. значіння орнаменту укр. писанок“.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА.

Українська Академія Мистецтва переіменована сов. владою на «Київський мистецький Інститут». Між тим Петербурська академія мистецтва, що була один час «перетворена» на «Свободною мастерскую», з початком 1921 р. знова відзискала стару назву Академії і внутрішню (двовоєнну!) організацію. Т. ч. повернулися старі до революційні часи, коли на цілу Російську Імперію є лише одна «Всеросійская Академія Художеств».

«Київський мистецький інститут» поділяється на 3 відділи: архітектурний, створений з окремого Архітектурного Інституту, малярсько-скульптурний і поліграфічний. Час навчання в Інституті триває 4 роки.

Український Архітектурний Інститут у Києві. Засноване в літі 1918 р. у Києві „Українське Товариство Архітектів“ з перших же днів своєї діяльності вживало заходів до засновання у Києві української вищої архітектурної школи. Вже в 1919 р. вдалося здобути від влади потрібні дозволи і організувати «Український архітектурний Інститут», програма котрого наближалася до подібних Архітектурних шкіл Німеччини (Карльсруге), Бельгії (Гент), Інституту Цивільних Інженерів в Петербурзі та ин. Першим Директором Інституту вибрано архітекта Д. Дяченка. В рр. 1919—1922 Інститут, не дивлячись на усі перешкоди і матеріальні труднощі, розвивався дуже успішно. Особливу увагу звернено на студювання українського архітектурного стилю і дослідження українських архітектурних пам'яток. Студенти Інституту під проводом професорів поробили обміри, зарисували визначніші пам'ятки Києва (м. п. і Софійську катедру). Інститут містився в будинках Софійської катедри. 1922 році звільнено архит. Д. Дяченка, а за ним пішли з Інституту інші визначніші професорські сили. Директором Інституту призначено п. Драгоманова — особу, що не тільки не має нічого спільного з архітектурою, але взагалі з мистецтвом. Але і цей директор пізніше не „заслужив“ довіря у влади (за статтю про «Робітничі міста — сади») і вкінці Архітектурний Інститут «приєднано» до «Київського Мистецького Інституту» на правах окремого відділу.

Вищі Археологічні Курси у Києві. При Всеукраїнському Археологічному Комітеті Всеукр. Академії Наук відкриваються Вищі Археологічні курси для підготовки кваліфікованих робітників в галузі археології, етнології та музейної справи. Курси матимуть археологічний та етнологічний відділи. Термін навчання — трьохрічний, для тих, що закінчили вищу школу — двохрічний, з обов'язковим однорічним практичним (музейним) стажем.

Мистецько-промислові школи. На Україні існують слід мистецько-промислові школи: Миргородський художньо-керамічний технікум, Миргородська художньо-промислова професійна школа, Межигірська художньо-індустріальна проф. школа і Камінець-Подільська художньо-промислова школа. Згідно з офіційними повідомленнями («Нар. освіта») та ин. звітками, найкраще поставлена і найбільш успішно веде свою працю мистецько-промислова школа у Камянці-Подільському. Школа має три відділи: керамічний, ткацький і поліграфічний. Навчання ведеться на тлі місцевого мистецтва: студіюється і розробляється місцевий (подільський) народний орнамент і т. ин. Як вказують офіційні повідомлення, школа немає жадної державної матеріальної допомоги; утримувалася місцевими коштами чи властиво без жадних коптів, так що професорський склад вів працю переважно безплатно — в холоді і голоді. Школу веде арт.-маляр Гагенмейстер.

Українська Студія плястичного мистецтва в Празі (Národní třída 25). Організована по типу вищої мистецької школи, Українська Студія в Празі існує з осені 1923 р., поділена на 4 відділи: малярський (керують С. Мако і Ів. Кулець), різьба (К. Стахівський), архітектура (арх. С. Тимошенко), графіка (Ів. Мозалевський). Теоретичні виклади відбуваються зі слід. дисциплін: історія мистецтва (проф. Д. Антонович), клясична археологія (проф. С. Слюсаренко), естетика (др. Мірчук), плястична анатомія (др. С. Літов), перспектива (проф. В. Січинський). Директором Студії є проф. Д. Антонович, секретарем П. Омельченко, економічним референтом І. Паливода. В початку 1924—1925 року записалося на Студію понад 50 осіб. Значну кількість слухачів, крім Українців, складають Чехи. Є також Росіяне, Вірмени, Білоруси і Сербі. В днях 26 вересня—16 листопада відбулася Виставка праць професорів студії (Ів. Кулець, С. Мако, І. Мозалевський, К. Стахівський, С. Тимошенко). Весною с. р. має відбутися виставка праць студентів Студії. Досі навчання в Студії провадилося безплатно. Однак студія весь час перебувала у фінансовій скруті, так що професори студії викладали безплатно.

Рецензії і замітки про Виставку студії: „Národní Listy“, Praha 30. X/1924; Štěpán Jež — „Československa Republika“, č. 307, Praha 1924; „Prager Presse“, Praha 1924; В. Каміненко: „Діло“, Львів, № 245, 1924; Др. В. Залозецький: „Літ.-Наук. Вістник“, Львів, 2. XII, 1924; „Český Svět“ (репродукції); „Dilo“, Praha, č. 1. 1925; Д. Антонович: „Сучасне українське мистецтво“, Прага, Вип. I, 1925; „Новий час“, ілюстров. додаток, ч. 1, Львів 1925 (репродукції).

Українське Товариство плястичного мистецтва в Празі. Товариство, зорганізоване в осени 1923 р., всю увагу звернуло на заснування Української студії плястичного мистецтва, пізніше цілковито влилося у названу Студію.

В Кам'янець-Подільському б. Українському Університеті (тепер «Інститут Народної Освіти») після звільнення проф. Є. Січинського, що викладав археологію та історію мистецтва, ця дисципліна взагалі не викладається. В «ІНО» ведеться навчання лише... малюванню.

В Українському Вільному Університеті в Празі катедру мистецтва займає проф. Д. Антонович, котрий читає історію всесвітнього й українського мистецтва. Деякі відділи історії мистецтва викладає також доцент др. В. Залозецький.

В Українському Педагогічному Інституті ім. Мих. Драгоманова історію мистецтва читає лектор В. Січинський. Виклади з історії українського мистецтва відбуваються з демонстрацією світляних образів (проекційним ліхтарем), для чого виготовлено спеціальну серію діапозитивів.

МИСТЕЦЬКІ ТОВАРИСТВА Й ВИСТАВКИ.

Гурток діячів українського плястичного мистецтва у Львові (ДУМ). Гурток, заснований в осени 1921 р., об'єднав не тільки більшість мистців (артистів-малювальників, графіків, різьбарів, архітектів), що перебувають у Львові, але також поза Львовом і за кордоном. Крім товариських сходів, рефератів та ін. Товариство відіграло значну роль в українському культурному житті Галичини і спеціально в мистецькому житті (література, театр, музика). В 1923 р. виходили літографовані бюлетени гуртка. Головою гуртка весь час був проф. П. Холодний, заступниками арх. А. Душинський, арх. С. Тимошенко, М. Голубець; секретарями: М. Голубець, В. Січинський, П. Ковжун. Гурток улаштував три «Виставки українського мистецтва» (малювання, архітектура, різьба, графіка): I — в червні 1922 р.; II — май 1923; III — листопад 1924.

Рецензії на Виставки: Перша: «Громадський Вістник», 8, VI, 1922, Львів; М. Голубець: «Громад. Вістник», 18—29/VI, Львів, 1922; М. Б.: «Земля і Воля» Львів, 18/VI, 1922; «Slowo Polske», Львів, 19/VI, 1922; Номо: «Літер.-Наук. Вістник», кн. IV, Львів, 1922; Е. Г.: «Нова Україна», Прага, ч. 8—9, 1922. На другу Виставку: «Жизнь», Львів, 15, V, 1923; Др. Ю. М.: «Діло», Львів, 27, V, 1923; М. Голубець: «Літ.-Наук. Вістник», Львів, кн. VI, 1923; «Нова культура», Львів, черв.-лит. 1923. На третю Виставку: М. Голубець: «Діло», Львів, ч. 249, 1924; Artur Lauterbach: «Schwila», Львів, № 2044, 1924; М. Вороний: «Золотий Гомін», Львів, ч. 1—2, 1925; Ю. О.: «Українська Рада», Львів, ч. 3—4, 1925. «Новий Час», ілюстр. додаток, Львів, ч. 1, 1925.

Виставка українського портрета в Києві. Державний історичний музей ім. Шевченка у Києві улаштував виставку українського портрета, що складався з 259 портретів XVII—XX ст. українських артистів-малювальників зі всіх українських земель, і портретів українських діячів намальованих чужинцями. Велика частина виставки була присвячена портретам козацької старшини XVIII ст. Між експонатами звертала на себе увагу колекція 24-х портретів кисти Шевченка.

В початку 1924 р. відбулася у Києві «**Кустарна Виставка**», в якій брали участь: Інститут мистецтв, Художньо-керамічний Межигірський Технікум, культур. ліга, монетна майстерня м. о. «Бе-

резиль», Студія Прахових, «Художньо-промисловий колектив», майстерня Бойчука, Кричевського, та поодинокі кустарі, як С. Жук та ін.

Виставка української сучасної книжної графіки в Празі. З нагоди 350-річного ювілею української книжки (1574—1924) Український Громадський Видавничий Фонд улаштував у Празі Виставку українських друків і української сучасної книжної графіки в днях 10—27 квітня мин. р., на якій були представлені праці укр. графіків з Вел. України, Галичини і закордону в кількості коло 30-ти осіб.

Рецензії: «Narodni Osobodzeni», 8, 12. IV, 1924, Praha; Flor. Zapletal: «Československa Republika», č. 99 i 105, Praha, 1924; J. Azovskij: «Trybuna», Praha, 12. IV, 1924; «Pravo Lidu», Praha, ч. 89, 1924; «Narodna Politika», Praha, č. 106; «Prager Presse», ч. 102¹⁾. «Последнія Новости», Париж, 17. IV, 1924. Звіти: «Бюлетень ч. 7 Українського Гром. Видавн. Фонду», Прага, 5 травня 1924; «Три роки праці Укр. Громад. Комітету» в Ч. С. Р. Прага 1924, ст. 87—94.

На «**Всесоюзній сільсько-господарській та кустарно-промисловій Виставці**» у Москві в 1923 р. був також український відділ з «гуцульським кутком». Останні експонати з приватної збірки арт.-мал. В. Розвадовського.

Словацьке дерев'яне будівництво. В днях 15 березня до 15 квітня с. р. відбулася у Празі, в одній зі саль Хліборобського музею, невеличка виставка фотографій, рисунків і обмірів дерев'яних костелів на Словаччині. Усі експонати з Братиславського архіву «Державного реферату для охорони пам'яток старовини на Словаччині».

Значну частину експонатів склали фотографії і рисунки греко-католицьких церков з тих пословачених місцевостей українського населення, що входять тепер у склад Словаччини. Були також церкви з Закарпатської України (Ужов). Переважна більшість цих церков є типу дуже близького до бойківських українських церков (з північного і південного боку Карпат) з пірамідальним, многоярусним накриттям (Bodouřaly, Zboj, Novočedlica, Ruský Potok, Priké, Roztoka, Dolhoua, Krejovice, Čierné, Jedlinka, Šaryš, Kružlová, Bodru-

¹⁾ «Vera i kon», Praha, č. 6—7, 1924.

žaly, Korejovice), причім передна вежа (над «бабником») в цих «словацьких» церквах здебільшого вища від двох інших веж, а всі вони закінчуються бароковою маківкою. Інший тип церков, представлених на Виставці, наближається до лемківських церков у Галичині, які в свою чергу походять від бойківського типу, але зі значно розвиненими бароковими банями на кожній вежі (на виставці в слід. місцевостях: Niklová, Kvažlova, Mirov, Nižny Orlik, Rovné, Mirošov, Strop. Polanka, Hutky, Mirola).

Крім цих церков і католицьких костелів на

виставці були фотографії і рисунки евангелицьких церков.

Обміри і рисунки по обмірах подані лише двох церков: Niklová і Nižny Orlik.

З двох схематичних мап Словаччини, що були на виставці, довідуємося, що Братиславський реферат для охорони пам'яток старовини зробив кілька екскурсії протягом 1920—1925 р. по Словаччині з метою дослідження старовини і дає матеріальну допомогу для підтримання і репарації важливіших пам'яток, і в першій мірі дерев'яних церков.

В. С.

VARIA.

Французькі дослідники про українську стародавню архітектуру. З нагоди видання спеціального числа „Umění Slovanů“ в мовах чеській і французькій, присвяченого українській архітектурі, визначні бельгійські архітекти в приватних листах до одного українського архітекта висловили слідуєчі думки:

Знаний брюссельський архітект Dhuique, бувш. голова бельгійського Товариства архітектів, м. и. пише: «Деякі з цих дерев'яних конструкцій (в українській архітектурі) з високими дахами мають справді великий «алюр».

«Я справді з дивом знайшов у них форми, що здибаються в тих самих пропорціях у фламандській архітектурі XVII ст. Чи то простий випадок чи наслідок спільного східного впливу: от що було б цікаво висвітлити».

Другий молодий дослідник архітектурі Degée говорить: «В мурованій українській архітектурі є певна велич, рівно як в деяких фрагментах сильний декоративний змісл. Але я його вважаю найбільш характерним, найбільш оригінальним, найчистішим і найздоровішим у своїм виявленню — се в зразках дерев'яної архітектурі, як от церква в с. Цішки, Ботелка Вижня (Галичина), Яришеві, Сутківцях (на Поділлі) і подібні. В них є чудесне почуття монументальности, по-

двоєне власним характером, який мені здається цілком означеним сими зразками».

Нарешті професор Ecole du Génie Civil (Інститут Цивільних Інженерів) у Генті (Gand) — Siouquet пише: «Для мене се справжнє відкриття. Яка інтенсивна цивілізація і який постійний обмін думок з Заходом і вами (Українцями) мав місце в XIII—XIX століттях! Се неімовірно (незвичайне)! І яку естетичну катастрофу спричинили рококо і німецьке барокко! Численні церкви, як от Овручська, св. Софія, рівно як Чернігівські, мене не дивують. Се цілком природно їх бачити у вас. Але яке відкриття (я повторюсь, бо нема иншого слова) Брацька церква у Львові, Сутківці, Рогатин і т. д... Ваша посилка мене і поцікавила і повчила. Додаю, що сей випадок мені дав пояснення, віддавна шукане, певного цивільного, скорше свіцького характеру, що після мене мають всі славянські церкви».

Думки і висновки бельгійських авторитетів цікаві для нас, Українців, яко безсторонній погляд чужинців на українське мистецтво, про яке, на жаль, за кордоном знають дуже мало, а тому не рідко не визнають. Цей стан буде тривати доти, доки ми не будемо мати власних добре виданих поважних праць з історії українського мистецтва на українській та ин. європейських мовах.

БІБЛІОГРАФІЯ.

ДВІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

Написав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

М. Голубець: **Начерк історії українського мистецтва.** Перша частина. Накладом фонду «Учітеся, брати мої!» ч. 4. Львів, 1922. Ст. 262, 16°; Д. Антонович: **Скорочений курс історії українського мистецтва.** Видання Українського Університету в Празі. [Літограф.] Прага, 1923. Ст. (1) + 340. 4°.

Болючо відчувався досі брак підручника історії українського мистецтва. Тому треба витати кожду пробу в сім напрямі.

Та передовсім принципіальне питання: чи можливий уже взагалі науковий підручник, що

подававби історичну синтезу мистецьких проблем нашої території? Хто обзнайомлений зі станом дослідів історії мистецтва на наших землях, той прийде скоро до нереконання, що справа наукового підручника історії українського мистецтва

стрічає великі перешкоди через брак ряду основних наукових дослідів на тім полі.¹⁾ Се утруднює й ускладнює такого рода підручник.

Але всеж таки і серед тих обставин від підручника історії українського мистецтва можна вимагати: 1) Опановання наукової літератури і подання дотеперішніх дослідів та наукових праць, що відносяться до нашої території; 2) Їх критичної аналізи; 3) Зіставлення найважливіших пам'яток мистецтва наших земель з углядженням: а) їх відношення до пам'яток, що знаходяться поза нашою територією (філіяція, впливи), б) їх відношення між собою (взаємні впливи, школи, відношення провінції до метрополії); 4) Синтетичного зіставлення творчо-мистецьких сил, які ділали на наших землях в своїм історичнім чергуванні (творчий процес стилів — се питання є ограничене до певної міри якраз браком наукового оброблення цілого матеріялу).

Чи вище наведені підручники відповідають тим вимогам?

П. М. Голубець подає в Історії українського мистецтва літературу. Річ дуже корисна і потрібна. Але література ся не вичерпується тими кількома загальними працями, що їх подав автор. В підручнику візантійського мистецтва Вульфа, ба навіть у Вермана, найдемо їх більше.²⁾

Нема також критичного розбору літератури (головно польської і російської). Автор повторює те, що ся література подає. Чи не ліпше булоб замість довгих естетичних виводів (1 — 14), посвятити один розділ критичному розбору літератури?

Не легко погодитися також з поділом і розділом матеріялу. Нпр.: »Мистецтво держави Володимира і Ярослава«. Чому не ужити тут прийнятого поділу: »Середньовічний період«, з підчеркненням візантійських впливів? Територіяльно можна розділити: Великоукраїнські території і галицько-волинські. Але вже недопустимий є заголовок: »В наймах у сусідів«. Можна сей період схарактеризувати ослабленням мистецької творчости — хоч і се не відповідає, як слід, історичній суті. Чому якраз тоді маємо перед очима експанзію

¹⁾ Те саме відноситься і до історії російського мистецтва. Се, що на Заході уже давно зроблено, а іменно: топографічне, монографічне і біографічне оброблення матеріялу, — тут шойно починається. Тому такі проби випадають все дуже проблематично. Видно се нпр. на підручнику історії російського мистецтва І. Грабара, в який увійшли також наші землі. Не зважаючи на багатство матеріялу, йому бракує наукового угрупування. Те саме видно з синтетичного нарису F. Halle: *Alt-Russische Kunst* (Vrlg. Wasmuth: *Orbis pictus* 2). Одначе сього роду синтетичні нариси всеж таки виглядають ліпше, бо мають інформативне значіння. Мій погляд на сі питання зводиться до слідуючого: 1) Фахові дослідники історії мистецтва мусять оброблювати науково сирій матеріял і розвязувати науково поодинокі проблеми, звязані з тим матеріялом; 2) Що йно на основі так оброблених поодиноких питань можуть доходити до синтетичних праць. В противному разі синтетична праця буде зовсім фрагментарним експериментом.

²⁾ Автор не згадує нпр. таких знаних праць, як Minns-a, Ebert-a, Strzygowsk-ogo, Ростовцева та величезної літератури про візантійське питання.

староукраїнського малярства аж по Краків? Чи не є се доказом життєвої сили жерел сього мистецтва, якого традицій не перервали навіть політичні катастрофи? Той сам диссонанс є в останніх розділах. Ренесанс, а по нім — галицьке малярство XVI — XVII стол. Тут повинна бути одноцільність поділу. Прецінь стиль є критерієм, яким в такого рода підручнику відрізняються періоди від себе. Чому не прийняти поділу на ренесанс і барок з углядженням сих льокальних відмін обох стилів?

Переходимо до 3-тньої точки нашої програми. Де є наведені візантійські прототипи наших київських або чернігівських церков, наших мініатур, наших виробів мистецького промислу? А прецінь говориться зовсім слушно про сильний візантійський вплив. Булоби також дуже бажаним подати взаємовідносини хочби малярських галицьких шкіл і їх іконостасних архитворів.

В наслідок нерівного і невичерпуючого угрупування матеріялу синтеза не випала, як слід. Наведу один примір. Автор не застановляється над тим, чому власне на західних українських землях прийнявся так глибоко ренесанс. Се лежить в старих архитектурах візантійських традицій. Ренесанс приніс копулову будівлю (Kuppelbau), а саме копулова будівля є фундаментальним елементом візантійського стилю. З тої споріднености впливає се глибоке вкорінення ренесансу — а опісля і бароку — на наших землях; готик був тільки епізодом без значіння.

Також брак тяглости в розвою українського мистецтва. Се важніше в такому короткім нарисі, — ніж маса імен і дат, які без духово-історичного підкладу є тільки порожнім звуком.

Багато обширнійший є нарис проф. Д. Антоновича. Література, на жаль, не подана. Нарис ріжниться від нарису П. М. Голубця пробою інтензивнішої синтези. З неї випливає поділ, який в основі має критерій стилю. Се безперечно одинокий раціональний спосіб поділу такого підручника. Але не можна погодитися з вихідними точками поділу в автора.

Уже само твердження, що »до українського мистецтва зачисляємо всі твори мистецтва, які повстали на території України, або походять від Українців поза Україною«, викликає ряд суперечностей і непорозумінь. Так само, як твори Вайта Штоса в Польщі, Альбрехта Дірера в Італії¹⁾, Скамоцці в Німеччині не можна ніяк уважати творами польськими, німецькими чи італійськими, так само і ряд пам'яток на Україні не можна уважати витвором українського мистецтва (пр. готика). Територіяльно-топографічний поділ є коначний — але треба розрізнити льокально-традиційні мистецькі творчі сили від чужих напливових. Шойно разом ті дві течії дають повний образ мистецьких проблемів на території України. На тім основнім питанню повинна бути побудована істо-

¹⁾ Клясичним приміром такого націоналізованія є книжка L. Stasiaka, *Polska plastyka średniowieczna*. Вайт Штос є поляком, Альбрехт Дірер є германізованим Маляром.

рія мистецтва на українській території. Але також кожний вплив не є чимсь випадковим. Він або асимілюється — на скільки локальні мистецькі традиції є сильніші — або сам асимілює територіальний стиль.¹⁾ Се треба узгляднити, бо якраз від цього питання залежить ясне з'ясування егізистенції локальних проявів мистецтва на Україні.

Автор в поділї старається доказати, що перебіг розвою стилів на Україні біжить паралельно з розвоєм в Західній Європі. Але се історично не вірно. Східна Європа, до якої без сумніву належить і Україна, має зовсім відмінний перебіг мистецьких проявів. Тут не іде по собі: романський, готицький і ренесансовий стиль. Тут маємо незвичайно інтензивний візантійський період, за те брак романського і готицького.²⁾ І тільки тоді зрозуміємо, чому у нас нема властивого романського і готицького стилю та чому вплив сих стилів обмежується до малозначних »*membra disiecta*«. ³⁾ Староруський візантійський стиль так був вкорінений, що стилево йому противні і чужі стилі, як пр. романський і готицький, не могли його виперти. Зближення до західної Європи наступає шойно в ренесансі і в бароку.⁴⁾ З вище наведених причин не можна прийняти поділу автора, який дає нам не дійсний, штучно сконструований образ перебігу мистецьких проявів на українській території. Також не можна прийняти терміну: романсько-візантійський. Один виключає другий. Чи маємо в XI стол. в Київі або Чернігові хоч одну будівлю, яка приблизно нагадувалаб романські заложення у Франції, Італії або Німеччині? Нинішній стан науки основно розрізняє візантійську будівлю від романської. В наслідок сеї конструкції оден з найважніших періодів нашого мистецтва: візантійський сходить в автора на другий план.⁵⁾

¹⁾ Пор. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, ст. 75; Prof. M. Dvořak, Einige dringende Forderungen zum kunstgeschichtlichen Unterricht. Geisteswissenschaften.

²⁾ Як аналогії можна навести мистецтво болгарське або сербське з дещо відмінним локальним забарвленням. Але основа і тут візантійська — пор.: Filov, Altbulgarische Kunst, Berlin, 1919; G. Millet, Ancien l'Art serbe: Les'eglises.

³⁾ Коли стрічаємо тут і там сліди готицьких впливів (головно на західно-українських землях), то вони не творять тут жадної єдності стилю. Се є периферичні явища західно-європейського готицького впливу без жадних наслідків для будучого розвою мистецтва на Україні.

⁴⁾ Романський і готицький стиль, які є витором західно-європейського духа, є так само відмінні від візантійського стилю, як цілий історичний розвій західної і східної Європи. В архітектурі ся ріжниця дається легко звести до: пановання базиліки на Заході, центральної будівлі — на Сході Європи. Ясне, що крім усіх інших відмін ся основна є причиною, чому центральний візантійський архітектурний стиль не міг стояти під впливом готицького базилікального. Про причини зближення ренесансу і барока до українських візантійських архітектурних традицій була мова вище.

⁵⁾ Про се існує обширна література: пор. Millet, L'ecole grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916; Айналова, ювілейне видання на честь св. Володимира, 1917; O. Wulff, Byzantinische Kunst. В. II. Handbuch der Kunstwissenschaft; Strzygowski, Baukunst der Armenier und Europa. В. I. і II.

Ще кілька заміток.

На ст. 14 — 16 автор згадує про скитські нахідки, одначе так побіжно, якби сей незвичайно інтересний процес переміни грецьких мистецьких форм Скитами взагалі на нашій території не відбувся. Чому не узгляднено аналогічного процесу т. з. мандрівки народів? Чому не згадано ряд визначних пам'яток тої доби і не переведено стилістичної аналізи? Чому не використано творів Рігля, Стржиговського, Мінса, Еберта, Гампеля і др?

На ст. 19 автор згадує, що в X стол. в часі, коли в Європі всюди наступив розвіт феодалізму і лицарства, можемо обсервувати перехід візантійського стилю до візантійсько-романського. Поміняючи те, що в X. стол. про розвіт феодалізму і лицарства не можна говорити, то такого процесу на цій території Європи не подибуємо. Найгорячіші прихильники візантійського стилю ніколи і ніде не висказували такої гіпотези. Навіть стара французька археологічна школа не йшла так далеко (Vernehl). Основне, науково уґрунтоване оброблення європейської архітектури завдячуємо п. Dehio — Petzold, що до нині є основою всіх праць на тім полі (пор. їхню Baukunst des Abendlandes, тамже величезна література); також Birnbaum: Ravenska architektura, Praha, 1916 і Riegl: Spätromische Kunstindustrie (розділ про архітектуру).

На ст. 30 автор згадує, »що архітектура XIII. стол. на Україні є наскрізь романська.« Зовсім противне виказав др. Й. Пеленський, а саме що архітектура галицької Русі XII — XIII. ст. була візантійська (пор. його Halicz w dziejach sztuki średnowiecznej, Kraków, 1914, ст. 25, 4, 10, 11.). Взагалі на цій українській території чисто-романських будівель (церков) в XII. стол., ані перед тим, не стрічаємо.

На ст. 34: »Чотирикутна вежа коло Холма нагадує рівночасні вежі околиці Риму«. Такі вежі має ціла північна Європа, пор. Piper, Burkenkunde.

На ст. 53: Оборонну церкву в Сутківцях автор уважає за готицьку будівлю. Її повстання є оспорюване. Своєю формою (триконховою) вона не може належати до готицької доби. Ми маємо ряд таких заложень на Буковині (пор. Podlacha, Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny) і на Атосі (Brockhaus, Die Athosklöster).

На ст. 55: Квадратове заложення Богоявленської церкви в Острозі автор уважає за готицький провінціалізм. Якраз на тій церкві бачимо, що візантійське центральне заложення з трьома апендами готицький стиль не міг у нічому змінити. Церква ся є живим приміром традиційної сили візантійського стилю на Україні (пор. Łuszkiewicz: Sprawozdania dla badania hist. sztuki w Polsce, III.).

На ст. 56: »Готика на Україні є споріднена з італійською, бо лише стіни і покриває їх фресками«. В такім разі всі провінційальні готицькі костели північної Європи, покриті фресками, мусілиби стояти під впливом Італії. Також не можна говорити про упадок фрескового малярства на півночі, як думає автор.

На ст. 70: «Мініатюри з життя Бориса і Гліба є готицькі». Праця Айналова про сей незвичайно важний пам'ятник переконує нас про щось зовсім противне.

На ст. 67: Фрески каплиці св. Хреста (не Ягайлонської, як помилково називає автор) також є готицькі і в них уже слідний перехід до ренесансу. Їх візантійсько-руського характеру дотепер ніхто не заперечував і не оспорував (пор. Riegl в *Mitteil. der Zentralkom.*)

Про бароковий період довідуємося тільки, що він відповідав добі церковної реакції, езуїтизму й абсолютної монархії (стр. 103). Склін ясных форм ренесансу до мальовничості, до максімальних напружень, витворив ефемерні нелюгідні барокові форми». Нинішня література вже від часів Буркгарда зовсім освободилася в оцінці »бароко-

вого стилю» від класичної естетики, пор. Riegl: *Entstehung der Barockkunst i Giov. Lorenzo Bernini, Wien 1912*. Геніяльна аналіза Рігля вказала, що барокові форми не є »нелюгідні«, а що якраз мистецьке хотіння бароку полягає в ірраціоналізмі і екстремнім суб'єктивізмі, який не можна оцінювати мірою класицизму (ренесансу).

Ст. 239: В мистецтві Корреджа додачує автор сексуальну фривольність (*lascivité*). Навпаки — Корреджо є змісловий, але ніколи не сексуально-фривольний; сеж мистецтво протиреформації (пор. Riegl: *Entstehung d. Barockkunst*).

Перші проби рідко є без похибок, тому не дивно, що й обі обговорені мною праці не є від них вільні. Звернути на них увагу вважав я вказаним з огляду на майбутню працю в даному напрямі.

ОЦІНКИ Й ЗВІТИ.

Д. Антонович. Українське Мистецтво. (Конспективний, історичний нарис). Прага-Берлін 1923. Видавництво: „Нова Україна“. Ст. 11, 8°.

Свого рода проспектом обширнішої, синтетичної праці Д. Антоновича по історії українського мистецтва є повище зацитований нарис, зладжений в грудні 1920 р. Не вважаючи на поширене зацікавлення українським мистецтвом не тільки з боку дослідників але й публіки, історія українського мистецтва довго ще носитиме характер молоді дисципліни, при чому чим раз частіші спроби синтетичного охоплення її цілості довго ще виявлятимуть еластичність перших спроб не тільки під оглядом методи, підходу, але й самого матеріалу. Довго ще останеться актуальним і дефінітивно не вирішеним питання: що таке українське мистецтво? Де воно і з чого починається, якими шляхами проходить його розвиток, скільки в ньому свого-самобутнього, а скільки нанесеного сторонніми впливами сусідніх культур, що в ньому суто-істотне, характеристичне, а що випадково й неорганічно засвоєне, в котрій із галузей мистецтва виявив себе геній українського народу найповніше, які пам'ятники мистецтва можна назвати українськими, а які висовуються поза межі подібної дефініції і т. д. — мало не в безконечність. Бо, повторюю ще раз з притиском, історія українського мистецтва це зовсім молода дисципліна, від якої спроб і шукань віє нераз свіжим подихом безпосередности, запалу, енергією відкритців нових, невідомих світів, а деколи безвиглядним аматорством й ділетантизмом. Наскільки одначе тяжким і нерідко невдячним приходить це „відкривання нових світів“, про це мігби сказати кожен з тих поважних дослідників, що ледви не кривавим потом і трудом пробивають шлях синтезі українського мистецтва крізь ліс труднощів і драговиння більш скомпромітованого аніж прослідженого досьогочасними „Колумбами“ матеріалу. Тому річю не тільки публіки але й тих, що в парі з іншими працюють на незораному полі історії українського мистецтва, є віднести до зусиль

і спроб своїх товаришів з пієтизмом, на який вони, серед даних умов, у повні заслужують.

Нарис Д. Антоновича коротенький, але в ньому охоплено прозорими, стенографічними штрихами все українське мистецтво, якого більш вичерпуючою інтерпретацією є „Скорочений Курс“ тогож автора, що появився в літографованому виданні 1923 р. (ст. 340, 4°). В ньому теж спредцизовані усі прикмети і, неодмінні в імпрезі того рода, промахи методу та підходу. На останні хотівби я звернути увагу тим більше, що на загал вважаю працю й зусилля Д. Антоновича в високій мірі корисними й цінними для української культури. Думаю впрочім, що більшість з моїх закидів надається до дискусії, якої результатом буде більш певний й угрунтований розвиток історії українського мистецтва в майбутньому.

Д. Антонович в усіх своїх історико мистецьких студіях та працях являється визнаєм, по мойому, дуже хиткої й „априорної“ тези, яка вважає Україну з усім її культурним дорітком — безпосередньою експозитурою західної Європи, через що він вважає методи, вироблені на заході Європи, вповні вистарчаючими в приміненню до пам'ятників українського мистецтва. Західно-європейські мистецькі стилі та розвоєні етапи перекладає Д. Антонович на українське до того, що нерідко примушений наломлювати дотичний матеріал до раз обраного методу тоді, коли єдино доцільним методом досліду здається мені цей, який впливає з істоти й характеру матеріалу, а не навпаки. Скільки з цього рода трактування питання впливає непорозуміння та перепон для дальшого розвитку дослідів, переконуємося на кожному кроці.

В супереч результатам досьогочасних дослідів, Д. Антонович придає напр. непомірну вагу готицизму та його „буйному“ розвитку та глибокому закоріненню в українському мистецтві. Пам'ятниками українського „готицизму“ здаються Д. Антоновичеві, поруч Богоявленської церкви в Острозі (заложення її — візантійське), церква в Сутківцях на Поділю, Петра й Павла в Київі

та найстарші церкви Львова (усього один костел — катедра) і синагога там же (синагога „Золотої Рози“ у Львові — ренесансова з слабким відгомном готицизму в деталях); „готицькими усі малювала й поліхромі“ українського походження XIV—XV віку. З так наломаного під апіорну тезу матеріялу зроджується в Д. Антоновича висказ того рода, що „традиції готицького будівництва закріпились в українському будівництві дуже міцно і що їх довго було знати на Україні після того, як самий готицький стиль давно уже був пережитий.

В момент, коли Україна, поза слабим налетом готицизму в деталях будівель, не може похвалитися ні одною суто-готицькою будівлею (абстрагуючи від кількох псевдо-готицьких костелів, побудованих напливовими Поляками, чого не можна сказати про ренесансове будівництво (ренесансова архітектура Львова і Галичини та Волині взагалі), Д. Антонович поважується на твердження, що ренесанс „не так глибоко вкоринився в українському мистецтві, як готика“...

В круг українських ренесансових намогильників Д. Антонович втягає в парі з намогильником К. Острожського в Києві і Лагодовського в Уневі (у автора „Угнові“) — намогильник невідомого польського германа в Сяноку та Катерини Рамультової в дрогобицькій фарі. З усього українського малярства XVI в. заслуговує на увагу Д. Антоновича єдино „Благовіщення“ маляря Федущка зі Самбора, на якому бачить він вплив „флорентійської“ школи. Поминаючи результати дотичних дослідів, Д. Антонович приписує усю графіку Федорівських друків Гриньови Івановичови з Заблудова, дарма, що в кожному із чергових видань Федорова навіть для ляка помітні різниці рильця, композиції і трактування дереворитної техніки. В крузі барокового українського будівництва в „європейському змислі“ в Д. Антоновича напшлася, поруч церкви Богданової в Суботові, — церква „св. Параски“ (св. Пятниця) у Львові, дарма, що на іншому місці називає Д. А. цюж церкву... готицькою. Нарешті українськими артистами вважає Д. Антонович таких малярів, як Венеціанов, Крамскої, Семирадський, Мункачі, Айвазовський, Куїнджі та інші.

Якби одначе не було, з повені неутрунтованих, апіорних гіпотез, недоглядів і скороспішних узагальнень, які скорше чи пізніше буде можна справити й усунути шляхом об'єктивної виміни думок і поглядів, всеж таки вилонюється велике синтетичне зусилля, що колись ляже в основу повної й вичерпуючої історії українського мистецтва, якої одним з чутких та свідомих своєї мети будівничих являється Д. Антонович.

Микола Голубець.

Проф. Ф. І. Шміт. Мистецтво старої Русі-України. Культурно-історична Бібліотека. Харків, 1919. Ст. 99. В. 8^о.

Праця акад. Ф. І. Шміта заслуговує на особливу увагу. Вона переступає границі місцевого локального характеру і старається в першій мірі

дослідити основи візантійських впливів на староукраїнське мистецтво. В напрямі повязання сих питань з комплексом духово-історичних предпосилок згадана праця — одна з перших сміливих проб такого підходу до сих незвичайно важних проблемів нашої історії. Автор відкидає стару іконографічну методу російських і французьких візантологів і ставить наше питання — виходячи з стилістичної аналізи пам'яток нашої старовини — на ширшу історичну базу. »Історія кожного народу відповідає його душевному складу... од ньогож залежало й наше минуле і на минуле треба оглядатися, щоб пізнати самих себе і предбачити будуччини.« В тім напрямі модерного європейського історизму йде ціла незвичайно цікава розвідка Ф. І. Шміта. В самійже історії мистецтва автор протиставить чисто механічному процесові — мистецьке хотіння.

Тим якраз витолковує собі Ф. І. Ш. ролю візантійського християнства. Він стверджує, опираючись на літописи, що до прийняття візантійського християнства причинилося в першій мірі естетичне хотіння варяжської Русі-України (розд. III, стр. 10—11). Депо тяжче погодитися з другим поглядом автора, що старинна Русь-Україна тим не вдоволилася, а взяла ще в додатку середноазійську фантастику (стр. 13.). Се відноситься до північної Русі і до пізнішої доби і то з певними застереженнями.¹⁾ Коли у нас в мистецтві є які орієнтальні впливи, то вони прийшли з візантійським мистецтвом, яке мало в собі певні, особливо іслямські, елементи (орнаментика). Але також одною з важніших причин, чому наші предки переняли візантійську культуру, було се, що римська культура, яка лягла в основу західно-європейських і північних народів, була для нас чужою — тоді як з грецькою і гелленістичною наші предки були через чорноморські кольонії давно культурно звязані. На се звернув Ф. І. Ш. за малу увагу.

В деревляних церквах Карпат добачує автор найстарші типи нашого ще передвізантійського мистецтва. Мої досліди над карпатськими церквами допровадили мене до інших результатів.²⁾ Для мене ціла деревляна архітектура не мислима якраз без старої візантійської архітектури (централізм, додавання поодиноких просторів в напрямі осей будівлі (axiale Raumaddition). І коли Ф. І. Шміт звертає увагу на подібність Василя Блаженного до наших деревляних церков — то хоч воно дуже далеке — дається пояснити тільки спільним візантійським ґрунтом сих обох архітектур. Тільки що процес переміни був тут і там зовсім відмінний — через зовсім відмінні історичні обставини.

Чи візантійські впливи йшли прямо чи посередно з Візантії — се не зміняє фундаментального значіння візантійського мистецтва для України. На мою думку, до транскавказьких впливів,

¹⁾ В орнаменті рукописів, але і тут є більш скандинавських впливів.

²⁾ Поп: Katalog Vystavy „Zivot a Umění Podkarp. Rusi“. Praha 1924.

на які звертає увагу Ф. І. Ш., а які йшли через Тмурокань на Київ (Чернігів, церква Спаса), треба ставитися дуже обережно. Система архітектури Спаса є чисто візантійська. Ми стрічаємо її і на грецьких пам'ятниках архітектури.¹⁾ Коли відійсности нема аналогій з Константинополем, то се тому, що ряд визначних пам'ятників загинув, а далі рідко трапляється в історії мистецтва, щоби провінція впливала на метрополію. Звичайно шлях впливів є відворотний. Але сам автор признає, що транскавказький матеріал є надто мало досліджений, щоби можна робити остаточні наукові заключення.

Оден з найгарніших розділів книжки се розділ про розпис св. Софії. Се не сухий опис. З кожної стрічки віє любов автора до сього грандіозного пам'ятника нашої блискучої минувшини. І тут знова наворачтає автор на Тмурокань, наводячи літописну звітку про «греків і обезів». Обези, на його думку, се абхазці (стр. 47). Але, на мою думку, се другорядної ваги. Коли стиль мозаїк київської Софії є наскрізь візантійський, то байдуже, хто їх виконував. Бо по самих руках не можна заключати на провенієнцію — а тільки на основі стилю!

Незвичайно тонко і гарно є відчута формальна аналіза мозаїк св. Софії. Поодинокі святі характеризовані чисто формально-малювничими способами. На тім, як бистроумно завважує автор, полягає різниця між Іваном Золотоустим, в яким є видне ломане острє провадження ліній, а Григорієм Чудотворцем, в якому віддана його характеристика в мягких круглих лініях. Гарно відчутий є стиль св. Прічастія Апостолів. Се той натуралістичний ідеально-монументальний стиль, в яким нема простору і нема зазначеного часу: він має підносити якраз людину в сферу трансцендентних ідей християнської віри.

XII розділ присвячений скульптурі. Зовсім слушно є замітка автора, що плястика є для Римлян чужа. Але про причини сього явища не зовсім погоджуюся з акад. Шмітом. Вона не була а ргіогі чужа — а чужа через їх учителів Візантійців. Бо і у них плястика не грала такої ролі, як в античнім мистецтві. Був поширений головню плоский релієф, той же сам релієф, який стрічаємо в київській скульптурі. А причина є глибша в тім явищі. Вона звязана взагалі з т. з. оптичним старохристиянським і пізноримським стилем²⁾. А ціле візантійське мистецтво до Юстиніяна є якраз нічим иншим — тільки останньою фазою сього пізно-римського оптичного стилю.

В мозаїках Михайлівського монастиря автор констатує локальних майстрів. Його аналіза оперта не на іконографічних даних, а на стилістичних.

В сих мозаїках добачує він новий стиль, що стоїть під впливом візантійських мініатур (розд. XIV).

В останнім розділі обговорює Ф. І. Ш. емалі мініатури й ікони.

Книжка написана легко і доступно, не губить-ся в непотрібних деталях а дає синтетичний погляд на наше старе мистецтво і його духово-історичні основи.

Др. В. Залозецький.

Красивые города и местности Востока. Том I. Г. К. Лукомский проф. Киевского Археологического Института, бывш. Хранитель музея Ханенко в Клеве.: Киев. Церковная архитектура XI—XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко. Издательство Орхис. Мюнхен МСМХХІІІ. Ст. 54+123 ст. ілюстрацій, 4⁰.

Роскішне і дороге видання, яке лише може дати сучасна друкарська техніка Німеччини. Прекрасні, уміло виконані і численні фотографії з пам'ятників архітектури Києва з гостро відбитими клішами на крейдяному папері — це зовнійший бік видання.

Але зміст? Автор «доброї старої російської школи», хоч і пише «новим правописом», вклав у свій текст старе розуміння українського мистецтва, обмежуючи його лише кінцем XVII і XVIII ст.; инші часи «приєднує» до «Візантійського будівництва» чи російського...

В порівнюючи короткому тексті (зложеному великою «ціцєрою») автор орудує загальними фразами і загально-відомими поглядами, зачерпненими з підручників «Русской истории» та «Исторії руського искусства» (На жаль автор не подає жадної літератури предмету!). В найбільш цінній частині тексту: «Описание некоторых церквей», що зложена, як вказує автор, на підставі матеріялів «Церковних описів», виконаних архітектурною секцією «Отдела Искусств» Народнього Комісаріяту Освіти в 1919 р., — невидно ніякої системи і пляну описів. Описи окремих церков здебільшого не повні й односторонні: в деяких випадках говориться лише про форму пляну, в инших будовах пляни зовсім не згадуються, а говориться лише про деталі, а в третьому місці лише про матеріял і т. д. Дати будов та їх історія також в багатьох випадках неточні і помилкові. Спеціально, автор не може ніяк опанувати історії головної церкви Києво-печерської Лаври. До тих помилок, яких допустився Г. Л-ий в своїй меньшому виданню «Старые годы» (Берлін 1923),¹⁾ — прибули нові. Отже, ся церква заснована не в 1036 р., як пише Г. Л., а в 1073 р.,²⁾ ремонтовано її не в 1720—1723р., а в 1722—1729 р.;³⁾ далі, церква-каплиця Івана Предтечі не є «найстарша частина церкви» тому, що вона заложена в кінці XI, чи на початку XII ст. ігуменом Іваном. По свідоцтву «Патерика» Предтеченська церква побудована коло головної церкви: «утуже на палати восходят» с. т. коло вежі зі сходами на хори великої церкви,⁴⁾ нарешті дзвіниця Києво-

¹⁾ Millet. L'école greque dans l'architecture Byzantin, Paris. 1916. Ст. 98; Wulff: Byzantinische Kunst. Ст. 479. Подібности між Мокві а Спасом в Чернілові ніяк не могу добачити.

²⁾ A. Riegl. Spätromische Kunstindustrie: die Skulptur.

¹⁾ Див. рецензію в «Літ.-Наук. Вістн.» 1924., кн. III—IV.

²⁾ М. Истоминъ. Описание иконописи Киево-печ. Лавры та ин. автори.

³⁾ Це давно ствердили Петров, Яремич та ин.

⁴⁾ М. Истоминъ, ст. 39.

печ. Лаври. будувалася не в рр. 1735—43, а в рр. 1736—1745.

Крім цих «дрібніших» помилок є і більші, особливо там, де автор пускається в історичні екскурсії. І так, наприр., на ст. 23. читаємо: «Краса українського бароко, першого в історії мистецтва України періода, с. т. XVI ст., мало оцінена». Звичайно що і не можна оцінювати укр. бароко XVI століття з тої простої причини, що бароко на Україні з'явилося в початку слідуєчого (XVII) століття!. Хочеться також запитати автора, — який нарід будував на Україні свої будови перед XVI століттям?

Ще одна характеристична риса в тексті — невідповідне і безпредметове вплутування в мистецьке видання політичних моментів останніх днів. Г. Л. старається за всяку ціну принизити і очернити українську владу і прислужитися теперішній совітській владі. Але, можна сказати, услуга зроблена медвежа! На ст. 17 і 39 Г. Л.-ий (який за укр. влади був „цирим Українцем“) говорить, що „ярко націоналістической Директорії было не до памятников старини“ (!) і що найбільше ушкоджено памятників архитектуры (церков) українською владою „при обстрілюванню Києва...« Але в книжці Г. Лукомського є більш переконуючі, безперечні і документальні свідчення, які зводять балачки автора на нівець — це фотографії тих ушкоджень (вибоїв), які спричинили обстріли. Як відомо, усі церкви орієнтовані на 4 сторони світа, так що вітварні абсиди повернені на схід. І от на всіх фотографіях ми ясно бачимо ушкодження виключно зі сходу, північного сходу і почасти з півдня. (див. ілюстрації на ст. 1, 8, 27, 36, 82, 83). Очевидно, що ніколи українські війська не могли наступати на Київ ні зі сходу (з „московського боку“) ні з півдня (бік наступу московско-монархичних військ). Це питання зачіпаємо лише побіжно, залишаючи иншим особам, що ближче стояли до охорони памятників старовини і з другого боку добре знайомі з розтапованням „наступаючих“ і „обороняючих“ військ — остаточно з'ясувати це питання.

Що до розподілення ілюстраційного матеріалу в книжці Г. Лукомського (ілюстрації в кінці книжки), то не відомо, якої саме системи притримувався автор. Принаймні фотографії розподілені і не в хронологічному порядку і не в стилевому, а навіть не по окремим памятникам. До того ж не додано жадного списку ілюстрацій.

Саміж фотографії по своїй якості і рижноманітності детальних знімків мають, розуміється, надзвичайно велику вартість і є першою більшою збіркою київського бароко. Як зазначає автор в примітці (дрібненьким шрифтом!) на ст. 17, ці фотографії виконала „комісія“ в 1919 р., що обслідувала київські памятники. Але хто саме фотографував, на жаль, не зазначено. Натомість на видному місці стоїть: »Все права закреплени за издательством«!

В розділі V автор бідкається, що в літературі по укр. мистецтву бракує серйозних наукових праць. Місцеві українські дослідники, як пише

Г. Л., »в спеціальній (фаховій) літературі зробили дуже мало... «з'явилося 2—3 брошури — оце і все» (ст. 21). І далі: »Але ні наукового, ні мистецького відношення, власне, до рідного мистецтва не було« (ст. 21). »Для села (дерев. будівництва) не було зроблено майже нічого« (sic!) — ст. 23 і т. д. і т. д.

Розуміється, не можна серйозно трактувати згадані фрази Г. Лукомського, але в очах чужинця (видання »Київ« вийшло також в німецькій та італійській мові!) ці наклепи можуть дещо зобити... Звичайно, побажаємо авторові »Красівих городов« дійсно ознайомитись з українською мовою і працями українських дослідників мистецтва. А зазнайомившись з українською мовою, Г. Л. не стане пояснювати український термін „бани“ від російського слова »бани« (лазня), кажучи, що »Великолепные »банные« покрытия прихотливых, извилистых линий куполов — их так и называют (на Україні) »банные« покрытия...!

В кількох місцях своєї статті Г. Лукомський старається підкреслити, що досі (очевидно до появи його статті) взагалі не було серйозного наукового видання, присвяченого українському мистецтву. Щож дав замість того Г. Лук-ий в своїйому тексті? На це дає красномовну відповідь заголовок: »Красивые города и местности Востока(?)«. До характеристики »наукового методу« Г. Л. може також служити такий погляд автора, що мовляв фотографії є »кращі (ліпші) усяких обмірів« (ст. 17). Додамо від себе — тим більше, коли видаються „красивые картинкі“. *В. Сичинський.*

Гарно видана книжка з великою кількістю гарних ілюстрацій, з неменш гарних фотографій, може бути вжита як чудовий альбом архитектуры Києва. Також що до тексту, то він, глядючи на офіційальні посади автора, повинен бути, як і частина ілюстровака, без замітів. Але-ж в дійсности — на кожному кроці читач спіткається на несподівані помилки, а іноді і на куріози.

Так напр. автор каже: »Спас берестовский тоже уцелел в части почти всей высоты трех стен (одна абсидальная)«. Як відомо, з первісних мурів Спаса бер. до нашого часу заховався лише один нартекс з прилягаючими до нього: сходовою кліткою з правого і хрещальнею з лівого боку, причому нартекс удержав первісний склеп; в останній частині мури зовсім не заховалися, лише при розкопї 1913 р. найдено всі фундаменти церкви. Далі, з приводу тогож Спаса берестівського: »Внутри церкви открыта живопись, местами древняя, местами XVII в«. Всі мури в середині були розмальовані мятроп. Петром Могилою при відбудові в 1645 р. руїн, що заховалися від руйнування в 1232 р.; причому до нартексу, що заховався в цілости, були прибудовані три вітварі з цегли великокняжої доби, що була на місці, через що довгий час дослідники впадали влуд; роспись темперою Петра Могилы була в 60-х р. минулого століття перемальована Жолтоновським олійними фарбами. Що по первісних фресок, то з них заховався лише фрагмент ангела під дахом вітваря, що прилягає до сходової клітки. „Куполы

на Сп. бер. — каже далі автор — испорчені архітектором Покришкиним, когда их переделали из деревянных гонтовых в железные». Куполи були перекриті замість гонти зазізом ще в 50—60 р., чого Лукомський, розуміється, не може пам'ятати. При реставрації ж церкви Імпер. Археологич. Комис. під приводом академіка П. П. Покришкіна в 1910—1918 рр. куполи були перекриті новим залізом, з заміною частин крокв новими, при чому залізо бралось розміром і формою площі докладно по старому, а перед розбіркою були зроблені рисунки по найдокладнішим вимірам, і нічого не поспуто, про що можуть свідчити фотографії, зроблені до і після реставрації.¹⁾

»Выдубецкий монастырь — Михайловская церковь сохранилась сравнительно хорошо почти во всем объеме — если не считать позднейшего барабана с куполом». Церква збудована в 1088 р. на береговій кручі Дніпра, що в ті часи підходив під саму церкву, особливо в велику воду, через що в XIII в. підмита круча усунулася і з нею пішов у Дніпро вівтар та східний мур. Щоби не допустити до руйнування церкви далі, Міроніг (відомий в ті часи будівничий) збудував мур, що підтримував прилягаючий до церкви крутий берег. Цей мур існує і досі у глибині коло 0,5 м від поверхні ґрунту і коло 3 м від вівтарної абсиди, збудованої значно пізніше, як і барабан з куполом, про що зразу свідчить архітектурне їх оформлення в бароковому стилі, тоді як всі останні мури, не дивлячись на пізніший тинк, заховали ще первісні форми і розміри.

»Никольский военный собор, тип другого рода сооружений — полувоенного, башни по углам, окошечки круглые в них для жерл орудий». Звідки і на підставі чого автор базилічний тип церков часу українського бароко (Микол. війск. собор і собор Мгарського монаст. коло Лубен) відносять до якогось »полувійськового тину« невідомо, бо пояснень жадних на дає. Рівночасно приймає, що малі круглі вікна в вежах, де містяться сходи, і які служать до освітлення їх, призначені для гармат. Як на доволі крутих сходах можна установити гармати, це зрозуміти годі; очевидно що автор в середині цих веж ніколи не був.

»Феодосиевская церковь — храм пятиглавый». Феодосієвська церква міститься коло п. з. вежі огорожі Кііво-Печ. Лаври, вона трьохкупольна з пізнішою дзвіницею, збудованою в XIX в. Така помилка більш, ніж дивна, тим більш, що в другім місці своєї праці з приводу тоїж церкви він каже: »Каменный двухэтажный храм трехрубной конструкции».

Це все із головних помилок при побіжному перегляді книжки. Про дрібні непорозуміння тексту говорити не будемо.

Словом: гарно видана книжка служити підручником для тих, що студіюють київську старовину, ні в яким разі не може.

Львів, 1925.

В. Пещанський.

Федір Ернст: Українське мистецтво XVII—XVIII. віків. Київ 1919. Вид. Тов. „Криниця“. Ст. 32. + 24 табл. 8°. (Відбиток з „Хрестоматії по історії української літератури“, т. I. кн. П. О. Дорошкевича).

Відомий дослідник та автор багатьох праць по історії української камяної архітектури Федір Ернст, відповідаючи пекучим вимогам часу, написав невеличкий але надзвичайно прозорий конспект історії українського мистецтва XVII—XVIII віків, охоплюючи в парі з тим й мистецтво попередніх століть так, що в його книжці ми дістали до певної міри цілість. Можна з багатьома поглядами й очеркненнями автора не погоджуватися, тут і там дається завважити промах чи недогляд, так само, як можна закинути книжечці певну, випливаючу з особистого зацікавлення автора односторонність, але не можна не підчеркнути одної великої прикмети книжечки, якою є ідеальна об'єктивність підходу до кожної з груп пам'яток, що виключає всякі апіорні очеркнення й кінечне в таких випадках наломлювання й насилування матеріалу. Книжечка друкувалася як відбитка одної з глав „Хрестоматії“ О. Дорошкевича (в першому випуску якої вміщено статтю К. Шпроцького про „Старовинне мистецтво на Україні“) в умовах воєнного часу, несприятливого спокійній праці, через що авторові не вдалося прикласти до тексту відповідної, систематично дібраної кількості репродукцій. Та не дивлячись на ці самозрозумлі недостачі, книжечка Ф. Ернста є поважним вкладом в досьогочасний дорібок молоді дісципліни, якою є історія українського мистецтва.

Українське мистецтво пережило на своїому віку дві доби розцвіту; перша, це доба великих київських князів, друга — XVII—XVIII. віки. Досягши в першій добі високого ступня розвитку, українське мистецтво пожертвувало в тій добі своєю самобутністю в користь непереможних впливів візантійської культури, в другій одначе добі прийшла до слова українська самобутність в момент, коли народ виступає на арену жорстокої боротьби за своє національне існування. Епоха українського середньовіччя, яка розмежовує ці дві епохи розцвіту, була добою занепаду, викликаною непосильною боротьбою України з Монголами. Якийсь час удержується на певній висоті галицьке князівство, але згодом і воно падає. В момент, коли справжнє культурне життя стало неможливим на берегах Дніпра, Волинь та Поділля здобули значіння озброєного проти монгольської навали кордону. З цього становища випливає й фортечний характер її архітектури, якої краці пам'ятники збереглися в Кам'янці Подільському, Луцьку та Острозі. Під охороною тих фортець розвивається далі мистецтво на західноукраїнських територіях, при чому його старі, візантійські традиції еднаються з культурними впливами західно-європейських народів. Автор згадує зразковий під цим оглядом вірменський собор у Львові, побудований в другій половині XIV віку на армено-візантійському плані, з близькою до арменської архітектури елевациєю, за ввімкою виступаючих на зовні абсид, які одначе оздоблені „кольонками та аро-

¹⁾ Фотографії ці є в Академії матеріальної культури в Петербурзі (б. Імп. Арх. Комис.) і в автора.

чками“ не в старовину, як думає автор, а щойно в останніх роках перед світовою війною, очевидно по аналогічним старим зразкам арменського будівництва. Тоді теж вироблюється на Україні тип церкви-фортеці (Сутківці, Летичів), якого пам'ятники, до речі кажучи, ще не зовсім обслідувані (напр. аналогічна до сутковецької церкви, церква в Гусятині в Галичині).

Особливу увагу присвячує автор дерев'яному будівництву України, при чому неслухно припускає, що найстарші його пам'ятники не виходять поза XVII. вік тоді, коли в Галичині та Волині збереглося кільканадцять дерев'яних церков XVI. віку, з яких деякі нетknięті пізнішими реставраціями. (Про цю групу пам'ятників є в мене давно уже приготована, досі на жаль не поповнена графічним матеріалом публікація, подібну якій зладив проф. Пеленський). В основу української дерев'яної церкви ляг чотиригранний зруб, покритий чотирихлядною шатровою кришею, до якого зі сходу прибудовано подібний, але менший розмірами зруб для вівтаря а з заходу такийже притвір або бабник. Так повсталася найбільш поширена на Україні трьохзрубна система, зразу покривана одною головною банею по середині а згодом трьома банями. Часами грани зрубів туго зрізані, при чому завданням бань є, в противенстві до московських „луковиць“, освітлення церковного нутра, що єднає, на думку автора, нашу дерев'яну архітектуру з візантійською. Подібно, як візантійські храми, мають налі дерев'яні церкви звичайно (?) три входи, а так зване „опасання“ має свій прототип в галеріях, що оточують церкви християнського сходу, а також знані в романському будівництві Європи. Не менше від трьохбанного улюбленим на Україні типом церков є п'ятизрубний, часами п'ятибанний тип церкви на хрещатому заложенню. Поза тими основними типами існує в українській дерев'яній архітектурі цілий ряд комбінацій аж до дев'ятибанної церкви. При усій генетичній єдності української дерев'яної архітектури існує цілий ряд локальних відмін, з яких автор вичисляє і злегка характеризує церкви — Бойківщини, Лемківщини, Гуцульщини (неслухно називаючи гуцульські церкви найбільш старими, а впарі з тим найкращими й найбільше різноманітними під оглядом архітектурних форм — тоді, коли церкви Гуцульщини, дуже гарні і з виїмково закінченою архітектонікою, є поміж галицькими церквами наймолодші і аж до зануди одноманітні), середньої України, північної Чернігівщини та Подоння.

Дещо замало уваги і зрозуміння находимо в автора для особливої архітектурної логіки укр. дерев'яних дзвіниць, що є одиними в своїм роді збереженими до нас пам'ятниками старого твердинного будівництва, старшого своєю провенієнцією від церков, на які мали свій безсумнівний вплив. Галузь українського мистецтва, в якій рука в руку йдуть зі собою і взаємно себе доповняють архітектура, різьба і малярство, є український іконостає, що з первісної перегороди поміж вівтарем а церквою виростає до монументальних розмірів

складної композиції. Позатим згадує автор українську середньовічну стінопись (Люблин, Сяндомір, Краків) та пам'ятки іконописі, що сполучуючи візантійські елементи з італійськими, передавали їх на далеку північ, в Новгород. Схарактеризувавши техніку української ікони XVI. віку, підчеркує автор її самобутність, при чому уже в тому віці завважує нахил українських іконописців до побутовщини. З пам'ятників середньовічного книгописання згадує автор — Пандекти Ангіоха мніха, писані в київській Лаврі 1307 р. (Національний Музей у Львові), Євангеліє Лаврське XIV в., Ірмолой з мініатурами, кілька Євангелій XVI в. в Київській Лаврі, Загорівський Апостол 1554. р. а перш за все Пересопницьке Євангеліє 1556—1561. р.

Поневільним, випадковим недоглядом здається мені те, що автор, говорюючи про первопочини друкарства та штихарства на Україні, згадуючи перші славянські друки в Кракові та Венеції, „майже без оздоблень штихом“ (?) видання Скорини в Празі та Вільні, переходить до друкарні в Острозі, поминаючи діяльність первопечатника Федорова в Заблудові та Львові, де 1574. р. появилася епохальний „Апостол“.

З української середньовічної скульптури згадує автор барелеф Богородиці з печерськими святцями, вмурований в стіну Лаврської дзвіниці з 1470. р., при чому помилково вміщує в середньовіччя описану Павлом Алепським „мармурову арку з барелефними образами людей, коний, бойовиц, колісниць та гармат“, що напевне належить до XVII. віку. В часи пізнього ренесансу а то й бароку сягає намогильник кн. Острожського, головною його барокові обрамування з драперією, путтами і арматурою, через що й не слід було його вміщувати на прикінці „середньовічної“ епохи, хочби дати уставлення його центральної частини 1579. р. й сходилася іще з українським середньовіччям.

Згідно з представниками класицизму в історико-мистецькій літературі характеризує автор стиль бароко як стиль єзуїтської контрреформації, який „хоч і виник в Італії, батьківщині ренесансу, далеко пішов від класичної простоти і шпяхетности останнього“. Барок дістався на Україну в своїйому „чистому“ виді дорогою напору Польщі на схід, що викликав з українського боку певну протинакцію а згодом, головню в області мистецтва, конкуренцію. Зразу відбудовуються в Києві старі церкви (Себастьяно Брачі), згодом будуються нові (перша з них церква Миколи Притиска, побудована 1631. р. на українському, хрещатому пляні). В парі з будівництвом починає добу нового розвитку українська іконопись, якої найкращим висловом стає закінчена композиція іконостаєса, при чому впливи західно-європейського малярства визивають серед українських малярів змагання до творчости самобутніх, іконографічних та формальних цінностей. В XVII. в. повстає і розвивається український портрет в реалістичному розумінню слова; в парі з тим українські іконописці, штихарі та скульптори, покликвані на двір московських царів, поширюють там

здобутки українського мистецтва. Українське штихарство утворює в Києві та Львові самостійні центри; поруч церковних книг ілюструються й світські видання, ритуються деякі сцени та портрети, чого напр. московське штихарство не знало, поки не започаткували в ньому цієї ділянки українські штихари. Хмельниччина переписала на довший час хід розвитку українського мистецтва, яке піднімається до нових висот щойно в добу Мазепи. В архітектурі мазешиної доби проявляється характеристичний тип великих монастирських церков, в яких еднаються старі україно-візантійські традиції з впливами західно-європейського бароку. Рівночасно повстає ряд прекрасних церков „по зразку старовинних, улюблених в дереві, типів“ — п'яти і трьохрубних, які оправдують спеціфичну назву „українського бароко“. Твори українських штихарів Щирського (що був „строїтелем“ любечського монастиря — не будівничим), Тарасевичів, Мігури досягають європейського рівня.

Українське мистецтво XVIII віку переживає занепад самобутності, якої місце займає блиск і полиск рококового, а згодом класицистичного стилю, перещепленого на Україну чужими та своїми магіатами, на яких чоло висовуються в Галичині Потоцькі (будівничий Бучача та львівських домініканів, Почаївська Лавра), Шептицькі (єв. Юр у Львові), при чому будівничими переважно монастирських церков та магіатських палат стають виховані на Заході чужинці, як Жан де Віт, Шедель і другі; в половині XVIII віку твориться нова епоха українського будівництва за влади гетьмана Розумовського. Започатковує її церква Андрія Первозванного, побудована при царіці Єлисаветі Петрівній, після плянів надвірного архітекта Растреллі, по якого плянам повстає величавий собор в Козельці. В слід за тим гетьманські добра вкриваються палатами та церквами, наслідуваними відтак усею українською аристократією. В тому часі проявляються видатні українські архітекти, як Степан Ковнір, Іван Барський Яновський та інші, які старяться достроїти свої твори до рівня „столичного“, растреллієвського ідеалу.

Є це останній уже відгомін бароку, а краще кажучи, його рокової відміни, яку в 80-их роках XVIII в. заступає на Україні класицизм, якого типовим пам'ятником може послужити гетьманська палата в Батурині, компонована Чарлзом Камероном, та палата графа Завадовського в Леличах проекту Джакомо Кварені.

Шляхами модного в той час класицизму прямує українське малярство, якому патронє Італієць Фредеріче, закликаний на провідника іконописної школи при печерській Лаврі, з якої виходить ряд помітних українських іконописців, малярів та штихарів з Григорієм Левицьким на чолі, в якого ритовинах чується ще подих замиряючого рококо.

Кінець XVIII віку закінчується величним акордом творчості цілої плеяди українських майстрів, як Лосєько, Левицький, Боровиковський і Маргос, що, переселені з України на Москов-

щину, промовують українському мистецтву шлях в Європу. Творчість усіх їх, не дивлячись на завершення їх мистецької освіти поза межами рідного краю, базується в українській мистецькій традиції, через що й внесені ними в російське мистецтво елементи і цінності — суть українські.

Главою про народне, прикладне мистецтво, закінчується прегарний, прозорий і до можливості популярний конспект Ф. Ернста, якому на 32 сторінках вісімки вдалося дати таке багатство матеріялу, стільки позитивних відомостей з області історії українського мистецтва, яких велика частина (головно в області архітектури) належить до здобутків спеціальних дослідів і пошуканок автора.

Микола Голубець.

Инж.-архит. В. Пещанский: Давні килими України. Збірки Національного Музею у Львові. Львів, 1925. Ст. 14 + 20 таб. рисунків і 9 фотографій. 4^о.

Видав цю книгу Національний Музей у Львові, що в останні роки все більше розвиває свою цінну видавничу діяльність, випускаючи в світ опрацьовані матеріяли з своїх збірок. Провідну статтю: »Депо про стародавні українські килими« написав В. Пещанський. В цій статті вказано на походження нашого килима, техніку його виробу і систематику килимів. В стислій і річевій формі стаття подає багато матеріялу для людини, яка хотіла б знати, що таке український килим, в чому його вартість і як він робиться. Рисунки і знімки добре ілюструють текст. Автор взяв під увагу, що в останніх поколіннях нашого народу зменшилось до мінімуму розуміння краси і сили килима і написав статтю приступно для всіх.

До кожного примірника, набутого в Музею, додається оден акварельний рисунок килима. Комплект таких рисунків, 12 штук, дуже добре зроблених, можна набути окремо за 50 злот.

»Килими України« видано всього в кількості 300 примірників. Можна щиро побажати Управі Музея, щоб вона завелася на такому скромному обрахункові бажаючих придбати прекрасну книгу, убрану, як їй і належить, в святочну окладинку роботи Володимира Пещанського. П. Холодний.

Володимир Січинський. Крехівська архітектура. (Архітектура крехівського монастиря по доревориту 1699 р.). Реферат, читаний на зібранню Гуртка Діячів Укр. Мистецтва. Львів, 1923. Ст. 24. 8^о; йогож: **Українська хата в околицях Львова.** Реферат, читаний на зібранню Українського Наукового Товариства в Празі. Львів, 1924. Ст. 22 + 8 ст. ілюстрацій. 8^о; йогож: **Ukrainska Architektura.** „Umeni Slovanů“, IV. Brno, 1924. Ст. 24 (чеського й французького тексту) з 26 ілюстраціями. 4^о; йогож: **Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI—XIX ст.** Збірки Національного Музею у Львові. Львів, 1925. Ст. LXV. ілюстр. + 50 ст. тексту. 4^о; йогож: **Архітектура в стародруках.** Збірки Національного Музею у Львові. Львів, 1925. Ст. 6 пл. + XXV ст. ілюстр. + 20 ст. тексту. 4^о.

Важко без щирого зворушення придивлятися роботі, яку з пієтизмом, енергією, свідомістю завдання і впливаючою з фахового підготування систематикою провадить архітект Володимир Січинський на полі обслідування пам'ятників старої української архітектури. Ряд в горі наведених публікацій в парі з цілим циклом журнальних та газетних статей, рецензій та рефератів це дійсно імпонуючий результат кількісної, муравлиної праці автора в тяжких умовах емігрантського життя.

Відірваний від рідної хати, що була свого рода музеєм української старовини, від досвідного й заслуженого на полі історії української культури батька о. Єфима Січинського, молодий дослідник, не закладаючи рук, узявся до праці, використовуючи кожду нагоду, яка тільки насовувала йому перед очі реальний чи архивальний матеріал з області української мистецької культури. Посвячуючи свою увагу ледви не всім об'явам мистецької культури (театр, малярство, стара й сучасна графіка), В. Січинський присвятив найбільше енергії розслідуванню пам'ятників української архітектури, руководючись в тому напрямі спеціальністю свого фаху інжиніра-архітекта.

Головно Галицька Україна може подякувати жорстокій з иншого боку долі, яка прибила до її берегів молодого й енергійного дослідника. Бо ніде правди діти — в історіографії галицької деревляної архітектури праця Січинського схильна утворити свого рода епоху. Так дуже ріжний від досюгочасного виявився підхід й метода автора у відношенню до питання, яке має уже за собою свою мало не столітню історію, а мимо цього досі не могло похвалитися більш позитивними, сказатиб, «мурованими» успіхами.

З першої половини XIX віку починаючи, викликали пам'ятники галицької деревляної архітектури щире зацікавлення з боку не так своїх як чужих обсерваторів, які зрисовували їх, описували і здебільша на основі вирваних з цілості фрагментів будували гіпотези про пражерела, характер та аналогії тої ділянки української творчості, — гіпотези, яких більшість розбилася в зустрічі з пізнішими, менче апріорними обслідуваннями. Бо головною хибю «старозавітніх» дослідників галицької деревляної архітектури (вичерпуючу літературу предмету подаю в дотичній главі II тому мойого «Начерку історії українського мистецтва») було їх, позатим оправдане, зацікавлення зовнішніми, мальовничими формами наших пам'ятників, що наче зрослися з оточуючим їх пейзажем, утворюючи гармонійний ансамбль під оглядом лінії та силуети. Мало кому з дослідників пришло на думку заглянути в нутро цих «мальовничих штафажів», глянути оком не принагідного обсерватора, але фахового дослідника, до якого заложення будівлі, її елевация та конструктивне взаїмвідношення складових частин, промовилиб зрозумілою й доступною тільки для фаховця мовою. Цього в більшості випадків не роблено і тому з новені легкокрилих фраз та вигуків дешевенького одушевлення підіймалися мов з туману гіпотези про — Індію, Китай, Малу Азію,

Москву та «Готицизм» в галицькій деревляній архітектурі.

Кінець кінців дійшло до того, що опублікована досі література галицької деревляної архітектури зосередоточила в собі сотні праць і цілі десятки дослідників, але праці, якіб питання прояснювали, доводили до позитивних заключень, заодно належали до щасливих ввімків.

Мало що покращали справи, навіть тоді, як вслід за Фальсеркронами, Мишковскими, Дзедушицкими та Мокловскими взялися уже з початком нашого віку до праці на тій ділянці «свої» люди, з яких один хіба В. Щербаківський, сам архітект, мігби претендувати на певні неаматорські успіхи. Він теж перший пішов шляхом обслідування конструкції і в тому його безсумнівна заслуга. Тієюж дорогою пішов польський архітект Т. Обмінський, автор найбільш до війни позитивної праці про галицьку деревляну архітектуру. Другою основною недостоачею досюгочасних метод була вдаряюча односторонність. Увагу дослідників приковували до себе імпозантні й монументальні форми церковного будівництва, а майже незваженими оставалися усі оточуючі їх пам'ятники світсько-утілітарного будівництва, через що церковна архітектура являлася якимсь дивним й відірваним від ґрунту феноменом. Не звернуто уваги на хатне будівництво, яке з природи річи було тільки примітивним і обмеженим у своїх формах завязком будівництва церковного, монументального. Байдужими для принагідних дослідників виявилися й деталі церковних будівель так само, як не посвячено належної уваги конструктивній льогіці та історичній еволюції дзвіниць, трактуючи їх заодно з церквами, через що ярка розбіжність між одними а другими виходила все якимсь нерозгаданим непорозумінням. В парі з тим, трактуючи пам'ятники церковного будівництва як щось істнуюче само в собі і для себе, не використовувано архивально — писаного чи графічного матеріалу.

Усіх тих недомагань немає в працях В. Січинського і тому я відважився назвати їх — схильними до утворення епохи в історіографії українського будівництва.

На архивально-історичному, писаному, переказаному та графічному матеріалі оперта перша з наведених у горі публікацій про «Крехівську архітектуру». Першою і ввімковою на тлі галицької історіографії є його «Українська хата в околицях Львова», якої інвентаризаційно-синтетичну вагу підносять скрупулятні знімки, прориси і пляни. Чеська публікація про «Українську архітектуру» є одиноким до сього часу змістовним і мимо своєї ядерности вичерпуючим конспектом еволюції форм української кам'яної й деревляної архітектури. Його «Дервяні дзвіниці і церкви Гал. України» з безліччу зарисовок є наче коректурою досюгочасного і програмою дальшого розбудування питання в даному напрямі. Поруч інвентаризаційного матеріалу з області пам'ятників деревляного будівництва маємо тут ввімкову, з огляду на поставлення питання, студію про українські дзвіниці, яких,

по річевих виводах Січинського, ніхто вже з майбутніх дослідників не трактуватиме як церковних »прибудовок«. Автор заповнив їм свого рода автономію в світі української монументальної архітектури. Нарешті його »Архитектура в стародруках« це свідомий і плодотворчий в наслідках поворот дослідів шляхами, якими поза Павлуцьким ніхто з досьогочасних дослідників української архітектури навіть не пробував ходити.

Одним словом, історія українського мистецтва найшла у В. Січинському небуденного обсерватора, дослідника, архіваря і систематика, який має усі дані, щоб повернути досьогочасні досліді над українською архітектурою на нові шляхи, до жерел, з яких досі не пито, й до результатів, яким скрупульянтність методи і об'єктивність висновків заповнить тривкість і позитивну вартість.

Микола Голубець.

Матеріали до історії українського мистецтва. I. Будівництво: С. Таранушенко. Старі хати Харкова. Харків, 1922. Ст. 16+50 таблиць ілюстрацій. В. 8^о.

Досліді над українським будівництвом досі обмежувались історичними розвідками, збиранням і публікацією пам'яток, класифікацією їх. Рідко хто застановлявся над їх аналізом і майже ніхто не важився дати оцінку нашого архітектурного дорічку. Зрештою сама база — естетична, оскільки будівництво є мистецтвом — не висвітлена і не встановлена в українській літературі. Археологічне трактування предмету є єдино практикованим досі.

П. Таранушенко в своїх працях намагається пірвати з сею традицією і підійти до старих хат Харкова не як до музейного предмету, але як до живого явища. Але він не здає собі справи, під яким кутом треба їх оглядати, щоби збагнути їх природу як архітектурних явищ. Він не знайшов нічого лішого, як, »немудрствую лукаво«, описувати все, що попаде йому в вічі, важне і випадкове, цікаве і марне. Він не спитав себе, які чинники складаються на утворення тих або інших особливостей будівництва і в чім полягає істота стилю. Плани хат не розглянені і не проаналізовані під оглядом тих практичних потреб, того вжитку, того призначення, що їх покликали до життя. Конструкції тішаються більшою увагою автора, а всеж в їх описах не видно спеціальних прикмет українського конструктивного генія. Кліматичні умови не йдуть зовсім в рахунок. Декоративні тенденції не висвітлені.

Мимо всього ся спроба ближче і пильніше приглянутись українській хаті безперечно симпатична і корисна. Лише треба се робити в спосіб більш свідомий і методичний. Мова книги вражає своїми провінціалізмами і москалізмами. Обгортка остільки претензійна, як і убога.

Д. Андрієвський.

Д. Антонович — Група Пражської Студії. Прага 1925. »Сучасне українське мистецтво« Випуск I. Ст. 14, 4^о французького

й українського тексту та 16 таблиць репродукцій.

Наскільки скромними були результати виставки праць п'яти професорів пражської мистецької студії, улаштованої осінню 1924 р., настільки шумною й імпазантною сталася посвячена їй, зацитована в горі публікація. Виставку улаштовано принагідно, щоб не казати — принакдково, з праць десигнованих для студії професорів і, по мойму, потрібною вона була для учнів студії, а навіть українського, еміграційного громадянства, але на імпрезу, що репрезентувалаби перед чужинцями певний момент розвитку українського мистецтва, вона зовсім не надавалася. Тим менше могла вона послужити матеріалом для поліглотичної, так сказати, »галевої« публікації. Бо ще раз підчеркую — результати її були скромні, характер її був принагідний, крім архітектурних проєктів С. Тимошенка про українське мистецтво не давали ніякого уявлення і тому, в інтересі самопошани і забезпечення довіря в чужинців для поважніших українських імпрез в майбутньому, треба було й потрактувати виставку скромніше, аніж це в даному випадку зроблено.

У виставці прийняло участь п'ятеро артистів-Українців, яких одначе поза Студією ніщо не дучить й не обєднує в групу; ріжниця таланів, освіти, розуміння мистецьких завдань і шляхів до їх осягнення. А вже найменше турбує їх питання українського мистецтва, якому, поза С. Тимошенком й почасти Мозалевським, не посвячує глибшої уваги ані Кулець, ані Мако ані Стаховський. Такий прим. І. Кулець, звеличений автором публікації, Д. Антоновичем, як незрівняний майстер кольориту й рисунку, як глибокий філософ-символіст, здається мені, після залучених до публікації репродукцій, понад міру условним епітоном прогомонілої уже й зненавидженої сецесії, підлітої публіцистичним сосом актуальности під оглядом теми й по-верхово засвоєного і зле зрозумілого кубізму під оглядом форми. Таких »філософів-символістів« є у нас більше, але їхні праці звичайно так і остаються прикритим непорозумінням, як що й попадуть на цю чи другу виставку (Гец).

Графіка І. Мозалевського безсумніву може зацікавити технічними вальорами, але вона рідко коли підіймається понад рівень прикладного мистецтва а то й ремісництва, і говорити про її творчі й формальні вальори в суперлятивах, це значить компромітувати в першу чергу себе а відтак українське мистецтво, яке в тій діяльці добуло вже поважну позицію і може похвалитися кількома справді великими іменами.

Трудно мені теж погодитися з позицією, яку зайняв Д. Антонович супроти скульптора Стаховського, якого різьблена фавна є тільки заповідю його майбутньої мистецької кар'єри, може й великої, наскільки артист піде обраним уже шляхом від виставлених оце студій-нотаток до синтезування того, що в поодиноких явищах звиринного світа — істотно, суто-декоративне чи монументальне. Впрочім шлях в тому напрямі протоптаній уже Асирійцями та Французами минулого віку.

Найбільш іще об'єктивно ставиться автор до архітектурних проєктів відомого з львівських виставок С. Тимошенка, якого творчість являється не тільки навізанням до старих архітектурних традицій України XVII—XVIII вв., але дальшим розроблюванням і еволюцією її наочних досягнень.

Справді поважним, але автором теж понад міру розрекламованим, артистом здається мені п'ятий з ряду професорів Студії маляр С. Мако, якого творчість останніх років зраджує великий крок вперед від імпресіоністичної припадковості до монументальної композиції.

Кінець кінців можнаби пражську виставку з цілою приємністю вписати в хроніку розвитку сучасного українського мистецтва, якби не ті незалежні від неї й від її учасників рекламові акценти, які убрані в форму гучної, поліглотичної публікації, лишають посмак непріємного епізоду. Про «історичну» частину публікації, в якій Д. Антонович, анектує для української культури таких артистів, як Антропов, Венеціанов, Крамской, Кундзі і Станіславські, не говорю. Автор певний, що в той спосіб працює для добра нації.

Микола Голубець.

Die Kunst des Ostens. V. VIII: Heinrich Glück. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin 1923. Ст. 67+132 ілюстр.

Ся проба синтези східного мистецтва важна і для нас. Бо якраз й українське мистецтво входить в круг мистецьких проявів східної Європи. Автор посвячує цьому питанню особний розділ: «Східна Європа: Монастир і Нарід».

Книжка написана незвичайно живо і темпераментно. Вона обнімає величезний матеріал східного мистецтва, від V стол. почавши, а на XVII і XVIII стол. кінчаючи. Але зі всіми висловленими тут поглядами не можна погодитися без застережень. Точна погляду автора дуже односторонна і дається звести до слідуючих результатів:

1) Мистецтво Сходу в противенстві до західної Європи розвивалося по упадку римської держави багато інтензивніше, ніж мистецтво західно-європейське на території римської держави;

2) Східне християнство (в тім і православна церква) є багато глибше, внутренніше, ніж західне, яке виливається головню в зовнішніх цивілізаторських формах.

3) Східне християнське мистецтво відрізняється від західного головню своїм глибоким, для заходу мало доступним, духом, тоді коли західне є тільки більш репрезентативним зовнішнім висловом державної, на експанзивній силі опертої цивілізації. Схід дав духову культуру, Захід формальну, зовнішню. Схід був антиіндивідуальний, наскрізь метафізичний — Захід чисто індивідуальний. На сході релігія підчинює собі індивідуум, на Заході — ні.

4) У візантійським мистецтві наступає зрівноваження тих двох течій, західної і східної.

Питання відношення релігійних течій до мистецьких проявів є одною з найвдячнійших тем

історії культури і воно від часів переможення матеріалістичного розуміння історії займає ряд дослідників.¹⁾ Але так поставлене питання вимагає основної ревізії. На жаль, автор не говорить, що він розуміє під східним духом християнства, що під специфічно-східним мистецтвом? Бо якраз на території бувшої римської держави ми находимо перші прояви сього духа, який своїм корінням сягає глибоко в цілий розвій античного (а не східного) світа. Між філософією Плятона а наукою Ісуса Христа є більше споріднення, як між Христом а жидівськими старозавітними пророками, а християнство є чистим висловом європеїзму²⁾ а не якогось близке неозначеного „Сходу“. Тому ся «внутренність» християнського духа є впливом розвою європейського християнства — і коли ми находимо її на Сході, то се вже доказ його поширення — в парі з загальним поширенням античної цивілізації.

Те саме відноситься і до мистецтва. Сей «новий» дух замітний уже в римським мистецтві перед переняттям християнства, нпр. в зображенню психічних афектів людини (пор. портрети римських імператорів). Мало хто найдеться, що повірить, що іранське християнство через Арменію посунулося аж на Балкан — як думає автор. Арменія-Іран були, навпаки, переферичними краями поширення західного християнства. Всі характеристики, які автор находить у «східнім» мистецтві, як: субективізм, додержування площі, оптичні ефекти, безконечний взорець в орнаментіці — се остання фаза т. зв. пізноримського мистецтва.

З того слідує ряд похибок в определенню пр. візантійського мистецтва. Чому в св. Софії в Константинополі перетинається східна і західна течія — сього автор близке не пояснює. Прецінь якраз ціла юстиніанська архітектура Візантії є останньою лебединою пісню пізноримської архітектури. Схід тоді нічого не міг дати, бо в нічім не дорівнював Заходови. Центральна будівля, що на думку автора характеризує Схід Європи, є римського походження (Пантеон, Minerva-Medica, San Vitale), а не — іранського. Стінні декорації Салерна є, на думку автора, ісламського походження, але ряд римських мозаїк (передісламських) висказує той сам інкрустаційний стиль (Помпей). Формальні елементи української і російської іконописи не є рівнож самобутні, а — античними останками. Українське деревляне мистецтво (зображена церква в Мнлію?) походить, на думку автора, з півночі (Скандинавія?), але його форми вказують ясно на се, що воно є тільки наслідуванням (з певними модифікаціями) візантійських мурованих церков. Також за сильно підчеркнена роля монастирів в східній Європі. Вони, на думку автора, мали бути носіями «народнього духа»? Хіба не в мистецтві! Взагалі се підчеркування «на-

¹⁾ Пор. знамениту аналізу сього питання в середньовіччю: Max Dvořák. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. 1924.

²⁾ Пор. Ernst Tröltzsch. Der Historismus und seine Probleme. I. 2. Tübingen, 1922: розділ: Der Europäismus.

родного духа“ в східнім мистецтві в противенстві до західного є зовсім зайве. Замість конструувати близьке неозначене «мистецтво Сходу», було б ліпше здиференціювати поодинокі східні групи і висказати, в чім саме лежало їх значіння. Тоді само собою відпало би се сильне значіння і вплив Сходу на Захід. Ясніше треба би було підчеркнути значіння Візантії — сеї носительки західно-античної культури. Саме історична структура східної Європи є без того посередництва немислима. Питання є, чи ціла східна Європа без Візантії належала би взагалі до європейської культури, бож там треба шукати основ її культурного розвою. Ціле лихо в тім, що вони увійшли в склад східної Європи не безпосередно а посередно.¹⁾ Також не можна прийняти твердження автора, що східне мистецтво не знає — в противенстві до Заходу — індивідуум.²⁾ Се можна віднести до азийських культур, але не до культур європейських, хоч вони висунені на Схід. Коли би так дійсно було, то відобрано би нам останки нашого європеїзму, а прищипивши сі твердження на нашу територію: Україна була б провінцією Азії.

Др. В. Залозецький.

J. Vydra: Lidové stavitelství na Slovensku. Praha, 1925. Ст. 232+7 ст. французького тексту. (В тексті коло 130 фотографій і рисунків). 16^o.

В останні роки в чеській літературі з'явилось ряд видань, присвячених народньому мистецтву сучасної Чехо-Словаччини. З таких більших видань треба одмітити великий альбом Б. Вовроушка під заголовком „Dědina“ з передмовою проф. Z. Vírth-a, де зібрано сила фотографій з хатнього будівництва Чехії, Моравії, Словаччини, Закарпатської Русі і найновіше видання — праця проф. Йозефа Видри, присвячена народньому мистецтву Словаччини. Ця книжка є лише першим випуском широко задуманої праці проф. Й. Видри, що вже довгий час перед війною досліджував народне мистецтво. Слідуючі випуски мають обіймати інші галузі народнього мистецтва Словаччини: одяг, ткацтво, кераміка, дерев'яні вироби та ин. Перший випуск складається з загального огляду і характеристики народнього мистецтва, далі огляд окремих типів будов: хат, дзвіниць, церков, каплиць та їх деталей, — техніки і способів будовання, розмальовки хат, надгробних хрестів і т. ин.

Сумлінно і докладно опрацьована тема, разом з прекрасними фотографіями автора і рисунками ріжних артистів-малярів деталей будов — роблять це видання надзвичайно цінним для пізнання не тільки словацького мистецтва, але взагалі слов'янського світа. Особливе значіння має це видання для студій над українським дерев'яним будівництвом з тої причини, що українське народне мистецтво найближче стоїть до словацького, порівнюючи з іншими слов'янськими народами. Найбільший інтерес представляє для нас розділ про „Східно-словацькі дерев'яні костели“ (ст. 166 —

198) — с. т. тої частини Закарпаття, яка увійшла після 1919 р. до земель Словаччини, а де збереглися греко-католицькі церкви. Тип сих церков подібний до т. зв. бойківських церков з південного і північного схилу Карпат, лише з бароковими маківками.

Видало книжку найкраще пражське мистецьке видавництво Яна Штенца на дорогому крейдяному папері і з друкарсько-графічного боку виконано бездоганно.

Полишаючи на инший раз критичну оцінку праці проф. Видри, тут обмежуємось лише інформаційною заміткою.

В. С.

Я. Тугенгольд. Французьке мистецтво XIX століття. Київ, 1921. Ст. 164 + 21 вклад. картки з ілюстраціями. 8^o.

Переклад книги Тугенгольда «Французьке мистецтво 19-го століття» є цінним виладом в українську літературу по мистецтву. Надто в сю хвилину, коли ми є свідками народження стилю і естетики нашої епохи. Наколи є слушним твердження, що історія — історія цивілізації включно — не повторюється, то правдою є, що людство в своїм розвою начеркує круги спіралі, підносячись все в гору і періодично переходячи тіж самі зони. Замкнутий цикль тих зон опреділює діапазон людського духа.

В історії мистецтва легко вдається відзначити головні етапи, що їх людство переходило десятки разів: класицизм, романтизм, реалізм. Наша епоха прискороного темпу пережила всі ті етапи протягом лише одного XIX-го століття, тоді як в давнину людство витрачало десятки століть, щоби перейти той самий шлях.

Франція, властиво Париж, в XIX ст. була головною ареною сеї еволюції. Увійшовши в XIX ст. з Молієром, Расіном, Давидом і Інгром, вона піднімає прапор революції в житті і в мистецтві. Кличі рівності і братерства зміщуються з кличами Делякруа і Гюго, романтиків в мистецтві: Невдовзі до сих буйних і зухвалих кличів доміщуються тверезі але натхнені голоси реалістів, що намагаються бачити річи і їх віддати такими, як вони є, такими, як їх фіксує наш змісл. Власне віком сих реалістів, тверезих дослідників, аналітиків, що назвались імпресіоністами, і був XIX вік. Про них то головню й оповідає цікава книжка Тугенгольда.

Життя вже полишило позаду сю фаялгу мистців і ми швидким кроком наближаємось до класицизму, який, річ певна, не буде подібний ні до грецького класицизму, ні до академізму Давида. Тим не менше через кубізм і конструктивізм ми приходимо до засад класицизму: розмісл, свідомо творча воля, дисципліна, стиль. Се є синтез творчого змагання, замкнення кола. Але сей синтез став можливим лише після аналізу, яким і займався імпресіонізм, розложивши коліри на тони, рух на відрухи, знання на вражіння. Сям шляхом імпресіонізм вніс в царину фарбошеси проблеми, яких не знали його попередники — атмосферу, вагу предметів, динаміку, і в сім його велика за-

¹⁾ Пор. Solovjef. Russland u. Europa 1917.

²⁾ Пор. Willy Haas. Die Seele des Orients. 1916.

слуга. Зараз мистців займають інші питання, але здобутки імпресіоністів, втративши свою актуальність, увійшли в свідомість культурної людини, як незаперечені істини.

Крайня пора познайомити з ними наше громадянство, аби воно змогло збагнути зміст і значіння подій, яких ми є свідками. Може тоді воно перестане спекулювати на словах: модернізм, декадентство, які або мають занадто загальний зміст, або не мають жадного і зраджують неуттво бесідника.

Друга стаття Тугенгольда в тій же книжці є також вельми актуальна, бо висвітлює проблему міста в сучасному мистецтві, проблему капітальну і рішаючи.

Переклад зроблено дбайливо хоч і не без москалізмів, яких можна було легко уникнути. Але обгортка книжки така абсурдна (зелена фарба з червоною, обидві уїдливі яскраві), така дисгармонійна що до предмету книжки (французьке мистецтво!), що годі показати її західному глядачеві, щоби сей не скривився — ніби від болю зуба.

Д. Андрієвський.

Rozróżnianie stylów w architekturze. Opracowali *Czesław Domaniowski* architekt i *Maryan Wawrzeniecki* artysta malarz, członek Komisji i т. д. Wydanie IV-e. Warszawa 1923.

У виданнях з історії всесвітнього мистецтва стилістика завжди займала поважне місце. В остан-

ні роки в чужих мовах, особливо в німецькій, виходить сила нових видань, присвячених стилістиці — від багатомовних наукових праць до маленьких, популярних, підручних брошурок.

В польській мові вийшла вже четвертим накладом зазначена в горі невеличка брошура в 24 сторінки з додатком десяти таблиць з 200 рисунками. Цінність цього видання полягає в тому, що в невеликій кількості ілюстрацій і тексту вложено максимум матеріалу, так що можна мати ясне уявлення про стилі, починаючи від Єгипту, кінчаючи Ампіром.

Читач мусівби перенятися подивом і повагою до пп. авторів, як би не то, що ціле польське видання є майже фотографічною... копією німецького видання, що видержало вже сім накладів (від р. 1893): *Schmid Hans Sebastian: Kunst — Styl — Unterscheidung.* München, 1921, ст. 52. XIV табл. з рисунками. 8°.

Більшість таблиць з рисунками польські видавці точнісінько скопіювали з німецької брошури, не дивлячись на те, що там зазначено: „Nachbildung verboten“ і на кожній таблиці є підпис Н. Schmid! Причём же тут авторство польського архitekта і артиста-малюра разом з їх титулами „Członek Komisji do Historji Sztuki przy Akademii Umiejętności w Krakowie“ і т. д.??

В. С.

З НОВІШОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХИТЕКТУРИ.

Подав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

Наукова література в області українського мистецтва, особливо архітектури, на жаль, ще й досі досить вбога. Особливо фахова наукова література, яка займалася: 1.) виданням матеріалів пам'яток укр. мистецтва, 2.) мистецькою топографією, яка обнімалаби поодинокі землі (*Kunsttopographie*), 3.) стилістичною аналізою пам'яток мистецтва, 4.) монографічним обробленням поодиноких пам'яток або і мистецько-історичних проблемів.

З чотирьох вичислених нами родів оброблення історії укр. мистецтва додержується тільки монографічний метод. Всі інші, на жаль, сильно занедбані.

Але і монографічний метод не примінений ще навіть до найвизначніших пам'яток, як пр. до Київської Софії, до інших визначних церков Києва, або до чернігівських середньовічних храмів. Те саме відноситься до барокових церков.

З вище наведених причин науковий підручник історії українського мистецтва нині ще тяжко мислимий.

З другої сторони досліди над українським мистецтвом розсіяні по різних тяжко доступних наукових вісниках і часописах, так що являється конечним від часу до часу звернути, на скільки хто має змогу, на сі праці увагу.

Ч. 26. »Belveder-у«¹⁾ з 1924 р. приносить довшу статтю Брунова про „Проблеми візан-

тійської і російської історії мистецтва 1914—1924«. Стаття замітна і важна передовсім незвичайно багатим російським матеріалом і літературою, яку до нині в нашій літературі не використано. Сама стаття займається архітектурою нашої території в домонгольській добі, спеціально Київською Софією і храмом Спаса в Чернигові. Хоча до проби в'яснення провенієнції обох пам'яток, які автор подає на основі нових реставраційних праць Моргилевського, я ставлюся негатиивно, то всеж таки сама проба типологічного зіставлення заслугує на увагу.¹⁾

Питання візантійської провенієнції київських храмів порушує Айналов в студії: »До питання будівельної діяльності великого князя Володимира І. Петербург, 1917«. ²⁾ За тою самою розв'язкою сего питання є Мілєєв: „L'ecole grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916.“

Фундаменти Десятинної церкви у Києві розслідив Мілєєв в „Извѣстіях Археолог. Коммисіи“, 1914.

Останні розсліди над храмом св. Софії і Спасом в Чернигові перевів Моргилевський ³⁾, Його висліди криються по часті з студією Ок-

¹⁾ Моя відповідь на сі питання появиться в „Бельведері“.

²⁾ Подаю сю література за Бруновим, бо через нього вона мені стала приступною.

³⁾ Пор. Брунов, *ibidem*.

¹⁾ „Belvedere“. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Krystall-Verlag. Wien, 1924.

не ва про київську баптистерію св. Софії (Пропамятна книжка в честь Айналова, Петербург, 1916).

Література про церкви в Чернигові зіставлена в «Світильнику» і в студії: «Храм Спаса в Чернигові і його мистецько-будівельні окремишности», «Труди Київ. Духов. Академії», LVIII, 1917, I, II, III, ст. 21, 183. Також Шміт в своїй книжці «Мистецтво старої Русі-України», Харків, 1919, займається провенієнцією чернигівської архітектури та вказує на кавказьку архітектуру, — хоч його аргументи є мало переконуючі.¹⁾

Про церкву св. Ірини, яка знаходиться у Києві під Володимирською вулицею, маємо протоколи Археологічної Комісії з рр. 1913 — 1915, Петербург, 1918.

Згадати можна ще видання Лукомського київської св. Софії в накладні „Orbis“. Це видання замітне тільки добрими фотографічними знімками. Сам текст є тільки компіляцією і без жадної наукової вартості.

Ширше заінтересовання виказує також українська дерев'яна архітектура. Проблемою повстання дерев'яної архітектури займається Strzygowski в студії: „Europäische Kunst“.²⁾ В тій студії він старається — в противенстві до свого становища в дослідках над вірменською архітектурою — вивести також українську дерев'яну архітектуру від дерев'яної архітектури північних наро-

дів. Ті погляди Стржиговського, що все змінюється, не є покищо обосновані науковими аргументами.¹⁾ Ті самі погляди тогож автора стрічаємо в часописі „Slavia« з 1924 р.

Новіші дрібні праці над дерев'яною архітектурою Закарпатської України я зіставив у своїй студії над дерев'яними церквами Закарпатської України в «Katalog-u vystavy život a umění Podkarpatské Rusi», Praha 1924. Кілька типів найважливіших церков Закарпаття я зіставив в часописі «Подкарпатська Русь», Ч. 1, ст. 4—7. Про словацьку дерев'яну архітектуру, в якій заховалися найгарніші типи т. з. лемківського стилю, маємо коротку студію J. Hofmana: «Dřevěné kostely na Slovensku» (Umění Slovanů, зп. 2, ст. 37) і J. Vubeniček: «Dřevěné stavby lidové». Останнє видання приносить ілюстрації західних окраїн Словаччини. До питання провенієнції словацької дерев'яної архітектури і впливу лемківського стилю я заняв становище з нагоди пражської вистави плянів і фотографій словацьких церков у Prager Presse: «Slovakische Holzkirchen».²⁾ Я старався виказати, що між архітектурою лемківсько-галицькою, архітектурою Закарпатської України і Словаччини є тісна зв'язь. Короткий опис кількох типів закарпатської архітектури зі знімками церков у Требушані, Ганичах й Івашковичах я подав у місячнику «Wasmuth's Monastshette für Baukunst».³⁾

НОВІ ВИДАННЯ ПО УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВУ.

(1920—1925).

Подав В. СІЧИНСЬКИЙ.

Микола Голубець: Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропігії. Львів 1920, 8^о, ст. 27.

Рецензії: В. Карповича „Життя і Мистецтво“, Львів 1921; Ю. Яворський: „Времен. Ставроп. Інститута“ 1923.

„Життя і Мистецтво“, часопис. Львів 1920, ч. 1—8.

Модест Сосенко. Збірна вистава. Національний Музей у Львові. Жовтень, 1920. Ст. [16]. 16^о.

А. Луштинський, архітект: Дерев'яні церкви Галичини XVI—XVIII в. Збірки Національного Музею у Львові. Львів 1920. (Альбом з 40 табл. рисунків).

Рецензії: „Воля“, Відень 1921, т. II, ч. 6—7; М. Голубець: „Гром. Думка“, Львів 1920, ч. 145; С. Таранушенко „Черв. Шлях“, Харків 1923 ч. 9.

Prace Komisji Historji sztuki (Wydawnictwo Polskiej Akademji Umiejętności) T. II—III. Краків, 1920—1923.

„Мистецтво“, часопис, Київ 1920 ч. 1.

І. Свенціцький: Про музеї і музейництво (з 12 ілюстр.) Львів 1920.

Podkarpatská Rus. Serie I: Dřevěné kostelíky a zvonice. Подкарпатська Русь. Серія I: Дерев'яні церкви і дзвониці. Kreslil a vydal Rudolf Hulka. Praha. Рисував и видав Рудольф Гулька в Празі. (16 карток рисунків).

Рецензія: В. Січинського: „Літ.-Наук. Вістник“, Львів 1922 кн. III.

Збірник Секції мистецтв. Українське Наукове Товариство, Київ 1921, 4^о, ст. 168+12 табл. з ілюстр.

Рецензії: В. Січинського: „Нова Україна“, Прага 1923, ч. 4; Д. Антоновича: „Літ.-Наук. Вістн.“ Львів 1922, кн. II.

Max Ebert, Dr.: Südrussland im Altertum. Leipzig 1921, ст. XIII+436.

Рецензії: проф. В. Данилевича: „Україна“ Київ, 1925, кн. I—II; йогож: „Літ.-Наук. Вістник“, Львів, 1925, кн. VI.

С. Таранушенко: Хата в Харкові. Обміри та рисунки Троценка. Харків 1921, 4^о, ст. 60+XII табл. з рис. (Літографоване вид.).

¹⁾ Пор. мою рецензію в „Prager Presse“ (Slavische Chronik) з 8 марта 1925, Ч. 66.

²⁾ „Belvedere“, 1924. Ч. 21, ст. 37—55.

¹⁾ Сі питання я порушую в своїй основній студії над архітектурою Закарпатської України, яку видає Академія Наук в Празі.

²⁾ З дня 22 марта, 1925.

³⁾ Ostkarpatische Holzkirchen: W. M. F. V., 1925, Heft 2.

Рецензії: В. Січинського: „Літ.-Наук. Вістн.“, Львів 1922, кн. I; Д. Щербаківського: „Україна“, Київ 1924, кн. 3.

Я. Тугенгольд: Французьке мистецтво XIX століття. Київ 1921, 8°, ст. 164+21 вклад. карт. з ілюстр.

М. Шарлемань: По Києву і його околицях, Київ 1921.

Ф. Шміт, проф.: Психологія малювання, Київ 1921, 8°, ст. 115 (з рис.).

Микола Голубець: Начерк історії українського мистецтва, ч. I. Львів, 1922, 16°, ст. 262 (з ілюстр.).

Рецензії: М. О.: „Митуса“, Львів, 1922, ч. II; В. Січинський: ідід 1922, ч. III; М. Новицька: „Україна“, Київ, 1925, кн. I—II; Др В. Залозецький: „Літ.-Наук. Вістник“, 1925, кн. VII—IX.

Його: Архипенко, Львів, 1922, 8°, ст. 48 (35 ілюстр.).

Рецензії: „Нова Україна“, Прага 1923, ч. 7—8; П. Ковжуна: „Літ.-Наук. Вістник“, 1923, кн. III.

Dr.-Ing. E. G. Kutzner: Ukrainische Siedelungen. Ein Beitrag zur Siedelungs- und Hausgeschichte, mit 51 Abbild. Berlin, 1922. Ст. 52. 4°.

Каталог виставки произведений Г. И. Нарбута. Вступительные статьи П. И. Нерадовского и Д. И. Митрохина, Петербург, 1922, 16°, ст. 82.

Рецензія: Ф. Ерста: „Бібліолог. Вістн“, Київ, 1923, ч. 4.

Альбом українських вишивок. Вид. «Союз. Базару» у Львові 1922.

Збірка В. П. Пешанського. Національний Музей у Львові. Вересень, 1923.

Г. Лукомскій: Вѣнокъ на могилу пяти дѣтелей искусства. Берлинъ, 1923, 8°, ст. 30.

Рецензії: „Укр. Трибуна“, Варшава 1922, ч. 33, А. Ільницького; „Митуса“, Львів 1922, ч. II; Ф. Ерста: „Бібліолог. Вістн“, Київ, 1923, ч. 4.

Л. Модзалевскій: Украинское искусство. 1922. Ст. 68 (з табл.) м. 8°.

Прикраси рукописів Галицької України XVI в. Збірки Національного Музею у Львові. Вип. I—III + альбом рис. Сосенка. Жовква 1922—1924.

Рецензії: Е. Г.: „Нова Україна“, Прага 1922, ч. 12—15 і 1923 р. ч. 3; Я. Гординського: „Богословія“, Львів, 1924, II, 1. і „Стара Україна“, Львів, 1924, ч. VII—VIII; М. Гембаровича: „Kwartalnik Historyczny“, Львів, 1923., зш. 3—4.

С. Таранушенко: Старі хати Харкова. Матеріали до історії українського мистецтва I. Будівництво. Харків, 1922, 8°, ст. 16+50 табл. з ілюстр.

Рецензія: Д. Щербаківського: „Україна“, Київ, 1924, кн. 3.

Українська мистецька виставка. Львів, червень 1922 (каталог). Гурток Діячів Українського Мистецтва у Львові, Львів, 1922, 8°, ст. 16.

„Шляхи Мистецтва“, Київ, 1922—1923, чч. 1—5.

Д. Антонович: Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага 1923, 4°, ст. 340 (Літографоване вид.).

Йогож: Українське мистецтво (конспективний історичний нарис). Прага—Берлін, 1923, 8°, ст. 11. (Відбиток з „Нової України“, Прага 1923.

Архипенко — Archipenko (66 фотогр. і вступн. стаття Г. Гільдебрандта). Берлін — Berlin. 1923. Видання в укр., англійс., німец. і франц. мовах.

Рецензія: П. Ковжуна: „Діло“ Львів 1923, ч. 183.

Друга українська мистецька виставка. Гурток Діячів Українського Мистецтва у Львові (каталог.) Львів, 1923, 8°, ст. 16. (З передмовою М. Голубця).

Володимир Залозецький, др.: Романскѣ и готицкѣ будовлѣ на території Подкарпатскої Русі. Ужгород, 1823, 8°. ст. 19.

Рецензія: Fl. Zapletal-a: „Československa Republika“, Praha, 1924, č. 155.

Fl. Zapletal: Horjanská Rotunda. Olomouc, 1923, 16°, ст. 91 (з 4 ілюстр.).

Рецензії: В. Січинського: „Нова Україна“, Прага, 1924, ч. 1—3; В. Залозецького: „Стара Україна“, Львів, 1924, ч. XI.

Ів. Каманін та Ол. Вітвицька: Водяні знаки на папері українських документів XVI і XVII вв. (1566—1651). Збірн. Іст.-філол. від. ВУАН, Київ, 1923 і окремо.

Рецензії: М. Г.: „Черв. Шлях“, Харків, 1923, ч. VIII; В. Данилевича: „Україна“, Київ, 1924, ч. 1—2; І. Крип'якевича: „Стара Україна“, 1925, VI.

Павло Ковжун. Графіки. Текст Федюка. Львів, 1923, 4°, ст. 8+31 табл. кольорових графік.

Рецензія: М. Голубця: „Діло“, 1924. чч. 135—135.

Г. К. Лукомскій: Нарбут его жизнь и искусство. Берлин, 1923, 8°, ст. 40 (з ілюстр.).

Рецензія: Ф. Ерста: „Бібліологічні Вістн“, Київ, 1923, ч. 4.

Йогож: Старые годы. Берлинъ, 1923, 32°, (з ілюстр.).

Рецензія: В. Січинського: „Літ.-Наук. Вістник“, Львів, 1924, кн. III—IV.

Володимир Січинський: Архитектура Крехівського монастиря по деревориту 1699 р. (з грав. в тексті), 8°, ст. 24, Львів, 1923.

Рецензії: Fl. Zapletal-a: „Československa Republika“, Praha, 1923, č. 349; „Narodna Starina“, Zahreb, 1924.

Йогож: Українська хата в околицях Львова, Львів, 1923, 8°, ст. 22+8 ст. ілюстр.

Рецензія: Fl. Zapletal: „Československa Republika“, Praha 1924, č. 68.

С. Таранушенко: Покровський собор у Харкові. Обміри І. Тене. Харків, 1923, 4°, ст. 33+XXII таб. з рис.

Рецензія: Д. Щербаківського: „Україна“, Київ, 1924, кн. 3.

Йогож: Відчитна Виставка за 1923 рік. Музей Українського Мистецтва. Харків, 1924, 16°, ст. 30 (з ілюстр.).

Лев Чикаленко: Нарис розвитку геометричного орнаменту палеолітичної до-

би. (Відб. зі Збірника Укр. Вільн. Універс. в Празі). 1923, 8°, ст. 49+VI таб. рис.

Шмидт Ф. И. проф.: Искусство, как предмет обучения. Харків, 1923.

Рецензія: Я. Мамонтова: „Черв. Шлях“, Харків, 1923, ч. VI—VII.

Вадим Щербаківський проф.: Малювана неолітична кераміка на Полтавщині. (Відб. зі Збірн. Укр. Вільн. Універс. в Празі). 1923, 8°, ст. 27 (з рис.).

Prace Sekcyi Historji i Sztuki i Kultury. (Towarzystwo Naukowe we Lwowie). Львів 1924, Т. I. Зш. 1.

Výstava Ukrajinské současné knižní grafiky (Katalog). Jubilejní rok knihtiskařství na Ukrajině (1574—1924). Praha, duben, 1924, 8°, ст. 16.

З Виставка Г(уртка) Д(іячів) У(країнського) М(истецтва), Львів, 1924, 16°, ст. 8.

Katalog Výstavy (26. X—9. XI. 1924) Ukrajinské Studium výtvarného umění v Praze, Praha, 1924, 8°, ст. 16.

Микола Голубець: Шевченко маляр. Львів-Київ, 1924, 16°, ст. 32.

Йогож: Долинський. Львів, 1924, 8°, ст. 16.

Г. Лукомский: Киев. Мюнхен, 1924, 4°, ст. 54+123 ст. ілюстрацій.

Рецензія: Н. Зарецький: „Накануне“, Париж. 1924, № 90.

М. Бутович: Ukrainische Meister. Leipzig 1924. (Альбом з 6 дереворитами).

Музей Мистецтв б. ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української Академії Наук. Провідник. Склад Микола Макаренко. Київ, 1924, ст. 142+(I), 8°.

350 років українського друку: »Бібліологічні Вісти«, часопис, Київ, 1924, кн. 1—3.

Рецензії: Ів. Огієнко: „Ст. Україна“, Львів, 1924, ч. XII; О. Гермайзе: „Україна“, Київ, 1924, кн. 1—2.

Володимир Січинський: Гравюри українського перводруку. (До ювілею українського друкарства). Львів, 1924, 8°, ст. 10. Відбитка з »Літ.-Наук. Вістника«, 1924, кн. VI. (з грав. в тексті).

Іларіон Свенціцький: Початки книгопечатання на землях України. Жовква, 1924, 4°, ст. 86+151 таб. з репродукціями.

Рецензії: Я. Гордицького: „Стара Україна“, Львів, 1924, ч. XI; М. Грушевського: „Україна“, Київ, 1925, ч. 3.

Д. Щербаківський: Золотарська оправа книжки, в XVI—XIX століттях на Україні. Відбитка з „Бібліологічних Вістей“, Київ, 1924, ст. 15 (з 6 малюнками), 8°.

Volodymyr Sičynskyj: Ukrajinská architektura. L'architecture Ukrainienne. Спеціальне число час. „Umění Slovanů — L'art Slave“, Brno, 1924, ч. 4, 4°, ст. 24 (з 26 ілюстр. в тексті + 2 кольорові прилоги).

Рецензії: М. Г(олубця): „Діло“, Львів, 1924 27/VIII; „Narodni Listy“, Praha, 1924, с. 295; Fl. Zapletal: „28 říjen“, Praha, 1924, с. 406; „Prager Presse“, Praha, 1924, listop.; Дм. Андрієвський: „Літ.-Наук. Вістник“, Львів, 1924, кн. XII.

Włodimir Roman Zaloziecky: Die Burgkapelle in Horjany (Gerenu). Відбитка з „Belvedere“, Відень, (з 16 ілюстр.). ст. 23—33, 4°.

Др. В. Залозецький: Горянська замкова каплиця. Відбитка з Наукового Збірника Ужгородської Просвіти. Ужгород 1925, 8°, ст. 19 (з 3 ілюстраціями).

»L'art Ukrainien Moderne — Сучасне українське мистецтво«. Випуск I. Група пражської Студії. Pragne—Прага 1925, 4°, ст. 14+31 репродукцій з праць арт. І. Кулеця, С. Мако, І. Мозалевського, К. Стахівського, і архит. С. Тимошенка. Стаття Д. Антоновича.

С. Таранушенко: Памятки мистецтва Старої Слобожанщини. Харків, ст. 2+CXIV (Альбом з 248 фотографіями; 1) архітектури — 118, 2) малярства — 56, 3) вишивки і тканини — 44, 4) різьби по дереву — 9, 5) писанки й писал — 9, 6) кераміки — 4, 7) золотарництва — 7, 8) тишка (весільна) — 1.

Рецензія: Д. Щербаківського: „Україна“, Київ 1924, ч. 4.

В. Січинський: Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI—XIX ст. Вид. Національного Музею у Львові. Львів 1925, 4°, ст. 52+LXV таб. з 133 рисунками.

Йогож: Архітектура в стародруках. Вид. Нац. Музею у Львові. Львів, 1925, вел. 4°, ст. 20+6 і XXVI таб. з 189 рисунками.

В. Пешанський: Давні килими України. Львів, 1925, 4°, ст. 14+20 таб. рисунків і 9 фотографій.

„Wiadomości Konserwatorskie“, Львів, 1924—1925.

V. Sičynský: Současná ukrajinská grafika — La graphique Ukrainienne moderne. Спеціальне число часопису »Umění Slovanů« — L'Art Slave“, Brno, 1925, ч. 3, 4°, ст. 24 (з 19 ілюстраціями в тексті).

Florian Zapletal: Jasiňa a Karlovice. Відбитка з „Časop. vlast. Spolku mus. v Olomouci“, річник XXXVI, чис. 1—4. Olomouc 1925, 8°, ст. 8 з 2 фотогр.

Д. Антонович: Із історії церковного будівництва на Україні. 1) Розвій форм української дерев'яної церкви, 2) Хто був будівничим брацької церкви у Львові? (Відбитка з I Збірника Україн. Істор. Філолог. Т-ва в Празі). Прага, 1925, 8°, ст. 24 з 17 рис. в тексті.

С. Січинський: Вплив візантійсько-агонської архітектури на будівництво мурованих церков на Поділлі. Відбитка з Ювілейного Збірника Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові в п'ядесятьліття основи. Львів, 1925, 8°, ст. 22+9 табл.

Стилі в плястичному мистецтві. Упорядкував і виконав рисунки В. Січинський. В-во «Сіач», Прага, 4^о, з 20 таблицями рисунків.

Зміст: 1—2) Єгипет, 3) Асирія, 4) Персія і Мала Азія, 5—7) Греція, 8) Рим, 9) Індія-Китай-Японія, 10—11) Старохрист. мистец.-Візантія, 12) Романський стиль, 13) Магометан. мист. — Мавританський стиль, 14) Україна (візантійсько-романська доба), 15) Готика, 16) Ренесанс, 17) Україна

(доба готики і ренесанса), 18) Бароко-Рококо, 19) Українське деревляне будівництво.

Д. Щербаківський та Ф. Ернст. Український портрет XVII—XX ст. Київ, 1925. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевч. Ст. 64 + 16 табл. 8^о.

Народное искусство Подкарпатской Руси. Пояснительный текст *С. К. Маковського.* Прага, 1925. Ст. 158 (52 ст. тексту. 100 звич. фотог. і 10 кольор. на окремих картках),

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ.

Ласкаво прошу Шановну Редакцію часопису «Стара Україна» дати місце на сторінках Вашого часопису моїй заяві з нагоди видань Українського Національного Музею у Львові моїх праць: «Дерев'яні дзвіниці й церкви Галицької України XVI—XIX ст.» і «Архитектура в стародруках»:

Редакцію, коректу і технічний догляд над виданням переводила Управа Музею.

Ілюстраційний матеріал до зазначених двох видань автор здав до Музею в серпні 1923 (двадцять третього) року перед своїм виїздом зі Львова, а тексти в кінці 1923 року. Тому автор не міг кори-

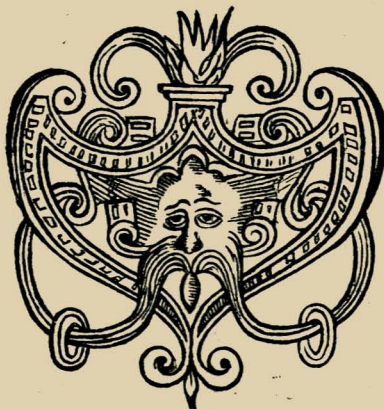
стуватися книжкою „Початки книгопечатання на землях України“, що вийшла накладом Нац. Музею в кінці 1924 року.

Нотатки у моїй книжці „Архитектура в стародруках“ з посиланням на „Початки книгопечатання“... зроблені не автором, а Видавництвом (Управою Музею) під час друку.

Не зважаючи на многократні прохання автора, щоби йому була прислана коректура тексту, Управа Музею, на жаль, в цьому відмовила.

27 травня 1925 р.

Володимир Січинський.



Матеріали, що були надіслані для цього випуску «Ст. У.» і з браку місця не увійшли до нього, появляться у найближчій випуску.

Редакція.

ВІД СІЧНЯ 1924 р. ВИХОДИТЬ У ЛЬВОВІ МІСЯЧНИК
СТАРА УКРАЇНА

ЧАСОПИС ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ
ПІД РЕДАКЦІЄЮ ІВ. КРЕВЕЦЬКОГО

ВИДАЄ

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМ. ШЕВЧЕНКА

(БІБЛІОТЕКА І МУЗЕЙ).

Досі в „Старій Україні“ взяли участь: Д. Андрієвський, Б. Барвінський, Ол. Барвінський, П. Богацький, Іл. Боршак, Еп. Й. Боцян, Ів. Брик, М. Возняк, Гр. Галабурда, В. Гнатюк, М. Голубець, Я. Гординський, В. Дорошенко, Д. Дорошенко, М. Дужий, П. Зайцев, В. Залозецький, В. Заїкин, Ів. Зілінський, Ів. Калинович, В. Карпович, М. Кордуба, Ів. Кривецький, Ів. Крипакевич, В. Липинський, Ів. Німчук, Ів. Огієнко, В. Пещанський, Ю. Полянський, О. Попович, Ів. Раковський, Іл. Свенціцький, В. Січинський, М. Струтинський, К. Студинський, Ст. Томашівський, П. Холодний, Ст. Чарнецький, Ів. Шендрик. — Крім того друкувалися неопубліковані праці: Ол. Кониського та Ів. Франка.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на цілий рік в краю 10 зол.; на $\frac{1}{2}$ року 5 зол.; за границею (в Європі) 11 зол.; в Америці 2 долари (слати в реджістрованих листах). Ціна одного числа 1 зол.

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ Й АДМІНІСТРАЦІЇ

„СТАРА УКРАЇНА“, ЛЬВІВ, ЧАРНЕЦЬКОГО 24.

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО СОЮЗА ХЛІБОРОБІВ ДЕРЖАВНИКІВ.

ВИЙШЛА

ХЛІБОРОБСЬКА УКРАЇНА

КНИЖКА ПЯТА. РІК 1924—1925. СТ. 400. В. 8^о.

ЗМІСТ: Подяка У. С. Х. Д. тим, хто спричинився до видання V кн. „Хліборобської України“. 1. Сергій Шемет: Микола Міхновський. Посмертна згадка (з портретом). 2. Уривок зі „Споминів“ Гетьмана Павла Скоропадського: „Від початку 1918 р. до проголошення Гетьманства“. 3. Вячеслав Липинський: Листи до Братів-Хліборобів. IV. Про політику, як умілість вибору такого методу здобування та організації влади і організації громадянства, який-би уможливив будову і збереження окремої Держави на Українській Землі і забезпечив існування та розвиток Української Нації. 4. Проф. О. Одарченко: Основи номінальної валюти. 5. Генерал П. Залеський: Завдання розумного і честного Правительства на Україні. 6. Вячеслав Липинський: З приводу статті генерала Залеського. 7. Д. Д-ко: Єлисавета Івановна з Скоропадських Милорадович. До 35-х роковин її смерті (з портретом). 8. Гр. Адам Монтезор: „Дух нації“ і „дух землі“. 9. Вячеслав Липинський: Покликання „Варягів“ чи організація хліборобів? Кілька уваг з приводу статті Є. Х. Чикаленка: „Де вихід?“ (Закінчення). 10. З минулого: Домет Оляничин: Два листи Гетьманів Богдана Хмельницького і Івана Виговського до Курфюрста Бранденбургського Фрідріха Вільгельма (з фотографіями листів). 11. Посмертні згадки: Адам Рокіцький. Некрольог (з портретом). 12. Біжучі вісти: Комунікат Центральної Ради Управи Обєднаних Українських Хліборобських Організацій. — Від Редакції „Хліборобської України“. — Спростованя. — В справі правопису.

НАБУВАТИ МОЖНА У ВСІХ БІЛЬШИХ УКРАЇНСЬКИХ КНИГАРНЯХ.
