

Ш 03
Ш 73

1908/ КРАТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ +

Шифр Рк Ш 03 Ш 73 Инв. № 216 9153

Автор Шмит Ф. І.

Название Мистецтво ста-
рої Русі - України.

Место, год издания Х., 1919.

Кол-во стр. 99 с. : кіл.

- " - отд. листов _____

- " - иллюстраций _____

- " - карт _____

- " - схем _____

Том _____ часть _____ вып. _____

Конволют _____

Примечание: В надзаг. : культур-
но-історична б-ка.

вгз 136

2169/53



ХАРЬКІВ
Друкарня «Печатное Дѣло»
Конторська вул. 21-23.

ХАРЬКІВ.
Друкарня, „Печатное Дѣло“,
Конторська вул. 21-23.

I. На-що нам вивчати старовинне мистецтво і що зроблено в справі вивчення пам'яток україно-руського мистецтва?

МЫ ПЕРЕЖИВАЄМО зараз критичний момент історії Росії, коли державність, що складалася віками, з страшенною швидкістю, у нас на очах, розвалюється й гине. Гине й розвалюється «Російська імперія» явно не через те, що її руйнує зовнішня сила, а через те, що вона вибухає з середини. Замість теї й на її місці виникають і будуть виникати нові державні утворення, бо народні маси, які входили в склад «Російської імперії», живі й існують в стані роспорошеності не можуть. Чи міцні ж, однак, опі нові державні утворення? Чи існує такий цемент, який може обернути цей пісок людський у міцний моноліт?

Коли славяне уперше з'явилися у всесвітній історії в значітню могутнього фактора, то дослідувачі їх—візантійські державні мужі з'ясували характер їхній двома словами: *«ἀνετακτοί καὶ φιλοκλέπται»*, не терплять влади і мають нахил до усобиць. Ці самі відзнаки яскраво виявляються і потім протягом цілого історичного життя славян: «славянская рознь» стала притчею во язвях. І зараз все те, що робиться на цілм просторі східної Європи і північної Азії, блискуче підтверджує характеристику, сформульовану майже півтори тисячі літ тому назад. Тим часом була доба, коли ті або інші окремі племена славянські, або цілі скупчення багатьох племен утворювали могутні держави. Значить, були ж якесь-то такі сили, які часом могли пересилювати ті центробіжні сили, що характеризують расову душу!

Які те сили? Хто ми?

Питання се власне в теперішній час набуває особливу хвилюючу силу: «Російська імперія», Росія, Україна, Польща і т. п.— всім треба знати, чого ждати можна від будучини. Адже ж історія робиться не кимсь зовні, а твориться самими народами; і історія кожного народа відповідає його душевному складу. Од нашого душевного складу буде залежати наша будучина. Од нього ж залежало й наше минуле і на минуле треба оглянутися, щоб пізнати самих себе і передбачати будучину.

Минулість вивчається історією. Історичному вивченню підлягає державний та соціальний побут, і економічний та торгово-проми-

словий розвій, і військові та політичні події, і багато-багато иншого — усі прояви народнього життя й творчости.

Але й окрема людина не завжди живе так, як хоче, а живе так, як доведеться, і робить не завжди, що хоче, а те, що мусить; і цілі народи живуть і діють часто так, як примушують обставини, коряться випадковостям, яких ні передбачити, ні одвернути не можна.

Істота духу так окремих людей, як і цілих народів виявляється найяскравіше зовсім не в їхніх діях, а в їхніх ідеалах, надіях, мріях. І коли ми бажасмо одержати вичерпуючу відповідь на питання: хто ми такі?—ми насамперед повинні вивчити наше старе мистецтво, яке втілило споконвічні ідеали, надії, мрії в довгій ряді чудових пам'яток.

Творять мистецтво не поодинокі мистці: вони тільки руки, які роблять річ. Але вони роблять власне те і власне так через те, що власне те і власне так треба і для них самих, і для усіх тих, поміж ким вони живуть, і для кого вони працюють. Нехай кийські мозаїки виконані греками — вони все-таки пам'ятки україно-руського мистецтва, бо князе XI віку мали повну можливість випускати майстрів, яких вони хотіли, і коли вони виписали собі для оздобы святої Софії власне візантійських майстрів, то се означає, що власне візантійські майстри були їм найбільш до вгодоби.

Книжка, яку я випускаю, має на меті звернути пильну увагу читачів на ту паросль історичної науки, на яку ми звичайно дивимся, як на другорядну і неважну. — на історію україно-руського мистецтва. Не дурно власне в останні роки нею стали потужніше займатися: від неї можна ждати відповіді на цілий ряд неначе б то нерозрешимих питань про наше минуле і, значить, про нашу будучину. В моїй книжці, звичайно, читач найде відповідь тільки часткову і не досить виразну. Часткову тому, що я маю розказати тільки про старовинну добу україно-руського мистецтва, з тим, щоб про дальніше розказати коли-небудь потім окремо. Невистачаюча виразність відповіді залежить від того, що весь той матеріял, який належить нам вивчити, і зле переховався, і мало виданий, і майже не розроблений.

Ні для кого не секрет, що у нас пам'ятки старовинного мистецтва цілком беззахистні, безкарно руйнуються часом і злопаміренними, а — здебільшого — просто несвідомими людьми. Ні для кого не секрет і те, що усяка спроба видати та розслідувати старовинні пам'ятки незмінно розбивалася через ріжноманітні офіційні перешкоди, через недостачу коштів та через убийчу байдужість громадянства. Не тільки широка публіка, але й спеціалісти у нас нічого до пуття не знають і не можуть знати про багато дуже цін-

них пам'яток. бо нема можливості ці пам'ятки скільки-небудь задовольняюче ні описати, ні сфотографувати.

Істнує в Києві знаменитий Софійський собор. Здається, його справжність, його старовинність, його святість, його історичне й мистецьке значіння не підлягають ніякому сумніву. А тим часом доля його ось яка... розуміється, я тут буду говорити не про те, як його грабували та руйнували в стародавні часи, а тільки про те, як його «исправляли», «приводили в благопристойность» та «охраняли» ось тепер зовсім недавно, в XIX та XX віках.

В початку сорокових років XIX в. св. Софія була обширною церковною будовою з бароковою зовнішністю: церква Ярослава, обліплена пізнічими прибудовами, оздоблена новими фасадами, банями, дахами і т. ин., була вкрита від очей людських. В середині вся церква була обтінькована і побілена. В початку 1840 років цей тиньк почав обвалюватись і стали проглядати з-під нього старі фрески й мозаїки; його велено було «удалить», і його... «удалили», але так, що разом з ним, по переказах самовидців, зникли і дорогі цінні фрески, котрі пережили стільки віків і дуже добре збереглися; потім зведено було розпис «возстановить» і його... возстановили, але так, що старовинний образ княжої сім'ї, наприклад, перевертався в образ св. Віри, Надії, Любови та матері їх Софії і т. ин. В такому вигляді Ярославова церква лишилася і по цей день: зовнішність до непізнання змінена прибудовами, націлками, банями, дахами і тиньком, а внутрішня оздоба зогижена мазною пан-отців Іринарха з братією, Желтоножського та инш.

А втім не зовсім у такому вигляді збереглась зараз св. Софія: коли в 1918 р. бомбардували Київ, у церкву попало кілька гранат, які, правда, на щастя стіну пробили наскрізь тільки в однім місці, а в инших міснях зробили тільки більш або менш глибокі вибоїни...

В такому вигляді дійшла до нас св. Софія. А що ми про неї знаємо? Будова з точки погляду архітектурної не розслідувана, нема навіть скільки-небудь задовольняючого плану і промірів. Фрескові стінописи були в свій час зарисовані, але не старовинні фрески, а той розпис, який і зараз оздоблює стіни та склепіння св. Софії. Мозаїки почасти були зкальковані професором А. В. Праховим і калічки ці видавалися по фотографіях: з ідної мозаїчної композиції (Причастіє апостолів) тим же А. В. Праховим була виконана копія у фарбах, яка видана в фарбах же. Але задовольняючих фотографій з самих мозаїк ми не маємо; докладного технічного опису мозаїк, який би давав відповідь на виникаючі з приводу пам'ятки питання, ми також не маємо; монографічної розвідки про св. Софію,

яка б остаточно дозволила ввести пам'ятку в науковий звичайник, ми не маємо...

Коли така доля св. Софії, самого знаменитого, самого роскішного, самого священного між всіма пам'ятниками старовинного україно-руського мистецтва, то легко собі уявити, в яким становищу знаходяться пам'ятки не стільки знамениті, не такі роскішні, не о стільки священні. Дуже небагато збереглося хоч частково, дуже небагато ми знаємо про ті, які збереглися. Перше, ніж використати в цілях історичної науки той дорогоцінний матеріал, який могло би постачати старо-українське мистецтво, необхідно зробити велику і складну попередню роботу, до якої муситься притягнути багато робітників, і на яку необхідно витратити багато сил і часу й грошей.

Усі культурні народи давно вже зрозуміли історичну й національну цінність пам'яток старовинного мистецтва. У всіх культурних народів не тільки закони, але й саме громадянство пильно охороняють ці пам'ятки не тільки від загину, а й від знищення та руйнування. Усі культурні народи мають точні й повні видання пам'яток і розвідки про них. У нас поки що нічого або майже нічого цього немає: усе це тільки народжується і починається.

Ось через що отця книжка, яку я виносилаю, ні в якому разі не може дати вичерпуючої відповіді на поставлені мною питання: хто ми? чим ми живі? Я хочу тільки нагадати, що навіть при теперішній нашій неосвіженості власне вивчення мистецтва може відновити пам'ятки. І я хочу кликати всіх, в ім'я живої душі, до дальшої праці в цій справі. Я спробував дати в репродукціях ряд фотографічних перебіжків з самих пам'яток. Для цієї мети я попросив київського фотографа С. Д. Аршендовського зняти ряд нових знімків, а Н. Н. Пегели—дозволити використати мої денги з його старих. Я вважаю своїм обов'язком тут окремо висловити свою подяку польку також і духовному урядові Києва та Міністерству Народної Освіти за виявлену мені допомогу.

Почай читач відшукать в ілюстрації цієї книжки. В них він повинен побачити точний патрет духа старої України-Руси. І коли риси цього патрета будуть на досить ясній і вичірній, певній винус він не пам'ятки, а мою книжку. І в старій ці—ліше, чого можна було добитися в даний момент, але, певно, ні числово, ні якітьве не суть такі, якими б повинні були бути. Пам'ятки старовинного україно-руського мистецтва заслуговують на те, щоб їх було видано так саме роскішно, як і пам'ятки класичні або західно-європейські.

Коли ся свідомість стане загальною серед україно-руської публіки, тоді ми й одержимо відповідні видання. Коли б то моя книжка та могла прискорити той щасливий час!.

II. Хто такі були учителі України-Руси? Варяжська державність і східне православ'є.

Жадний нарід не починає своє культурне життя з самого початку і виключно своїми власними силами утворювати все. Це основний історичний закон. Кожен нарід має сусідів, з якими він більше або менше безпосередньо стикається і з якими він постійно обмінюється в більшій або меншій мірі матеріяльними й духовними здобутками... Сусід на сусіда впливає сам і підлягає його впливам.

В цій справі не можна заперечувати значіння випадковости: своїх сусідів жаден нарід собі свідомо не вибірає. Але річ не тільки в одній випадковости: бо сусідів звичайно буває багато, і між ними кожен нарід вибірає собі на вчителя і на зразок якого-небудь одного, культура якого йому найбільш до душі припадає. Росія, як ми добре знаємо, скільки разів вибирала собі учителів, кільканидцять разів міняла учителів, і учителями зовсім не завжди були власне найближчі сусіди: Росія другої половини XVIII віку, наприклад, хотіла учитися у Франції, хоча, здавалось би, Швеція, Германія, Польща, Туреччина були безпосередньо ближче, ніж Франція.

Перше питання, на яке потрібно дати відповідь історикові старовинного україно-руського мистецтва, формулюється так: до яких народів і в якій степені-пристав україно-руський нарід у своїй творчій праці? При розслідуванні цього питання нам треба устерегтися від того помилкового національного самолюбства, яке признає їдні народи достойними ролі учителів, а другі недостойними. Ми всі чули, що Візантія була учителькою України-Руси, і проти цього ми нічого не маємо; але коли на таке саме значіння заявляє право, скажім, Кавказ, або тим більше—середня Азія чи Монголія, то це нам здається трохи не то... образливим, не то принижуючим, у всякім разі незручним, і ми починаємо натужно говорити про самобутність. В нашому прецінь громадянстві незвичайно розповсюдився і міцно розкоренився занесений із Заходу забобон, ніби-то їдна тільки «Європа»—огнище культури правдивої, і «Азія» для дуже багатьох здається лайливим словом, означаючим саме глибоке варварство. Такий забобон не має під собою найменшої розумної підстави: було би дуже трудно сказати, через що і чим Китай, наприклад, або Індія, утворили і найглибшу філософію, і незвичайно гарне мистецтво, гірші тої самої Візантії, або чому ми повинні нехтувати Кавказом, культура якого на багато віків старіша від культури україно-руської. Та нарешті хіба не ясно, що до кого б спочатку не пристав україно-руський нарід, якими б культурними

соками він не живився, його місце серед решти цивілізованих народів визначається не його фізичним або духовним родоводом прецінь, а тим, що він зумів зробити із запозиченим і що зумів створити власною творчістю.

На поставлене нами питання про культурний родовід Росії не двозначно відповідає насамперед географія. Росія величезна рівнина, широко відкрита від східньої сторони, рівнина не виставляюча ніяких серйозних природних перешкод для пересування, як одного чоловіка або важки людей, так і орд, ба навіть цілих народів. При пересовуванні зі сходу, з Азії, на захід перешкодами можуть бути тільки великі ріки, що течуть з півночі на полудень: Волга, Дін, Дніпро, Дністер, ріки широкі й глибокі, проте спокійні, і тому легкі для переправи; ці самі ріки служать найкращими дорогами з півночі на полудень і навпаки. Таким чином Росія відкрита за-для впливу монгольської й тюркської культур, ідучих з Азії; по Волзі та Дону (Волзько-Донський волок прецінь був давно відомий) на північ повинна була проходити закаспійська культура (персько-арабська) і прикаспійська (кавказька); по Дону, Дніпру та Дністру — чорноморська (кавказька, малоазійська і придунайська) і забосфорська (грецька і єгипетська в старіші часи і пізніше візантійська і за нею італійська в середні віки). З півночі повинна була йти хвиля скандинавська вниз по тих самих ріках; найслабшими завдяки умовинам чисто географічним повинен був бути культурний вплив західної Європи.

Ця теоретична відповідь на питання про учителів ствержується точно фактами: археологія на основі численних знайдених скарбів, похоронів, городищ і т. ин. має спромогу простежити і дороги, якими йшли не одноразні «переселення народів», що утворили зпочатку «старовинну», а потім і «середбівічну» Європу, а також торговельні шляхи, якими возили свої товари на північ і одержували товари з півночі уже за 1000 літ перед Христом асирійські, а потім перські, грецькі, арабські, візантійські та інші купці.

В наше завдання зараз, звичайно, не може входити розслідування усіх тих шляхів взагалі: нас цікавить прецінь не територія сама по собі, незалежно від того, ким вона заселена, а нас цікавить нарід — стара Україна-Русь. Значить, нам треба стиснути хронологічні рямці. Дані археологічних розкопок городищ, могил, селищ і ин.—тема незвичайно захоплююча, і вивчення її відкриває дуже принадні перспективи; але, разом з тим, вивчення доісторичної доби України-Руси занадто відповідальна і важна річ, щоб між иншим та мимохідь торкатися усіх цих питань,—для них треба присвятити осібну книжку. Ми тут будемо говорити тільки

про Русь історичну і тому почнемо з середини IX віку, з того часу, з якого й Київський літопис починає своє оповідання.

В середині IX віку руські племена широко розселилися по всій східній Європі: літописець, під роком 6367, говорить, що «имаху дань варязи, приходяще изъ заморія, на Чюди и на Словѣнѣхъ и на Мери и на Вьси и на Кривичихъ; а Козаре имаху на Поляхъ и на Сѣверѣ и на Вятчихъ»; в той самий час ще якась «Русь», чорноморська, в 6360 р. ходила походом на Царьгород; четверта частка народу сиділа на Оці, покораючи собі потроху і асимілюючи приволзьські финські племена.

Ці відомости дають нам цілком певну картину культурних впливів: ми маємо чотири комплекси племен, які знаходяться в різних умовах: приазовський — тмутараканський, придніпрівський — київський, північно-західний — новгородський, північно-східний — приокський та приволзьський.

Перший існує під безпосереднім впливом хозарським, кавказьким, візантійським; другий з найстаріших часів має постійні стосунки 1) з західними славянами і, через них, з германцями, 2) з придунайськими славянами і, через них, з візантійцями (не дурно в «Повѣсти временныхъ лѣтъ» звернено особливу увагу на просвітню діяльність св. Кирила й Методія та на хрещення болгарів), 3) з північно-західними славянами, і через них, з варягами-скандинавами, 4) зі степовим сходом, якому платить данину. Третій комплекс, північно-західний, природно пнеться до варягів і пізніше до Візантії тому, що живе на торговельнім шляху «изъ варягъ въ греки». Нарешті, четвертий комплекс племен, живучи на великім каспійсько-волзько-балтійським шляху торговельнім, стикався найголовніше, з одного боку, зі скандинавами, а з другого — з поволзькими болгарами і, через них, з переднеазійським Сходом. Між Новгородською й Київською Руссю клином стали польські племена радимичів та вятчів, північно-східню Русь від Київської відокремлювали густі та темні ліси, між Київською й Тмутараканською пролягали степи, в яких господарями були кочівники різного назвиська. Відсіль зрозуміло, що справжньої єдності не тільки державної в дусі тенденцій київського літописця, але й релігійної і взагалі культурної — між руськими краями не було і бути не могло. Об'єднання се творилося потрошку, історично, під впливом різних факторів, а найголовніше — християнства й варягів.

Літопис усіма способами підкреслює, що і варяги, і християнство з'явилися на Русі не випадково і не через те, що так склалися обставини, а через те, що так захтіли сами руські славяни. Про варягів, під 6370 роком, виразно записано: «Изъгнаша

Варягы за море, и не даша имъ дани, и почаша сами собѣ владѣти. И не бѣ въ нихъ правды, и вѣста родъ на родъ, и быша въ нихъ усобицѣ, и воевати почаша сами на ся. И рѣша сами въ собѣ: «Поипчимъ собѣ князя, иже би владѣлъ нами и ридилъ по праву. И идоша за море къ Варягомъ и рѣша: «Земля наша велика и обильна, а паряда въ ней нѣту: да поидѣте князити и владѣтъ нами». И избърашася триє братия съ роды своимъ», і т. д.

А оповідання про те, які через що Володимир вибрав з проміж всіх з'ясованих перед ним визнань віри власне східне православіє, загально відоме; воно записане в літопису під 6494 і 6495 роками. Само собою розуміється, що ніхто не стане в теперішні часи настоювати, що літописні відомости точно відбивають історичні факти. Проте нема сумніву, що в них відбивається достеменно історична дійсність. „*Ахъри хѣ рѣшѣдѣи*“, не уміючи утворити владу і не уміючи об'єднатися, славяни потребували зовнішньої військової організації, яка б силоміць завела той «наряд», якого в країні не було; а східне православіє дало для військово-політичної організації той міцний ідейний підмурок, без якого не утрималась би варяжська влада, а розсипалась би, як тільки припинився б прихід усе нових і нових варягів зі Скандинавії. Сей прихід в дійсности припинився дуже скоро, але нещасних наслідків для нової держави се не дало тому, що встигла закріпитися православна ідея.

III. Християнство на Україні-Руси.

Православна ідея незвичайно багатогранна, як і всяка велика ідея. З якого ж боку підійшов до неї українець-русин славянин?

Літопис дає нам на це питання дуже виразну відповідь. Коли послані Володимиром для порівнюючого вивчення ріжних вір мужі вернулись, вони дали про свої розшукування слідуєче справознання: «Ходихомъ пѣрвое въ Бѣгары, и сѣмотрихомъ, како ся кланяють въ храмѣ, рекше въ ропати, стояще бес пояса, и поклонивъся сядеть і глядять сѣмо і онамо, акы бѣшенъ, и *нѣсть веселія въ нихъ*, нѣ печаль и смрадъ великъ, и нѣсть добръ законъ ихъ. И придохомъ въ Нѣмьцѣ, и видѣхомъ въ храмѣ ихъ службу творяща, *а красоти не видѣхомъ никоеяже*. Придохомъ же въ Грькы, и ведоша ны, идеже служатъ Богу своему: и не сѣвѣмы, на небеси ли есмы были или на земли: нѣсть бо на земли *такого вида или красоти такая*; недоумѣемъ бо съказати; тькѣмо то вѣмы, яко отъинудь онѣде Богъ съ чловѣкы пребываетъ, и есть служба ихъ паче всѣхъ странъ. Мы убо *не можемъ забыти красоти тоя*;

всьякъ бо чловѣкъ, аще въкусить сладька, послѣди же горести не приметь; тако и мы не имамъ съде жити».

Чи були ці слова сказані послами Володимира, чи були пізніше видумані автором літопису—байдуже. В останнім випадку вони навіть ще більш вказівні й характерні. Тут прецінь не говориться ні про істинність, ні про душеспасительність християнства, тут нема жадних політичних міркувань про необхідність зв'язку з могутньою Візантійською імперією, про неможливість об'єднання зі східними, або західними сусідами; тут говориться тільки про їдне—про красу, про веселість. Підхід, значить, чисто естетичний. Трудно буде в цій середньовічній літературі підшукати другий документ, де б так багато і виразно говорилося власне про красу, де б мистецький підхід до ґрунтовних питань світогляду виявився о стільки одверто. І коли міркування про все перемагаючу красу власне східного православ'я належить не послам Володимира, а благочестивому авторові літопису—тим краще, тим прецінь щиріші були вони і тим більш розповсюдені.

Отже дану славянам ще в VI віці візантійськими дипломатами характеристику треба доповнити: вони не тільки „*ἀγαροὶ καὶ ψαλλῆροι*“, але у них є природне змагання до «краси» і до «веселія». Неуміння завести у себе спокій та порядок привело до панування чужоземної по походженню й по звичаях варяжської влади (як власне це сталося—не важно; важне те, що неуміння самим управлятися ясно визнане громадською думкою, представником якої являється літописець); змагання ж до «краси» і «веселія» привело до прийняття східного православ'я.

Християнство почало проходити до України-Руси від полудневих її сусідів з самого початку IX віку і насамперед з'явилося в Русі Тмутараканській. Тільки в самім кінці того ж таки віку ми помічаємо початки християнства в Києві, за князя Аскольда. Русь північна, Новгородська, жила до X віку відокремлено від життя україно-руського півдня, існувала під впливом поганинів—скандинавів і лишилась до часів св. Володимира чисто поганською. Варяги взагалі в історії початкового християнства на Русі мусять розглядатися, як сила антихристиянська і у Новгороді, і у Києві, де вони з'являються в X віці разом з об'єднанням північної та південної частини річного шляху «изъ варягъ въ греки».

Не відразу зрозуміли значіння християнства для укріплення монархичного принципу князі. І коли вони оцінили його по вартості, не зразу пощастило їм насадити християнство. Тільки Володимирові Святому довелось хрестити Русь через те, що він перший міг це зробити без шкоди для політичної незалежності краю. З того часу хри-

стіянство лишається незмінно державно-творчою силою в історії Росії, тим дисциплінуючим чинником, якого так потребують славяни. І з того часу так само невідмінно усі, скільки їх не було, правителі Росії, спираючись на Церкву, в свою чергу боронили й берегли Церкву, караючи переступи проти Церкви, як злочинства державні, дбаючи про матеріальний добробут Церкви, як про добробут найважливішої державної установи, бо згодом Церква й Держава на Русі стали синонімами. Київські князі виявили велику політичну мудрість, звернувшись власне до східного православ'я, як до нового державного загально-обов'язкового визнання віри.

Коли Західня Європа виробляла католицизм, вона привабила ідною ідеєю—ідеєю всесвітньої влади в одній особі намісника Христового. Католицька Церква—воскресила ідеал Римської всесвітньої імперії. Усі місцеві влади повинні преклонитися перед величчю папи, усі місцеві мови новинні були відійти на друге місце перед міжнародною латинською мовою. Але грандіозна римська ідея ні скільки не приважувала україно-русів: „ἀναρχοὶ καὶ ἀσάλλητοι“, вони бажали коли не автокефалії, то вже приваїмні автономії. Володимир Святий приймає християнство тільки тоді, коли він здобув певні гарантії тої автономії.

Отже варяжські можновладці насажували християнство тому, що воно підкріпляло й упорядковувало князівську єдинодержавність, а нарід прийняв християнство через те, що воно покорило своєю «красою» і своїм «геселієм». Сила, яка покорила Україну-Русь—не в істині, не в догматі: і до сього часу православна істина, церковний догмат на Русі мало кому достометно відомі, а тоді, за часів Володимира, їх напевне не знав і не розумів ніхто. Все те «тонкословіє», яким з таким уношенням захоплювались не тільки верхи, але й самі низи черьгородського громадянства, лишилося цілком чужим для громадянства українського. Ні догматична література, ні догматичне казання на Україні-Русі самостійно ніколи не процвітали і не викликали громадського зацікавлення, а були завжди явищем наносним і позиченим, то з Візантії, то з Польщі, то з Германії.

Істота україно-руського православ'я з самого початку була естетична: передзвін дзвонів, дияконські баци, богослужбні співи, золочені іконостаси, тремтяче блимання лямпадок та воскових свічок, лінійно і барвно ритмові суворі лики ікон, поклони й хрести, урочиста краса служб по церквах з килимчастими мальовилами, святі вгодники минулості, схимники та старці сучасности—усе те прекрасне і фантастично чудовне, чим українська й руська Церква відрізняється не тільки від протестанської, але й від католицької

і навіть від грешкої. Краса, але краса своя, особна, незрівняна з красою західно-європейською і з красою візантійською, інтимна і вибаглива, часто вибаглива та фантастична, заперечуюча загальнообов'язковим приписам і льогіці. І в естетичнім відношенню, як і в політичному, руські були „*ἀναρχοὶ καὶ μεταλληλοὶ*“.

Вони звернулися до православія через те, що візантійська краса, по інтимному і містичному своєму змістові, була для них зрозуміліща і ближча, ніж яке-небудь інше визнання віри. Але вони ним не зовсім задовольнилися—вони взяли у додаток ще й середнеазійську фантастику. З сих двох елементів і склалося мистецтво українців-русинів.

IV. Старовинне українське деревляне будівництво.

Для того, щоб узяти, треба мати охоту взяти і треба мати руки. Африканські дикунки до європейської культури не будуть пнутися; і коли їм сю культуру нав'язувати (чим як раз і займаються місіонери), вони європейцями стати не можуть. Таким чином раз українці при Володимирі прийняли «візантійську» культуру, і до того ще так гарно, що скоро і самі могли самостійно продовжувати творчу працю «Візантії», то вони до «Візантії» до певної степені доросли. Найкраще се видно в будівництві.

Яке було дохристиянське українське будівництво, ми тепер після загибелі всіх без винятку пам'яток, точно не знаємо. Але приблизно відновити його характер ми, на основі існуючих будівель, можемо з задовольняючою достовірністю.

За дуже небагатьома винятками, усі старовинні україно-руські будівлі були деревляні: іден тільки раз, під 6453 роком, згадується в літопису «теремъ камянь», а решта, що говорить про руські городи, зрозуміла тільки в тім домислі, що поспіль єдиним будівельним матеріалом було дерево.

Зрозуміло, що жадна деревляна будівля не пережила ту тисячу (або біля того) літ, яка поділяє нас від поганської України-Руси: уже не кажучи про те, що дерево руйнується часом, скільки пожеж, скільки усобиць, скільки ворожих нападів повинні були знищити найміцніший дуб! Але коли не уціліли будівлі, то могли і повинні були уціліти форми: нема мистецтва консервативнішого, ніж будівництво, власне тому, що нема мистецтва, яке повніше утотожнялося б з ремеслом. Архітектурний стиль, раз виробившись, живе у витворившого його народа віками, від-

мінючися в подробицях, але не мінючись по суті, не дивлячись ні на які зміни культурного рівня, політичного й економічного складу життя і т. ин. Найбільш відомий для всіх приклад такого упертого консерватизму—це грецький храм, обміркований і витворений як глиняно-дерев'яна будівля напівдикими доісторичними заселенцями Греції і зберігший усі ті стільobati, кольони, архітрави, тригліфи, метони і т. ин. (форми, які стали конструктивно-безсмысленими)—навіть тоді, коли на атенському акрополі Періклъ будував розкішний мармуровий Партедон. Мало того: доісторичні грецькі форми, ритмово перероблені, спадкоємно переходять до римлян, до будівничих епохи Відродження, і до сього часу ще грецькі „ордера“ вивчаються у всіх академіях...

Коли се так, то ми маємо повну рацію думати, що й українські майстри, передаючи ідеи другому, від майстра до учня, ті самі ремісничі способи, разом з ними передавали і споконвічні архітектурні форми, і що, значить, замість тих, котрі загинули від старости або від огню, будов виникали нові, які і технічно, і стильово у всьому були подібні або, принаймні, однородні з старими. Певна річ, багато віків минуло від часу Володимира Святого, багато бурь пронеслося над Україною, багато разів мінюся склад населення тої чи иншої частини України, і не можна сподіватися, щоб старі форми збереглися повсюди. Треба шукати їх там, де були найсприятливіші умовини для їхнього збереження: де-небудь в захищених самою природою затишних місцях. Такі місця на Україні є—а саме: в Карпатах. Від наступів з Заходу ці місця захищені горами, від нападів зі Сходу вони захищені великим віддаленням. Не дивно отже, що карпатські гуцули, бойки та лемки і в лінгвістичнім, і в побутовім, і в мистецьким відношенню—самі архаїчні між всіма славянськими племенами. От у них ось і повинні були зберегтися старовинні архітектурні стильові традиції, і з певністю в нїм і слід приступати до вивчення тих, спрзді, дуже своєрідних пам'яток, які в Прикарпатській Україні існують ще до сього дня.

Пам'ятки ці—дерев'яні церкви, визначаються тим, що мають велике число заломів, багато, так би мовити, поверхів: порівнює невисокі чотиригранні або восьмигранні зруби поставлені ідеи на другий, так що кожен вищий трошки менший в попережнику, ніж кожен нижчий, і позаяк жаден зруб не покритий цілком слідуєчим, то кожен повинен мати свою осібну покрівлю. В результаті виходить будова, яка вгору звужується.—„верх“, закінчений шпилем, але звужений уступами, ламаною лінією. Сей загальний тип повторюється в нечислимих варіантах мало чи не у всіх дерев'яних

і навіть в багатьох мурованих церковних будовах по всій Україні від Карпатів аж до Слобожанщини. Звичайно кажуть, що усі ці будови збудовані в „українським стилі“. Чи справді описаний комплекс форм заслуговує назву архітектурного стилю? чи справді це — стиль український і звідкіль він узявся?

Будинки суть речі першої необхідности. Такі речі робляться завжди і скрізь з того матеріялу, який в тій країні існує в найбільшій кількості, і обробка якого технічно під силу для населення; через спробу для кожної річі виробляється згодом найдопільніша, найміцніша і найбільш економна форма. Ця форма, умовлена призначінням річи та її матеріялом, а не душевними прикметами і переживаннями людей, що її витворяють, і для яких вона витворюється, не може розглядатися, як мистецький утвір: бджоляний щільник, хоч і відрізняється найбільшою геометричною правильністю, не повинен оцінюватися з погляду стилю. Стиль починається там, де появляється вибір або творчість форм, не — найдопільніших і легко здійснимих в данім матеріялі, а найбільш „уподобаних“, се б то найвідповідніших психичному складові майстра та того суспільства, за-для якого він творить.

Коли нарід мешкає в країні з дощовим і холодним кліматом та має до свого розпоряження такі будівельні матеріяли, як дерево, соломку та очерет, він будуватиме своє житло на зразок ідного з двох типів: або колоди будуть ставитися сторч на землю (частоколом), утворюючи в пляні коло, при чім покрівля матиме конусову форму, або колоди кластимуться лежма на землю, утворюючи в пляні простокутник, при чім покрівля матиме або призматичну форму (двосхилу) або пирамідову (чотиросхилу). Ці дві відміни деревляної хати можуть виникати в ріжний час і у ріжних країнах цілком самостійно, без якого б то не було зв'язку.

Коли люди, що будують отакі деревляні хати, сягнуть до вищого рівня матеріяльного й духовного добробуту, вони-то й почнуть мистецьку, ритмову обробку даних матеріялом та практичною потребою форм, і тут шляхи ріжних народів дуже розійдуться, виробляться ріжні стилі. Ми ще тільки починаємо науково розробляти завдання історії й теорії мистецтва, ми ще не вміємо точно формулювати зв'язок між стилістичними формами будівництва та душевними якостями народа, але саме існування такого зв'язку не підлягає сумніву. І тому нас не повинно дивувати, що як нема двох ріжних народів з іднаковим душевним життям, так нема і не може бути двох іднакових архітектур: навіть цілком позичений зовні стиль переробляється і перероджується в новім осередку — иноді до непізнання.

Карпатські церкви дуже далекі від первісної простоти: вони і не практичні, і не економічні; щоб їх збудувати, треба не шкодувати ні праці, ні матеріялу. Інакше кажучи: карпатські архітектурні форми витворилися, як результат дуже довгочасної мистецької творчої праці над матеріяльними даними.

Всяка будова складається з частин несучих, що пнуться вгору, сторчових (вертикаль), і з частин давячих, що тиснуть донизу, поземних (горизонталь). В первісні часи в зовнішнім вигляді будови сторчові (простовісі) і поземні лінії сполучаються, як трапляється; пізніше з'являється потреба ритмово їх погодити між собою. Погодити їх можна

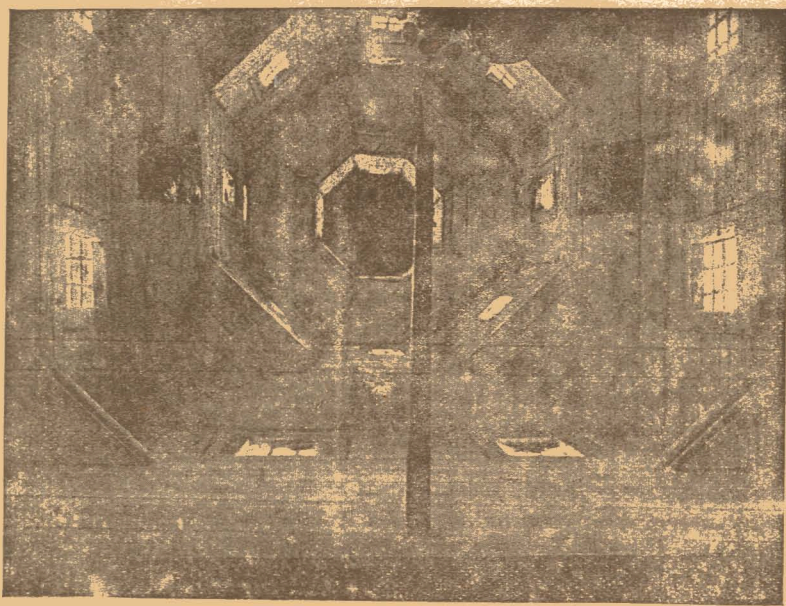


Мал. 1. Церква трьохповерхова XVII в., в с. Ботелька Вижня, пов. Турка (Бойківщина).

з допомогою похилої, більш або менш крутої, простолинійної (переважно в дереві) або криволинійної (переважно в цеглі та камені), суцільної або ламаної. І можна в зовсім різні способи виявляти основні дані — сторчову та поземну: можна їх підкреслювати на зразок великих яскравих не частих ліній, можна давати їх так, що вони майже торкатимуться одна другої, але не пересікатимуться, або можна їх, навпаки, розмножати, пересікати і т. ин.

В карпатських фасадах ми бачимо, що поземна багато раз повторена не тільки лініями дахів: самі стіни між покрівлями і покрівлі олягнені поземними рядами гонти, які ще збільшують

число поземних, ще зміцнюють ефект. Разом з тим і сторчова проявляється не тільки в контурах, не тільки в гранях верхів, але і в тілках що пом'янутих гонтах, яких поставлено впродовж сторчма. Тема, таким чином, дана так: не часті, але поважніщі поземні пересікаються більше роздрібленими, але й численнішими сторчовими. Розв'язання ж дано ламаною під тупими кутами, зігзаговою похилою. Такого розв'язання ритмового завдання, при такій його постановці, ми, як і треба було сповідатися, ніде більше у всевітнім мистецтві не зустрічаємо. Карпатські форми мають усі права на призначення їх окремим стилем. Коли ж і де цей стиль склався?



Мал. 2. Внутрішній вигляд знизу верха Миколаївської церкви 1783 р. в Лебедині, на Харківщині.

Найстаровинніші зразки, що дійшли до наших днів, відходять до XVII віку і існують на Бойківщині. Чи можна гадати, що це і є початок стилю? Певне, ні! Ми уже говорили про незвичайний консерватизм архітектури: архітектурні форми взагалі, а в селянським побуті особливо, міняються незвичайно повільно, і коли ми в XVII віці в різних місцях бачимо зразу готовий у всіх своїх найголовніших частинах стиль, ми можемо сміливо зробити висновок, що початки його відходять до значно раніших, на кільканадцять віків, часів.

169153

Але для витворення стилю потрібна і ще їдна умова: побільшена будівнича діяльність, то б то конкуренція поміж будівниками, і багатство та культурність, то б то вибагливість смаку тих, хто замовляє. Ходім від XVII віку вглиб і пошукаймо, де й коли існували ті умовини, що сприяють утворенню архітектурного стилю. Ми неминуче прийдемо у великокняжу Україну-Русь. Високі світлиці, якими колись пишався Київ Володимира та Ярослава, безперечно були тим праобразом, який відбивається в карпатських церквах.

До сього висновку примушують нас зовсім не тільки пом'януті вище загальні міркування, але й слідуєчі розправи спеціальнішого характеру.

Ми допіру сказали, що ні такої постановки ритмового завдання, яка властива карпатському будівництву, ні такого розв'язання, яким се будівництво характеризується, ми в світовому мистецтві віде не зустрічаємо. Се справедливо тільки почасти: в Індії і в Китаї, як не раз уже вказувалося дослідувачами українського мистецтва, ми маємо архітектуру ритмово споріднену. Досить указати, що відповідні пам'ятки Індії—кам'яні, щоб вяснити і причину, чому мова може йти тільки про спорідненість, а не про близьку поібність чи про стильову тотожність. Але й спорідненість не може бути, звичайно, випадковою через те, що вона прецінь чисто і виключно ритмова, мистецька, то б то духовна. Як же її об'яснити?

Про те, щоб карпатські будівельні форми могли бути ким-небудь випадково занесені з Азії власне на крайній захід славянського світу, не може бути мови. Тут не помагають ніякі історичні справки про азятів кочівників, що не раз затопляли Україну; кочівники прецінь—усі оті авари, печеніги, половці, татари і решта—через те й кочівники, що вони не знають і не бажають знати монументальної архітектури, і навчити інших тому, чого самі не тямля, вони, певна річ, ніколи не могли.

Про те, що хто-небудь міг привезти бойкам та гудулам малюнки або гравюри, види індійських храмів, і що на підставі сих малюнків утворився народній архітектурний стиль, можна говорити хіба тільки жартом. Але в такім разі у нас нема иншого виходу, як припустити—припустити тільки тому, що точних даних для певного доказу у нас нема, що „український стиль“ є не що инше, як старовинний україно-руський деревляний стиль, форми якого відходять ще в глибину дохристиянських часів і повинні найти собі об'яснення в фактах праславянської або праруської історії, фактах, яких ми не знаємо і мабуть ніколи точно не визнаємо.

До того самого висновку приводить нас і стильове вивчення північно-руських деревляних пам'яток. Не раз було вказувано на

те, що в окремих північних будовах ми, то тут, то там, знаходимо окремі риси, більш або менш великі й видні деталі, властиві карпатському будівництву. Але в той час, як на Карпатах усі деталі утворюють ідну струнку ритмову систему, на півночі вони мають характер якихсь розріжнених пережитків та споминів. Признавши за початкове власне карпатське мистецтво, ми легко об'ясняємо ті явища, які помічаємо на півночі: незрівняно холодніший клімат робив небажаними високі будови, у всякім разі — високі внутрішні помешкання, і тому, навіть коли будова робилася високою зовні, то в середині приходилося настеляти низьку стелю; при таких умовах цілком природно усі, які стали зайвими або навіть шкідливими, частини будови атрофіювалися, і від початкового типу збереглися тільки розріжені деталі.

...Тільки душа на півночі лишилася та сама, що й на півдні. Та душа, яка витворила „український стиль“. Ця душа пнеться вгору, але їй чужа логічно-струнка, а розумово суха система ліній гелинського храму, для неї чужа послідовна систематична з'ясованість великих суцільних ліній.

Вона пнеться вгору, але зігзагом, але зломами й уступами, примхливими і вибагливими, непрактичними і не логічними. В «українськiм будівництві» проявляється та сама душа, яка на півночі, стративши старовинні самобутні форми, з руських і азійських елементів утворила Василя Блаженного, о стільки ж примхливу і вибагливу, о стільки ж непрактичну і нелогічну, о стільки ж чарівну мрію, нову красу, незрівняну з західно-європейською, ні навіть з візантійською.

Як що ми припустимо, що прикарпатські церкви зберегли нам — хоч приблизно — старовинні україно-руські форми, ми зрозуміємо, через що, разом з прийняттям християнства, на Русь пройшов і новий архітектурний стиль, „візантійський“, спеціально для кам'яних та мурованих будівель: з дрібного каміння, або з цегли будова прикарпатського типу може бути збудована тільки при умовах страшеного насильства над матеріалом. На таке насильство жаде нарід без крайньої потреби не відважується. Ми зараз можемо, звичайно, признати стиль бойківських церков національним українським стилем; ми можемо побажати, щоби то не стало, відродити і розробити цей стиль відповідно до наших сучасних будівельних матеріалів та потреб; і ми можемо свідомо й пляново розпочати боротьбу з витікаючими відсіль технічними труднощами — ми знаємо, через що і для чого це нам потрібно: це жертва на вівтарь національної самостійности... Але національна ідея родилася прецінь тільки в ХІХ віці; вона була зовсім і безумовно чужа для доби Волю-

димира Святого. Можна навіть більше сказати: одмова від старих богів на користь чужоземного православія, відмова від споконвічної анархії на користь візантійського єдинодержавства, відмова від старовинних звичаїв на користь візантійського церемоніялю, ламання старовинних моральних, політичних, мистецьких при звичайок і переказів—усе це глибоко антинаціональне. Зовсім природно, що будови з нового матеріялу (цегли, каменя) будовалися по новому: разом з матеріялом були запозичені й вироблені для нього архітектурні форми.

А будови з простого дерева, яке б не було їхнє призначення (то б то хоча б то були церкви), „рубались“ і „ставились“ україно-руськими майстрами, як до, так і після Володимира Святого, по старовинному заповіту, в тих формах, до яких усі звикли, і від яких відмовлятися не було ні потреби, ні навіть внутрішньої можливости. І мені ні скільки не здається ні неймовірним, ні навіть дивним, що в карпатських бескетах до XVII віку сліди колишньої розкоши великокнязівської та дохристиянської України-Руси могли зберегтися в порівнююче чистім вигляді.

Далеко дивніше те, що дорогоцінні карпатські церкви, про які так багато сперечаються і балакають в останні часи, до сього часу науково не описані, не обслідовані, не змальовані, не видані. Ті малюнки й фотографії у всякім разі, що є в продажу, ні по своїй кількості, ні по своїй якості не задовольняють і не відповідають мистецькому й історичному значінню пам'яток. Я не знаю, що після війни лишилося від будівництва Бойківщини та Гуцульщини, але я боюся, що багато уже загинуло: церкви ж, пак, з дерева—і гниють і горять. А коли й та решта, що збереглася, счезне, других ні за які кошти не можна буде зробити: все будуть нові, а нам потрібні старі, справжні. Треба ж видати хоч те, що залишилося, і на се повинні знайтися і гроші і люди! Зрештою... багато у нас боргів перед прелками, тільки ми щось-то дуже вже подібні до неспроможних винуватців. А згодом, коли ми зберемося з духом, чи не буде вже завадто пізно..... Як і чим виправдаємося ми перед нашими дітьми?

V. Україна-Русь пристала до „Візантії“.

Коли говорять про мистецтво України X віку, звичайно цитують ідне місце літопису, де описується київський ідол Перуна, деревляний, з срібною головою та золотими вусами, зроблений „руками въ деревѣ, секирою и ножьмъ“. Із цих слів роблять висновки про те, що взагалі були на Русі ідоли, вирізьблені з дерева або навіть з каменя, що існував розроблений обряд і т. ин. І з приводу відомостей про київського та новгородського ідолів Перуна пригадують текст арабського письменника ибн-Фадлана, який оповідає, що руси моляться перед деревляною колодою з головою, подібною до людської.

Проте я не гадаю, щоб з цих свідощв можна було робити які-небудь висновки про процвітанння україно-руського дохристиянського різьбарства. Із історичних джерел не можна виривати окремі фрази і ними користуватися. В літопису сказано: „І нача кнѣязити Володимерь въ Киевѣ единѣ, и постави кумиры на хълмѣ, вѣнѣ двора теремнаго: Перуна древяна, а главу его сьребряну, а усь златъ, и Хьрса и Дажьбога и Стрибога и Сѣмарьгла и Мокошь. И жьряху имъ, наричающе я богы, и привожаху сыны своя и дьщери, и жьряху бѣсомъ, и осквѣрняху землю требами своими: и осквѣрнися крѣвьми земля Руськая и хълмъ ть“. А через де-кілька рядків читаємо: „Володимерь же посади Добрыню, уя своего, въ Новѣгородѣ. И пришель Добрыня Новугороду, постави Перуна кумирь надь рѣкою Вълховьмъ и жьряху ему люди Новѣгородьстии акы Богу“. В цих текстах ясно сказано, що установка ідолів—справа нова на Русі, перша спроба Володимира утворити офіційну, державну церкву, завести правильний культ. Ніде раніше 6488 року літописець не згадує ні про ідолів, ні про жертвоприношення; установка ідолів у Києві та Новгороді для літописця—подія, осібно відзначена: „осквѣрнися крѣвьми земля Руськая и хълмъ ть“.

Україна-Русь за часів Володимира в своїм релігійнім і мистецькім розвитку переживала, значить, як раз той момент, коли боги стали особами і о стільки яскраво уявлялись, що стало можливо патрєгово їх змальовувати.

Володимирову Україну-Русь можна порівняти з греками VIII приблизно віку перед Р. Х., які так само виробили свій архітектурний стиль і так само стали робити спроби малювати богів подібно до людини; так само вони окувували золотом і сріблом деревляних ідолів. Тільки греки мусіли самі утворити своє мистецтво, через те, що у своїх більше чи менше віддалених сусідів вони

не найшли нічого такого, що було би для них цілком до душі: греки могли, певна річ, позичати техніку, способи, навіть окремі форми (з Малої Азії, з Єгипту і т. ин.), але зміст повинні були вкласти свій. А Русь могла піти в науку до Візантії і одержати звідтіля в готовім вигляді те, що для неї потрібне було. Вплив „Візантії“ перепинив самостійний розвиток українського мистецтва і на цілий дальнійший його розвиток наклав невитравне тавро. Для історика, що хоче не тільки ковзати по поверхні фактів, а осмислювати їх і витягнути з них пізнання загальних законів історичного розвитку, власне історія україно-руського мистецтва уявляє величезний інтерес.

Як би Україна-Русь не опинилася силоміць втягнуеною в орбіту „Візантії“, коли б вона розвивалася сама і їдна, прислухаючись тільки до власного свого душевного життя, її мистецтво пішло б тим нормальним шляхом, яким йшло мистецтво стародавніх греків: нагромажуючи потроху натуралістичні поодинокі спостереження, україно-руські мистці дійшли б до класичного реалізму, потім залишили б релігійні теми і занялися б історією та побутом, нарешті почали би намагатися до імпресіонної передачі мигових вражень і творити „мистецтво для мистецтва“. Пройшовши власними силами повний круг, Русь-Україна сама б дійшла знову до ідеалізму, до „Візантії“, як дійшли до неї греки.

Але все трапилося в дійности цілком инакше. Україна-Русь припнула до „Візантії“, яка була на цілий цікль історичний старша. Не проміркувавши і не переживши сама всього, вона повинна була переняти зразу весь тисячолітній чужий досвід.

Та ні окремі люди, ні цілі народи чужим досвідом мудрі не бувають. І тому вся історія україно-руського мистецтва є з'явище дуже складне, де рівнобіжно відбуваються: і поступенна внутрішня відмова від раптово та механічно перенятої «Візантії», і шукання чогось иншого, що могло би замінити обридлу «Візантію», і разом з тим ідеалізація тої самої «Візантії», чіпляння за її красу, за її богословські, політичні, мистецькі традиції. Назавжди в руській душі лишилася туга за «Візантією», не дивлячись на приплив переднеазійської фантастики в добу володимиро-суздальську, не дивлячись на середнеазійську хвилю в добу московську, не дивлячись на подавляючий авторитет «Європи» в добу петербурзьку. Тільки тепер, закінчивши перший круг свого культурного існування, ми внутрішньо доросли до «Візантії», і природно, що тільки тепер ми її починаємо її вивчати, бо починаємо її розуміти.

Але ми все балакаємо про «Візантію», і я уперто ставляю це слово в лапках. Роблю я се за-для того, щоб показати, що слово

се слід розуміти в якимсь-то особливим значінню, яке нам насамперед необхідно точно з'ясувати, щоб не дати приводу до непорозумінь.

Річ у тім, що «Візантія» — тільки слово, яке свого визначеного змісту не має, і тому, коли ми це слово вживаємо, то мусимо зараньше умовитися, в якому власне значінню його треба розуміти.

Колись, в році 667 перед Р. Х., на березі Босфора, біля того місця, де Босфор виходить в Мармурове море, мегарські колоністи заснували город Візантій, піратське гніздо, а потім торговельний і навіть політичний центр. Город сей проіснував до 330 року по Р. Х., коли Костянтин Великий знищив його, щоб — почасти на його території — побудувати нову столицю Римської імперії, Костянтинополь, офіційно: «Новий Рим». Костянтинополь спочатку був столицею цілої імперії; потім він став столицею тільки східної частини імперії. Сю східну частину прийнято звати Візантійською, по імені уже не існуючого попередника Костянтинополя — гелінського города Візантія.

Імперія ся мала незвичайно перемінливі границі; часами вона володіла величезною територією, включаючи і Єгипет і інші частини північної Африки на півдні, Месопотамію на сході, Крим на півночі, частини Італії і навіть Іспанії на заході. Потроху під тиском нечислимих зовнішніх ворогів і в наслідок власної внутрішньої слабости, належні до Візантії області ідна за другою відходили до інших власників, поки нарешті, в середині XV віку, не прийшли турки і не забрали остатні клаптики, що залишилися від Східної Римської імперії.

Таким чином географічним терміном «Візантія» бути не може. Його і вживають звичайно, яко термін культурно-історичний. А саме: в громадянськй житті, то б то в літературі, в мистецтві, в релігії і т. ин., середньовічна східна Європа з прилягаючими до неї частинами південно-західної Азії, з Єгиптом, з полудневою Італією, з північно-адриатичними областями утворює явно одну цілість, яка живе спільним життям, не дивлячись на всі місцеві, іноді дуже істотні різниці. Питання тільки в тім, як розуміти оце спільне «культурне життя».

Насамперед можна було його уявити собі так, що центром візантійського культурного життя був Костянтинополь, а решта країв старалися рівнятися по ньому і були, відносно до нього, провінціями більш або менш відсталими. При ґрунтовнішій знайомстві з пам'ятками культурного життя «Візантії» о стільки висока оцінка історичної ролі Костянтинополя і о стільки погірдливе відношення до «провінцій» виявилися безумовно несправедливими, і ідним з найбільш видатних істориків мистецтва, професором І. Стржіговським,

гаряче обстоювався погляд на першорядне значіння «Сходу», то б то азійських частин «Візантії» в ділі утворення загально-візантійської культури. В теперішні часи ми усе ближче приходимо до того, щоб кожному віддати заслужене.

Коли ми зараз говоримо «Візантія», ми під сим словом розуміємо увесь гурт народів, котрі, починаючи з четвертого віку, спільним змаганням утворюють єдину і, в той самий час, незвичайно ріжноманітну середньовічну східню християнську культуру. Кожен з цих народів бере участь, в міру своїх духовних сил, у сій творчій роботі, то б то являється не тільки беручою, але й даючою стороною, зберігає своє власне обличчя і, до певної степені, свою самостійність.

І Костянтинополь—Візантія, і Кавказ—Візантія, і Месопотамія—Візантія; але їхнє мистецтво зовсім не тотожне, не дивлячись на постійний між ними обмін і ідеями, і способами і, мабуть, навіть майстрами.

Коли ґрунтуватися на літопису, то ніякого питання про те, де нам шукати ту Візантію, до якої пристала Україна-Русь в X віці, просто не може бути: і Ольга поїхала хреститися до Костянтинополя, і Олег і Святослав постійно ходили походами на Костянтинополь, і сам Володимир вимагав собі і віру, й царівну, і понів з Костянтинополя. В сім оповіданню єсть, правда, недомовка: і проповідники, і богослужєбні книжки були взяті, розуміється, не з Костянтинополя, а від балканських славян, і єсть історики, які гадають, що україно-руська церква за часів Володимира та Ярослава, до 1037 року, до приїзда у Київ грецького митрополита Теопемпта, навіть ієрарховно підлягала не костянтинпольському герцькому патріяршому престолу, а охридському болгарському.

Основоположні досліди А. А. Шахматова про Київський літопис переконують в тім, що «Нестор» — зовсім не той простак чернець, який, «не мудрствуя лукаво», заносив у «свой трудъ усердный. безымянный» і те, що вичитав із грецьких джерел, і оповідання про те, «чому свидѣтелемъ Господь его поставиль». Київський літопис об'явився утвором, який не тільки вийшов з-під пера людини з дуже виясованим політичним світоглядом, людини партії, але складеним тенденційно, з партійною метою, для того, щоб обґрунтувати і довести відому політичну доктрину: що Русь — єдина і неподільна, що влада єдинодержавна на Русі повинна належати нащадкам Рюрика, що руська церква — церква грецька, Костянтинпольська, що Київський і всеї Русі митрополит канонично підвладний вселенському патріярхові. Цими тенденціями автора збереженої редакції початкового літописного зводу пояснюються ті дивні пропуски та замовчування,

якими о стільки рясний сей звід: там, де факти занадто різко суперечили улюбленій теорії редактора, він волів просто промовчати; де можливо—він пристосовує факти до своєї теорії. Він уперто мовчить про події новгородської історії за весь час від 882 до 970 року і згадує про Новгород тільки тоді, коли на півночі відбуваються події, які так чи инакше в'яжуться з київськими централістичними й монархичними тенденціями; він мовчить про Тмутараканську Русь до того самого моменту, коли може поставити Мстислава Хороброго, «брата» Ярослава Мудрого, в тісну, безпосередню зв'яз з сімйовими незгодами Володимировичів; про Русь північно-східню згадується тільки мимохідь, і її історія лишається темною мало не до часів Юрія Довгорукого та Андрія Боголюбського! Навіть оповідаючи про подвиги київських князів, редактор літописного зводу ніколи не забуває своєї мети: про всі військові підприємства, направлені проти Костянтинополя або придунайських країв, він оповідає усі можливі подробиці, цілком приводить тексти договорів і т. ин.; про підприємства, направлені на схід, він або мовчить зовсім, або збуває справу скількома словами: «Ясы побѣди и касогы, и приведе Киеву» — хто б в сім короткім речінню угадав оповідання про побідний дальній і трудний похід на північний Кавказ?

Але існує факт ще більше вражаючий. Арабські історики оповідають про те, що в 969 році Святослав пішов війною на волзьких болгарів і хозарів, пограбував і зруйнував усі їхні краї, заволодів їхніми городами від Ітіля до Семендера. Подія ся зробила величезне вражіння на всім Сході. Вона докладно описується сучасником арабом ібн-Хаукалем. Київський літописець похід на болгар зовсім замовчує, а решту формулує в допіру приведених словах: «Ясы побѣди и касогы, и приведе Киеву».

Все це дуже підриває довір'я до київського звода у всіх питаннях, зв'язаних з «Візантією», і через це питання про київське християнське мистецтво є питанням, вимагаючим розгляду. Де та «Візантія», звідкіля прийшло до Києва це мистецтво: чи в Костянтинополі, чи на Дунаї, чи ще де-небудь? Не можна ж, справді, не звернути уваги на те, що стосунки Києва з Костянтинополем починаються пізно, сполучені з великими труднощами і тому не дуже часті, так само як і стосунки з придунайськими краями, і чим більше літописець свідомо висовує саме ці стосунки на перший план, то тим більше стає ясним, що висовувати власне нічого. Навпаки, не підлягає сумніву, що в IX віці вся Україна-Русь—і поляне, і сівера, і радимичі, і вятичі платили данину хозарам; а хозарські держави були на Низах Волги й на Дону, доходили і до Урала, а на півдні до Кавказьких гір, при чім на Передкавказзі існу-

вала їхня старовинна столиця; хозари вели велику торгівлю і з камською Болгарією, і з Руссю, і з персько-арабським півднем, і з середнеазійським Сходом. Хозари були в найближчій сусідстві з Тмутараканською Руссю.

VI. Тмутаракань.

До Тмутаракані, як ми уже сказали, літописець не доброзичить. Під 1022 роком він одразу зовсім несподівано оповідає про Мстислава Хороброго, «брата» Ярослава: «Въ си же времена Мстиславу сущю Тьмуторокани, поиде на Касоги»; Мстислав вийшов на герць з Редедюю, князем касожським, побідив його, зарізав, забрав «все имѣние его и жену его и дѣти его, и дань възложи на Касоги. И пришьдъ Тьмутороканю, заложи църквьъ святыя Богородица, и създа ю, яже стоить и до сего дьне Тьмуторокани». Про касогів уже раніше згадується в літопису з приводу походу Святослава; про Мстислава говориться, що він в 988 році осівся в Тмутаракані; але де власне Тмутаракань, літописець не поясняє, як нічого не каже й про те, звідкіль взялася вона і що з нею було раніше. А тим часом се історія дуже цікава.

В 1792 р. на захід від станиці Таманської (біля Керченської протоки) знайдено було відому в науці під назвою «Тмутараканського каміня» незвичайно цікаву історичну пам'ятку. «Тмутараканський камінь» — велика вапнякова плита, в сажінь з чимось довжини, з аршин ширини і біля 6 вершків завтовшки. На подовжнім вузькім боці плити чудовими грецької форми руськими літерами був вирізаний напис, який оповідає, що в році 1068 князь Гліб міряв по льоду віддалення від Керчи до Тмутаракані морем і найшов, що віддалення се рівняється 14000 сажень.

Сам по собі напис — безглуздий, навіть загадковий через свою безглуздість: коли князь Гліб і зробив те, що йому приписується написом, то кому й на-віщо треба було увічнити пам'ять про сю «подію»? Сама справжність напису була поставлена під сумнів і тільки тепер може рахуватися остаточно установленою.

При всій незначности свого прямого смисла напис «Тмутараканського каміня» — дуже дорогоцінний, позаяк з недопускаючою рижних тлумачень ясністю установляє місце старовинної Тмутаракані.

Слово Тмутаракань — не руське слово, а тюркське: Томакторхан. Раз город був знаний під сею тюркською назвою уже в старовинніших документах, ми маємо право зробити висновок, що з першого разу він не був руським, а був Руссю завойований і використаний, як військовий та адміністративний центр.

Уже в початку IX віку, міркуючи по життях святих Стефана Сурожського й Георгія Амастридського, Тмутараканська Русь була міцною Чорноморською державою; в 860 році Русь ця зробила напад на Костянтинополь, невдалий, правда, але він нагнав такого страху на греків, що одсіч нападу була пояснена чудом. І не тільки пиратськими нападами славилася Тмутараканська Русь: вона досягла порівнююче високого рівня культури. В житті свв. Кирила й Методія оповідається про те, що св. Кирило, посланий костянтинопольським правительством у Хозарію, по дорозі, в Корсуні, стрінувся з «русином», у котрого були євангеліє й псалтир, писані руською мовою і руськими літерами. Християнство розповсюдилось серед Тмутараканської Русі ще у другій половині IX віку; була у них і своя єпископія.

Знають Тмутараканську Русь не тільки греки, але й араби. По словах сих останніх Русь робила великі походи на Схід: руські судна з Азовського моря піднімалися по Дону, а звідтіл волоком переправлялися на Волгу, по ній спускалися в Каспійське море і направлялися до південних його берегів. Таким чином, Русь добре знала не тільки Передкавказзя (володіння ясів, касогів, хозар) та чорноморське кавказьке побережжя, але й прикаспійське Закавказзя. Як оповідає ібн-Хордадбе, письменник 60—70 років IX віку, Русь привозила свої товари на верблюдах у самий Багдад. Яскравим, бурхливим життям жила Тмутараканська Русь, знала усі чудеса Сходу й Царьгороду і вміла брати у сусідів ліпші їхні культурні та матеріальні здобутки. Приходиться гірко жалкувати за тим, що і в тій області, де колись-то жила ця найстарша культурна паросль україно-руського пламени, до сеї пори не зроблено скільки-небудь систематичних та вичерпуючих розкопок, і ми знаємо далеко не все те, що можна було б і слід би знати.

Коли поглянути на мапу, то ясно, що Тмутаракань, самим своїм географичним положенням біля гирла Кубані й біля виходу з Азовського моря в Чорне, то б то по суті біля гирла Дону, являється місцем незвичайно вигідним для одбирання мита зо всеї вивозної та ввізної торгівлі Подоння, Поволжя і Прикубання з Візантією і разом з тим може служити розкішною базою для усих тих ріжноманітних торговельних та військових підприємств, про які ми тільки-що казали.

Але для того, щоб робити далекі масові походи, мало мати іден город, — треба мати край, в якому б підростали нові покоління вояків, в якому жили б і господарювали їх сім'ї. Пречінь Тмутаракань, як ми уже підкреслили, не руський город, а завоійований, руський клин серед ворогів: ясів і касогів на сході,

абхазів на південному сході, греків на заході, в Криму. Князі сидять в Тмутаракані, бо се незвичайно дохідне місце, і через те, що князі насамперед—вояки, завдання яких обороняти країну від різних ворогів. Але країна ж де? Мапа дає недвозначну відповідь: на північ і на захід від Азовського моря, між Хозарією та Київщиною, між Доном і Дніпром, по Донцю. І можна з певністю сказати, що, як буде коли-небудь хоч що-небудь зроблено для систематичного й повного археологічного дослідження України, ми із землі викопуємо матеріальні останки старовиннішої україно-руської культури.

Тмутараканська Русь для Київської могла мати—і, напевне, мала—чимале значіння, як провідник східного елемента. Щоб оцінувати сей вплив, досить прочитати оповідання літопису про те, як Мстислав з хозарами та касогами пішов на Ярослава, як Ярослав мусів був тікати в Новгород, вернувся з варяжським військом, але був розбитий, і як Мстислав поділився з Ярославом: собі взяв лівобережну Україну, Ярославу оддав правобережну. Літописець просто говорить, що, поки був живий Мстислав, Ярослав не смів жити у Києві, і що тільки по смерті Мстислава Ярослав став „самовластцем Русской земли“. Володіння Мстислава простягалися від Дніпра до Кавказу, і де були його симпатії, хоч він і переселився особисто з Тмутаракані на другий кінець своїх володінь і княжив у Чернігові, свідчить приведене літописцем речіння після кривавого бою під Лиственном: побачивши „лежаща ісѣчени свои Сѣверь и Варяги Ярославль“, Мстислав промовив: „Къто сему не радъ? се—лежить Сѣверянинъ, а се—Варягъ, а дружина своя цѣла!“ Своєю дружиною для нього було хозарсько-касожське військо!

VII. Чернігів.

В стольнім городі своїм Чернігіві заложив Мстислав Спасський собор, але не встиг добудувати. Коли Мстислав року 1036 помер, стіни були виведені „възвыше, яко на кони стоящу досящи“. До кінця будова доведена була пізніше. На жаль, з церквою сею трапилось те саме, що й зо всіма україно-руськими старовинними пам'ятками: спочатку її у всякий спосіб обдирали та руйнували, а потім найшовся „благочестивый и ревностный христілюбець“, чернігівський полковник В. Дунин-Барковський, який „святимъ усердіемъ и ревностью“ відновив церкву, в 1675 р. „Відновити“ церкву в XVII віці—і, на жаль, не тільки в XVII!—означало збудувати нову церкву неодмінно на тім самім місці, на яким стояла церква

старовинна, хочай би для цього прийшлося знищити усі останки старовинної церкви. У Спаськiм соборi усі придiли i бiчні прибудови були розiбранi й знищенi, так що, наприклад, вiд пiвденного подовжного притвору лишився тiльки пiдмурок до рiвня землi, а вiд пiвнiчного тiльки шматок пiдмурку; на пiвденнiм була прибудована вежа, вiдповiдна старовиннiй пiвнiчнiй. I головне, як завжди, пiла будова старанно потинькована i побiлена, в серединi й зовнi, так що вся кладка стала цiлком неприступною для вивчення. Само собою розумiється, що нi точного й докладного опису та дослiду, нi наукового видання чернигiвський Спас — одна з найстарiших скiльки-небудь збережених церков! — так таки до сього дня i не дiждався. Але навiть i того небагато, що ми про нього знаємо, досить для де-яких дуже певних висновкiв.

Спаська церква була трьохнефною базиликою з подовжними (на пiвнiчнiм i пiвденнiм боках) i поперечним (на захiднiм боцi) притворами; над перехрестям середнього корабля i трансепта, на чотирьох стовпах, спочиває головна баня на пiдбаннику; кутки утворенi кiнцями хреста, перекритi малими банями. Середня апсида висунена далеко на схiд; на схiднiм фасадi апсида не виступають кожна окремо закiнченим пiвколом, але бiчні апсида притуленi до головної. Нарештi хори були зробленi i на захiднiм боцi, i над бiчними нефами, за-для чого довелося просвiтити пiвнiчного й пiвденного пiдбаних лукiв перегородити i поставити мiж пiдбаними стовпами по двi кольони, i в нижнiм, i у верхнiм поверхах. Ще iдна маленька технична подробиця: стовпи, на яких держиться головна баня, в поземнiм перекрою уявляють рiвноконечнi хрести.

Усi цi риси не властивi константинопольському будiвництву. Усi цi риси споконвiчно характеризують будiвництво Малої Азiї й Кавказу: i базиликальний план, при банi на перехрестю головного нефа i трансепта, i зв'язь апсид, i перегороженi пiвнiчний та пiвденний пiдбаннi луки, i подiбний до хреста перекрiй пiдбаних стовпiв. Зокрема найближчою датованою подiбною до Чернигiвського Спаса являється церква в Моквi в Абхазiї, побудована в 957 році. Архiтектурнi форми Спаського собору блискуче спростовують київського лiтописця: тут ми не тiльки можемо певно вказати, звiдкiль прийшло на старовинну Україну-Русь християнське мистецтво i звiдкiль воно напевне не прийшло, але можемо простежити i самий шлях, по якому воно прийшло, i переконатися, що це й є i найкоротший, i найприроднiйший шлях. Не з далекого Константинополю випишував Мстислав потрiбних йому будiвничих, а вiд своїх безпосереднiх кавказьких сусiдiв.

Але чи не занадто рано заговорили ми про Чернигiвського

Спаса? Прещінь не при Мстиславі, а при Володимирі Київ прийняв православіє; не в Чернігові, а в Києві були побудовані перші муровані церкви. Коли Сіверська земля, під керуванням Тмутараканського Мстислава, пристала до кавказько-малоазійської «Візантії», то се не доводить, що Київ, під кермою Володимира, не міг пристати до Костянтинополя.

Ми вважали за потрібне, порушивши хронологічний порядок, заговорити насамперед про Чернігівського Спаса через те, що як би його не було, і коли б ми забули про Тмутаракань, про її старіше, ніж київське, християнство, про її військові та торговельні постійні стосунки з Кавказом і з Малою Азією, то київські пам'ятки для нас лишилися би необ'ясненою загадкою.

Це показати не трудно.

VIII. Найстаріші церкви у Києві.

Літописець оповідає, що, охрестившись в Корсуні, Володимир «повимъ дѣсарицю и Анастаса и попы Корсуньскыя съ мощѣмы святаго Климента и Фива, ученика его, и пойма съсуды църквѣвныя и иконы на благословеніе себѣ». Року 6499 Володимир у Києві «пумысли създати църквѣв святаия Богородица; и посълавъ, приведе мастеры отъ Грькъ. И начьньшю же здати, и яко съконьча зижя, украси ю иконами, и поручи ю Анастасу Кърсунянину, и попы кърсуньскыя пристави служити въ ней; и вѣда ту все, еже бѣ възьалъ въ Кърсуні: иконы и съсуды и крѣсты». Коли в 6504 році церква була зовсім добудована, Володимир щедро обдарував її, пожертвувавши їй десяту частину свого майна; церква так і лишилася відомою під назвою Десятинної до сього дня.

І Десятинна церква перетерпіла усе те, що руським церквам призначається: вона руйнувалася, відновлялася, знову руйнувалася, знову відновлялась і нарешті, в двадцятих роках уже ХІХ сторіччя, з нагоди своєрідного благочестія якогось-то «великодушнаго чителя священноі древности», заштатного гвардії поручика А. С. Анненкова, була остаточно зруйнована і, як історичне свідство, знищена тим, що власне на її місці була збудована нова церква. На щастя, перше, ніж Анненков добився дозволу на будовання, високоосвічений київський митрополит Євгеній в 1824 році устиг, як умів, розклати та розслідувати руїни старовинної церкви; на щастя до того ще, Анненковська церква значно менша од старовинної, і вся вівтарна частина початкової будови могла бути тепер на-

ново розслідувана Д. В. Милєєвим. Сі останні розкопки дали незвичайно цікаві результати.

Будівничі для закладки півкруглих підмурків трьох вітварних апсід не обмежувалися копанням ровів, в які звичайно закладають підмурки, а виймали землю калабанею поспіль на всій простороні трьох апсід; на дні сеї калабани виробляли складну підготовку з двох рядів деревляних бальків, покладених на-хрест, набитих грузом з жовтого пісковцю і залитих вапняним розчином. На вибудованім таким чином току закладався підмурок трьох півкрузал вітваря, а утворена в калабані вільна просторінь в середині і зовні півкрузал була засицана до загального рівня поверхні землі. Такий самий устрій був виявлений і під иншими стінами. Для підмурків були викопані рови. На дні усіх ровів було найдено останки деревляних брусів-лежків, покладених уподовж рова по чотирі в ряд, при чім пощастило вияснити, що на перехрестях ровів бальки були збиті великими цвяхами, які нашлися на місці. Між бальками були виявлені втиснуті в материк останки вапняної заливки разом з шматками жовтого пісковцю, а також ряди правильно розставлених колів, забитих в материкову глину. Хоч дерево колів, розуміється, зовсім перетрухло, але материкова глина гарно зберегла точну форму колів, а також їхній розмір і розстанову.

Що це за дивні способи? Звідкіль вони? Вони і в голову не приходили ні корсунським, ні косянтинопольським будівничим. А в Києві вони власне в старіших мурованих будовах звичайні: так само були змуровані підмурки і в тім паляцовім, либонь, комплексі будишків, який лучився до Десятинної церкви, і в церкві Спаса на Берестові, та певне і в Білгородці. Звичайно, так будувалися тільки старовинніші будови, бо дуже скоро практика показала, що так закладати підмурки не можна: залиті цементом бальки пріли, трухлявіли і утворювали в масі точка, на яким стояли підмурки, порожні діри, що не витримували ваги будівлі, і будівлі завалювалися. В Білгородці при розкопках В. В. Хвойка дуже виразно виявилось, що церква завалилася на іден бік: останки бані лежать не в середині будови, а з північно-східнього її боку, і ся особливість може, звичайно, бути пояснена тільки нерівномірним осіданням в наслідок того, що бальки, заложені в підмурок, перепріли раніш з ідного (вохкішого?) боку. І Десятинна церква дуже рано завалилася, так що уже Ярославві довелося перебудувувати її і наново святити.

З'ясоване при розкопках Д. В. Милєєва будовання підмурків могло бути справою людей зовсім недосвідчених в мурованню взагалі—українських теслів, наприклад, які вперше підрядилися буду-

вати муровану церкву. Такий домисел не видержує, тим часом, критики: о стільки недосвідчені люди не зуміли би напевне побудувати таку велику будову, та ще й склеписту. Українським теслям не прийшло б у голову так широко використати цемент. Недосвідченість виявилася тільки в закладці підмурку—то б то будівничі власне тут і тільки тут стрінулися з якимись-то незвичайними для них технічними умовами: їм потрібно було мати масивний твердий тік, і вони не уявляли собі, що стіну можна ставляти на глині,—от вони і наважилися утворити точок штучно, штучно утворити скелю, як основу для будівлі. Костянтинопольські будівничі до скелі зовсім не так привикли, щоб не уміти обійтися без неї; корсунські будівельники ніколи не вимагали монолітних точків для своїх будівель. Але кавказці могли вигадати той спосіб закладки підмурків, який ми бачимо в будовах Володимира Святого. Мій друг Д. П. Гордів, що спеціально досліджує пам'ятки Кавказа, звертає мою увагу на те, що заливка бальків цементом (правила: не в підмурках) щось дуже звичайне власне в пам'ятниках грузинського будівництва.

Нехай вибачить мені читач усі ці міркування про цемент, про бальки, про підмурки—без них мені ніяк не пощастило б установити домінуючого власне кавказького мистецького впливу на Київ уже за часів Володимира. Тим часом довести сей факт і само по собі, в інтересі історичної правдивості, досить важко, і не позбавлено значіння для дальнішого: у безпосередніх спадкоємців київських князів, у князів володимиро-суздальських, були такі самісенські будівничі потреби та змагання, і там, в Заліській Русі, з'являються знову перкви, кам'яні, покриті горорізьбою, церкви, що близько нагадують церкви Закавказзя. Коли Київ вважати за дітисько Костянтинополя, то лишається необ'ясним, як і через віщо Заліська Русь так широко розчинила двері перед кавказькими майстрами. Інша річ, коли стосунки з Кавказом були установлені ще тоді, як тмутараканська козаччина гуляла й по Чорному, і по Каспійському морям...

Плян Десятинної церкви не зовсім з'ясовано. У всякім разі ніяких слідів підбанних стовпів, або їхніх підмурків розкопками виявлено не було. На пляні митрополита Євгенія показані підмурки внутрішніх подовжніх стін, які ділили цілу будову на нефи і служили колись за основи стовпів або кольон, на яких спочивало склепіння. Значить, Десятинна церква була базиликою на три кораблі, з трьома півкруглими апсідами, з яких середня значно випнута на схід. З полудня й з півночі до церкви лучилися подовжні галерії, з заходу поперечний нартекс. Ціла західна частина базилики, на пляні митрополита Євгенія, уявляє дуже хаотичний

вигляд: вона перегорожена поперечними підмурками. Тут були найдені одломки й грубих мармурових кольон, і баз, і капітелів, і гзимсів. Сі знахідки наводять на гадку, що західня частина церкви була двоповерхова, з дуже просторими хорами... до речі, про хори Десятинної церкви згадує й літописець, оповідаючи про Батийове плондрування Київа. Ширина бічних кораблів не на багато менша від ширини середнього; довжина їхня, в середині, від круглої стіни апсід до стіни західного приворіття, відноситься до ширини церкви, як 5 до 3.

Ми вже згадували про те, що Ярославу прийшлося відновляти Десятинну церкву, і через те внутрішню її оздобу мабуть правдивіше буде віднести власне до початку XI віку. Але плян церкви та його тип належать до часів Володимира. Звідкіля вони? В Корсуні було багато базилік, але тільки корсунські базиліки не мають нічого спільного з Десятинною церквою: там апсиди не зв'язані, ширина середнього нефа значно перебільшує ширину бічних, центри півкругів усіх апсід лежать усі на ідній прямій; бічних притворів—галерій зовсім нема. І знову ми повинні шукати на Кавказі та в Малій Азії, а не в Константинополі й від нього культурно залежних країнах ті зразки, якими кермувалися будівничі Десятинної церкви.

Не так давно під Київом відкриті були підмурки ще й другої церкви, збудованої Володимиром Святим,— церкви Спаса на Берестові. То була, здається, церква з бавями... Але чи варто нам так довго плакати над руїнами знищених церков, коли до сього часу стоїть розкішна пам'ятка епохи, не на багато пізнішої—початку XI віку, часів блискучого Ярослава: св. Софія!

IX. Київська св. Софія: архітектурні форми.

По смерті Мстислава Ярослав «прея власть его всю и бысть самовластьць Русьстѣи земли». Скоро Ярослава викликали з Новгороду, де він перебував: печеніги напали на Київ. З руським та нанятим варяжським військом Ярослав поспішив на поміч. На тім самім місці, «идеже стоить нынѣ святая Софія, митрополия Русьская», і де тоді було «поле вѣнѣ града», стався бій, і печеніги побігли. Під слідуєчим 6545 (1037) роком ми в літопису читаємо: «Заложи Ярославъ градъ великый, у негоже града суть Златая врата; заложи же и църквь святяя Софія, митрополию; и по семь църквь на Златыхъ вратѣхъ, святяя Богородица Благовѣще-

ніе, по семь святого Георгія манастирь и святія Ирины». Тут кожна назва нагадує виразно Костянтинополь, і самий замисел утворити київський Акрополь, «градъ великій», свідчить ніби про те, що на Київ найшла хвиля палкого захоплення Царьгородом.

Від Золотих воріт Ярослава зараз існують безформенні (та ще умисне зогижені ради «сохранности») руїни; від церкви св. Орїни, серед Великої Володимирської вулиці, недалеко від св. Софії, лишився іден цегляний стовп; чи збереглося що-небудь від церкви св. Юрія, ми, поки не зроблені розкопки, не знаємо. Ціла—правда, ми уже вище скаржилися на те, в яким вигляді,—св. Софія. І про неї ми знаємо далеко менше, ніж можна було б знати при відповіднім досліджуванні, але навіть і в теперішнім своїм вигляді і при нинішнім рівні нашого знаття св. Софія—дорогоцінний історичний документ.

На який зразок вона побудована? Була висказана незвичайно принадна догадка про те, що св. Софію будували на зразок найзнаменитійшої (після Великої св. Софії, розуміється) з церков Царьгороду—«Нової» церкви царя Василя І. «Нова» церква більше не існує, ретельного порівняння київської св. Софії з припущеним зразком зробити було неможливо, але все те, що про «Нову» можна було дізнатися від візантійських письменників, не перечило б висказаній догадці, а на її користь можна було привести деякі міркування, либонь досить важливі.

Але на жаль, горда надія на те, що розвідка св. Софії нам подарує не тільки церкву Ярослава, але і церкву Василя І, мусить залишитися. Царьгород і для Ярослава лишився чудовою, але далекою мрією, принадним словом, але не конкретним зразком; і цілий київський Акрополь з Костянтинополем не мав нічого спільного, окрім назви Золотих воріт, св. Софії, св. Орїни, св. Георгія, так і усі ці будови, і кожна з'окрема, зовсім не були подібні до справжніх костянтиннопольських церков, ні до тих, які носили ці назви, ні до яких-небудь інших.

Насамперед треба відмовитися від того, щоб збудовання київського «Великого града» хронологічно ставити в зв'язок з приїздом грецького митрополита Теофемпта, просто тому, що св. Софія збудована не 1037 року, як ніби виходить по Київському літопису, а закладена років на двадцять раніш, приблизно в 1017 році. Що київська літописна замітка не точна і не повна, стане ясно, коли припустити, що одного року усі перелічені в ній будови ніяким чином не могли бути закінчені, а тим часом в дальнішій оповіданню літописця св. Софія з'ясовується уже вивершеною й обдарованою всілякими скарбами, і ніде не говориться про

її свячення; се означає, що запис 1037 року повинен відноситися власне до закінчення будови. Але як же бути з оповіданням про те, що Ярослав побідив печенігів власне на тій місці, де потім була збудована св. Софія? Ця звістка трапила не на своє місце: ще до прибуття Мстислава Тмутараканського, коли Ярослав уперше посів на київській престолі «отьни и дѣдъни», прийшов на Київ у 6525 (1017) році з печенігами Святополк Окаяний. Ярослав їх побідив, але з превеликою трудноцією — «бысть сѣча зъла, акаже не была въ Руси», і тільки тепер «утрьь пота съ дружиною своею, показавъ побѣду и трудъ великъ». От в сей час, на спомин здобутої перемоги, повинні були заклястися київські церкви. І справді, в трьох пізніших літописних зводах заснування св. Софії ясно відноситься до 1017 року.

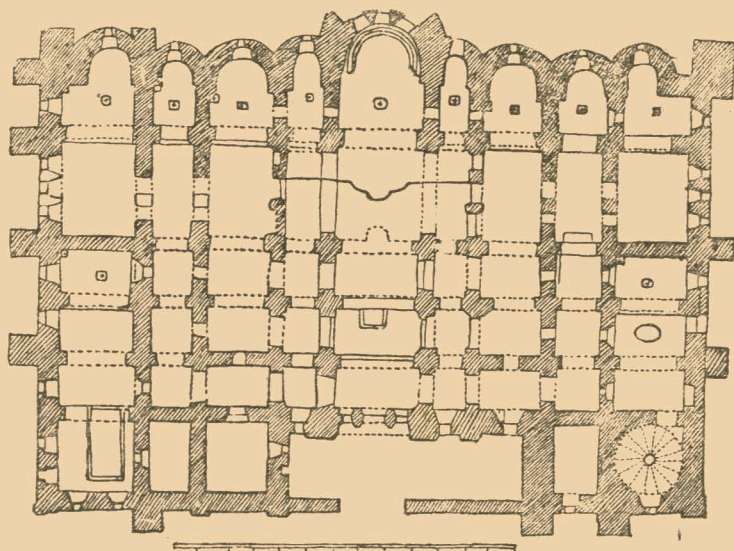
Тепер про архітектурні форми, о скільки про них можна говорити. Про план треба сказати, що він відповідав всьому тому, що ми примічали в Чернігівському Спасі: базиликальний план (тільки київська базилика — п'ятинефна), зв'язь апсід, далеко випнута на схід середня апсида, південна й північна подовжні галерії-притвори, хрестоподібний поземний перекрій стовпів і багато, багато иншого що з константинопольською гіпотезою не в'яжеться.

В простовісній перекрої самою характерною властивістю являється занадто низький гзімс, утворений не на початку кривих склепінь, а значно нижче, так що луки й склепіння св. Софії кимсь були названі навіть «підковоподібними»: справді ж вони приблизно півциркульні, але безпосередньо притулені до прямих простовісів стін та стовпів, так що роблять вражіння «підвищених». «Підвищені» — тільки не так дуже, як в святій Софії, — склепіння й луки зустрічаються і в пізніх константинопольських пам'ятках, і скрізь на сході. Про инші цілком конструктивні особливості будови, в тім числі про дивну форму півбані головної апсиди, поки що говорити не можна, бо ми не маємо жадних точних малюнків та промірів, а «на око» про такі речі говорити не годиться.

Характерна для плану св. Софії непомірна ширина будови з півночі на південь, переважаюча його довжину зі сходу на захід: початкова п'ятинефна базилика з двома подовжними галеріями здалася замалою, і дуже хутко — либонь ще в XI віці — були додані північна та південна відкриті галерії. Таку саму непомірну ширину плану ми бачимо й в Михайлівському монастирі у Києві, і в Новгородській Софії, так що ми, здається, маємо право признати її старо-руською прикметою.

Треба згадати, що в Константинополі і в землях лежачих в сфері його культурного впливу ми знаємо ряд випадків надмір-

ного розвитку церковних комплексів в ширину, але там воно викликано (наприклад, в костянтинопольській Зейрек-джамі або в фокідським соборі монастиря св. Луки в Стириді) тим, що дві суцільних самостійних церкви поставлені поруч і або об'єднані спільним фасадом, або навіть зовсім нічим не об'єднані, а тільки притулені їдна до другої; а у Києві розширення утворюється, як і на Кавказі, з допомогою симетричного додатку другорядних частин. В Костянтинополі ми — тільки не в XI ще віці, а пізніше — бачимо виясване змагання не розширяти будову, а удовжувати її, прибудовуючи з західного боку другі та треті, иноді дуже просторі притвори. В київській же св. Софії, як що вірити теперішньому виглядові пам'ятки,



Мал. 3. Приближний план київської св. Софії.

навіть і одного західного притвору нема, власне кажучи, бо той вузький «західний поперечний корабель», який прийнято признавати нартексом, колись-то, як показують старі малюнки, відкривався на захід аркадами; нинішня зовнішня паперть побудована в 1882 році, і тільки старанні розкопки на її місці можуть показати, як в дійсности було побудовано західний фасад старовинної св. Софії.

Питання про західний фасад св. Софії — зовсім не даремне питання, невідомо чому і для чого інтересуюче спеціалістів, а має велике значіння. Ми вже бачили, що як раз в засобах зовнішнього оздоблення фасадів Русь (і Київська, і пізніше Володимиро-суздальська і, нарешті, Московська та Петербурська) мала дуже уформований смак, то б то любила осібні, свої ритми в лініях і формах. Ні костян-

тинопольські, ні навіть кавказькі фасади в цілім, просто через свою де-яку композиційну сухувату льогичність та продуманість, не повинні були подобатися киянам XI віку. І було би дуже важливо установити, чи просто вони копіювали свої заморські зразки, чи самостійно пристосовували їх до своїх понять про красу та до своїх ритмів.

Те, що ми — правда: не напевне! — знаємо зараз, дозволяє припускати, що мало місце власне друге, то б то, що київські будівничі, позичивши у Візантії плян будови (узалежнений від богослужбних потреб) і конструкцію (узалежену від вибраного за-для довговічності матеріялу — цегли), вважали себе цілком вільними в межах фасаду, і коли, завдяки природним властивостям матеріялу, не можна дробити будову по простовісі поземними поясами дахів, дробили його по поземній, обліплюючи будову виступаючими за лінію фасаду прибудовами. До західного кінця крайнього північного нефа з самого початку була прибудована осібна кругла вежа, що містила в собі сходи на хори, які височіють над крайніми нефами й над західним притвором. Пізніше, коли були вимуровані північна та південна галерії, до кінця самої південної галерії — то б то несиметрично з першою — була прибудована друга вежа. Поруч з нею була прибудована до церкви невелика чотирикутня в пляні хрестильня. Головний фасад церкви виїшов незвичайно — з нашого погляду, у всякім разі, — розтріпаний якийсь.

Але звернімся до будови, як до утвору будівництва: фасадом прецінь не тільки не вичерпується архітектурна характеристика будови, але фасад, по совісти кажучи, — досить другорядна частина будівлі, як цілого, і відноситься до сфери скоріше малярства та різьбарства, ніж до сфери будівництва... Я повинен зараньше перепроситися за два — три трохи умозірні визначіння: ми всі взагалі так мало звичайно задумуємося над питаннями теорії мистецтва, що не завжди уміємо провести точну границю між малярством, різьбарством та будівництвом, а звідсіль у нас виходить неясність і невизначеність в міркуваннях з приводу пам'яток.

На питання про те, що таке малярство, більшість неспеціалістів відповість, що малярство є мистецтво, зображаюче зовнішній світ з допомогою пензля і фарб або, в крайнім разі, з допомогою олівців. Але прецінь поруч з образним малярством існує ще малярство необразове, утворююче взори, і сей останній рід малярства ні скільки не менше — а на Україні без сумніву більше — росповсюжений, ніж перший. Що ж торкається пензля і олівця, то се прикмета, по першому, неістотна — технічна, а не мистецька, стильова; а по другому, і се головне, прикмета не правдива, бо малярські утвори можуть бути зроблені якою завгодно технікою і з якого завгодно

матеріалю: вишиті нитками, викладені мозаїкою, зроблені перегородчастою емаллю і багатьома іншими способами. Певніш малярство слід визначати так: малярство є мистецтво, сполучаюче в площині лінії й барви, або тільки лінії, або ж тільки барви так, щоб вийшла більш або менш близька подобизна чого-небудь існуючого в зовнішнім світі, або ритмово виразні комбінації (узори).

Різьбарство утворює трьохвимірні речі, не обмежується, значить, площиною, як малярство; в цім подібність різьбарства до будівництва. І різьбарство буває образове й необразове—ми цього останнього звичайно зовсім не помічаємо, хоч постійно й оточені творами власне його: усі наші меблі, всенький наш посуд, вся оздоба наших мешкань відноситься до сфери необразового, взорового різьбарства, і до сього часу на Україні й в Росії образове різьбарство є привозна розкіш, без якої ми дуже легко можемо обійтися, а необразове нам необхідне, і без нього ми просто не зуміли б жити.

Різьбарство утворює трьохвимірні форми, як і будівництво; відміна різьбарства від будівництва є в тім, що різьбар лишається і визнає себе зовні творимої форми, а будівничий, навпаки, уявляє форму з середини і визнає себе частиною уформованої трьохвимірної просторони.

Иноді над будовою працюють і маляр, і різьбар, і будівничий, разом усі і на рівних правах; часом маляр, або різьбар, або будівничий має перевагу над своїми співробітниками: старовинна єгипетська піраміда—утвір різьбарства й малярства (колись піраміди були облицьовані різнобарвними матеріялами), старовинний грецький храм задумано майже чисто мальовничо (різьбар тільки пособляє маляреві, виконуючи різакон виявити ритмовий лінійний замисел), константинопольська Велика св. Софія—чисто-будівничий твір, в якому маляр і різьбар відповідальні тільки за подробиці внутрішньої оздобы, фасад істотного значіння не має і самостійної мистецької вартости не уявляє.

Коли ми вище говорили про карпатські деревляні церкви, ми звернули увагу тільки на іден зовнішній вигляд, то б то говорили, правду кажучи, тільки про мальовничий бік справи, а не про архітектурний. Але увійдім в середину такої церкви. Тоді ми побачимо, що будівничий дуже хитро-мудро й складно уформував внутрішню просторинь, яку повинен був перекрити: він її в пляні розбив на три, або п'ять складових частин і кожній, або де-яким з них надав форму насажених ідна на другу чотиригранних, або вісьмогранних призм, ступнево зменшених догори і сполучених складного вигляду усіченими пірамідами. При таким будованні будова, природно, здається глядачеві знизу далеко вищою, ніж вона

є в дійности. Глядач, коли він стоїть в такій будівлі, одержує особливе ритмове вражіння від тої боротьби між несучою призмою та несеною тиснучою пірамідою, боротьби, в якій перемога ніби-то лишається за призмою.

І просторові, тримірні ритми українського будівництва характеризуються, таким чином, тою самою відсутністю єдності й великих суцільних форм, як і ритми фасадів. З ранневізантійським будівництвом, ідеали якого виявлені о стільки яскраво в константинопольській св. Софії, тут нема нічого спільного: Велика св. Софія для Київської України-Руси не підходила, і цілком слушно зробили будівничі Ярослава, що, хоч будована церква й повинна була одержати імя св. Софії, за зразок вони взяли все ж таки середневізантійські архітектурні форми.

Історія візантійського мистецтва дуже проста: від кольосальної суцільности св. Софії до великої дрібности, від суворої та до краю послідовної логичности до вибагливости й до жартовливости, від загальности до інтимности. Географично кажучи: від всесвітньої столиці Царьгороду до Містри, орлячого гнізда в самім осередку Пельопонезу, — назви цих двох городів чудово символізують шлях, пройдений і візантійською державністю, і візантійським мистецтвом.

Коли Україна, в X та XI віках, пристає до «Візантії», цей розвиток архітектурних форм ще був далекий від закінчення. У всіх частинах візантійського культурного світу іднаково: в Константинополі, на Кавказі, в Греції, в Сичилії, в північній Італії і т. ин. — бажають ще будувати великі й чудові церкви, місцями навіть пробують будувати церкви великі не розміром тільки, але які й формами та лініями ритмово наближаються до Великої св. Софії. Але се—винятки. А звичайним стає той зразок церковних будівель, котрим була згадувана вище «Нова церква» царя Василя I в Константинополі, виник же він, десь мабуть, в азійській частини Візантії.

Для сього зразка характерно, що баня, яка підноситься на підбанку, перебиває лише невеличку, порівнююче, частину церкви—тільки передвітарну просторінь. Се б то що до ритму—рівновага між широкістю й височінню порушується на користь високости, з'являється поривання вгору. Се поривання виявляється, між иншим, і в тому підвищенні склепіння, яке ми зазначили і в київській св. Софії. Скоро баня зменшується у поперешнику і підноситься на підбанку, в будові з'являється уступчастість знизу вгору. Певна річ, у візантійських будівлях ся уступчастість без порівняння менш роздрібнена, ніж в українських деревляних «верхах», тільки ж

ритмова однорідність середневізантійського й українського будівництва повинна бути зазначена, бо нею з'ясовується, чого чужі зразки могли так глибоко укорінитися в українсько-руським мистецтві.

Середневізантійське будівництво, з його системою луків та склепінь, півбань та бань, системою, що дозволяла самі різноманітні з'єднання, було далеко багатше лініями, далеко вигадливіше й різноманітніше від українського, зв'язаного простолинійністю свого матеріалу — дерева. Опіраючись на старо-руські взірці, простолинійність русько-українського будівництва — чисто примусова, не щира; і запевне можна сказати, що коли б старо-руські будівничі не мали перед очима злажених візантійських зразків, а мусіли б самі, самотужки, здійснити перехід від дерева до цегли, то вони б утворили щось ритмово схоже на середневізантійські зразки.

Х. Внутрішня оздоба київської св. Софії.

Константинопольське будівництво, наперекір, наприклад, кавказькому, завжди небагато або ж. порівнююче, небагато звертало уваги на зверхню прикрасу будівлі, але ж що до внутрішньої оздобы притягало і малярство і різьбарство. Всі три галузі мистецтва спільно повинні були вражати глядача лагідним хором, аби він, по чудовому виразу послів Володимира Святого, не знав, де ся має — чи то на небі, чи на землі.

Особливу важливість мала, як то уявляли візантійці, фарба. Я навмисне кажу не «малярство», а «фарба», бо трудно назвати малярством, наприклад, окривання стін плитками різнокольорових сортів каменя. Правда, плитки ті пристосовувались до стін так, щоб їх крайок утворював де-який нескладний узор, але річ не в тім узорі, а власне в кольорових пятках. О скільки сі плями подобалися і здавалися потрібними окові, свідчить та обстановка, що в останні часи Константинополя, коли мармурове окривання були вже не в спроможу будівникам церков, та й раніше — по церквах у глушині обкладання замінялося розписом «під мармур» водяними фарбами.

Різнокольоровими мармурами, якими де-коли утворювали дуже складні узори, прикрашувалась і підлога по церквах. За іконоборчі часи мармурові підлоги в малюнку іноді бували пристосовані до церковної одправи: священнослужителі знаходили у самому розкладі плиточок підлоги вказівку, де їм треба було ставати в різні моменти одправи, — з особливою тонкістю розроблена з цього погляду під-

лога нікейської церкви Успіння Богородиці. Пізніше підлоги стають простішими, і узор їх може бути порівняний до узорів витриманих у великих рисах і плямах килимів.

Образове малярство могло бути у візантійських церквах подвійне: мозаїчне й фрескове. Основа мозаїки міститься в тому, що різнокольорові кубики каменю чи шкла утикаються в свіжий ще грузький шар гіпсу, яким вкрита поверхня, що розмальовується. Набирати кубики потрібно дуже хутко, переважно коли треба ними покрити велику поверхню (наприклад, ціле склепіння вівтаря або ж вівтарну півбаню) тому, що гіпс швидко втрачає свою грузькість, а справляти роботу по клаптях не можна, бо через перерву праці виникають «шви» — кубики не можна пристосувати щільно один до другого. При натужно-швидкій праці, одначе, треба зріктися і одноосібності виконання, і особливої тонкості обробки: над тою самою постаттю одночасно мусять працювати різні майстри, при чім, звичайно, мистець бере на себе найбільш відповідальні частини, наприклад — обличчя, а менш відповідальні частини доручаються учням. Майже у всіх мозаїках ми справді, при пильному студіюванні, можемо помітити сліди нерівності у виконанню.

Публіка цієї нерівності не бачить і візантійські малярі вживають всіх заходів, аби публіка й не могла її помітити: мозаїці по костянтинопольських церквах призначено місце виключно в склепіннях та на стінах вище гімсу, що обходить церкву на височині п'ят склепінь, а самі стіни облицьовано мурмурами, як ми тільки що сказали. Близько візантійські мозаїки з усіма вадами бачить тільки мистець, який їх робить, та історик, який їх досліджує; а публіка здалека милується блискучими фарбами постатей та золотим пожарищем гла (фону).

Фресковий розпис може спускатися й нижче гімсу. Він виводиться водяними фарбами по вохкому ще тиньку, також виконується хутко, щоб уникнути „швів“; отже через те, що ця праця незмірно легша за працю мозаїчиста і менш дріб'язкова, то її можна закінчити пильніше, не затагуючи праці. Фреска менш довголітня, як мозаїка, але за те ж і без порівняння дешевша від неї. У багатих столичних та провінційних царських церквах ми знаходимо скрізь мозаїчні розписи; в глушині ж панувала виключно фреска.

Одного мистці костянтинопольського культурного кола ніколи не робили: ніколи вони не ставили поруч в одній і тій же будівлі фреску й мозаїку. І це цілком зрозуміло: поруч з пишною, мигтячою всіма відливами дорогоцінного самоцвітного каменя мозаїкою — кожна фреска буде здаватися зовсім безбарвною й мертвою.

Ще де-кілька слів про вибір сюжетів у константинопольських церковних розписах. Як і сама православна ідея,—певнійше: як і відносини має до православної ідеї,—і церковні розписи поволі, але непохитно змінювалися. В ранневізантійську добу, коли всі, від царя до посліднього носильника тягарів константинопольського порту, захоплювалися догматикою так дуже, що з-за тієї чи другої словної формули траплялися вулишні боїща, і мистцям у церквах ставилися догматичні завдання, і розпис, як ціле, повинен був бути і був не чим иншим, як ілюстрацією символу віри. Коли були закінчені мозаїки Великої св. Софії, поета Коріп, бажаючи їх описати, не знайшов інших слів, як саме слова символу віри. Але ж захоплення догматикою, яке не було воно міцне і як балаканина не була до вподоби грекам, згодом минулося. Надійшли часи святкової умилённости. Мистцеві доручалося змалювати найбільші по своїй релігійній вазі „свята“—дванадцять. Саме такий відбиток носять всі константинопольські, то б то виконані константинопольськими мистцями, або ж по константинопольських зразках, розписи XI та XII віків.

Мистець зачинає своє оповідання на північному сході, там, де світає, з Благовіщення; на сході ж він містить Різдво Христове—схід сонця; далі Стрітення; Водохреща впадає на південь—південь життя Спасителя; на південному заході виявляється Преображення; Розп'яття уявляється як захід сонця і міститься у західній частині церкви; Сошествіє во ад послідовно майже раз-у-раз міститься у північній половині церкви. Коли мистець має ще десть—чи то в головній частині, чи у притворі або на хорах—місце, він охоче уміщає там і інші сюжети: Воскрешення Лазаря, В'їзд Христа в Єрусалим, Тайну вечерю і ин.

Крім перелічених оповідальних малюнків, у кожній церкві обов'язково були ще малюнки, котрим можна дати назву властивих ікон. Між цими останніми особливу вартість, розуміється, мають ті, що містяться в бані та у вівтарі, на очах у всіх. За-для цих частин церкви уже в старо-християнську добу в різних місцях виробились певні уклади розпису, які потім, на протязі середніх віків, розвивалися, змінювалися, зливалися во-едино. Найбільшу важливість набув один з них, який можна, для скорочення, означити назвою «вознесеньського» і який історично зв'язаний з виконанням при Константині Великому розписом єрусалимської церкви Гробу Господнього. Там, у самій горі величезної бані, покриваючої всю будівлю, було намальовано возносячюся Спасителя в «славі», котру несуть янголи, а по низу бані були розміщені апостоли і, серед них, уособлення Церкви, в постаті жінки з молитовно піднесеними руками. В пізнійших церковних розписах майже скрізь у констан-

тинопольському культурному світі повторюються ті самі постати Христа, апостолів та Церкви,—але вже з повільною зміною як композиції, складу й розміщення, так і пояснення.

В Діяннях апостольських оповідається, що після Вознесення Христового, коли апостоли дивилися на небо, де тільки що зник Христос, їм з'явилися двоє янголів і сказали: «Мужі галілейські, чого стоїте ви й дивитеся на небо? Сей Ісус, що вознісся од вас на небо, також і знову прийде, яким бачили ви його возносячогося». Таким чином Вознесення пояснюється, як праобраз Другого пришествія Христового. В перші віки християнської ери жила міцна віра в те, що Друге пришествіє мусить бути в близькій будучині, і що до його треба безпосереднє готувати себе. Ось чому зовсім звичайно як раз «вознесенська» система банного розпису дістала таке величезне поширення в християнському світі.

Не стану докладно розповідати, як і чому,—отже на XI вік вознесенська система прийняла отакий вигляд: вгорі в бані погрудний малюнок Спаса-Вседержителя в медальоні, навколо в склепінні бані—арханголи, в підбанку між вікнами—апостоли; на підбанних міжлучниках—чотири євангелисти; а що до уособлення Церкви й оточуючих її постать янголів, вони відійшли у вівтарь—Церква сполучилася з Богородицею у півбані головного вівтаря, а янголи стали арханголами і умістились у півбанах прибічних вівтарів.

Я вважав за необхідне пригадати читачам, яка то була в XI віці внутрішня оздоба константинопольських церков, щоб у нас був матеріал для порівняння при вивченні оздоби київської св. Софії. Треба відразу визнати: ця оздоба не дуже-то схожа з тільки що описаною константинопольською.

Насамперед облицьовання стін у св. Софії відзначається, о скільки вона збереглась у вівтарі, цілком иным характером, в порівнянні з константинопольськими: якісь стрічки, набрані з досить дрібних квадратиків, якісь панно зі стилізованими хрестами та свічками, а суцільного облицьовання ніби ніякого. За те, коли вірити посвідченням самовидців, можна згодитися, що облицьовання було не скупчено в середині будівлі, а прикрашало стіни зовні. Це дуже цікаво й важно. Що до підлоги св. Софії, то ми дуже мало освідомлені про неї через те, що власна підлога церковна мається на досить значній глибині під новою, чавунною підлогою. Підлог у св. Софії—у вівтарі, принаймні—де-кілька: на глибині 25 сант. мається настелення з шестигранних цегляних плиток, на 35 сант. глибше є підлога з дуже гарних полив'яних плиток, а ще нижче є мозаїчна підлога виконана різнобарвними смальтовими плитками (яснозеленими, жовтими, темночервоними) самого різноманітного штибу й розміру і уявляюча

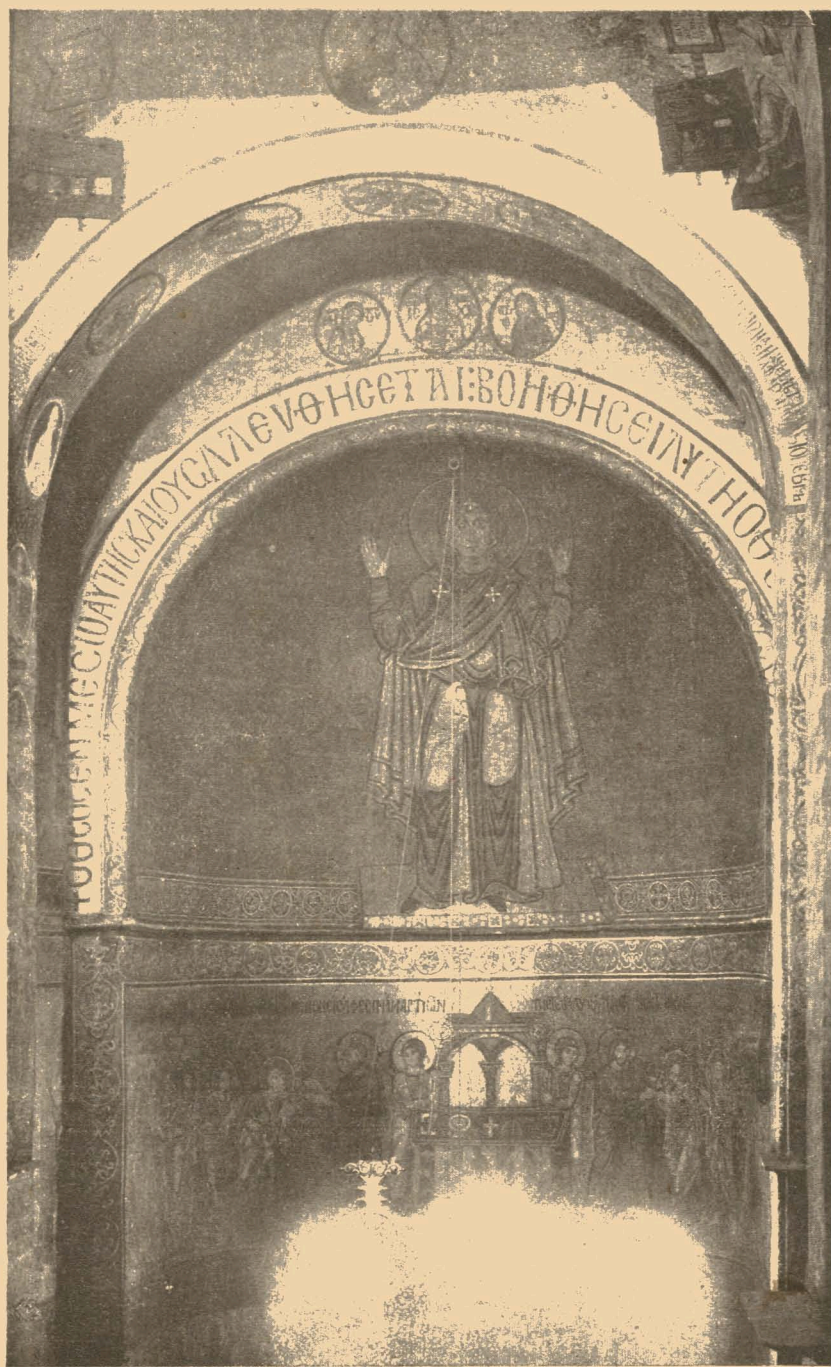
складний килимовий малюнок. Ця остання підлога має бути визнана за справжню, первісну, але вона нині так добре захована, що виявити її цілком буде коштувати великої праці й грошей. Як що підлога є справді така, якою її описують, то вона — незвичайна: з шматочків смальти, то б то шкляної маси, в Костянтинополі підлог не робили, та й ніде, а користувались для цієї потреби різнобарвними кам'яними породами. І в самому Києві — у Десятинній церкві — перед престолом лежить перехований килимок кам'яної штучної підлоги. Але в Києві різнобарвний камінь дістати ще сутужніше, аніж шкляну смальту: навіть той червоний шифер та кварцит, що знайшов собі досить широкий вжиток у київських будівлях великокнязівської доби, треба везти з Овручської округи по Прип'яти та її притоках Уборті й Ужу з Жеревом, а інших різнобарвних пород каміня простісенько нема. Заміна каменя шклом, а в інших випадках полив'яною цеглою, виявляється безумовно місцевою українською вигадкою і свідчить про ту глибоку мальовничу потребу, яка не дозволяла киянам просто погодитися з природними недостатками країни.

І образний розпис св. Софії теж особливий. В головній бані, в підбанку, в підбанних межлучниках, в прольотах підбанних луків, навіть по стінах та під гзимсом, а не тільки в скленіннях головного віттаря, ми бачимо суцільні мозаїки; а всі інші стіни й склепіння церкви розписані фресковим малярством. Як же пояснити оці видимі й грубі порушення всіх костянтинопольських звичаїв?

XI. Розпис св. Софії.

Коли ми хочемо розібратися в тому чи іншому церковному розписові, ми повинні цілком окремо дослідити сюжети й стиль, що виявлено і як виявлено.

У св. Софії в загальних рисах витримана вищенаведена нами вознесенська система розпису: в бані — Вседержитель по груди, у медальоні; навкруги арханголи; в підбанку апостоли; на підбанних міжлучниках євангелісти; в півбані головної апсиди Богородиця з молитовно піднесеними руками — «Нерушима стіна». Все це до ладу. Нічого не можна заперечити й проти медальонів з погрудними малюнками свв. Сорока мучеників у прольотах підбанних луків; проти Благовіщення, поділеного на дві частини — архангол на північному віттарному стовпі, Богородиця на південному; проти медальонів з бюстами Богородиці й Еммануїла в ключах східного та західного підбанних луків.



Мал. 4. Мозаика св. Софії. Розпис вітара св. Софії.

Ось тільки те, що по-над «Нерушимою стіною», в такому місці, де їх і розглядіти незручно, і що ніяким чином не відповідає важливості сюжету, уміщені три медальони з бюстами Христа, Богородиці й Предтечи, які утворюють справжній «Деїсус»; що нижче «Нерушимої стіни», під гзимсом, міститься Причастіє апостолів самим Ісусом Христом, та ще й уявлено в зовсім особливій містичній, іконографічній редакції; що ще нижче Причастія апостолів мається ряд мозаїчних постатів Святителів... ото ж усе оце, з погляду константинопольського мистецтва XI віку, ніяк не можна прийняти та пояснити.

Оздоба образними мозаїками стіни нижче гзимсу може бути пояснена нерозумінням естетичної ефектовності мозаїки і, значить, може бути однесена на рахунок власне не досить артистично розвинених українських майстрів; полегчуючою провину обставиною може бути визнано брак різнобарвного каменя на облицьовання стіни. Але окрема вівтарна композиція, в яку увіходять «Деїсус», «Нерушима стіна», Причастіє апостолів і Святителі, особлива іконографічна редакція Причастія—це, по візантійських та й наших церковних розуміннях, належить уже до галузи не мистецької, а богословської. Церква завжди у розписові—і найбільш, звичайно, в найвідповідальніших частинах розпису банного і вівтарного,—бачила зовсім не звичайну оздобу, залежну від чиеїсь уподоби, а дуже значний засіб популяризації догматичної й богословської істини. Системи розпису встановлялися соборними правилами, і кожне ухилення од прийманих норм розглядалося, як щось неканоничне, навіть еретичне.

Тим часом той вибір сюжетів, який ми помічаємо в київській св. Софії, властивий зовсім не тільки їй, а й цілому ряду староруських церков. Колись і «Нерушима стіна», і Причастіє апостолів, і Святителі також були вміщені у вівтарях і Печерського Лаврського, і Кирилівського, і Михайлівського монастирських соборів, і в Юрійовій божниці і т. ин. Розписи оці почасти збереглися, почасти відомі по описах самовидців. Як сталося, що з самого ж початку по українських церквах визначається така самостійність саме в сюжетах, в розумінні церковної одправи, се б то в означенню того, що має найбільшу вартість, що найбільш і важливе в церковній істині? Чи то ж можна згодитися, що руські богослови так хутко відважилися бути самостійними і не боялися впасти у ересь? Чи не правдивіше гадати, що у всіх названих церковних розписах ми маємо діло з якоюсь іншою, не константинопольською галуззю візантійського церковного мистецтва?

Само по собі зрозуміло, що де тільки ми взагалі маємо якісь відомости про те, відкіль узялися майстрі, що розписували київські

церкви, вони узиваються греками і виводяться незмінно з Царьгороду. Отже є один дуже цікавий текст, на який звичайно не звертають особливої уваги,— оповіданка Київо-печерського Патерика про розпис Лаврського собору. В 4-му розділі Патерика оповідається про дивну появу свв. Антонія й Теодосія іконописцям у Царьгороді... авже-ж у Царьгороді, через те, що зневажливо було б для Печерського монастиря з якого б не було іншого міста чи країни випусувати малярів! Але всього кількома рядками нижче говориться вже не про одних греків, а й про «греків і обезів»; а ще нижче знову ті ж мозаїчисти, що «и мусію принесли на продажі», звиваються греками й обезами. А обези—абхазці, се б то мешканці північно-східнього побережжя Чорного моря, найближчі сусіди Тмутаракані... Не від Мстислава Хороброго починається історія Тмутаракані, не на йому вона, очевидячки, й скінчилася. Ще в кінці XII віку співач «Слова о полку Ігоревім» згадує,—правда, уже серед «стран незнаемих»—про стару Тмутаракань та про Хороброго Мстислава.

Як що пригадати те, що ми вище сказали про схожість пляну й конструції київської св. Софії як раз з церквою в Мокві в Абхазії, як що взяти на увагу, що й стінні мозаїки нижче гзимсу тільки в Костянтинополі неприпустимі, що розміщення поруч мозаїк і фресок трапляється на Кавказі, що Причастіє апостолів саме в софійській редакції (то б то з янголами-дияконами) і саме на вівтарній стіні—улюблений кавказький сюжет, що Деїсус на Кавказі належить до числа сюжетів вівтарного розпису... як що все оце ми пригадаємо і візьмемо на увагу, то значіння наведеного тексту з Київо-печерського Патерика стане цілком наочним. І що б не казали нам офіційальні джерела про Костянтинополь, нам повинно бути ясно, що коріння старо-руського церковного мистецтва треба шукати не у Царьгороді, а на північно-західнім Кавказі.

Все це повинно було б стати наочним і при стильовому аналізі київських мозаїк. Так лихо ж: кавказькі пам'ятки мистецтва ще менше, ніж українські, як що тільки се можливо, вивчені й видані та й переховались іще гірше. Ми знаємо тільки голу подію, що колись—а саме, між иншим, у XI віці,—на Кавказі пишалося мозаїчне малярство, і ми навіть уміємо назвати де-кілька церков, у котрих розписи більш-менш існують і по цей час; але точних відомостей про ці розписи ми не маємо, і порівнювати київські мозаїки нам нема з чим. Доведеться чекати, щоб новий тифліський Історично-археологічний інститут хоч почав здійснити свій програм...

І з пам'ятками костянтинпольського мозаїчного мистецтва справа стоїть не на багато краще. Правда, є у нас два розписи, певно датовані, приблизно сучасні київському,—у церкві Успіння в

Нікеї та в соборі Нового монастиря на острові Хіосі: перший 1028 р., другий 1054 р. Ці розписи існували ще у 1911 та 1912 р.р., коли я їх описав, розслідував і сфотографував; чи існують вони й до сього часу, не знаю; чи існують мої описи й фотографії, вже надруковані фототипією, я також не знаю,—увесь мій матеріал на початку війни був у Костянтинополі, де друковалася моя книга, і ніхто не може сказати, яка була доля тої друкарні, де заховувався матеріал. Дуже може бути і навіть запевне, що нічого цього вже немає. Тоді київські мозаїки лишилися єдиним посвідченням мозаїчного мистецтва Візантії XI віку. Може десь хоч ці обставини спонукатимуть нас і зберегти їх, і подбати нарешті про відповідне наукове їх видання; поки що з них нема навіть досить добрих фотографій, і при розборі стилю мені доведеться ґрунтоватись на тих двох-трьох знімках, які я маю змогу додати до цієї книжки. Чужоземці давно вже дивуються, чого ради руські вчені досліджують і видають пам'ятки, які існують в Турції, Греції, Італії і т. ин. і ніяк не візьмуться за дорогоцінні пам'ятки, що існують на Русі; чужоземці не можуть собі уявити, що на дослідження руських пам'яток в Росії немає ні грошей, ні людей, ні дозволу...

Пригляньмося до одного хоч би із Святителів. На золотому, абстрактному тлі, се б то без вказівки міста й часу—нерухомо стоїть Іван Золотоуст. Лівою рукою, загорнутою в шати, він зі-споду підтримує грубу книгу в коштовній оправі, права рука піднесена перед грудьми з благословляючим перстоскладанням; обличчя повернуте до глядача, очі дивляться поперед себе. Одягнений він у святительські ризи: голова обведена вінчиком. Ніякої дії—чисте, незмінне буття, созерцання.

Це—патрет, без сумніву. Коли б не було напису з ім'ям святителя, ми б його впізнали: по високому лисому чолу, по трикутному обличчю, по запалих щоках, по ріденькій борідці; таким завжди малюється Златоуст. Але це—патрет особний, зовсім не схожий на ті патрети, до яких ми звикли: ми бажаємо, щоб наші патрети давали нам малюнок людини, наче живої, а тут немає людини—є тільки святитель, тут поминуті всі подробиці, без яких можна була обійтись, тут спрощені всі риси до краю, тут уся постань, увесь лик, усі окременности одягу доведні до сухої геометрично-певної взорчастости. Проте межа, що відокремлює образове малярство від необразового, ще не перейдена: живі ще геліністичні традиції, в очах ще світиться напружена розумова праця, і, дивлячись у ці очі, ми ще забуваємо про млявість всього иншого.

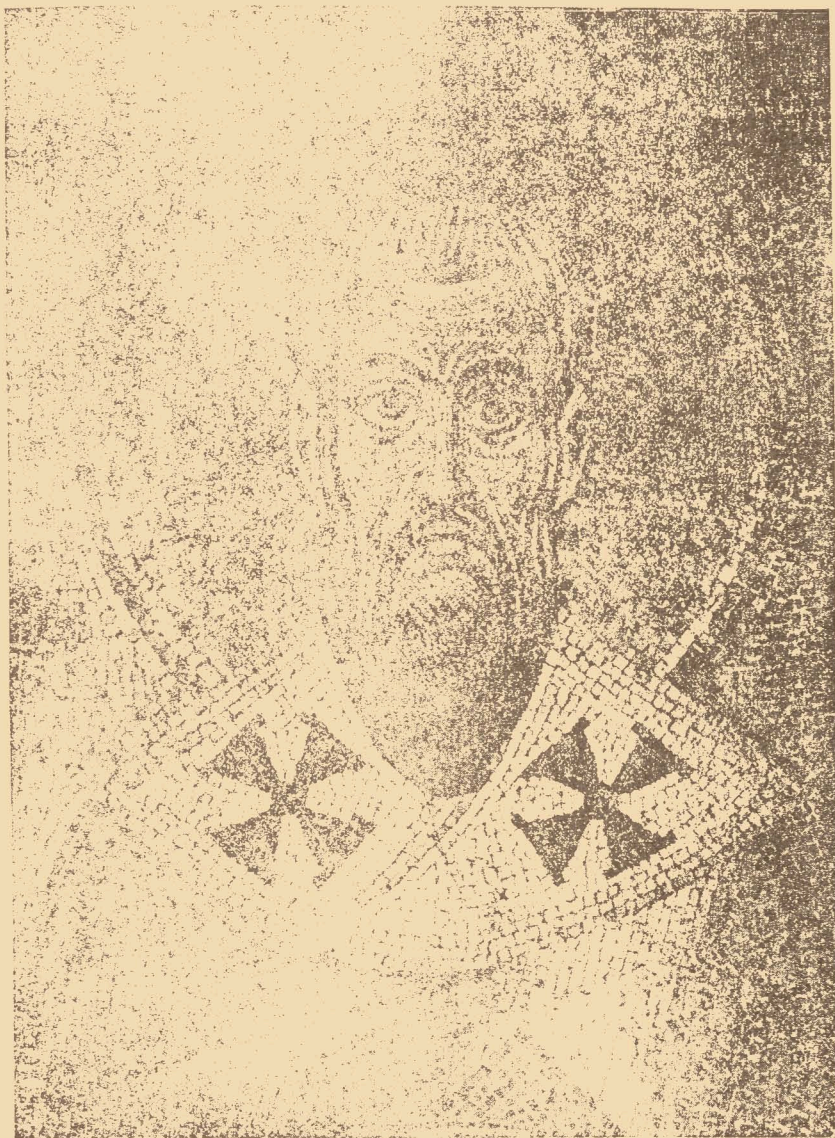
Живі й не тільки психологічні, а й мальовничі геліністичні традиції, хоч малярства тут уже майже нема, а переважає роз-



Мал. 5. Мозаїки св. Софії.—Іван Золотоуст.



Мал. 6. Мозаїк св. Софії.—Григорій Чудотворець.



Мал. 7. Мозаки св. Софії.—Василій Великий.

цвічений лінійний малюнок. Уся постать уже двох вимірів, майже зовсім плесковата, ала обличчя ще виіплене світлотінню і тому рельєфне, тілово вистає і надає вражіння життєвості.

Варто звернути саму пильну увагу на те, як тонко й виразно розроблено навіть в ликові як раз ритмовий лінійний малюнок. Усього Золотоуста в Київі подано якимсь колючим, яким він і був за життя: весь він намальований в ламаних лініях, звернутих вістрям до низу. Починається ця гра ліній на лобі, де між надбрівними дугами ясно визначається звернутий вершиною до носа трьокутник; гострі кути утворюються й від описів надбрівних дуг з окресленням волосся на висках та біля ушей; такий же кут на переніссі, між бровами,—тут зовсім не звичайне зрощення брів, це б то тінь на переніссі, а свідомо даний узор (подивіться на другі лики); в нижніх частях щік з вершин гострих кутів відходять не по дві навіть, а по чотири лінії до уха, до крила носа, до кінчика носа, до кутика рота, і останні лінії, сполучаючись, дають розріз рота; нижче рота єсть ще лінія рівнобіжна щой-но названій, котра знов утворює гострі кути з окреслення лику; і нарешті двома звернутими до низу вістрями сходиться на підборідді роздвоєна борода. Тільки їдна крива обрисовуюча чоло піднімається кінцями до гори, але знов таки різко й сухо. Форма хрестів на омофорі вновні відповідає загальній ритмовій характеристиці: хрести простолінійні, кострубаті, геометрично-сухі, неприємні.

Щоб оцінити всю тонкість цієї ритмової композиції, треба порівняти лик Івана Золотоустого не з ликом його безпосереднього сусіди Григорія Нисського, а з ликом Григорія Чудотворця, крайньої постати з південного боку. Цей весь видержаний в дрібних закруглених, навіть виметикуваних замкнених лініях. Округлому контурові обличчя відповідають м'які хвилі окреслень волосся на висках і в бороді на щоках. На такім же, як і в Златоустого лисому чолі, ми бачимо узор подібний до переломленої по середині лежачої вісімки, і той же узор повторюється й на підборідді. Лінійні комбінації всі приведені до згоди, так би мовити—ритмують: на лобі, де зморшки повторюють вісімку чола, потроху випрямляючись, і в бороді і на щоках, де помічається таке ж ступневе випрямлення. А в результаті одержуємо вражіння дивної м'якості й благості, котре ще збільшується м'яким, сумним поглядом. Навіть хрести на одежі мають округлі контури.

Ще третя постать звертає на себе особливу увагу: я маю на увазі Василя Великого. Тут все – великі, пілі, майже не гнуті лінії, теж замкнуті, а не обірвані, як у Золотоустого. Над лобом трохи вигнута кінцями до гори лінія; на висках і на щоках лінії зв'язно

випростуються і губляться в бороді внизу; випростуються лінії й в контурі бороди; надбрівні дуги і трикутник між ними різко обрисовані; на переніссі те ж вістря, котре ми помітили і у Івана Златоустого,—все це ні в одній з усях останніх фізіономій не повторюється з такою визначністю. Глядач одержує вражіння великої цілості і сили, сили фізичної навіть, а не тільки духовної. Це не великострадник благий цілитель Григорій Чудотворець, не богослов-полемист Іван Золотоустий, а суворий єпископ-борець, чернець-правитель, законодавець; це — справжній Василій Великий.

Запевне, як ми вже зазначали вище, всякий мозаїчний розпис, з умов чисто тихничних, подає чималі нерівності у виконанню. І серед святих, — поруч з чудовими постаттями Золотоустого, Григорія Чудотворця, Василя Великого і ин., є зовсім мляві постаті, наприклад свв. дяконів Степана та Лавріана... проте треба сказати, що молоді обличчя, які не мають глибоких зморшок, ні других гостро визначених особистих відмін, уявляють влячну тему за-для маляра-кольориста, але не щастять рисувальнику.

Я не стану зупинятися на збережених медальонах з обличчями Сорока мучеників через те, що вони неприступні вивченню: вони вкриті шаром пороху й задимлені, ні змити, ні сфотографувати, ні описати їх без особливого рещтування неспроможно, а тому про них довчасно говорити. В такому ж становищі перебувають і три медальони Деїсуса, і медальони в ключах підбаних луків. Звернемо краще увагу на другий гурт мозаїк — на Причастіє апостолів та Благовіщення.

В композиції Причастіє апостолів виявлена дія: шість апостолів з лівого боку підходять один по другому до Христа, що роздає артос, останні шість з правого боку наближаються до Христа, який простягає до них чашу. Місце події зазначене: по середині, під ківорієм підноситься престол, поруч з престолом з кожного боку по янголу-дякону з ріпідією в руках, то б то мистець має на увазі мов би вівтарь церковний. Отже дійсне «мов би»: дія чиниться не на землі, а десь в золотім просторі, і ні під ногами апостолів, ні навіть під престолом земля не означена, ніяк, ані звичайною смугою темного кольору...

Дія вимагає руху, а тому і сам Христос, і апостоли мов би то рухаються. Певна річ, тут зовсім нема справжнього руху: адже виявляється не якась тимчасова подія, що має початок і кінець, а подія вічна; не історична Тайна вечеря, а таємниче єднання голови Церкви Христа з апостолами і з усіма вірними. Тому-то й уміщено тут сього малюнка, щоб причастники свв. Таїн знали та розуміли, що тут діється. Ми маємо діло з твором мистецтва не натурали-



Мал. 8. Мозайки св. Софії.—Причастіє апостолів (південна частина).

стичного, що списує, о скільки можливо, дійсність, а символічного, ідеалістичного, яке намагається, за допомогою образів, висловити якусь безумовну істину, загально-обов'язковий догмат—той, що точно зазначений у грецькому напису, який тягнеться по горішньому краю мозаїки: «Прийміте, ядіте... пийте».

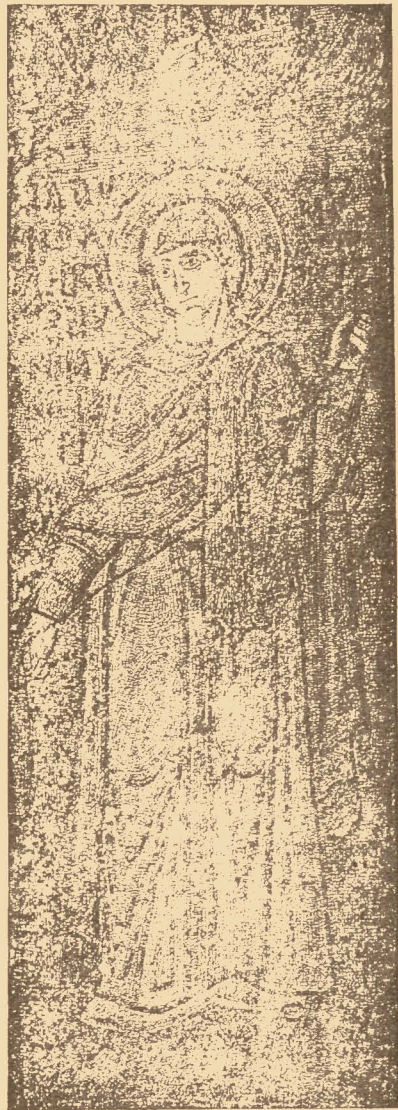
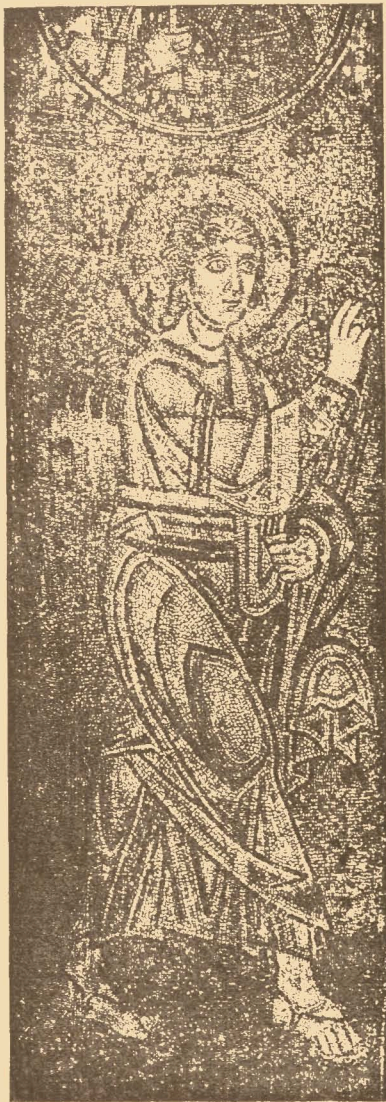
Все це треба мати на увазі при вивченню кийвських мозаїк: візантійське,—а тим самим і старовинне україно-руське—образове мистецтво ставило собі зовсім інші завдання, аніж мистецтво теперішнє, а тому й користується зовсім іншими підходами та формами. Ми звичайно захоплюємося нашим власним мистецтвом і всяке інше цінимо лише о стільки, о скільки воно схоже з нашим; нам здається, що наше багато ліпше від усякого іншого, і що давні, наприклад, мистці просто «не вмiли» так гарно, як ми, виявляти дійсність. Треба пам'ятати, що мистецтво повсякчас може те, чого хоче, те, що йому потрібно; і як що яке мистецтво чогось не може, се означає, що йому, по суті, сього й не треба. Треба пам'ятати й те, що всяке мистецьке виявлення завжди умовне тим, що між дійсністю, яка вона єсть, і дійсністю, якою вона малюється, завжди є непримирені заперечення: дійсність тілова, трьохмірна, дійсність рухлива й змінлива, дійсність складається з безмежної кількості подробиць, дійсність вирає живим світлом, дійсність випадкова—і нічого того малярство инакше, як умовно, не зновна, неточно, передати не може, ні старовинне, ні наше, ні яке. Трохи більш чи трохи менш умовности—се неважливо. Далєбі, пишатись нам досягненнями нашого мистецтва не личить: його засоби гарні тільки для того, щоб передавати мигові вражіння, хвилинні настрої, але ж не ними можна визначати довгоживучі настрої світогляду, ті безмірно-важливі релігійні істини, що зворушують людність, і якими жива людність.

Випадкового, недовгочасного, «кінематографічного» немає нічого у кийвській композиції Причастіє апостолів. Зовсім плесковаті постаті-узори; навіть не постаті, а ритмово дiбрані фарбові плями на золотому тлі, які о стільки лише нагадують постаті рухливих людей, щоб глядачеві одразу була виразна й зрозуміла головна гадка маляра. Обрис розцвічені вірково, бо ясно ж, що ніколи ніяка людська одіж вигравати многобарвністю не може. Візьмемо хоч би найближчу до Христа лiворуч постать апостола Петра: він одягнений у буру сорочку, тіни означені глибокими синіми рисами й плямами! Через одного, позаду Петра, єсть апостол у жовтій сорочці з зеленим малюнком брижів і в ясно-коричньовому з червоними та чорними брижами плащі. Невже ж кийвські майстри не знали того, що знає кожна дитина: що таких сорочок та таких плащів нема і бути не може?

Апостоли пориваються до Христа, праворуч і ліворуч. Христос подвоєний. Хіба ж то, з нашого погляду, не недоречність, що одночасно один Христос роздає хліб, а другий, поруч, простягає чашу? Хіба ж не нісенітниця, що апостоли, прямуючи до Христа, дивляться не наперед, по напрямку до нього, се б то обернуті до глядача не профілем, а в три чверти? Запевне: нісенітниці такі самі, як брак землі під ногами, як плесковаті сільвети постатів і все инше. Але ж як було, не подвоюючи постати Христа, виявити, що він власноручно і особисто причащає апостолів під обома поставами (а се мало значіння, бо православна церква тут розминається з римсько-католицькою, яка встановила причастя тільки одним хлібом)? Як було, повернувши апостолів профілем, показати всім знайомі їхні риси обличчя, що глядачі знають по іконах, на котрих апостоли намальовані у фас? Недоречність київських мозаїк видима, отже ця недоречність багато глибша від «натуральности», котрої домагаються наші малярі, „натуральности“—для малих дітей...

Обличчя апостолів виконані инакше, ніж обличчя святителів: в них далеко менше рисунку, вони більш мальовничі й м'якші. Це не означає, що вони виконані «ліпше», а тільки, що в них зазначається вже той зворот, який виникає в пізневізантійському мистецтві, зворот у бік почуття та ласкавости. Ми часто-густо повторюємо давно вже визнані неправдивими старі забобони, ніби-то візантійське мистецтво «застигло» і мало не тисячу літ перебувало незмінним,—як і всяке инше, візантійське мистецтво змінялося по-вагом, але несхибно, жило своїм, дуже напруженим життям; змінялося не тільки візантійське будівництво, про яке ми вже казали, не тільки іконографія, але й малярство в самих своїх глибинах, в завданнях, що ставилися, в метах, що досягалися. Візантійське малярство йде, як і будівництво, від всезагальности до інтимности, від абстрактного догмату до чулості, від геометрично-певних форм та ліній до вільної їх сполуки, від великих барвних супільних плям до роздрібнености, до перістости. Композиція Причастія апостолів наближається до ідеалів пізневізантійського мистецтва, «уже» мальовнича тоді саме, як постаті святителів витримані в ранніх штабах і «ще» мальовничі.

Також «уже» мальовнича й композиція Благовіщення. Вона, як ми означили, розбита на дві частина: на північнім вівтарнім стовпі уміщена постать архангола, на південнім—постать Богородиці. Зі всіх мозаїк св. Софії ця пара найбільш відома, та й варта найбільшої славновісности. Трохи розманіжено виступає витончений, всевський світлий янгол; щиро дивиться просто у вічі глядачеві Богородиця, захоплена своїм прядінням та власними думками, саме



Мал. 9. Мозаки св. Софії.—Благовіщення.

тоді, коли слухає слова Божого вістника. Як би хотілося, щоб хоч Благовіщення із св. Софії могло бути надруковане нарешті у фарбах, як слід!

Про інші мозаїки св. Софії можна обмежитися де-якими загальними вказівками. Вседержитель в головній бані міститься високо над



Мал. 10. Мозаїки св. Софії.—Вседержитель (з кальки).

головами богомольців, які його бачать крізь блакитний туман, що завжди заповняє церкву вгорі. Туман від кадильного диму, від копоти свічок та лямпад, від людського опару; в соняшні дні проміння, що проходить крізь вікна підбанка, пронизує сей туман яскравими пасмами світла, і тоді знизу мозаїки бані трудно бачити. Так само

невигідно для огляду міститься і „Нерушима стіна“ в півбані віттаря, що освітлена тільки відблиском світла з підлоги. Для того, щоб і Вседержитель у бані, і „Нерушима стіна“ у віттарі не здавались глядачам невизначними плямами, ці мозаїки довелося виконати зовсім инакше, ніж усі інші: довелося занадто побільшити та підкреслити усі найважливіші подробиці (з'окрема очі) і довелося брижі одяги означити різкими контрастовими, геометрично-сухими пасмами. Коли ми розглядаємо звичайно в книжках про Київ фотографії з виконаної професором А. В. Праховим розмальованої кальки, нас вражає, як різко, грубо й неприємо виконано образ Вседержителя, але ми не беремо на увагу того, що ми розглядаємо мозаїку не в тих умовах, які мав на увазі мозаїчист.

З постатів 4-х чинів янгольських, що оточували Вседержителя, збереглися зо всіма найважливішими частинами тільки одна. Вона виконана инакше, ніж Вседержитель, без різких ліній, хоча вона міститься що для розглядання в однакових з Вседержителем умовах. Зроблено це звичайно умисне: ці постаті не повинні були звертати особливої уваги оглядача, а уявлялися мистцеві, як не зовсім виразна різнобарвна хмара, серед якої буває образ Вседержителя; вони повинні були бути тільки тою славою, яка оточує Владика й Судію Всесвіта.

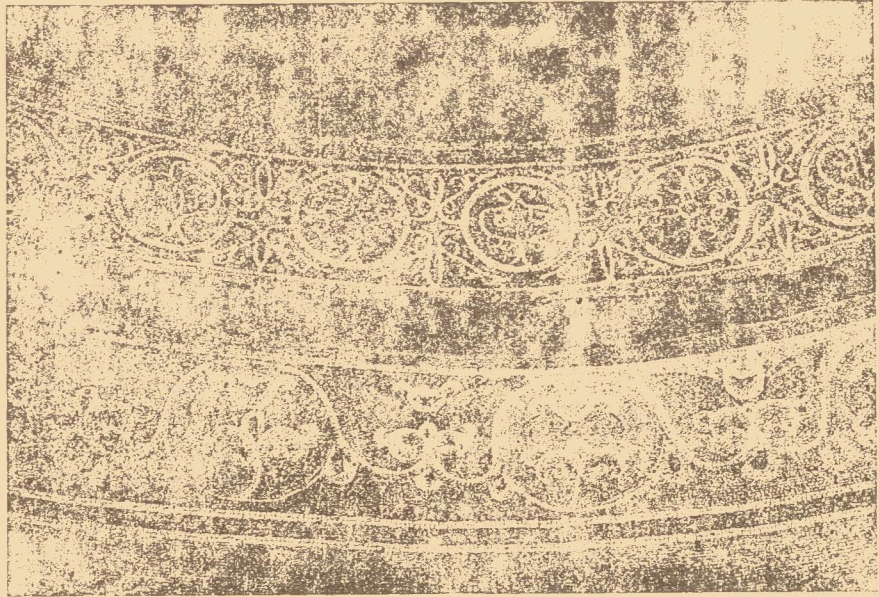
Оттакі мозаїки св. Софії

Про фресковий розпис самої церкви дві слови: історикові мистецтва з ним нічого робити. Треба просто сказати: фресок XI-го віку в самій церкві більше нема. А те, що зараз нівечить мури й склепіння св. Софії, зроблено в середині XIX-го віку пан-отцями Ірпнархом со братією, Жовтоножським та инш, котрим потурав Петербурський академик Ф. Солнцев, але не майстрами Ярослава Мудрого. І ніхто точно не може сказати, чи після знищення старого розпису задержались бодай би старі сюжети. В де-яких випадках тільки ми знаємо напевне, що в давнину не могло бути того, що є зараз,—в XI-м віці нікому б не спало на думку змалювати, наприклад, „Хрещення Богородиці“....

На щастя, в бокових віттарях збереглися більш або менш виразно сліди старих фресок, не перемальованих, а тільки полсованих лаком, яким їх покрили при тій самій нещасливій реставрації св. Софії в середині XIX-го віку,—звичайно: для «сохраности». В просвітах тих луків, якими колись (тепер замуrowані) продовжні північні й південні галерії одкривались надвір, єсть навіть де-кілька автентичних фресок. Треба подивитись на них і порівняти їх з



Мал. 11. Мозаїки св. Софії.—Єванг. Марко (півд.-захід. межплучняк).



Мал. 12. Св. Софія.—Мозаїчний узор в апсіді.

розписом пан-отців Іринарха та Жовтоножського, і тоді тільки видно, о скільки мало подібні на твори XI-го віку фрески, що «прикрашають» нині св. Софію.

Зупинимось на тому святителі, малюнок якого зберігся цілком (фарби злуццались) в північному приділі. Які упевненні прості лінії в рисункові шат, в цілій схемі брижів, у спадаючих широких



Мал. 13. Фрески св. Софії.—Святитель.

рукавах, в кутках, що ступнево загострюються спереду вгору! Яка цілковита впевненість вправного майстра також і в обличчі, яке очевидячки уявляється мистцеві з такою цілковитою виразністю, що жадні вишукування відповідної форми, жадні вагання або поправки цілком неприпустимі! Високість майстерства в цій фресці такаж надзвичайна, як надзвичайна подібна вправність руки у

старо-грецьких малярів, що накресливали без вагання найскладніші лінійні малюнки на вазах. Тут видно, звичайно, небезпосередній зв'язок і наслідування майстерства, але й тотожна псіхика, і хто б не був по крові той, хто фактично писав фрески св. Софії, не може бути найменшого сумніву, що він був учнем греків.

Трохи инакше вражіння роблять погрудні образи в надвірніх



Мал. 14. Фрески св. Софії.—Св. Андріян.

луках. Чудесним зразком того мистецтва ми можемо вважати образ св. Андріяна в східньому прольоті північної галерії. Тут видно не стільки маляра, скільки каліграфа, і сам лівійний малюнок тут являється, хоч не менш вивчений і ніяк не менш тонкий. Зв'язаною лінією нарисовані брови, віії і ніс, нема могутніх розмахів пензля, але є найтоньша детальна виписка. Святитель північного

приділу може бути точно вироблений мозаїкою; він ніби-то і є мозаїка, тільки виконана фресковою технікою; а св. Андріян виконаний не монументально мозаїчно, а іконописно—до того ж сей образ облямовано так, як облямовують ікони станкові, і тло не фрескове синє, а зелене іконописне. Зовсім природно, що на дошці ікона пишеться не тільки інакшими—тоньшими—пензлями, ніж на стіні фреска, а пишеться інакше, виписується старанніше, дріб'язковіше і вишукано-тонко.

Існують ще фрески св. Софії, а саме в хрестильні. Хрестильня збудована не одночасне з церквою, а добудована згодом, коли церква не тільки була вже готова, але була готова навіть і малярська її оздоба. Мури хрестильні не зв'язані з мурами церкви, і в щільни видко сліди первісної фрески на стіні св. Софії.

В хрестильні є маленький закапелок в східньому мурі, апсида. В склепінню апсида міститься обов'язковий в хрестильні образ «Хрещення Спасителя». Посеред Іордану, по плечі в воді, цілком обнажений Ісус Христос, з опущеною благословляючою правою рукою. На нього сходить з неба Дух Святий у вигляді білого голуба. Ліворуч, на березі, Іван Предтеча. Він покладає праву руку на голову Христові, а ліву тримає з розкритою долонею перед собою. Праворуч, на протилежному березі, два янголи з покривами на руках. Обидва береги ріки намальовані пагористими, а на одному з них поруч з постатю Хрестителя росте дерево,—те дерево, про яке в казанні Хрестителя говорить, що «уже й сокира при коріні дерева лежить». Біля ніг Христа, ліворуч, у воді можна угледіти ледве помітні сліди білого хрестика—про цей хрестик ходила легенда, що він поставлений на дні Іордану на тім самім місці, де при хрещенні Спасителя Іордан «вспять обратился» і... по сей час щороку повертає в роковини Водохреща.

Фарби обмежуються синьою, жовтою та червоною; зелений колір того тону, що в найстарішій частині розпису, тут зовсім не спостерігався, а зелені шати й дуже рідко покладені відтінення на тілі мають сірувато-зелений тон. Найбільш яскраві фарби—синя в тлі та жовта в віночку. Околишній обрис, риси обличчя, а також волосся зроблені темно-червоною фарбою; і дерево на лівому березі має широкий червоний обрис. Напис грецький, виконаний білими літерами.

На стовпах і по боках апсида є дуже попсовані образи двох святих, що втратили майже всі свої фарби. Одягнені вони в шати, накинута на ліве плече й застебнені на грудях, в руках держать мученицькі хрести. Либонь се святі князі-мученики Борис та Гліб. Перші руські мученики, пам'ять яких особливо урочисто святкува-

лася в домонгольську добу. В сім разі ми мали би найстаріший приклад їхнього образу в настінному малярстві, другий приклад його буде вівтарний розпис Спаса Нередиці в околицях Новгороду, самого кінця XII-го віку. Майже з певністю можна призначити фрески Софійської хрестильні україно-руським уже твором XII-го віку.

Ітак ми забігли вперед: про україно-руських майстрів мова ще буде далі, коли ми будемо говорити про мозаїки Михайлівського та про фрески Кирилівського собору. Але нам хотілось тут же, не перериваючи описування св. Софії, згадати й про українські фрески хрестильні, щоб показати, як збудована одним князем церква живе далі повним життям і при других князях: коли треба, до неї до-бавляються нові частини, ці нові частини розмальовуються без жадного археологічного підроблювання під старий кшталт. Так завжди буває в ті доби, коли мистецтво живе й продовжує творити, ні в яким разі, звичайно, не пориваючи зв'язків з попереднім розвитком, але також ні в яким разі не копіюючи по рабському. Можна тільки побажати, щоб і наші художники наслідували мудрому прикладу предків: творили своє, не поривали зв'язків з попередниками, не підроблювалися під старе—ні під своє ні під чуже.

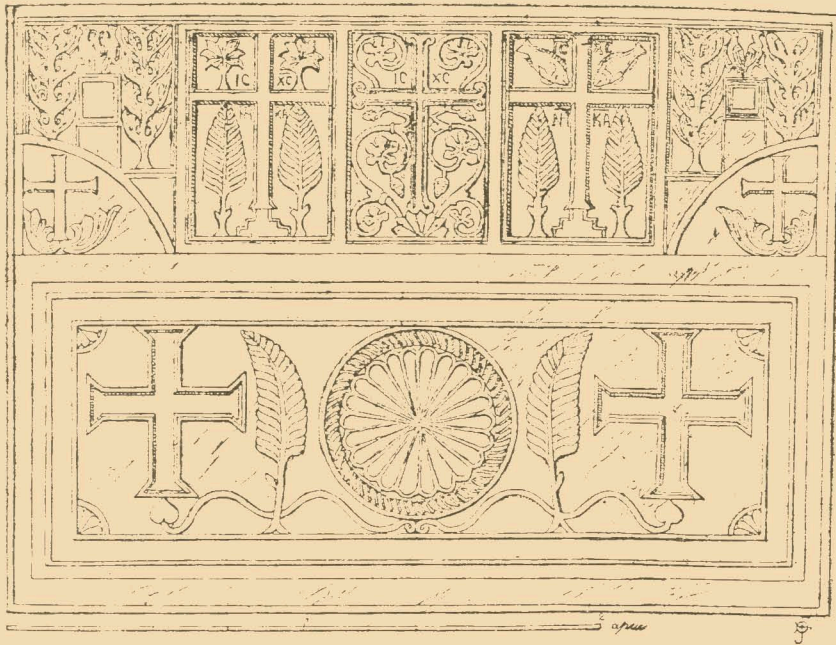
XII. Різьбарство св. Софії.

Поруч з малярством і різьбарство було покликано до оздоблення св. Софії. В нинішній час від цього різьбарства в самій церкві на місці лишилися самі плити, з яких зроблено бильця хорів, і позаяк ці плити покриті узорчастою різьбою тільки з освітленого боку, се б то з повернутого до середини церкви, то роздивитися різьбу можна тільки здалека—знизу або з протилежних хорів, і оглядачі її звичайно просто не помічають.

Колись-то різьбарство відігравало так у св. Софії, як і в Десятинній церкві, далеко визначнішу роль: були і кам'яні кольони з різьбленими капітелями, були одвірки, були узорчасті фризи і т. ин. Від усього цього лишилися тільки уламки, зложені нині в хрестильні. Уламки ці тільки мізерні останки колишньої пишности: те, що зараз лежить в хрестильні, усе або мармурове з простого та ясно-сірого мармуру, або шиферне, а проте ще в кінці XVI-го віку писарь короля Зигмунда польського Гейденштейн бачив у св. Софії кольони з порфіру, мармуру й любайстру. Про те, що різьблені частини з дорогоцінних матеріалів колись справді були, свідчить ще один знайдений в св. Софії гладко випілений невеликий шматок порфіру. Можливо, що порфірові й любайстрові частини

були пограбовані під час уніятського панування і пішли на оздобу інших церков.

Ні мармуру, ані порфіру в околицях Київа нема: обробляти ці породи каменя українські майстри, очевидно, не могли уміти, се б то і матеріал, і майстри були заморські. Звідки? На се питання відповідь неможлива, поки київські уламки не будуть віддані на петрографічне розслідування. Річ в тім, що в кожній місцевості мармур має свій особистий кришталевий склад і по сьому складові можна дізнатися про походження якого-небудь шматка мармуру.



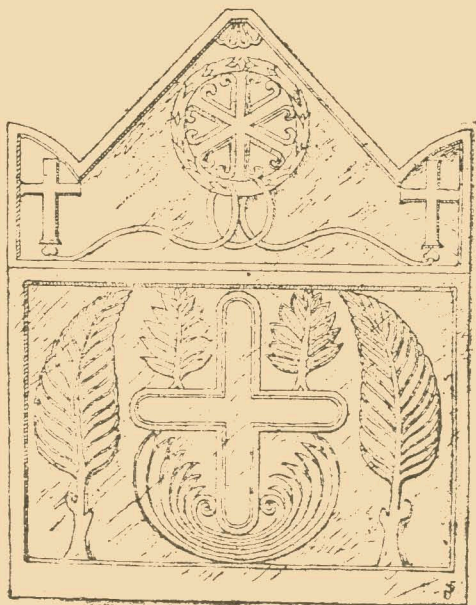
Мал. 15. Ярославова домовина.

Недалеко від Костянтинополя були на Мармуровому морі знамениті Проконіські копальні, що постачали мармур і на грецькі городи Чорноморського прибережжя, і я не бачу нічого неймовірного в гадці, що через Царьгород мармур везено і вгору по Дніпру до Київа. Порфір і до Костянтинополя привозили здалека, з Фракії та з Малої Азії, а значить він міг бути привезений звідтіль і до Київа. Єсть і на Кавказі і мармур і порфір і цілком можливо, що і камінь і майстри прибували в Київ звідтіль. Тут історик мистецтва без допомоги спеціаліста мінеральога нічого певного не може сказати, тим більш, що і розглядання узорів і порівняння їх з відповідними

«візантійськими» стають неможливими через невелику їх кількість та малу вартість Софійських фрагментів.

Інакше справа стоїть з тими шиферовими плитами-бильцями, про які ми тільки що згадували, і з мармуровою домовиною Ярослава, що й досі стоїть у віттарнім приділі св. Володимира. Сими пам'ятками варто, і давно слід було докладно зайнятися, і тоді вони заговорять. Але тільки, поки спеціалісти не підготували нам ґрунту, заглиблюватися тут в трудні питання порівнюючого студювання узорів—нам не слід.

Необразове мистецтво далеко більш росповсюджено і далеко потрібніше для життя, ніж мистецтво образове: перше всякий нарід

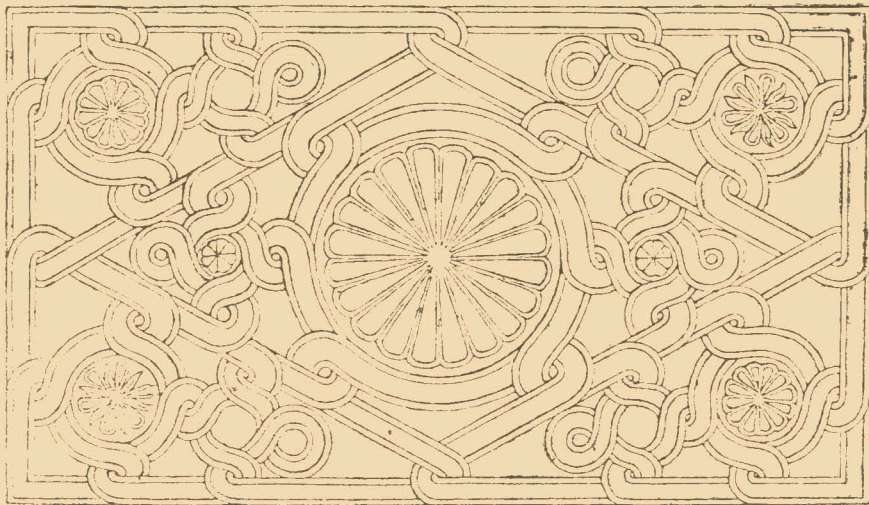


Мал. 16. Ярослава домовина.

вигворює, по суті, уже під час свого культурного й мистецького дитинства, несвідомо виявлюючи в лініях і плямах фарби саму глибину свого духа, і скільки б потім не жив нарід, він може розробляти і розвивати основи свого первісного узору, але переіначити його не зможе, як не може окремих чоловік змінити свого індивідуального узору—письма, скільки б він не працював над його удосконаленням. Образове мистецтво утворюється щонайпізніше, коли нарід має за своїми плечима багато віків культурної праці, і треба сказати, що зовсім не всі народи мають однаковий нахил до образів; образове мистецтво зв'язує в значній мірі мистця формами

тієї дійсності, серед якої йому приходится жити, і яку доводиться зображати, і в образних творах, поруч з суб'єктивним елементом, існує ще елемент об'єктивний, який може істотно затуманити відповідність між художнім твором і духовним життям народу, для якого мистецтво твориться.

І що до узору зносини різних народів виявляються в перейманнях. Але й в обсягу узора переймається далеко не все поспіль, не розбіраючи, а тільки те, що «подобасться», що «до смаку прийдеться». Про смак, мовить приказка,—не сперечаються: дійсно, смак є щось таке, чого ми поки що у подробицях навіть і висловити не зуміємо, якась внутрішня відповідність між тим, що подобасться, і тим, кому подобасться. Кожен парід з усього того, що



Мал. 17. Плита з блєнь.

він знаходить у сусідів, вибірає і міцно засвоює тільки те, що йому до вподоби.

Українці русини до Володимира та Ярослава свої необразові потреби виявляли в оздобах річей свого щоденного побуту, в прикрасі своєї особи і, може бути, також в оздобі свого житла. Але тільки з того часу, як починають будуватися великі й довговічні будівлі церковні та палацові, се б то з часу зміцнення одновладного державного устрою й православія, стали потрібними монументальні узорні композиції. Їх небуло в українців, і їх прийшлося позичити у сусідів.

Але тут потрібне де-яке ухилення від історичного оповідання в бік теорії мистецтва. Теорія, звичайно, річ і трудна і невесела, і

я, як бачить читач, всяким способом стараюсь не говорити в сім напрямку зайвого. Але нічого не влієш: зовсім без теорії не можна обійтись.

Різьбарство відрізняється від малярства тим, що не вимагає однієї обов'язкової для публіки точки погляду на утвір. Людську, наприклад, постать, вирізьблену різьбарем,—статую—ми можемо розглянути по черзі зо всіх боків, можемо вивчити і обличчя, і профіль, і потилицю; у людській постаті, змальованій малярем,—на образі—ми бачимо тільки те, що нам побажав показати мистець: обличчя—так обличчя, потилицю—так потилицю. Середнє становище між різьбарством та малярством, між статуєю та малюнком—займає рельєф (горорізьба): по матеріялу, по техніці і по трьохмірности рельєф наближається до різьбарства, а обмеженням кількості можливих точок розглядання подібен до малярства.

Ближче до різьбарства рельєф опуклий «високий» (го-рельєф), що видержує масштаб у всіх трьох вимірах, але прикріплює різьбу до того чи иншого певного тла, так, що глядач, щоб оглянути різьбу, не може обійти її навкруги, а може описати тільки півколо. Ближче до малярства «низький» рельєф (ба-рельєф), в яким постаті ніби приплющені, то б то у височину й в ширину витримано иншого масштаба, ніж у глибину: найбільш загально-відомий приклад ба-рельєфа—царський патрет на старім російськім срібнім рублі. Але переверніть цей самий рубель і ви побачите третю відміну рельєфа—плесковату: двоголовий орел виконаний зовсім инакше, ніж патрет, бо тут взагалі нема рельєфа, нема третього виміру, а є ливійний малюнок, в яким тільки наведені якою-небудь фарбою лінії замінені лініями тіней.

Різьбарство, то б то умілість робити статую, ніколи не процвітало ні в одного славянського народу. Славяне мали великих людей у всіх галузях людської творчости, але тільки не в різьбарстві. Правда, ми бачили вище, що при Володимирі починають на Україні-Руси ставляти різьблені подібні до людини статуї, але се, без сумніву, була варяжська, германська, витівка, або се було навівно чийсь иншим прикладом. В усякім разі різьбарські нахили дуже швидко пригнанилися, з одного боку під впливом церкви, що до різьбарства ставилася (а у Великоросії й по сей час ставиться) дуже неприхильно, але насамперед, розуміється, через те, що різьбарство внутрішнє чуже для славянської душі. Видима річ, різьбарство занадто матеріяльне і своєю льогичністю занадто зв'язує вибагливу й примхливу славянську мрію—нудно завжди во-зитися з вясненням центра ваги та з обрахуванням ваги й моці матеріялу.

З усіх відмін різьбарства славянська душа найбільш вподобала плескатий рельєф, власне через те, що він—найменше подібний до різьбарства: лінійний малюнок, тільки виконаний різакон. Точнісінько такий характер рельєфів св. Софії, такий самий, пізніше, характер володимиро-суздальських рельєфів, цілої північної дерев'яної різьби московської, цілого українського різьбарського мистецтва. Кияне XI-го віку відразу зуміли вибрати як раз те, що відповілає україно-руській душі.

Плескатий рельєф майже зовсім нездатний до образного мистецтва і через те в західній Європі, коли в середні віки тимчасово й з'явився під впливом Сходу, то утримався там надовго не міг. Захід пнеється дійсно до образного мистецтва. А Схід і з ним уся Русь може цілком висловитися тільки в узорі і через те задовольняється плескатим рельєфом. І ті київські шиферові плити, з приводу яких ми завели розмову про основні особливості різьбарства, такі ж плескаті й узорчасті.

Але узори бувають різні. Як в музиці є веселі та журливі тональності (мажорні та мінорні), так і узори можуть бути прямолинійні та криволінійні, і як в музиці є звичайні, прозорі ритми («лічба»,—3 та 4) і є ритми дуже складні та дуже з незвички трудно вловимі («лічби» руські переважно 7, 11, 13), так і в узорі можливі логічно-ясні та нескладні, лінійні будування і можливі будування метикуваті, примхливі, заплутані. Після всього того, що ми вже казали про старе україно-руське мистецтво, легко доміслитися, які були ті узори, що особливо подобалися киянам XI-го віку.

Коли вся плита має зразок прямокутного паралельограма, грекові здається природним вислати в ньому ромб, що своїми кутами торкається середини чотирьох боків облімування, а в середині ромба помістити ще кружало; кружало можливо, щоб не було порожнечі, заповнити розеткою, в кутках паралельограма можливо нарисувати ще 4 маленьких кружечки. Виходить дуже простий, дуже ясний і дуже гармонійний узор. Різьбареві київських плит не все зовсім не до вподоби. Йому подобається східня (що тягнеться з доісторичної Месопотамії) безкінечна плетениця, стьожковий узор. І він переробляє на плетеницю геометричні побудовання грека, він вибагливо імпровізує на грецьку математичну тему! І паралельограм облямовання, і ромб, і кружало йому уявляються несподіванками закрутів заплутаної стьожки. З гріхом на половину він все таки додержує прямі лінії, але не признається в них, одтягає від прикрої йому прямої увагу глядача, перериває прості лінії вузлами і т. ин.

Таким чином вияснення питання, відкіля до Києва прийшло те мистецтво, що виявлено рельєфами св. Софії, для нашої мети

зараз не необхідно; воно могло—це треба признати—в Київ з'явитися з Константинополя (бо й Константинополь в XI-м віці захоплювався східним узором), могло явитися і з Кавказу. Різьблені плити ці о стільки красномовно промовляють до нас про те, хто були по своєму душевному складу кияне доби Ярослава, що навіть не так і цікаво, хто в цім випадку був за вчителя киянам—Константинополь, чи Кавказ.

XIII. Найстаріші українські майстри.

Чи Константинополь, чи Кавказ—певно те, що в XI-м віці українців хтось учив і що св. Софію, наприклад, утворювали не руські майстри, хоч і утворювали згідно зі смаком тубольців. І Софію будували та оздобляли чужоземці, і вже в другій половині XI-го віку собор Київо-Печерської Лаври побудували та оздобили чужоземні майстри, як оповідає Київо-Печерський Патерик. Але тягнутися без краю таке панування заморських майстрів не могло: і через те, що самі українці згодом навчилися обходитись без чужоземців, і через те, що в степах ставало все більш та більш неспокійно, що стосунки Києва з Кавказом і з Константинополем робились майже неможливі.

Важко було обходитись без привозних матеріялів. Нема в українських горах тих різнобарвних кам'яних пород, які давали такі пишні барвні ефекти в великокнязівських церквах. Зректися барвистости, такої милої для серця киян...—та се вже хіба у випадку крайньої необхідности! Але чи не можна чим-небудь замінити кам'яні облицьовання та кам'яні штучні підлоги? Вийшло так, що можна! Можна утворити таку імітацію камня, яка буде майже чи ще не багатша та розкішніша від камню.

Літом 1908-го року В. В. Хвойка відкопав біля Десятинної церкви велику майстерню, що відноситься ще до середини XI-го віку, і в якій вироблялися полив'яні плити. Тут знайшлися у великім числі і недороблені, і попсовані, і тільки що наготовлені до поливи плитки, знайшлися і шматки тої шклявої маси, якою поливалася поверхня плиток, знайшлися і тиглі, в яких полива ростоплювалася. Іноді тиглі бували, як видно, подвійні, так що можна було їх наповнювати разом поливою двох різних кольорів і, навперемінно виливаючи на розпечену целю ростоплену шкляну масу, то через один, то через другий носок, змішувати фарби в різних пропорціях і досягати чудесної ігри та переливчатости кахлі.

В Київському городському музеї мається дуже багата колекція полив'яних плиток і з Києва, і з Білгородки, що під Києвом.

В цій колекції є плитки точно імітуючі самі незвичайні й навіть небувалі різнобарвні кам'яні породи, є плитки з металевими золотистими та сріблястими підбарвками, є плитки, де на тлі одної барви виділяється умисний узор другої барви, і т. ин. Звичайно, не константинопольські майстри, що самі нічого подібного не вміли робити, навчили киян такому вражаючому майстерству, а могли навчити тільки ганчарі з Персії або Месопотамії: там, в Рею (біля Тегерана), в Раці (на Євфраті, приблизно на 36 паралелі північної ширини) і в інших культурних центрах власне в XI—XII віках процвітало високе полив'яне мистецтво.

Багатобарвні блискучі та мінливі полив'яні плитки чудесно могли замінити у вистиланнях підлоги та в облицьованні стін привозні мармури та порфири. З будівельним матеріалом українські робітники теж чудесно обзнайомились: вони скоро перестали пильно виробляти ті квадратні, тонкі, гарно випалені цеглини, з яких побудовані були будівлі Володимира Святого та Ярослава Мудрого, а почали робити цеглини дуже великі, продовгасті, грубі, гірше випалені, з більшою домішкою дрібного каміння у глині; та й „цемянка“, мішанина вапни з товченою цеглою, стала не та... Внаслідок цього із численних монументальних будов XII-го віку порівнює мало що уціліло до наших часів. Але об цім жалкуємо ми, а майстрам XII-го віку до сього ніякого, звичайно, діла нема.

А в тім і ми, по совісті кажучи, жалкуємо мало: ні ідеї на світі не забув так свого минулого, не порвав з минулим так рішуче усі зв'язки, не виявляє до пам'яток своєї рідної старовини такої повної байдужности, як ми, усі знизу до гори. Останки великокнязівської доби маються зовсім не тільки в Києві, в Білгороді, в Чернигові, але ще й в Острі та в Овручі, в Переяслові, в Каневі, у Володимирі Волинському, в Новгороді Сіверському, в Галичі і в інших місцях. В яким вигляді все це збереглося, Боже милосердний! І навіть те, що збереглося, нам доладу, треба признатися, просто невідомо: „література“ про пам'ятники мистецтва великокнязівської доби майже вся складається із заміток, статей, рапортів, загублених в різних місцевих епархіальних та губерніяльних виданнях, яких не розшукати ніде, або навіть з рукописів, загублених Бог знає по яких архивах, і написані всі ці статті, замітки, рапорти, доклади здебільшого не спеціалістами-дослідувачами, а малокомпетентними місцевими любителями старовини, або до всього байдужими урядовцями

● Нам належить перевести велику й неймовірно-складну працю, як що буде вирішено хоч тепер нарешті зробити все те, що ми повинні були зробити вже давно. Для сеї праці потрібні великі гро-

ші, бо без грошей не буде ні необхідних з потрібною підготовкою людей, ні о стільки ж необхідних та коштовних технічних приладів. Завдання тим трудніше, що в умовах нашого краю й в обставинах нашого часу його можливо виконати лише в державнім масштабі з ініціативи та на кошти якогось центрального відомства, а тим часом без приватної ініціативи та без приватних жертв нічого путнього не зробиш: в західній Європі й в Америці це давно зрозуміли і там люди знають, що охорона, розслідування та видання пам'яток старовини ніяким чином не є прихмаром небагатьох, а є патріотична повинність кожного свідомого громадянина. Щодо в цій справі зроблено за грошми, то в значній мірі зроблено не державним коштом, а на кошти приватних людей. У нас же скрізь і повсюди розслачується за все та сама „казна“, непаче б то і без археології у „казни“ не більше видатків, клопоту та турбот, ніж потрібно...

Але ми ухилялися від нашого прямого завдання: схарактеризувати творчість перших українських мистців, оскільки це можливо.

В архітектурних формах українські будівничі в загальних рисах придержуються готових зразків, надаючи їм, мабуть, більш простих форм будуються виключно центрально-банні церкви з банею на чотирьох міжлунках, з підбанними лугами на чотирьох стовпах, з потріпним вітварем на всю ширину східної стіни церкви, з подовгастим звичайно пляном (ті бокові галерії, що так сильно поширили пляни св. Софії та Михайлівського монастиря за прикладом св. Софії, в решті церков відкинуті), часто без західного притвору. Для спеціалістів усі ці пам'ятки уявляють, розуміється, дуже значний інтерес, але тут ми можемо про них окремо не балакати, бо істотно нового україно-руське мистецтво нічого в них не витворило.

Про різьбарство треба сказати де-що. З'являються рельєфи місцевої, ба навіть, напевне, української роботи, вироблені з шиферу. У вітварну стіну Золотоверхого Михайлівського собору зовні тепер вмуровані рельєфи, зображають різних святих. Тут не може бути ніякого сумніву що до походження зразків, які мав перед очима і на яких учився київський майстер. Верхівці розставлені симетрично і майже точно повторюють один другого; в обох за плечима однаковим узором розвиваються плащі—і цей узор нам добре відомий по сасанидських (перських) рельєфах та по численних кавказьких прикладах; про Кавказ приходиться здогадувати, бачучи ці рельєфи, і з приводу сюжета, і з приводу озброєння верхівців. Не було б нічого дивного, як би зробив їх майстер приїзжий кавказець.

Але ось другий рельєф, також із шифера, то б то з місцевого, не дуже в усякім разі далекого матеріялу; знайдено його, напевно,

де-небудь біля руїн св. Орини і зберігається зараз в Археологічним музеї Київського університету, в установі для більшості киян зовсім невідомій навіть назвою, але, проте, маючій немало річей історично дуже важних, що відносяться до старовинного Києва. Університетський рельєф надзвичайно цікавий тим, що в нім ми можемо привітати, майже напевно, українську роботу. І ось через що.

Згаданий одіомок рельєфа уявляє воюю, котрий став на одне коліно, в правій руці тримаючи піднятий меч, а на ліву олягнувши невеликий круглий щит... Але я не зовсім виразно висловлююся, як і що в дійсності витворив мистець, хоч зовсім, ніби певно означаю те, що він хотів витворити. Вся річ у тім, дуже відомім для теоретиків мистецтва факті, що ми ніколи не витворюємо дійсності такою, якою ми її в даний момент бачимо, а завжди такою, якою ми її собі, на підставі багатьох зорових вражінь, уявляємо. Вся виучка мистця складається з того, щоб навчитися — не держати в руці оливоць (це наука не дуже мудра!), а уявляти собі досить ясно й достотно те, що перед очима. Коли ми говоримо, що такий-ось поворот «трудний», «не вдається», то се не означає, що провести олівцем так трудніше, ніж саяк або он як, а означає, що такий-то поворот даної річи для нас непривичний, і тому його собі достотно і ясно уявити трудно. Всі дитячі малюнки можуть бути чудовим і дуже повчальним матеріалом для вивчення психології малюнка, та й дорослі—дикуни й не-дикуни—на собі самих можуть спостерегти сказане.

Так ось: той різьбар, що працював над київським університетським рельєфом, ніяк не міг справитися зі своїм—дуже, по правді кажучи, нескладним—завданням: він не зумів вирізьбити щит, надітий на руку воюки. Воюка повернутий, як брати од глядача, наліво, а значить—щит повинен був би закривати всю ліву руку: майстра такий образ отже не задовольнив би, бо він напевне знає, що у чоловіка дві руки, і бачити тільки одну руку він не згоден. І він зробив, як та дитина, що ніяк не могла погодитися з тим, що у мамі, над образом якої вона працювала, є ноги, а їх за снідицею зовсім не видно,—і вона намалювала мамині ноги на снідиці. Київський різьбар вивернув воюковій щита, показав щит глядачеві (і самому собі пасамперед) з внутрішнього боку, показав ті ремінці, в які встромлюється рука, показав і саму руку, але ж встромити руку в ремінці не зміг: для нього ясний устрій щита, для нього ясний вигляд руки, але він ніколи не вглядався в те, як рука встромлюється в ремінь, бо в той час, як рука застромлена, щит обернено внутрішнім боком до тулуба воюкові. В київським рельєфі виявляється така вражаюча, чисто дитяча без-

помічність та недотепність, що приписати не заїзжому майстрові ніяк не можна: виписувались далеко з-за ґрянниці і в стародавні часи, як і тепер, розуміється, тільки майстри справжні, а не недосвідчені новачки.

Різьбарство в київському мистецтві ніякої помітної ролі не грає. Вся творча увага українських майстрів скупчена на малярській оздобі будови. Ми вже досить говорили про те, що власне цінили в цій оздобі старовинні українські знавці. Вони любили яскраву гру фарб, любили узорчасті підлоги, любили блискучі різнобарвні різко сполучені облицювання по стінах, і раз виявилось, що того матеріялу, до якого призвичаїли їх кавказькі будівничі, не можна привезти в Київ через те, що кочівники не пропускають важко навантажених валок, вони надумали, чим замінити камінь. Але позаяк і штучно вироблені оздобові матеріяли коштували незвичайно дорого, то й від них прийшлося відмовитись. Смак до барвистости прийшлося задовольняти з допомогою ідного тільки розпису водяними фарбами по свіжому ще вапняному тиньку, так званими фресками. Найбільш доказовими являються збережені в досить значних частинах два розписи: мозаїчний в соборі Михайлівського монастиря у Києві, з початку XII-го віку, та фресковий в соборі Кирилівського монастиря біля Києва, з середини XII-го віку.

Коли, в середині XVII-го віку, антиохійський патриарх Макарій по дорозі до Москви був у Києві, його син, архidiaкон Павло Алепський, записав у своїм щоденникові про Михайлівський собор слідує: «Великий вівтарь подібний до вівтаря св. Софії та монастиря Печерського, з трьома великими вікнами. На передній його стіні є образ Владичиці, що стоїть піднявши свої руки з відкритими долонями,—з позолоченої мозаїки; також образ Господа, який роздає своїм ученикам, стоячим з обох боків, хліб і кров Боже-ственні. Під ними кругом образи архирейів—усе з мозаїки. Праворуч від цього вівтаря другий вівтарь з високою банею, а ліворуч третій. Свята церква має троє дверей» і т. ин.

З цього опису виявляється, що в середині XVII-го віку ще був більш-менш цілий весь розпис вівтаря, у всім подібний до мозаїчного розпису св. Софії та Печерського собору, але що зовні вівтаря ніяких мозаїк, у всякім разі, не було, а може—не було вже й жадного розпису. Нині з тих мозаїк, які бачив Павло Алепський, існують тільки велика композиція Євхаристії та кільканадцять досить значно попсованих окремих постатів на південній і північній стінах головного вівтаря.

На жаль, вівтарь Михайлівського собору далеко гірше освітлюється, ніж вівтарь св. Софії, а мозаїки зміщені вще, ніж у

св. Софії, так що розглянути їх і описати далеко трудніше. Колісь і з Михайлівського Причастія апостолів тим самим професором А. В. Праховим, що відкрив і перемалював усі мозаїки бані й частину вітарних мозаїк св. Софії, був виконаний прорис і розмальований, але він так і лишився невиданим, і ми його знаємо тільки з невеликої опублікованої Праховим фотографії. Цей істотний пропуск тим більше досадний, що Михайлівська мозаїка—найстаріша і єдиний в своїм роді збережений утвір українських, як видно, мозаїчників.

В літопису під 6616 (1108) роком записано: «Заложена бысть церкви святаго Михаила Златоверхая, Святополкомъ княземъ, въ 11 июля мѣсяца». Як що тільки текст цього місяця літопису не перепищений переписчиками, він дуже красномовно оповідає нам і про те, коли будова була зовсім закінчена і—принаймні, зовні—озодблена: церква прецінь тут уже названа «Златоверхою», запис же зроблено не пізніше 6624 (1116) року, як про те свідчить сам автор, Михайлівський ігумен Сильвестр. В головних частинах будова, одначе, була готова вже значно раніше, бо, як повідомляє той самий літописець, у 6621 (1113) році фундатор церкви Святополк помер «и положиша ѿ въ церкви святаго Михаила, юже бѣ самъ създавъ».

Всім цим не встановлюється, звичайно, певно час виконання мозаїк Михайлівського собору, але наврад чи є підстава й навіть можливість припускати занадто пізні походження їх. XI-й вік—вік широкого користування мозаїками в Києві, XII-й вік—вік фрескового малярства. Візьмім на увагу згадуваний уже нами текст Патерика, де говориться, що ще в кінці XI-го віку «мусію», то б то самий матеріал, з якого складаються мозаїки, привозили до Києва з далекої Абхазії або, коли вгодно, хоч би й з Костянтинополя. Чи не цим пояснюється між иншим і та, вище зазначена обставина, що найроскішніші київські пам'ятки, навіть такі, як св. Софія, мозаїками оздоблялись частково, а не поспіль, як вимагав би костянтинпольський смак? Навіть блискучому Ярославі було не під силу розписати мозаїками всю св. Софію—можна собі прецінь уявити, скільки то коштувало перевезти до Києва з-за моря сотні пудів шкляної смальти на суцільний розпис! В Михайлівських мозаїках уже зовсім мало смальти, а все більш місцевий шифер. А коли половці остаточно заволоділи степом, і стосунки з полуднем товарів майже зовсім припинилися, ні з чого стало складати мозаїки, і мозаїчне мистецтво завмерло й потроху забулося. Видно, не дуже дорожили ним кияне, не занадто воно їм здавалося необхідним, коли вони не робили сироби замішити привозний матеріал, якого більш не можна було привозити, власним виробом.

Правда, у Білгороді, в руїнах церкви, збудованої в самому кінці XII-го віку, в 1197 році—князем Рюриком Ростиславовичем, яка здивувала сучасників «высотою же и величеством и прочимъ украшеніемъ», знайшлися фрески з позолоченим тлом, ясна підробка під мозаїку. Але робити з того факту висновок, що князе сумували за мозаїкою ще в кінці XII-го віку, здається, не слід: Рюрик Ростиславович власне бажав здивувати світ розкішною оздобою своєї церкви і повинен був пригадати про ті мозаїки, якими славилась св. Софія.

Вздовж верхнього краю Причастія апостолів у Михайлівському соборі намальовано не грецький, як у св. Софії, а славянський літургичний напис «҃ прїмѣтенїа дїтесеестѣ ѿ моего лѣомимое за вѣвѣ оставленїе грѣховъ прїтеотнея вїсїсеестѣ крѣвь моя новаго за вѣта і за вѣта і зліваема за вѣта». Що текст обірвано на половині речення, не повинно, звичайно, нас надмірно дивувати: це просто неохайність мозаїчиста, який не подбав спочатку ретельно розрахувати місце, яке потрібне для напису. Але дивно вражіння робить повторення в кінці, тексту: після слів «новаго за вѣта» в запису, яким кермувався, очевиднож, майстер, слідувало слово «і зліваема», але майстер, набравши перші дві літери «і з», загубив місце, де спинився, найшов останню літеру «з» і знов став складати «і за вѣта і зліваема». Майстер був не тільки чоловіком необачним, але й неграмотним, який свій напис не списував, а змальовував літера за літерою, не розуміючи й не підозріваючи, що з літер завжди виходить яке-небудь слово.

Але ж неграмотним майстер був не тільки в справжнім сенсі слова, а й в мистецькому—як що до нього прикласти візантійську мірку, то у всякім разі. В скількох десятках кроків від Михайлівського монастиря стоїть св. Софія, де мозаїчист XII-го віку міг учитись у мозаїчиста XI-го віку. Але він не захотів. І я рішуче не знаю сильнішого закиду проти постійно повторюємої вказівки на нерухомість та на пристрасть до копіювання візантійського мистецтва, як порівняння Михайлівської мозаїки до Софійської. Це такий уже значний пробіг часу їх розділяє, віддалення між обома церквами дуже мале, а яка величезна стилістична різниця!

Рух застиг, пропорції людського тіла стали інші, розуміння малюнка й барв нове. Завдання для маляра поставлено образове, але він сам, в душі до образного мистецтва ніякого потягу не почуває: він зовнішнього, зображеного ним самим світа не знає, не цінить, не признає. Узор йому потрібний, а не образ, та й узор особливий.

В людським тілі він не відчуває логіки механізму і не бачить, що тут усі частини існують в певнім відношенні між собою.



Мал. 18. Мпхайлівський монастир. – Причастіє апостолів.

А через те й людські постаті у нього стали неподібні до людей, стали виродливі, коли на них глянути з анатомичного погляду: руки, ноги, голови зробилися маленькими, на диво непотрібними додатками до... хотілось би сказати: до тіла, але зовсім ясно, що про тіло говорити не приходиться, бо ніякого скелету, ніякої мускулатури, ніякої навіть одежі, яка б відповідала формам та рухам тіла, зовсім нема. Мистець обмежується силуетою, взагалі—подібною до людини, і цю силуету заповняє малюнком брижів, що до певної степені нагадує малюнок брижів, який він бачив на якихсь-то зразках. Що це за зразки?

Коли ми пошукаємо серед візантійських (костантинопольських чи кавказьких, однаково) оздоблених мініатюрами Євангелій, ми без вагання в мініатюрах де-яких рукописів XI та XII віків пізнаємо стиль Михайлівської мозаїки. Я маю на увазі той тип стибу рукописів, який виявляється Євангелієм № 74 Паризької національної Бібліотеки, Євангелієм Гелатського монастиря біля Кутаїса, болгарським Євангелієм Покровської єдиновірчеської Общини в Єпископстві Сісаветграді. Усі ці рукописи належать до чернечої редакції ілюстрацій Євангелія: численні, похашцем намальовані без облямування образки, не претендуючі на велике малярське майстерство, наївно дословно пояснюючі текст, перекладаючі слова текста в безперервний ряд образків. Чернець, що робив подібні мініатюри, ніяк не міг, коли він тільки хотів коли-небудь скінчити свою працю, присвячувати кожній мініатюрі багато уваги й часу, старанно компоувати кожен образок: у нього був запас готових способів і форм, котрі легко й зручно умів переносити на пергамент; це форми, зведені до найпростіших—я б сказав: ієрогліфи. Михайлівські мозаїки не що інше, як побільшені до величезних розмірів і виконані мозаїчною технікою чернецькі мініатюри. Вивчивши Михайлівські мозаїки, ми ясно розуміємо, через що мозаїка повинна була завмерти.

Жити й розвиватися належало фресці. Вона має ту велику перевагу перед мозаїкою, що не вимагає бережливості обрахованості матеріялу—шклиці, що з таким трудом і за такі великі гроші привозилася з-за моря, і якої ніколи не вистачало, якої ніколи не було під руками, коли хотілось і скільки хотілось.

Фресками можна було залити усі стіни й склепіння найбільшого собору знизу до гори, фрески робили непотрібними навіть полив'яне облицьовання і фрески можна, по охоті, поновляти й перемальовувати. Правда, кожна фреска з'окрема далеко менш барвиста, ніж кожна окрема мозаїка, проте фрески беруть кількістю: усі гуртом вони уявляють такий незвичайно багатий безперервний барвистий

фантастичний килім, що жадної мозаїки, жадного полив'яного облицювання не потрібно.

Власне з цього погляду треба підходити й до розпису собора Кирилівського монастиря. І він перетерпів усе те, що належить усякій українській пам'ятці мистецтва. Кирилівський монастир збудував великий князь Всеволод II на місці і на пам'ять своєї військової перемоги з березоля 1140 р., і він став улюбленим «отъним» монастирем князів Ольговичів та усинальницею їхньою. По татарським нападів Кирилівський монастир зникає з документів аж до середини XVI віку; в 1787 р. монастир було скасовано й віддано під Інвалідний дім, при чім фрески були просто затиньковані й зовсім забуті; в 1860 р. розмальовка випадково виявилася завдяки ремонтів, але лишалася занедбаною не тільки до 1874 р., року київського Археологічного з'їзду, але поспіль до 1880 р., коли над нею почав працювати проф. А. В. Прахов.

Прахов ретельно обміряв і розглянув також і саму будову, вирисував її плани на трьох рівнях і три перекрої—всі ці матеріали, як се не неймовірно, лишилися невиданими до сього часу, і я точно не вмію сказати, де вони тепер зберігаються. Прахов обчистив фресковий розпис і зкопіював його; розпис, тим часом, і до сеї пори чекає свого видавця, бо сам Прахов міг видати тільки два зразки, що незмінно й передрукуюються скрізь, де треба дати уяву про Кирилівські фрески. А потім, коли старовинний фресковий розпис було відкрито, його треба було «поновити»: облізлі, справжні фрески здалися вже дуже «некрасивими», «неблагоглядними» — дикуні, малі діти й відомі любителі старовини зходяться в пристрасти до новенького, блискучого, суцільного і цілком не можуть зрозуміти, що стара церква зі своїм розписом є історичний документ, якого не можна ні псувати, ні змінити «реставраціями», бо він незамінний, і що всяке підновлення, навіть коли поновляє любляча рука досвідченого та знаючого справу А. В. Прахова, навіть коли нові фрески пишуться Врубелем, є злочинство. І яке все ж таки щастя, що поновлення було доручено власне Прахову, вченому і мистцеві, а не простому підрядчикові—у нас прецінь є ряд прикладів і такої «турботи» о «благоглядні» церков.

Розпис Кирилівської церкви, багатством та різноманітністю сюжетів, величезною покритою нею площею стін та склепінь, уявляє дуже визначну мистецьку й історичну коштовність. Тут є й сцени з життя Христового, з життя Матері Божої, з Апокаліпсиса, тут намальовано й життє того святого, на честь якого була збудована і сама церква,—Кирила Олександрійського, тут є й численні окремі образи по груді і в цілий зріст. Ми не будемо докладно спинятися

навіть на короткім описові та не будемо перелічувати сюжетів—у нас не вистачило б на це ні часу, ні місця. Але про де-які композиції треба сказати хоч кілька слів.

Насамперед про окремі образи балканських святих. В теплім вівтарі приворіття, праворуч від верхнього вікна в північній стіні жертovníка, збереглися образи двох святих, їден цілком, другий по пояс знизу. До першого приписано: «о. а. (грецькі літери, що означають святого) Костянтинъ». Намальований, в святительських шатах і з євангелієм в руках, лисий з невеликою борідкою муж, благословляючий молитвенників. З проміж усіх носителів імені Костянтин сей святий може бути тільки тим, якого ми привичайлися шанувати під ім'ям св. Кирила, бувшого, разом із св. Методієм, первоучителем славян. Постаць, яка містилася поруч, зображала, либонь, св. Метолія. Треба сказати, що св. Кирило-Костянтин і Методій не належать до святих, популярних серед українських і руських малярів. Тим викресніше, що вони в Кирилівській церкві з'являються навіть не самітні, а спільно ще зі скількома балканськими святими: Климентом болгарським, Іваном македонським та Йосифом солунським. З приводу сього можна пригадати, що в «Апостольським приділі» св. Софії зображені два солунських святих—Домн і Филиппол.

Усе це нагадує нам про те джерело україно-руського благочестія, про яке ми, здається, мимохідь уже згадували, але значіння якого—либонь, і для старовинного україно-руського мистецтва лишилося не з'ясованим, як слід би: про балканські славянські країни взагалі і про Атон, як духовний осередок, з'окрема.

В другій половині X віку на Атоні було засновано монастирь „Ксілургу“ греком виходцем з Солуня. В третій чверті XI в. монастирь цей було куплено від греків україно-руськими ченцями, що прийшли з Києва або з Чернигова. Скоро українців там стало так багато, що їм стало тісно в маленькім Ксілургійськїм монастирі, і вони звернулися до константинопольського імператора Олексія I Комнена з проханням відвести для них більший монастирь. Царь дав їм Пантелеймонівський монастирь, який і по сей день належить руським, хоча й не без перерви належав їм протягом вісьми віків. А Ксілургійський монастирь перейшов у володіння сербських ченців, проте і досі зберіг назву Русіка. Таким чином на Атоні в XI віці існує такий осередок, в яким українські ченці можуть вступати в безпосередні стосунки з ченцями грецькими й східними. Ченці—люди незвичайно рухливі, схильні ходити на прощі та мандрувати, і Свята гора повинна була зробити на світогляд українських мандрівників-ченців величезний вплив.

Київо-Печерський Патерик відводить зносини українських ченців з Атоном до ще старішої доби— до часів Володимира Святого. Неймовірного в сій звістці нема нічого: коли в XI віці українці компактними лавами посунули на Атон, то, значить, слава про нього давно була на Русі, бо в ті часи утруднених зносин, певно, багато потрібно було часу для зміцнення славнозвістности Гори. В житті Антонія Печерського ми читаємо, що він був з Любеча родом і побажав «въ иноческій облещися образъ». Помандрував він в країну Грецьку, обійшов багато монастирів і нарешті потрапив на Атон. «И видѣ монастыря, сущаа ту на святой горѣ, и пребыванія святыхъ отецъ выше челоувѣческаго естества, въ плоти ангельское житіе подражающе». В іднім з атонських монастирів Антоній постригся і дістав від ігумена такий наказ: «Накі иди въ Русію, да тамо прочимъ на успѣхъ и утверженіе будеши, и буди ти благословеніе святыа горы». Антоній так і зробив. Позаяк ні в іднім з існуючих руських монастирів йому не подобалося («Богу не волящу» каже творець Патерика), він у Берестові, біля Київa, самотне оселився в печері.

Коли Святополк Окаянний почав робити своє злочинство, Антоній знову втік на Атон і тільки, коли в Київі було настановлено митрополитом Іларіона, він вернувся і вдруге оселився в околицях Київa, в печері, яка тільки що була покинута Іларіоном. Навколо його хутко зібралися побожні ченці. Виникав славетний опісля Печерський монастирь. Статут цього монастиря був переписаний з статуту Костянтиннопольського Студійського монастиря, який, зі слів того ж таки Патерика, був перевезений одним греком, що приїхав до Київa разом з митрополитом-греком Георгієм.

Чи так справді воно було в дійсности, як оповідається в Патерикові, чи Атон тільки згодом заступає в вивських літописних джерелах другу країну, Болгарію, про зносини якої з стародавним Київом бажано було б знищити, в церковно політичних цілях, всяку згадку, для нашої мети зараз не так важливо. Атон дуже міцно сполучений з недалеким від нього городом Солунь; Солунь, як свідчить хоч би житіє Кирила й Методія, до де-якої міри з'являється славянським культурним осередком, пробуваючи в постійних зносинах і з Охридою і з іншими болгарськими та сербськими осередками.

Коли мати на увазі все це, малювання македонських і болгарських святих, що вславилися своєю працею на користь балканських славян, в Кирилівській церкві не можна пояснити випадком. Окрім того треба пам'ятати, що й Кавказ постійно був у зносинах з Атоном, з Фракією, з Македонією, що на Балканському півострові були великі й впливові не з учорашнього дня армянські колонії. І нарешті не можна забувати, що Атон мав зв'язки ще

і з Святою Землею, був на шляху до Єрусалиму здавна, як і зараз, станцією для руських відвідувачів палестинських святинь. В Київській Русі пристрасть до далекої проци так зміцнилася, що саме духовенство повинно було вжити заходів супротив неї, просто забороняючи мандрувати до Єрусалиму, умовляючи провадити християнське життя на своєму житлиці; на тих, що давали обітницю йти до Єрусалиму, накладалися покути. через те, що ці обітничі, казало духовенство, нищать землю Руську.

Згадка про прочу й зв'язки Київської Русі з Єрусалимом веде нас безпосередне до другої Кирилівської фрески, останки якої збереглися теж на мурі приворіття—до композиції Страшного Суду.

Просто супроти входу ми бачимо вгорі звичайний ряд дванадцяти апостолів, які сидять; нижче їх, ліворуч від глядача,—патовпи праведників, праворуч—грішників і унизу—врата адови. Композиція Суду вже вміщає всі відомі по пізнійших пам'ятках подробиці: тут є і янгол, що звиває небо, і лона Авраамле і ин., так що Кирилівський образ може бути в усіх деталях порівняний з фресками новгородського Спаса-Нередиці та володимирського Дмитрівського собору в Росії й з мозаїкою Торчельського собору біля Венеції.

І ось що цікаво: відразу якось Страшний Суд з'являється в цих розписах в зовсім готовому вигляді, з усіма головнішими подробицями, о стільки вже ustalеними, що вони й з часом не міняються; а де та коли ця багатофігурна й складна композиція вироблялась, ми не бачимо! Ми знаємо тільки їдно: що Царгород тут ні при чім, Костянтинополь займається не фантастикою, а точним формулюванням догматів і все те легендарне та фантастичне, що в XI—XII віці з'являється і в костянтинопольському мистецтві (в тім числі сцени з життя Богородиці і з дитинства Спасителя, композиція Страшного Суду і ин.) проходить туди із Сирії та Палестини, з якими зносини стають особливо частими з середини XI в. і під час Хрестових походів.

З найбільшими подробицями трактує про скінчення світу й про Страшний Суд слово Єфрема Сирійця. Тут знаходяться всі основні риси, якими образ Страшного Суду характеризується в образному мистецтві, а саме: земля й море віддають своїх мерців, небо звивається як звиток, янголи збирають людей, лагодиться страшний престол і з'являється знамено хреста, відкриваються книги, в яких написані не тільки всі слова та діла, а навіть і думки людські. Судія відділяє праведників від грішників: першим надається Царство небесне у вигляді лона Авраамового, других дияволи тягнуть в пекло, в темряву кромешню, або в огнисте море, в геенну, де скрежет зубовий і черв невиспучий. Увесь цей страшний образ був на-

писаний мистцями до VIII віку: оборонні іконопочитання під час іконоборчих суперечок уже посиляються на неї—оборонні іконопочитання, то б то східні ченці. Але в константинопольських розписах одначе ми Страшного Суду не зустрічаємо; навіть значно пізніш XI в. Страшний Суд у властиво-грецьких розписах трапляється не дуже часто. За те ми його знаходимо і в «романській» Західній Європі (наприклад, в розписах в Оберцеллі в Германії та в Торчелло), і на Кавказі в цілому ряді церков, і в Македонії, і—на Русі.

На Русі саме Страшний Суд повинен був стати улюбленим сюжетом, так само, як і на Балканах. Київський літопис до Володимира Святого відносить оповідання болгарських літописців про того філософа, що, проповідуючи князю Борисові-Михайлові православну віру, показав йому «запону, на нейже бѣ написано судище Господне, показываше ему о десу праведныхъ въ весельи предъидуца въ рай, а о шююю грѣшники идуца въ муку». І вірно: саме Русь, з її нахилом до всіляких чудес, повинна була особливо полюбити цей образ. С. М. Соловйов самий нахил руських до монастирського життя поясняє пристрасстю до чудес: «Входячи в монастирську браму, мирянин переходив в инший вищий світ, де все було чудесне, де уява його була вражена дивними казаннями про подвиги ченців, про чудеса, про візії, про надприродну допомогу в боротьбі з нечистою силою; не диво, що монастирь принажував до себе багатьох і найкращих людей. Як тільки пронеслася по Києву чутка про подвиги Антонія в печері, то подвижник не міг довго лишатися самотнім: біля його зібрався братія; бояре великокняжкі з'являлись до нього, скидали боярську одежу до ніг ігуменові й давали зарік убожества та подвигів духовних»... Все руське мистецтво яскраво підтвержує цю характеристику: навіть поза обсягом людських відносин руські були все тими ж «ветерплячими влади» людьми, якими їх півнали візантійські серцевіди відразу в VI віці, навіть в мертвій природі присутність непорушних фізичних законів нестерпуча для україно-руської свідомості й україно-руська душа шукає й знаходить вихід в чуді із замкненого світу законовідповідности. І тоді, й тепер...

Але звернемось до фресок Кирилівської церкви. Серед них треба звернути увагу ще на цілу серію композицій, що уявляють події з життя св. Кирила Олександрійського. Я не можу пригадати, щоб в якій небудь іншій середньовічній малярській пам'ятці зустрічалася та сама серія. Це не означає, звичайно, що їх не було, а значить тільки те, що вони були порівнююче не часті. Перед очима Кирилівські малярі, мабуть, мали ікону св. Кирила «з житієм», мовляв таку, де образ святого був оточений «клеймами» з подіями

з його життя, і саме ці іконописні «клейма» довелося побільшувати до розмірів, потрібних в настінному малярстві. Скомпоновані Кирилівські фрески дійсно по всіх правилах іконного мистецтва.

Ось, наприклад, образ, уявляючий, як «святий Кирило учить царя». В середині ми бачимо під особливим наметом царя, що воз-



Мал. 19. Св. Кирило навчає царя.

сідає на престолі в пишних шатах: праворуч і ліворуч святителі, з сьйвом навкруги голів, в шатах і з книгами в лівих руках; позаду кожного святителя по якомусь-то (в дійсности зовсім неможливому) будинку. Нічого й казати, що хрести на святительських ризах, також як узори на царському каптані, існують сами по собі,

зовсім не ламаючись і не вигинаючись разом з тією тканиною, яку вони ніби-то оздобляють, і не погоджуючись з рухами тіла.

Нічого й казати далі, що не було в дійсності такого моменту, коли св. Кирило особисто розмовляв з імператором Теодосієм. Все це не варто уваги мистця, не істотно і для тих, хто замовляв малюнок...

Ця сама подія повторюється майже точно і під другою назвою: «святий Кюриль учить вь сборъ»: знову посередині цісарь, знову двоє святителів, тільки архітектурного тла немає, а з'явлюються симетрично уложені для заповнення другорядні фігури.

Далеко важливіше, одначе, з погляду історика мистецтва, ніж ці всі іконографічні спостереження, певна річ, те загальне кольорове вражіння, яке утворює розпис і за-для якого він зроблений. Це вражіння—немов від пишного килима, від гаптування, від тканини різнобарвної, з мінливими фарбами, але позбавленої великого певного лінійного узора, логіки, мудрування. Узор скрізь є, в кожній окремій композиції, але в цілیم розписові лінії немає. В цілیم розписові вражає ідно: гра фарб. І це, звичайно, не випадково. Потім, в кінці XVII віку, як на Україні, так і далеко на півночі, в Ярославлі, в зовсім пишному культурному осередкові, живучому иншими спогадами й надіями, перебувшому і татарщину, і «Смутное время», готовому до прийняття «Європи» і почасті навіть вже цю «Європу» прийнявшому,—там будуються і розписуються церкви з новими сюжетами і новими завданнями; але й в XVI віці, як в XII, і на півночі, як і на Україні, художній ідеал іден: примхлива, химерна, нелогічна мрія, але—обов'язково барвіста. Кирилівська церква в значній мірі доповнює ту характеристику руського народу, яку ми вивели, розглядаючи инші пам'ятки.

XIV. Емаль, мініатюра, ікони.

Нам застається доповнити намальовану картину кількома дрібними рисами і сказати де-що про «прикладне» мистецтво Київської Руси, про емалі, мініатюри, станкові ікони.

Емаллю зветься малярство, виконане різнобарвною, подібною до скла, фарбою «смальтою», на металевих плитках. В металевій—золотій або мідяній—основі насамперед вибивають поглиблене ліжко, відповідне зовнішньому контуру, а в середині ліжка припаюють тоненьку дротину, так, щоб вона давала увесь осередній лінійний нарис малюнка чи узор. Дротяні перетинки утворюють замкнені

(то б то без переходу з одного в другий) розділи, і сі розділи виповнюються перетертою на тонкий порошок і замішаною на воді смальтою; кожен з розділів виповняється смальтою відповідного кольору. Після цього плитка кладеться у піч, смальта розтоплюється і щільно пристає до споду й до перетинок. Коли ж плитка прохолоне, застається тільки вишліхтувати її до лиску, і от з'являється серед металевого поля блискуча, що аж виграє промінистими фарбами, композиція з золотим лінійним малюнком.

Стародавня Русь надзвичайно захоплювалася емалями. У різних скарбах, яких так багато виявилось і в самому Києві і ледве не в усіх городах і містечках великокняжої доби, емалі знаходилися в чималій кількості. Між ними багато, видимо, привозних з Візантії, проте є й українські вироби. Правду кажучи, сі останні далеко гірші по виробу і по якості смальти, аніж привозні, та воно й зрозуміло: емальова продукція вимагає величезного терпіння, уваги, досвіду, праця ся тонка й морочлива,—така праця зроду була не по душі нашому майстрові. Але ж готові емалі були вельми до смаку покупцеві русину. І позаяк емалі не такі валовиті як от мрамур для церковних облицьованнів, або мусія, якої для розпису потрібно сотні пудів і яку, виходить, треба возити на підводах або човнах цілими валками, а малі й легкі, так що їх на собі може перевезти навіть поодинокий верхівач, то заморські емалі привозилися й тоді, як друга поклажа у Київ уже з-за моря не потрапляла.

Де ж, пак, було Україні не вабитися емалями! Вони так розкішно відповідали всім її уподобам! Адже, по самих техвичних умовах свого вироблення, емаль не може відтворити дійсність, а може, в найліпшій разі, тільки натякати на ту чи иншу існуючу річ. Ні про яке ліплення світотінню, ні про які переходи з тону в тон, ні про які незначні подробиці малюнку тут не може бути розмови. Емаль дає п'ятки фарб, безпосередне межуючі, різко відокремлені ідна від другої золотими рисами. Геометризований, схематичний—то б то ритмичний—лінійний малюнок і плями чистої фарби! Адже ж це і є та розкіш, якої бажала стара Україна-Русь.

Серед знайдених на Україні емалів X—XII віків є іконки. Іноді ці іконки з'єднані в низки, так що утворюють, наприклад, вінці (діадеми), ят от той, що був добутий у 1889 р. з землі у Києві, в оселі Гребеновського, і належить Ермітажу у Петрограді. Але величезна більшість українських емалів не має релігійного призначення, а уявляє речі натільної оздобы (вінці, барми, сережки, перстні і т. ин.) і тут ми бачимо або рослинний більш-менш стилізований узор, або ж малюнки тварин, звичайно химерних. Ся остання категорія емалів подає для характеристики смаку

й потреб старої України-Руси надзвичайно цікавий матеріал, і про них треба сказати де-кілька слів.

У Києві, в збірці Б. І. Ханенка, переховується вінець, знайдений в с. Сахнівці (Канівського повіту). Вінець складається з семи золотих бляшок. З них шість мережані. Середня заповнена фігурною композицією, яка описується так: «там по пояс витворена чоловіча постать, одягнена в сине убрання з оплеччям і лором, оздобленими різнобарвною емаллю, що наслідує дорогоцінне барвисте каміння; на голові висока корона жовтого кольору; руки розведені на боки, і в кожній з них по берлу, або ж прапору, які складаються з держална і закріпленого на кінці його чотирокутника; на чотирокутниках по хрещатій лілеї, держак багато



Мал. 20. Вознесіння Олександра Македонського.

орнаментовані різнобарвною емаллю. Постать міститься на кулі, по боках якої виставлені два грифони, що займають і всю спідню частину бляшки; постаті грифонів довгі на коротких ногах. Композиція ся повинна уявляти собою Олександра Македонського, який підноситься до неба згідно з середньовічною легендою на колісниці, що тягнуть два грифони». А чи не дивно ж: старо-українська емаль і — віднесення Олександра Македонського! Сюжет сей був улюблений: його ми зустрічаємо потім ще і в рельєфах володимир-суздальських соборів. Східня, барвиста, до краю неймовірна і неісторична, але тим більш занята й принадна казка, мрія!

І другі казки відживають у образах емалів: трапляються тут і птахи з головою жінки, у царському вінці, навіть з віночками

(німбами) навколо голови, які ми звикли бачити на іконах навкруги голів святих,—се «сірини», відгук дуже давніх легенд Сходу; трапляються і грифони чотирохної, але з пташиною головою і з пташиними крилами, почвари. Більш за все скрізь птахів, перістих, небувалих... Часто на одній бляшці птахи або «сірини» уміщені парами і тоді обидві постаті обов'язково скомпоновані геральдично, се б то несхибно симетрично, з зазначенням чи без зазначення середньої вертикалі.

Ми вже якось згадували про Російський державний герб—двоглавого орла. Цей орел у нас—найбільш відомий приклад гераль-



Мал. 21. Сірини.

дичного стилю: орел показаний в такому звороті, щоб усі головні частини його тіла визначалися у зовнішнім нарисі — він ніби розі'ятій; увесь обрис узятий так, щоб права й ліва частини цілком повторювали одна другу, і от саме цим намаганням до симетрії й викликано те, що орел став двохголовий. Того самого ефекту геральдичного штибу можна досягти й иншим чином; можна зв'язано чи без зв'язку подвоїти й цілу постать—але ж симетрично. Так саме й робили київські емаліри. А смак до геральдичного стилю, до ретельно додержаної в подвійній композиції симетрії йде зі Сходу, старовинного, доісторичного Сходу, звідти, звідки йдуть і сюжети, улюблені емалірами.

Крім емалів, необхідно брати на увагу, для зрозуміння духу старої Русі, ще й рукописи з мініатюрами. Книги у XI та XII віках, так само як і багато пізніше, були великої коштовности скарбом. Про книжні вклади у церкви та монастирі окремо згадується в літописах, як про падто коштовні та не часті вклади.

Книги повинні були з'явитись на Україні-Русі, безумовно, з придунайських країн. Звідти ж, либонь, запозичені й прикраси рукописів—заставки, цятковані великі літери, кінцівки та поодинокі малюнки. Проте, треба сказати, що малюнки в ранішніх українських рукописах з'являються не дуже часто.

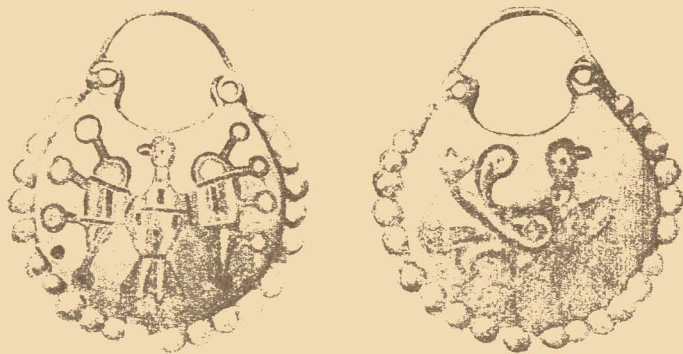


З найстаріших рукописів з мініатюрами найбільш ушавлені Слова Григорія Богослова (Петроградська Громадська книгозбірня), Изборник Святослава 1073 року (Синодальна книгозбірня у Москві), Изборник Святослава 1076 року (Петроградська Громадська книгозбірня), Євангеліє Апракос (Синодальна друкарня у Москві); сюди ж, без сумніву, можна прилучити ще й «Остромирове» Євангеліє у Петроградській Громадській книгозбірні, 1056—1057 років, бай- дуже, що воно писано у Новгороді для посадника Остромира,— навряд чи єсть підстави гадати, що на самому світанні нашого письменства вже існували в різних культурних осередках різні мистецькі школи: їм не було з чого взятися. Ще з більшим правом можна віднести до українського кола пам'яток знамените Мстиславове

Свангеліє, хоч писане й для Мстислава Володимировича, який княжив у Великому Новгороді до 1117 року, але ж був сином, київського великого князя Володимира Мономаха, і який потім (1125-1132) княжив у Києві: по свідоству А. І. Соболевського, Мстиславове свангеліє писане, либонь, у Києві.

В рукопису Слов Григорія Богослова ми маємо незграбні й наївні спроби руського письменця наслідувати чужі зразки: невеличкі заставки, кінцівки й початкові літери, звичайніша плетениця в ролі головного і майже однісінького абстрактно-узорового мотиву, химерні тварини і, головним чином, птахи—в межах образних мотивів: палітра занадто обмежена (синя, червона й жовта фарби складають все її багатство).

Але ж, коли ми звернемося до Остромирового Свангелія, ми там уgliedимо вже цілком инше. Євангелисти займають цілі сторінки.



Мал. 23. Емалеві сережки—колти.

Малюнки оточені пружками стилізованого орнаменту, витриманого в ніжно-зелених та сірих барвах з червоними вкрапленнями. Образи виконані чисто іконописно: на золотім тлі, без рельєфу, лінійно. І дуже строкато: маляр очевидячки підроблюється під емалі, особливо в малюнкові брижів одєжі, в подушці, у віночках, в постаті самого, наприклад, євангелиста Луки, і бика у верхнім правім кутку; і фабри підбирає емалеві, яскраві, суцільні, не дуже турбуючись про гармоничний їх підбір. Подробиці він перелічує цілком і вирисовує їх дуже пильно,—взяти, хоча би прилади до писання на столі, або аналой з рукописом; але цілого обхопити скільки-небудь образове не може, або не хоче.

В Изборнику Святослава 1073 р. ми маємо дуже велику мініатюру зображаючу церкву. Про те, що зображена власне церква, ми догадуємося по загальному контуру малюнка, який нагадує цер-

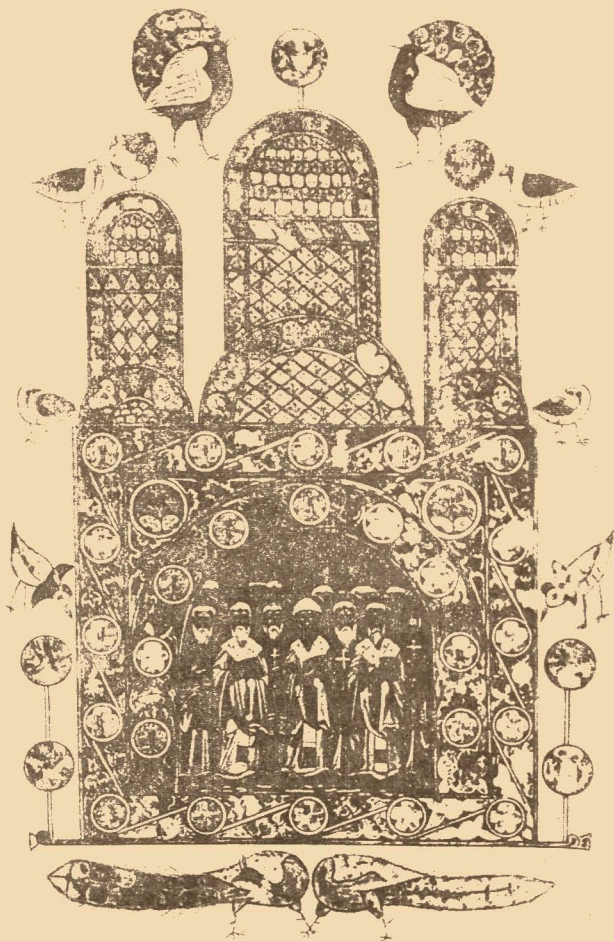
ковну будову з великою банею посередині й малими банями по боках. Але контур утворено чисто узорними стрічками такого самого в загальних рисах штибу, який ми допіру бачили і в облямуванні мініатюри Остромирового Євангелія. В середині облямування, знову



Мал. 24. Єванг. Марко, мініатюра Остромирового Євангелія.

цілком іконописно, намальовано ряд ієрархів, усі в шатах, з золотими слявами довкола голів, з євангеліями в руках. А кругом церкви, просто на полі пергаменту, навіть без означення землі під ногами, ми бачимо всіляких птахів, симетрично розміщених, строкатих, неіснуючих, як і квітки, що повиростали на банях та поруч з церквою на «землі».

Нарешті треба сказати ще кілька слів і про іконопис україно-руський. В іконах Русь-Україна, прийнявши православ'я, терпіла ні трохи не меншу потребу, ніж в книжках. Спочатку потреба в іконах, розуміється, задовольнялася привозними виробами «візан-



тійських майстрів», але хутко довелося малювати ікони й на місці. Достотно-справжніх українських ікон, які без сумніву походять з XI—XII віків, не збереглося. Самий матеріал, на якому малювалися ікони, — дерев'яні дошки — міццю й довготривалістю не відзначається; і навіть коли б збереглася яким-небудь чудом дошка, то на дошці на-

вряд чи збереглися б хочай би сліди фарби, бо фарби, при звичайній «візантійській» малярській техніці, незвичайно легко облуплюються.

В київськiм Патерику слово 34 присвячене почасти преподобному Алiмпію iконописцевi. Сей текст так чудово змальовує ту мистецьку та духовну атмосферу, серед якої жив і працював оцей найстаровиннiйший вiдомий нам на iм'я українськiй мистець, що я ним і закінчу свій огляд стародавнього українсько-руського мистецтва. Ось що розповідається в Патерику.

Коли заморські майстри розмальовували мусією вiвтарь Печерського собору, Алiмпію було вiддано до них в науку. Під час роботи сталося чудо: «образъ Пречистѣй святѣй Владычици нашей Богородици и приснодѣвѣ Маріи самъ вообразися» і «просвѣтися паче соннца»; з уст Богородиці вилетів бiлий голуб, який облетів всю церкву і всі iкони і зник. Усі, хто був у церкві, в тiм числі й Алiмпій, звичайно, «падоша нивць ужасни». Після цього чуда Алiмпій постригся в ченці, щиро працюючи й надалі над малюванням iкон: «добре извѣкъ хитрости иконѣѣ, иконы писати хитръ бѣ зѣло». За велику чесноту та чисте життя iгумен висвятив Алiмпію на священника. І проводив Алiмпій ночі, «на пѣніе и на молитву упражняєсь», а вдень малював невтомно нові iкони або поновляв старі, спорохнiлi, не за-дѣя користи, а з чистої любови до свого мистецтва.

Чудом почалося мистецьке творче життя Алiмпію, чудовно воно й тягнулося. Трапилося раз, що iден благочестивий муж замовив через инших печерських ченців Алiмпію цiлий гурт iкон для одної церкви на Подолі; ченці гроші забрали, потiм ще вимогли грошей, але Алiмпію нічого про те не сказали. Ждав муж, ждав, а втомившись ждати, привіс iгуменовi скаргу на недоброросовiстливого майстра. Коли справа дiйшла до розбору, iкони об'явилися написаними, але чудовно, не людськими руками. І божественне походження iкон потiм пiдтвердилося, коли згоріла церква, в яку iкони були поставлені, а самі iкони лишилися цiлими на згарищу.

Перед смертю своєю заслаб Алiмпій. А йому була замовлена на свято Успiння iкона Богородиці. Прийшов до Алiмпію той, хто замовив iкону, напередодні свята й побачив, що iкона ще не намальована, а маляр очевидячки слабий; і пішов засмучений. Коли він пішов, в келію до ченця явився «вѣкто, юноша свѣтель и вземъ вапницю, нача писати икону»; через три години праця була скінчена, чудовний маляр узав її з собою і поставив на тiм місці, для якого її замовляли. Там і знайшли її. Прибiгли до iгумена, розказали йому про це. Iгумен пішов у келію до Алiмпію і застав його на вiдході в инше життя. Конаючий маляр засвiдчив, що написана iкона янголом. І помер.

На закінчення.

Книжку цю я писав для спочинку, відриваючи час від більших та відповідальних праць. Писав через те, що не міг не крикнути від душевного болю, коли побачив у Києві пробите гранатою склепіння Михайлівського Золотоверхого собору, коли побачив пробоїни від гранат в зовнішніх стінах св. Софії, коли мені розказали, що найдорогші речі з Городського музею та збірки Ханенка довелося вивезти з Києва, коли я собі уявив, що й та незначна частка збереженого — останні пам'ятки нашого старовинного мистецтва може загинути од нещасного випадку або й від рук хижаків-злочинців та тупих руйнаторів.

Мені скажуть, що я ломлюся в одчинені двері: що усі ті, хто тільки й буде читати мою книжку, чудово уміють цінити наше мистецтво і, звичайно, не займаються руйнацією пам'яток, а ні їхнім розкраданням, а, навпаки, у всякий спосіб хотіли б їх оберезити і збирати; що руйнують і рабують інші, хто читати книжки по історії мистецтва не буде.

Неправда. Ми всі, ми — освічена й читаюча суспільність, усі ми не вміємо шанувати старовинне мистецтво. Ми іноді збираємо речі старовини, але через те, що вони нам подобаються, достачають нам естетичну приємність, а не через те, що визнаємо, що в старовинному мистецтві — наша історія, душа наших пращів. Коли б ми се визнавали, ми б не збирали егоїстично кожен для себе, не замикали б у приватних кватирках те, що повинно бути громадською власністю; ми не дивилися б байдуже на старечо уряжені наші музеї, а несли б у музеї і колекції свої, і гроші; ми б не потерпіли, щоб наука про старовинне мистецтво, вся робота по розслідуванню та виданню пам'яток була паралізована недостатчею коштів; ми б подумали про те, що пам'ятки повинні бути врятовані, чого б то не коштувало, хочай би публікацією точних, повних і докладних репродукцій та видань пам'яток, що можуть бути в розпорядженні спеціалістів, навіть коли самих пам'яток не буде.

У нас немає історичного чуття. Ми не визнаємо, що в старовинному мистецтві — душа наших предків і, значить, наша душа: бо в нас живуть давно зійшли в могилу покоління. Ми не визнаємо, що, коли ми бажаємо справді пізнати самих себе, ми повинні ґрунтуватися не на тім, що ми як нарід зробили, а на тім, про

що ми як цілий парід мріяли. Настали страшні часи. Ми в розпуці, ми зневірені в собі самих. Але хіба нема виходу? Щоб його знайти, треба знати, хто ми такі, що ми самі можемо, і чого не можемо. А узнати се ми можемо тільки з нашого стародавнього мистецтва. В своїй книжці я хотів показати, щò нам відбиває це найвірніше дзеркало нашої народньої душі. Стара мрія розбита. Нас урятує лише нова мрія. Її треба створити.

Розуміється, я звертаюся не до спеціалістів учених: спеціалісти давно й без мене знають усе те, що розказано в сій книжці, знають, звичайно, й далеко більше того. Я пишу для широких кол громадянства.

Часто обвинувачують нашу суспільність в млявості, в байдужості. І се правда: байдужість ся убийча. Але ми ніколи не питаємо: а чи може наше суспільство звідки-небудь дізнатися до пуття про все те, що варто б було знати й про мистецтво взагалі, і з'окрема про україно-руське мистецтво? Дізнатися, справді, трудно, навіть дуже трудно.

Про мистецтво існують мудрячі книжки, які написані такою мовою, і в яких оповідається таке, чого без спеціальної підготовки зовсім зрозуміти не можна. Про мистецтво України-Руси є кілька творів, але їх на книжнім ринку немає, та й коштують вони величезних грошей. І виходить: мистецтвом можуть цікавитися їдні багаті та гуляці люди, знавці-аматори: а вся решта повинна або лишатися байдужими, в свідомості, що «це прецінь не про нас», або мусять озлюблятися, бачучи, що перший ліпший німець або француз має в своїм розпорядженні сотні дешевих і, тим часом, чудово виданих книжок, де «національні» пам'ятки в для всіх приступній формі описані, і де сила чистеньких цинкографій відбиває найвизначніщі частини того чи иншого середньовічного собору, найвизначніщі твори того чи иншого маляра або цілої школи мистців. Там, на Заході, широкі кола читаючого громадянства мають можливість любити і знати старовинне своє мистецтво.

А в нас.....

Дай, Боже, щоб серце автора подало вість серцю читачів, щоб моя маленька книжка показала всім, хто ще цього не знає, що старовинні пам'ятки мистецтва можуть багато розказати і багато де-чому навчити, як що тільки їх вивчити, як слід, та гарненько розпитати. І дай, Боже, щоб моя книжка зробила добрий почин та викликала багато-багато инших книжок і книг.

Харків, червень 1918 р.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ВКАЗІВКИ

Для тих, хто зацікавився б якими-небудь з порушених в сій книжці питань, вважаю потрібним додати скільки бібліографічних вказівок на такі книги, які можна найти у всякій скільки-небудь упорядкованій бібліотеці. ::

Загальна теорія мистецтва:

Проф. **Ө. И. Шмить**, Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция. Харьковъ, 1919, 328 стор.

Загальні огляди старовинного україно-руського мистецтва:

Графъ **И. И. Толстой** и **Н. П. Нондаковъ**, Русскія древности, вып. IV, СПб., 1891, ст. 111—172, мал. 84—168.

Игорь Грабарь, Исторія русскаго искусства:

Исторія архитектуры, I, Москва, без вказівки року, стор. 143—162, стаття проф. **Г. Г. Павлуцького**.

Исторія скульптуры, I, Москва, без вказівки року, стор. 9—12, стаття барона **Н. Н. Врангеля**.

Исторія живописи, I, Москва, без вказівки року, стор. 105—128, стаття **П. Муратова**.

Деревляні українські церкви:

Игорь Грабарь, Исторія русскаго искусства:

Исторія архитектуры, II, Москва, без вказівки року, стор. 337—376, стаття **И. Грабара**.

В. Щербаківський, Українське мистецтво, I, Львів - Київ, 1913, стор. 1—28.

В. Щербаківський, Ілюзійне підвищення внутрішньої високости українських церков, Київ, 1914.

Т м у т а р а к а н ь:

А. Спицынь, Тмутараканскій камень. Записки Отдѣленія русской и славянской археологии Русскаго Археологическаго Общества (Петроградскаго), XI, 1915, стор. 103—132.

Өеодеръ Шмить, Замятки о поздневизантийскихъ храмовыхъ росписяхъ. Византийскій Временникъ (вид. Петрогр. Академіи Наук), XXI, 1915 (1917), стор. 62—126.

Ө. Шмить, о Тмутаракани. Изв. Тавр. Учен. Архив. Ком. № 54, 1918.

Вл. Яархоменко, Начало христіанства на Руси. Очеркъ изъ исторіи Руси IX—X, вв. Полтава, 1913.

Ч е р н и г і в:

П. Лашкаревъ, Церкви Чернигова и Новгородъ-Сѣверска. Труды (Кіевскаго) Археологическаго съезда 1899 года, томъ I, Москва, 1902, стор. 146—164, мал. 5—24, табл. IV—V.

Картины церковной жизни Черниговской епархіи изъ IX-вѣковой ея исторіи. Вид. архип. **Василія**. Черниговъ, 1911.

Загальні описи й історія кійвських пам'яток:

Н. Закревскій, Описание Кіева, Москва, 1868, 2 томи.

К. В. Шероцкій, Кіевъ. Кіевъ, 1918.

Д е с я т и н н а ц е р к в а:

Отчеты П. Археологической Комиссии за 1908 г. СПб., 1912, стор. 132—158; за 1911 рік. СПб., 1914, стор. 48—62.

Д. В. Айналовъ, Мраморы и инкрустации Кіево-Софійскаго собора и Десятинной церкви. Труды XII (Харьковскаго) Археологическаго съезда 1902 года, т. III, Москва, 1905, стор. 5—14.

Київська св. Софія:

- Древности Россійскаго Государства, Киево-Софійскій соборъ. Вид. П. Русскаго Археологическаго Общества. СПб., 1871—1887.
- А. В. Праховъ, Киевскіе памятники византийскаго искусства. Древности. Труды П. Московскаго Археологическаго Общества, т. XI, вып. 3, 1886, стор. 7—8, табл. XXII—XXIX.
- Н. Л. Окуневъ, Крещальня Софійскаго собора въ Киевѣ. Записки Отдѣл. русск. и слав. археол. П. Русск. Арх. общ., X, 1915, стор. 113—137, табл. XXII—XXIX.
- Д. В. Милѣевъ, Древніе полы въ Киевскомъ соборѣ св. Софій. Сборникъ археологическихъ статей въ честь графа А. А. Бобринскаго. СПб., 1911, стор. 212—221.
- В. К. Мясоѣдовъ, Фрески севернаго притвора Киево-Софійскаго собора. Петрогр. 1915.
- А. Грабарь, Фрески Апостольскаго притвора Киево-Софійскаго собора. Записки Отдѣл. русск. и слав. археол. Русск. Арх. общ. XII, 1917.
- Д. В. Айналовъ, див. вице, ижд. Десятинною церквою.
- Я. И. Смирновъ, Рисунки Киева 1651 г. по копіямъ ихъ конца XVIII в. Труды XIII (Екатеринославскаго) Археол. съезда, т. II, 1908, стор. 444—462.
- Павель Алеппскій, Путешествіе антиохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка, пер. Г. Муркоса, вып. II. Чтенія въ П. Обществѣ исторіи и древностей русск. при Москов. Университетѣ CLXXXIII, 1897, стор. 67—72.
- В. Завитневичъ, Къ вопросу о времени сооруженія храма св. Софій въ Киевѣ, Труды Киевской Духовной Академіи, 1916 г.
- Д. В. Айналовъ и Е. К. Рѣдинъ, Киево-Софійскій соборъ. Записки П. Русскаго Арх. Общ., нов. серия, IV, 1890, стор. 231—381.
- Ө. И. Шмитъ, Замѣтки та ин.

Білгородка:

- Н. Д. Полонская, Археологическія раскопки В. В. Хвойко 1909—1910 г.г. въ мѣст. Білгородкѣ. Труды Московскаго Предварительнаго комитета по устройству XV Арх. съезда. Москва, 1911, стор. 47—66, табл. I—V.

Михайлівська та Кирилівська розписи:

- А. В. Праховъ, Киевскіе памятники й ин., стор. 9—27, табл. VI—VII.
- Ө. И. Шмитъ, Замѣтки та ин.
- Готується видання виконанихъ Н. П. Негелемъ фотографій з текстомъ В. М. Зуммера про фрески Кирилівської церкви.

Болгарія та Атон:

- М. Приселковъ, Афонъ въ начальной исторіи Киево-Печерскаго монастыря. Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности. П. Академіи Наукъ, XVII 3, 1912, стор. 186—197.

Страшный суд:

- Н. В. Покровский, Страшный судъ въ памятникахъ византийскаго и русскаго искусства. Труды (Одесскаго) арх. съезда, III. Одесса, 1887, стор. 285—381, табл. LXXXIII—LXXXVI.

„Юрійова Божница“ в Острі, Чернигівської губ.:

- Н. Е. Макаренко, Древнійшій памятникъ искусства Переяславскаго княжества. Сборникъ статей въ честь графини П. С. Уваровой. 1885—1915. Москва. 1916, стор. 373—404, мал. 1—19.

Емалі:

- Н. П. Кондаковъ, Русскіе эмалды, I. СПб., 1896.
- Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко, Древности Приднѣпровья, вып. V. Киевъ, 1902, табл. 13, 27, 28, 31—33.

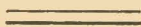
Мініатюри:

- Е. Ө. Карскій, Очеркъ славянской кирилловской палеографіи. Варшава, 1901.
- В. В. Стасовъ, Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени. СПб., 1884, табл. XLI—XLIV, XLIX—LVII.
- П. Симои, Мстиславово евангеліе начала XII вѣка въ археологическомъ и палеографическомъ отношеніяхъ. Вид. Общ. любителей древней письменности. СПб., 1904 та 1910.

ПОКАЖЧИК МАЛЮНКІВ.

	Стор.
1. Церква трьохповерхова XVII в., в с. Ботелька Вижня, пов. Турка (Бойківщина), фотография В. М. Щербаківського	16
2. Внутрішній вигляд знизу верха Миколаївської церкви 1783 р. в Лебедині, на Харківщині, фотография С. А. Таранушенка	17
3. Приблизний план київської св. Софії	36
4. Мозаїки св. Софії.—Розпис вівтаря св. Софії, фотография Н. П. Негеля	45
5. » » » —Іван Золотоуст, фотография С. Д. Аршенівського	49
6. » » » —Григорій Чудотворець, фотография С. Д. Аршенівського	50
7. » » » —Василій Великий, фотография С. Д. Аршенівського	51
8. » » » —Причастіє апостолів (південна частина), фотография С. Д. Аршенівського	54
9. » » » —Благовіщення, фотография С. Д. Аршенівського	57
10. » » » —Вседержитель (з кальки), по Прахову	58
11. » » » —Єванг. Марко (півд.-захід. межилучник), фотография С. Д. Аршенівського	60
12. Св. Софія.—Мозаїчний узор в апсіді, фотография С. Д. Аршенівського	60
13. Фрески св. Софії.—Святитель, фотография С. Д. Аршенівського	61
14. » » » —Св. Андріян, фотография С. Д. Аршенівського	62
15.—16. Ярославова домовина в св. Софії, по Толстому-Кондакову	65—66
17. Плита з билець на хорах у св. Софії, по Толстому-Кондакову	67
18. Михайлівський монастир.—Причастіє апостолів, фотография С. Д. Аршенівського	77
19. Св. Кирило навчає царя, фреска у Києво-Кирилівській церкві, по Прахову	84
20. Вознесіння Олександра Македонського, емалева діадема, із збірки Б. І. та В. Н. Ханенків у Києві	87
21. Сірини, із збірки Б. І. та В. Н. Ханенків у Києві	88
22. Оздоблена емалевими узорами сережка, із збірки Б. І. та В. Н. Ханенків	89
23. Емалеві сережки—колти, із збірки Б. І. та В. Н. Ханенків у Києві	90
24. Єванг. Марко, мініатюра Остомирового Євангелія, по Стасову	91
25. Мініатюра з Изборника Святослава 1073 р., по Стасову	92

	Стор.
I. На-що нам вивчати мистецтво і що зроблено в справі вивчення пам'яток україно-руського мистецтва?	3— 6
II. Хто такі були учителі України-Руси? Варяжська державність і східне православ'я	7—10
III. Християнство на Україні-Руси	10—13
IV. Старовинне українське дерев'яне будівництво	13— 20
V. Україна-Русь пристала до „Візантії“	21—26
VI. Тмутаракань	26—28
VII. Чернігів.	28—30
VIII. Найстаріші церкви у Києві	30—33
IX. Київська св. Софія: архітектурні форми	33—40
X. Внутрішня оздоба київської св. Софії	40—44
XI. Розпис св. Софії	44—64
XII. Різьбарство св. Софії	64—70
XIII. Найстаріші українські майстри	70—85
XIV. Емаль, мініатюри, ікони	85—93
На закінчення	94—95
Бібліографічні вказівки	96—97
Показчик малюнків	98





ВИДАВНИЦТВО **ОСЮ?**
ХАРЬКІВСЬКОГО КРЕДИТОВОГО
СОЮЗУ КООПЕРАТИВІВ
ХАРЬКІВ, МОСКОВСЬКА 18, СОВЕТСЬКА № Тел 41-07

ВИЙШЛИ З ДРУКУ І ПРОДАЮТЬСЯ:

Історія Слободської України.

308 стор. з 71 малюнком і 2-ма мапами.

Ц. 7 руб. проф. Д. І. Вагалін.

Короткий нарис української мови.

Ц. 1 р. 25 к. О. Н. Сивявський.

Мѣстные финансы.

Ц. 2 р. 50 к. А. П. Марковъ.

Начерк розвитку української літературної мови.

Ц. 1 руб. проф. М. Ф. Сумцов.

Древнѣйшая цивилизація въ Европѣ (Критско-Микенская культура).

Ц. 2 р. 50 к. проф. В. Бузескулъ.

Хрестоматія по українській літературі, Ч. 1.

Ц. 3 р. 25 к. проф. М. Ф. Сумцов.

Школьное дѣло у древних грековъ (по новымъ даннымъ).

Ц. 1 р. 10 к. проф. В. Бузескулъ.

Азбука для взрослыхъ.

Ц. 1 р. Гакмаковъ-Николаевъ.

Народный Дѣмъ, его задачи и обществен. значеніе.

проф. В. Я. Данилевскій

Ц. 6 р. 50 к. и А. Богомоловъ.

Природа и населеніе Слободской Украины, Харьковск. губ.

проф. В. П. Таліевъ.

пр.-доц. А. С. Оборотовскій.

Д. К. Педасъ, В. Г. Аверинъ и

Ц. 10 р. П. В. Емельяновъ.

Птицы—друзья человека.

Ц. 3 р. 25 к. Г. А. Брызгалинъ.

Кредитъ и его роль въ народномъ хозяйствѣ.

проф. М. Н. Соболева.

Як треба боротися з зною.

Ц. 25 к. С. Пархоменко.

Состояніе и развитие русскаго сельскаго хозяйства.

проф. А. Н. Челинцевъ.

Ц. 5 р. 50 к.

Кооперація въ Галичинѣ.

Ц. 6 р. 50 к. П. Хоткевичъ.

Охороняйте рідну природу.

Ц. 1 руб. Е. Шарлеманъ.

Чарльзъ Дарвинъ.

проф. В. П. Таліевъ.

Бумажныя деньги.

Ц. 10 руб. І. А. Трайтенбергъ.

Вчѣмось писати (початкова наука письма).

О. Н. Сивявський.

Задачникъ по кредитной коопераціи.

Спаський.

Кооперативный Кредитъ и Кооперативные банки

(пособе для коопер. школь и курс).

проф. А. Н. Анцыферовъ.

Жизнь сельско-хозяйственныхъ животныхъ.

Ц. 4 р. А. В. Палладинъ.

Товаровѣдѣніе.

Н. Класень.

Ключикъ Грамоты, начальная грамматика по новому правописанію.

Ц. 4 р. Н. П. Дашевскій.

Шкільна збірка Українських народнихъ пісень для початковихъ шкіл.

С. П. Дремлювъ.

Слобожане

(историч.-этнографична розвідка).

Ц. 10 р. проф. М. Сумцов.

Клеверъ въ толокѣ.

Ц. 1 р. 40 к. С. П. Кулжинскій.

Успѣхи сельскаго хозяйства.

Ц. 5 р. 50 к. С. П. Кулжинскій.

Букварь по новому правописанію.

Н. П. Дашевскій.

„Искусство“ (его психологія, его стилистика, его эволюція).

проф. Ф. П. Шмитъ.

„Рідний Край“, укр. хрестоматія.

П. Г. Ковалевскій.

„Ясне Сонечко“, укр. букварь.

П. Г. Ковалевскій.

Начальное руководство по украинско-великорусской—русской исторіи для народныхъ школъ.

проф. А. Я. Ефименко.

Что такое національные парни и для чего они устраиваются.

Г. А. Брызгалинъ и Б. А. Захаровъ.

Строеніе и жизнь растения.

проф. В. П. Таліевъ.

Политическая Экономія.

проф. М. Соболева.

