

Українська культура

Курс лекцій

за редакцією

Проф. Дмитра Антоновича

УТГІ

Українська культура

Курс лекцій

за редакцією

Проф. Дмитра Антоновича

УТГІ

Регенсбург

1947

Берхтесгаден

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙ - АРХІВ, Inc.

Клівленд.

Головн. Інвентар ч. 22500

Всі права застережені
Copyright by Ukrainian Technical Husbandry Institute
in Regensburg

Починаючи курс української культури, треба насамперед умовитися, що ми розуміємо під словом *культура*. Це тим більше необхідно, що під словом *культура* в різних випадках криється різний зміст. В широкому розумінні цього слова культурою вважають все, що має людина чи громада людей не від природи, а вже від *нашого* розуму і власної творчості, як в царині матеріяльній, так і духовній, в царині громадського життя, звичаїв та обиходу. Так, коли людина не бере й не їсть сирого м'яса іншої тварини, але раніше те м'ясо зварить чи спече, то така людина стоїть щодо своєї культурності на кілька щаблів вище від людини, що ще не відчуває потреби варити або пекти м'ясо перед його споживанням. Так само щодо вживання знаряддя: людина, що має бодай крем'яний ніж є *культуришшою* від людини, що вживання ножа собі ще не засвоїла. Далі, людина, що має ніж металевий, є *культуришшою* від людини, що не дійшла до вживання металю. Людина, що бодай мотикою колує землю, є *культуришшою* від людини, що до найпримітивнішого хліборобства ще не дійшла. Людина, що має вже соху для оранки землі, є *культуришшою* від людини, що колує землю мотикою, а плуг є *ознакою* ще вищого щабля культурності. Дальший розвиток культури приводить до все складніших систем плугів і, нарешті, до трактора, як найвищого досягнення модерної хліборобської культури. Так само в царині суспільного життя: чим *культуришша* людина, тим вона *ви-творює* ширшу організацію співжиття з іншими людьми. Людина, що *витворила* вже родинну організацію й живе в родинному укладі, є *культуришшою* від людини, що до організації родини не дійшла; ще *культуришній* стан людини, яка живе в організації що охоплює й об'єднує ціле плем'я людей і т.д. аж до найбільшої організації, яку знає *найкультуришша* людина, а саме держави. Зрештою і сучасна держава вже часто не задовольняє *найкультуришніх* людей і вони мріють про інші удосконалені форми держави і навіть про таку організацію цілого людства, при якій держава була б *непотрібна*; але конкретизувати ці мрії та змагання і їх здійснити людина в сучасному *найвищому* стані культури ще не може.

Таким чином, культуру в широкому розумінні цього слова мають в наші часи, певно, всі люди — від найпримітивніших *канібалів* /людодів/ до найбільш культурно розвинених народів; тільки *рівень* культури в них дуже різний: одні мають культуру примітивну, другі знову мають культуру високо розвинену. Але такого широкого розуміння слова *культура* додержуються хіба історики примітивних культур, дослідники генетичної соціології, тощо. Натомість в загальному вжитку є звичай звужувати поняття культури і цим словом зазначати ту культуру, яка стоїть на певному ступені *роз-вою*. В цьому стислому розумінні культурними зветься лише ті народи, що стоять на *вищому* щаблі культурного розвитку, в *від-мінну* від народів з примітивною культурою, яких називають на-

родами некультурними.

Як не є вигідно звужувати межі наукового поняття, щоб його краще охопити й конкретизувати, але з такого обмеженого розуміння терміну культура виникають і певні незручності, бо не дається точно усталити, з якого саме щабля культурного розвитку треба вважати народ культурним, а всі народи, що стоять нижче цього ступня — некультурними. Себто, де проходить та межа, що ділить народи культурні від некультурних? Точної відповіді на це питання дати ледве чи можна, тим більш, що не в усіх народів однаково розвиваються всі галузі культури. В одних більше розвинена культура матеріальна, а відстає культура духовна, в других і матеріальна і духовна культури випереджують розвій культури суспільної і т.п. Отже, зовсім точного розмежування між народами культурними й некультурними зробити не можна. Але, не претендуючи на точність і добре розуміючи багато вад пропонованого критерія, все ж для зручності можемо запропонувати вважати за культурні ті народи, що мають писемність. В своїй мові та це писемство вживають, і навпаки — за некультурні народи тоді вважатимемо ті народи, що свого писемства або зовсім не мають, або те писемство для них чужинці зробили, але в самого народу це писемство у вжиток ще не ввійшло. Проте і це конкретне визначення часто на ділі може стати і неконкретним і не точним, а іноді й невідповідним. На щастя, для нас це не грає великої ролі, бо який би критерій не покласти, то український народ все буде не тільки народом культурним, але народом дуже старої і дуже високо розвинутої культури.

Зате нас заскакує інша трудність. У культурних народів культура безмежно розвивається. Як культура матеріальна, так і духовна і суспільна широко розгалужуються, і кожна галузь розвивається так далеко, що для дослідження її потрібна окрема наукова дисципліна. Так у культурі матеріальній дослідження народного житла, промислового знаряддя, засобів сполучення, одягу, будівництва, оздоб, мистецтва, тощо дають стільки матеріалу, що для вивчення цього матеріалу народжуються цілі окремі самостійні науки, які мають своїм завданням досліджувати розвій промислу, розвій мистецтва декоративного та пластичного тощо. В культурі духовній розвій думки, вірувань і релігії, розвій освіти і всіх просвітних знарядь, розвій творчості словесної та музичної і т.д. дають зміст знову для багатьох окремих наук, як історія філософії, історія релігії, або історія церкви, історія освіти, історія мови, історія літератури, історія музики і т.д. В культурі суспільній організація громадська і відносини між громадянами політичні, економічні, громадські дають зміст для цілого ряду правничих та суспільних наук як історія держави і державне право, цивільне право, церковне право, історія господарства, політична економія і т.д. Не тяжко спостерегти, що й основні галузі культури, як матеріальна, духовна та суспільна, розгалужуючись, переплітаються між собою і деякі науки, досліджуючи свій предмет, не можуть відділити від себе, наприклад, виявів культури духовної й матеріальної, або матеріальної і суспільної: так, історія мистецтва, досліджуючи пластичне мистецтво, ніби стоїть в ділянці матеріальної культури, але розвій пластичного мистецтва є разом з тим і розвитком ідей, думок, понять часто зовсім не матеріальних, а розвій таких галузей мистецтва як тоничне, поезія, музика вже вповні сягає в сферу культури духовної. Так само і такі науки як історія господарства та політична економія сягають і в сферу суспільної культури й культури матеріальної. Отже в викладі розвою і змісту культури

культурного народу велика трудність заходить від безмежного розгалуження та переплітання між собою інших галузей з різних сторін культури. В кожному разі ясно, що виклад розвою і змісту культури культурного народу потребує ознайомлення з таким чином різних і часто дуже далеких від себе наукових дисциплін, що він не може бути викладом одної особи, якою б енциклопедичною освіченою вона не була, а мусить бути колективним викладом більшого числа фахових дослідників, і то чим розвиненіше культура народу, тим виклад її вимагає більшого числа фахівців. Але все таки в культурніших народів, до яких належить і український народ, культурний процес так розгалужився, що ледве чи можливо взагалі для такого народу подати абсолютно повний курс цілої його культури в усіх його найдрібніших деталях. Мимоволі де що пропуститься, де що мусить бути опущено, бо ще не досліджено, де що виділяється в окремі самотійно розвинені науки. Так наприклад, історія літератури є настільки самотійно розвиненою наукою, що хоч вона має своїм предметом одну з головніших галузей розвою духової культури, але ніколи не трактується в загальних викладах культури народу, а завжди виділяється в окремий самотійний курс викладів. Взагалі, як правило, можна сказати, що кожний загальний курс культури якогось культурного народу ніколи не є повним викладом всіх сторін культурного розвою того народу, а тільки деяких сторін його культури. І це навіть тоді, коли ми прийємо термін культури у вузкому розумінні цього слова.

Щоб цьому зарадити, роблять спроби поступити ще один крок у напрямі звуження поняття терміну культура, саме в той спосіб, що, розглядаючи культуру якогось народу, проводять межу, ділячи народ на дві нерівні частини, нерівних щодо кількості і щодо якісної здібності до культурного розвою. Власне розрізняють культуру народної маси, себто безмежно численішої частини народу, і культуру інтелектуальної верстви того ж народу, далеко меншої кількісно, але значно здібнішої до культурного поступу, яка власне часто на своїх плечах і виносить в значній мірі культурний поступ свого народу. Так переведений поділ до певної міри ще подвоює число тих наук, що потрібні для досліду культури народу, бо кожна галузь культури ділить на дві, наприклад, філософія народня і наука філософії, медицина народня і наука медицини, народній фольклор і письменство, народне мистецтво й мистецтво в творчості видатніших артистів народу і т.д. Але зате до деякої міри дається синтезувати всі галузі культури мас народних в науковій дисципліні, яку називаємо е т н о г р а ф і є ю, а культура інтелектуальних верств народу у відміну від етнографії, складає в стислішому розумінні поняття "культура", як це вживається в німецькій науковій літературі, або як частіше кажуть французи та англійці - "цивілізація".

Приступаючи до викладу української культури, ми маємо на увазі дати стисліший образ української культури або цивілізації, але поруч в тим маємо уділити певне належне місце також і етнографії. Проте і в нас огляд культури чи цивілізації українського народу буде зроблено тут дуже неповно і то з двох вищевказаних причин. Деякі галузі суспільної культури, як політичний розвій, розвій економічних і суспільних відносин, розвій держави і державних установ тощо, входить до курсу історії України, розвій літературної творчості також складає окремий курс історії української літератури і тому в курсі української культури повторяться не буде, як і ще деякі галузі з царини культури, що їх виділено в окремі дисципліни. Але будуть у нас пропуски й далеко шкідливішого порядку, власне те, що буде пропущено через

брак нашого знання й наукового розроблення. Так, досі не досліджено й несистематизовано і ми не знаємо докладно, що саме українці зробили в сфері техніки, механіки, агрономії, медицини, математики, всесвітньої історії, географії, археології, права і взагалі більшості наук. А не маючи точних зібраних відомостей, розуміється, не можна обчислити, що українці зробили для культури вселюдської й яка вага їхньої власної культури. В останніх часах тільки трохи підноситься завіса і висвітлюється, що внесли українці в сфері філософії, мистецтва пластичного, музики, театру, наук українства, дослідів з обсягу класичної історії та філософії, економічної науки, але цього замало, щоб ми могли вповні, належно й всебічно представити культурні надбання і висоту культури українського народу.

Нарешті, ще треба мати на увазі, що культурний розвій кожного народу проходить в процесі постійних взаємовідносин різних народів між собою, в процесі культурних впливів одного народу на другий і постійного перехрещування культурних впливів. Культури самотньої, культури, яка в якогось народу самотійно розвивалася б від самих первісток до нинішнього культурного рівня, сміло можна сказати, що не існує зовсім, і то не існує не тільки в культурних народів, але й в народів некультурних, себто в народів, що стоять на найпримітивнішому рівні культури. Та первісна культура, в стадії якої живуть найпримітивніші дикунські народи Африки або Австралії, є все таки складним витвором впливів одного племені на друге, або іноді й держав культурно розвинених, впливів, які некультурні племена прийнявши не змогли далі розвивати, а, навпаки, деградували. Так, в останніх часах доведено, що примітивне мистецтво деяких культурних народів центральної Африки є ремінісценцією колишнього високорозвиненого мистецтва високо культурної Єгипетської держави. Високе єгипетське мистецтво, що згинуло з культурою державною в самому Єгипті, пережило довгий ряд віків і живе, правда вироджуючись, і досі силою традиції в некультурних народів, що колись це мистецтво наслідували. Нема що й казати, що червоношкірі некультурні племена Америки свого часу підлягали значним впливам старих культурних держав на терені Америки, що згинули під натиском європейської інвазії. І для тих же червоношкірих було катастрофічним, що вони здебільшого не в стані були сприймати далі впливів культурних народів європейських.

Взагалі здібність сприймати культурні впливи є необхідною передумовою культурного розвитку і поступу кожного народу. І чим більше різних впливів культурних який народ сприймає, вибирає в себе, перетворює і розвиває їх далі, тим народ є культурнішим. Культура тих центрів завжди випереджує, де сходиться більше різних народів і взаємно переплітають свої впливи. Тому часто культурніші осередки розвиваються по шляхах сполучення, кращими серед яких колись, доки ще не знали штучних шляхів, були ріки чи взагалі водні артерії. Теж саме можна сказати про роль сухопутних шляхів, гірських перевалів, пізніше приморських і приокеанських центрів, а нарешті залізничних шляхів в останніх часах. Навпаки, найменш культурними народами лишаються ті народи, що мають утруднене сполучення з іншими народами. Такими народами, наприклад, є ті племена, що живуть на малих відлюдних островах. Не дурно канібальство дожило ще й до наших часів у тубільного населення малих відлюдних островів Полінезії, або непроходимих хад та нетрів пустинних континентів. Спостерігається, що під оглядом культурного розвитку консервативніші і часто відсталіші народи є ті, що живуть в закритих, мало приступних гірських міс-

цевостях, або місцевостях лісних та болотяних, де немає засобів сполучення, або можливість сполучення є дуже утрудненою.

Отже необхідною передумовою культурного розвитку кожного народу є можливість єднання з іншими народами і можливість взаємного обміну культурними здобутками і культурними цінностями. Здатними до культурного життя і розвитку можуть бути тільки ті народи, що здібні сприймати культурні впливи, але приймати їх активно, перетворюючи і розвиваючи сприйняте далі.

Висока культурність українського народу зумовлюється тим, що він на протязі тисячі років свого історичного життя і мабузь багатьох тисяч років свого життя передісторичного, активно сприймав культурні впливи від безлічі тих народів, що на протязі тисячоліть переходили через українську землю, або входили в стосунки чи межували з українською територією. Активно сприймати чужі впливи, ще раз це повторюємо, є необхідною передумовою культурного поступу. Тут ми розуміємо здібність народу не тільки сприймати культурні здобутки інших народів широкого світу, але й здібність сприйнятий культурний матеріал пристосувати до свого вжитку і в той спосіб дати йому своє власне оригінальне, національне забарвлення і в той спосіб світовий культурний чинник обернути в чинник національної культури.

Оскільки взаємовідносини різних народів мали свої природні межі на протязі віків, то на протязі того ж часу зложилися і культурні групи народів, що мають в своїй культурі більше спільних моментів, або в загальних рисах спільну культуру. Так можна говорити про культуру європейських народів, до яких належить і український народ, себто про європейську культуру, так само можна говорити про культуру азійських народів, або азійську культуру. Останніми часами ніби відокремлюється американська культура, себто культура європейських народів, що переїхали до Америки і в радикально змінених обставинах там активно розвивали далі європейську культуру в трохи іншому напрямі та іншому характері ніж у старій Європі.

Але з другого боку, спостерігається і протилежний процес, а саме: удосконаленням сполучення через європейські простори, коли розвинулося океанське пароплавство, коли повітря теж стає шляхом для швидкого сполучення між протилежними точками земної кулі, з розвитком телеграфної та радіотелеграфної комунікації нав'язується інтенсивніше зближення між народами різних культурних груп і активніші народи Азії сприймають та засвоюють собі культурні здобутки європейської родинної народів і, навпаки, європейці використовують все більше деякі здобутки старої азійської культури. Ті ж самі причини дають себе відчувати і в Америці і там також з'являються паралельно зустрічний культурний процес. З одного боку, в Америці виробляється група народів відмінної американської культури, а поруч з тим і міцнішає зближення Америки східної з країнами Європи, а Америки західної з країнами Азії та Полінезії. Таким чином процес культурного розвитку народів є процесом незвичайно складним і нелегким для дослідження та студіювання. Але тим більше konieczним є для кожного народу уяснити собі свою культурну індивідуальність, ступінь ового культурного розвитку, головні бодай процеси своєї культурної формації і в'яснити потреби наукової розробки різних галузів знання для повнішого і точнішого визначення своєї культурної ваги та гідності.

Взаємне переплітання різних культурних впливів в різних місцях і в різних народів дає різні наслідки і викликає різні ефекти; тому образ людської культури є незвичайно багатоликий,

ті самі впливи різними народами різно сприймаються, різно розвиваються і зрештою мають різну культуру національного відмінку. Цим і зумовляється ціле багатство і різноманітність загальнолюдської культури. Загальнолюдська культура, це немов би спільна безмежно багата скарбниця, до якої кожний народ вкладає ним надбані культурні скарби, і, очевидно, чим культурніший народ, тим більші культурні скарби він вносить до загальнолюдської культурної скарбниці. Як багата ця скарбниця, видно з того, що, говорячи тільки про народи високорозвиненої культури, ми маємо цілі культурні групи народів з дуже відмінними засадами і виявами своєї культури: групи народів європейських, європейської культури, азіатської культури, можливо американської культури... Але кожна з цих культур в свою чергу незвичайно різноманітна. Так, культура європейських народів має багато спільного в культурних засадах кожного з цих народів, але разом з тим вияви тих культурних звсад у кожного з європейських народів дуже відмінні. Культура Франції, Італії, Німеччини, Англії, України і т. д. між собою дуже відмінні, хоч разом з тим і мають досить спільного, що їх всіх разом відрізняє від культури, напр., народів азіатських. Тому і культура народів європейських, як і культура азіатських — багаті й різноманітні культури. В свою чергу культура великих багатомільонових народів у кожного зокрема в різних місцевостях неоднакова. Так в Англії культура шотландця, уельця і інших земель британських островів у межах загальної англійськості відмінні між собою, як в Італії культури ломбардська, тосканська, сіцилійська, сардинська тощо в межах загальної італійської спільності різняться між собою; безперечно теж і в українців культурні особливості різних земель виявляють значну різноманітність. Гуцули, бойки, лемки, поліщуки, волиняки, подоляки, лівобережці чи гетьманці, слобожани, тощо мають свої відзнаки, культурно між собою відрізняються, але тільки в межах загальної і спільної всім їм української культури; так само загально-українська культура відрізняється від французької, італійської, німецької тощо в межах загальноєвропейської культури, і як культура європейська відрізняється від азіатської, американської тощо в межах загальнолюдської культури. Можливо що фахові дослідники зможуть і далі повести аналітичний поділ, описуючи етнографічні й цивілізаційні відміни груп певних місцевостей. Спеціально в українців, що віками не мали власної держави, а жили поділені між різними державами, по різних державах підлягали різним впливам і виробили в своїй культурі дещо відмінні особливості. Особливо це стосується до головної маси українського народу, що до революції 1917 року входила до складу Російської держави і слідує по величині теж кількамільнової групи українського народу, що більше сотні років перед тою ж революцією входила до складу Австрійської держави. Дуже відмінні обставини державного, політичного життя, — відмінне етнографічне оточення, в якому ці дві головні групи українського народу оберталися поруч з основно відмінними природними умовами / Карпати — гори та підгір'я, з одного боку, та лісостеп і степ, з другого боку /, — все це разом мусіло витворити і безперечно витворило дещо відмінні культурні типи одного українського народу. Ці відміни, на жаль, іноді и приводили до непорозумінь, певної незгоди між окремими чинниками цих двох найбільших відламів українського народу. Але це явище яке спостерігається й в інших народів, як, напр., антогонізм між ломбардцями та пеметцями в італійців, баварцями та прусаками в німців, здебільшого вважається за явище нездорове, не-

нормальне, відоме під назвою партикуляризму. Отже сорокамільйонний український народ має й не може не мати різних культурних виявів дещо відмінних у Карпатах, у степу тощо, але в цілому має свою віками, навіть тисячоліттями вироблену єдину українську культуру, культуру Єдиної Соборної України.

Сприймаючи факти культури сучасної України, треба пам'ятати, що в різні епохи українська культура виглядала відмінно. Деякі риси української культури дуже старі, деякі, навпаки, пізніше вироблені або запозичені. Так, наприклад, такий величезний скарб української культури, як українська народня пісня, ми тепер з певністю можемо сказати, — на протязі століть дуже мінявся. Пісні обрядові, ці пісні, що складаються з дуже коротеньких куплетів / строф / з постійно повторними рефренами, як колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні — дуже старі, ще передхристиянського походження. Деякі з них змінилися в прийняттях християнства, як колядки та щедрівки, і пристосувалися до християнського обиходу; деякі, як купальські, до християнства не пристосувалися, зате їх і зосталося далеко менше і напевно більшість з них в добу християнства зникла. Отже багатства української обрядової пісні на протязі часу, як бачимо, дуже змінювалося. Це в обрядових піснях, які є найстарші. Пісні ж не обрядові, пісні епічні, ліричні, побутові тощо, це здебільшого пісні новішого походження; час повстання цілого багатства цієї української пісні, головним чином, — XVI, XVII та XVIII віки. Цей час вважається золотою добою української пісні. Очевидно, що козацькі пісні могли виробитися в добу козацтва, чумацькі за часів, коли розвинувся чумацький промисел і т. д. Правда, подекуди в тих піснях часто чуються сліди попередньої доби старокнязівського чи дружинного епосу, але з того вже видно, що епічна пісня до XV віку, до козацького періоду була зовсім інша, ніж після періоду козацького. Так само література українська в XVII та XVIII віках виявляла щось значно відмінне від літератури XIX віку і навіть література першої половини XIX віку дуже відмінна від літератури початків XX віку. Так само пластичне мистецтво в кожному періоді історичного життя українського народу виглядало зовсім інакше. Візантійсько-романське мистецтво старо-князівської доби відмінне від мистецтва доби козацького барокко, а це останнє відмінне від мистецтва класичного кріпацької доби, яке в свою чергу різниться від сучасного модерного українського мистецтва. І те саме, ту саму постійну зміну культурних форм і виявів спостерігаємо в усіх галузях народньої культури. Живий народ живе — значить міняється, і разом з тим міняється й його культура. І в цій постійній зміні деякі риси, деякі форми культурних виявів одмірають і губляться, деякі приходять нові і деякі знову виявляють незвичайну живучість. Дослідити над тим, які риси культурних виявів старі і як саме старі, які новіші, які зовсім нові, а як виглядали ті форми, що вже відмерли та загубилися, одним словом, дослідити процесу постійної зміни культурних форм життя і культурної творчості народу є завданням історика культури, який все повинен пам'ятати, що в житті народу немає застоїв, але все невинно й постійно міняється. Установити закони цього процесу, закони постійної зміни форм, постійної еволюції культурного життя є завданням історика культури.

Щоб зрозуміти сучасність культурного стану народу, щоб зрозуміти культуру народу взагалі, треба знати законів, по яких культура розвивається, зрозуміти закони постійної зміни культурних форм, щоб розібратися, що в культурі народу є нового, а

що є пережитком, що є старе й відмираюче, а що є хоч старе , але ~~повне~~ життєвої сили; для цього всього треба приходити до студіювання народної культури з історичною методою, себто студіювати не просто культуру народу, а історію його культури. Маючи бажання студіювати культуру українського народу, кінче треба студіювати І с т о р і ю У к р а ї н с ь к о ї К у л ь т у р и.

Л е к ц і я п е р ш а.

Р О З В И Т О К Н А У К И У К Р А Ї Н О В Н А В Т В А В Х І Х І Н А П О Ч А Т К У Х Х. С Т О Л І Т Т Я Т А ЇЇ Д О С Я Г Н Е Н Н Я.

Проф. Дмитро Д о р с ш е н к о.

Початки наукового дослідження української історії, етнографії, мови, письменства, — те, що ми зовемо українством, припадають на самий кінець ХУІІІ. століття. Ці початки тісно зв'язані з українським національним відродженням. Саме тоді, коли рука російського уряду доруйновувала останки української державності на лівобережній, козацькій Україні: на Слобожанщині, Запорозжжі й на Гетьманщині; саме тоді, коли завмирало українське культурне життя в старих своїх формах і, здавалось, цим разом уже, — завжди, якраз тоді серед освічених представників українського громадянства, як антитеза до упадку старого життя, зароджувався новий духовий процес: пробудження інтересу до свого власного минулого, змагання зберегти національну історичну традицію, вкупі з впливом нових ідей, що приходили до нас із Заходу, ідей народності й демократизму, — все це утворює умовний рух, який має в історії назву українського національного відродження. Це відродження розпочалося перш за все на Лівобережжі, де ще були живі спомини про часи козацтва і гетьманства, де ще збереглася своя замощня й освічена верства — колишня козацька старшина, яка хоч і перелицьовувалася на дворян Російської імперії, але ще не зовсім одірвалася від української національної стихії і, в особі своїх кращих представників, пам'ятала про часи колишньої козацької слави і пишалася нею. І ось якраз тоді, коли російський уряд, починаючи з самої царіці Катерини ІІ., докладав усіх зусиль, щоб не тільки назва, але навіть сама пам'ять про часи гетьманщини зникла, і щоб раз на завжди викоринився погляд, ніби українці — якийсь окремий народ од москалів, — саме тоді українські патріоти починають збирати пам'ятки до історії своєї минувшини і видавати їх у світ, щоб не пропала пам'ять про колишнє самотнє життя рідного краю. В 1777 році роменець В а с и л ь Р у б а н видає в Петербурзі "Краткую летопись Малой России с 1506 по 1776 год", що уявляє з себе ніщо інше, як короткий курс української історії, зложений невідомим автором ще в 1730-х роках з виразною метою зв'язати старий князівський період української історії з козацьким, і доповнений відомим О л е к с а н д р о м Б е з б о р о т ь к о м / пізнішим канцлером російської імперії / . Одновременно видає він і "Землеописание Малой России" — коротку географію гетьманської України. Трохи згодом глухівчанин Ф е д і р Т у м а н с ь к и й публікує записку про вибори старшини на Запоріжжі, маніфест Б. Хмельницького і в 1793 році видає в Петербурзі літопис Григорія Грабянки / без імени автора, тоді ще не відомого / . Цілий гурт людей віддається збиранню матеріалів до української історії: гетьманських універсалів, дипломатичного листування, записок і всяких інших пам'яток, з свідомою метою прислужитися національній історії. Одним із найбільш діяльних збирачів був А д р і я н Ч е п а. На основі зібраних ним

- 10 -

матеріалів молодий Український патріот **Микола Маркович** / вступ відомого мемуариста / заохочується скласти цілу енциклопедію українства. Але він встигає видати лише перший том під назвою "Записки о Малороссіи", що виходить у Петербурзі в тім самім 1798 році, по й "Янеїда" Котляревського. Книжка Марковича містить короткий огляд географії й етнографії України і перейнята ентузіастичною любов'ю до рідного краю і до свого народу. Передчасна смерть не дала йому докінчити свого наміру. Одночасно з Марковичем працює над українською історією **Василь Ілля Ілля**, що в ньому дехто вважає автора відомої "Історії Русов" - патрістичної, в республікансько-демократичному дусі написаної історії України / відкритої в рукопису аж тільки в 1822 році /, **Василь Ломиківський**, **Михайло Марків**, **Максим Берлінський** та інші дослідники. Мало кому з них пощастило бачити свої праці надрукованими: для української історії і взагалі для українства не було місця в офіційних наукових органах того часу, що мали часто російський характер; доводилось друкувати по чужих виданнях, аж поки не почав виходити в Харкові в 1816 році "Український Вестник", де друковано було чимало статей і матеріалів до української історії.

Взагалі Харків, відколи тут у 1804 році з ініціативи й на кошти місцевого громадянства відкрито перший на Україні університет, стає осередком українського духового руху. Тут біля університету зростають українські наукові й літературні сили: **П. Гулак-Артемовський**, **Григорій Квітка**, **Амвросій Метлинський**, **Ізмаїл Срезневський**, **Микола Костомаров** та інші; тут в 30-40-х роках виходять українські альманахи, в яких поруч з творами красного письменства друкуються й матеріали до української історії, як от у "Молодику" Бензкого. В 1822 році появляється з ініціативи освіченого й ліберального генерал-губернатора "малоросійського" князя **Миколи Рєпніна** з'ятимовна "Історія Малой Россіи", написана молодим українським архівістом **Дмитром Бантиш-Камєнським**. Це була перша українська історія, написана на основі документів з московських та українських архівів. Хоч вона була виложена сухо і в надто лояльному до Росії дусі, а проте вона мала, як на свій час, велике наукове значення і витримала аж три видання / 1822, 1830, 1842 / за короткий час. Одночасно з Сантимом працював над історією України гарячий український патріот **Олександр Мартос**, але його рукопис загинув; збереглися лише уривки, друковані в 1822 році в одному російському журналі. З них знати, що Мартос мав неабиякий літературний талант. Зате була видана в 1842 році з'ятимовна "Історія Малороссіи" **Миколи Маркевича**, написана з патрістичною метою, на основі головної "Історії Русов".

Майже одночасно з початком історичних дослідів прокидається на Україні й інтерес до народнього життя, до народньої мови, пісні, до народніх звичаїв та обрядів. Вже в 1777 році **Григорій Кадяковський** видав "Описание свадебных обрядов в Малой Россіи и Слободской Украинской губерній". Зробив він це ще не бувши свідомий наукової ваги етнографічних описів, але вже при кінці XVIII століття під впливом ідей романтизму з його захопленням живою старовиною, що збергалася в народніх звичаях і піснях, починаються вже серйозні студії над українською етнографією. Одним з найбільш завзятих записувачів пам'яток усної народньої поезії був поляк **Адам Чарноцький**, що виступав під прикриттям ім'ям **Зоряна** **Хода-**

к о в с ь к о г о / 1784-1825/, справжній піонер української етнографії. З його численних записів скористалось багато пізніших етнографів. В 1818 році появилася перша "Грамматика малоросійського наречія" — О л е к с и П а в л о в с ь к о г о, зложена ще в 1805 р., а в слідуючій 1819 році вийшов "Опыт собранія старинных песней" князя М и к о л и Ц е р т е л е в а; тут перше було надруковано десяток народніх дум з передмовою, де з'ясовувалася велика поетивна вага української народньої поезії. В 1827 році М и х а й л о М а к с и м о в и ч / 1804-1873/ видає збірку ліричних народніх пісень з ентузіастичною передмовою, яка для свого часу служила немов літературним маніфестом народньо-романтичного напрямку. В 1836 році П л а т о н Л у к а ш е в и ч видає збірку пісень з Галичини й правобережної України, нарешті в 1832-38 роках І з м а ї л О р е з н е в с ь к и й видає в Харкові свою "Запорожскую Старину", де поруч з справжніми народніми піснями та думами друкує ним самим скомпановані думи про деякі події й деяких героїв з козацької історії, що за них не збереглося пісенних пам'яток / Це фальшування було даниною поняттям того часу, коли з таких же самих патріотичних мотивів у чехів Вячеслав Ганка скомпонував "Краледворський" і "Зеленогорський" рукописи/.

Одначе всі ці видання мали в значній мірі, навіть для свого часу, дилетанський характер; вони були ділом патріотичного захоплення окремих одиниць зпоміж українського суспільства. Для серйозних, систематичних студій, для публікування матеріалів до історії потрібні були наукові установи й видавництва, підтримані державою, або самим громадянством. Але таких своїх установ Україна не мала, школа й наука була вже давно в чужих руках, а саме громадянство того часу ще не мало розуміння великої ваги національної культури, як це було, наприклад, у чехів або поляків. Та на щастя серед українців-учених знайшлися люди, які зуміли використати офіційні російські установи, в яких вони брали участь, для видання українського наукового матеріалу, без чого самі наукові дослідни були б майже неможливі. Великою заслугою професора-славіста в Московському Університеті О с и п а Б о д я н с ь к о г о / 1808-1877/ було те, що він, яко секретар Російського Історичного Товариства в Москві й редактор його видань, видрукував у "Чтеніях" цього товариства протягом 1846-58 років велику силу старих українських літописів, хронік, записок і документів; між іншим він опублікував "Історію Русов", "Літопис Самовидця" і цілий ряд інших величезних для української історіографії ваги пам'яток.

В 1843 році було засновано в Києві урядову Археографічну Комісію / "Комісія для разбора древних актов"/, з метою доводити науковим способом, що правобережна Україна не польський, а "руський" край. Та ця комісія відразу опинилася в руках українських, які зуміли зробити з неї по суті українську наукову устанovu, бо всі її видання / спочатку "Пам'ятники", що їх вийшло 4 томи, а потім "Архив Юго-Западной России" та інші публікації/ були присвячені історії України, головню правобережної. Комісія вже в початках своєї діяльності видала козацькі літопиои Самійла Величка і Григорія Грабники. В 1860-х роках секретарем комісії став олавний український історик В о л о д и м и р А н т о н о в и ч, і тоді то почався найбільший розцвіт її діяльності. При комісії засновано було й Центральний Архів для документів до історії правобережної України.

Поруч з цією офіційною установою і деякі приватні люди, аматори української старовини видали ряд важливих пам'яток до української історії, як ось М и х а й л о С у д і е н к о, О л е к с а н д е р М а р к о в и ч / що видав 1859 р. "Дневні записки" свого діда Якова Марковича / та інші. На полі історичної критики мали велику вагу розвідки згаданого вже М и х а й л а М а к с и м о в и ч а. Велике наукове значення мали й видані П. Кулінем в 1856-57 р.р. "Записки о Южной Руси" - збірник історичних та етнографічних матеріалів. Усе це підготувало ґрунт для нової фази історичних студій, коли до дослідження і вивчення старовини були притягнені не тільки писані документи, але й живі пам'ятки - народні перекази та пісні. Головним представником цієї так званої етнографічної методи в історіографії був талановитий історик і громадський діяч М и к о л а К о с т о м а р о в / 1817-1885 /, автор ряду блискуче написаних монографій з козачього періоду нашої історії: "Богдан Хмельницький" / 1859 /, "Гетманство Юрія Хмельницького", "Гетманство Виговського", "Руїна", "Мазепа й Мазепинці" та інші. Найбільшу увагу звертав Костомаров на дослідження великих народніх рухів, яким надавав більше значення, ніж діяльності окремих осіб, таких, як Хмельницький тощо. В українській історії добачав він вияв таких головних принципів, як федеративно-нічобий та демократичний. Ці принципи виявилися і в княжих часах і в козачьких. За головний зміст нашої історії козачьких часів уважав Костомаров боротьбу з польським феодалним панством і з московським централізмом. Хоч монографії Костомарова для нашого часу вже перестаріли, але й досі зберігають велике наукове значення. Виданим 12 томів документів до історії Хмельниччини й Руїни / т.зв. "Акти относящиеся к истории Южной и Западной России" /

Оучасник і товариш Костомарова по громадській роботі П а н ь к о К у л і ш / 1819-1897 / від романтичного захоплення козаччиною / в своїх етнографічних і літературних роботах / перейшов під впливом польської історіографії до дуже різкої критики тієї самої козаччини, вважаючи її за елемент антикультури і руїницький. Натомість підносив Куліш вагу міщанства й пачастки старого українського шляхетства в нашій історії. Праці Куліша в цім напрямі: "Перший період козацтва до ворогування в ляхами" 1868, "Исторія возсоединения Руси", 3 томи 1873-77, "Отпадение Малороссии от Польши" 3 томи 1888-89, зустрілися з осудом в українській історіографії, але вони принесли свою користь, спонукаючи до більш критичного відношення і до глибших студій над нашим минулим.

В часи найбільшого підйому українського руху в 1860-х роках було засновано в Петербурзі український місячник "Основа" / 1861-62 /, в якому поруч белетристики й публіцистики містили розвідки з української історії, етнографії, мови, історії письменства та права / П. Куліш, М. Костомаров, Ол. Кістяковський, Ол. Лазаревський та інші /. По припиненні "Основи" українознавство знову залишилося без свого власного органу і українські вчені знову мусіли тулитися з своїми працями по чужих виданнях. Російське Географічне Товариство доручило українському етнографові П а в л о в і Ч у б и н с ь к о м у / 1839-1884 / організувати дослідження народнього життя на Правобережжі. Результатом спеціальної етнографічної експедиції Чубинського в співробітництві з іншими українськими дослідниками з'явилося монументальне видання 7 томів "Трудів" тої експедиції / 1872-1877 /, які містять величезний матеріал народніх пісень, казок, обрядів, списів звичаїв, родинних відносин, статистичних даних, дослідів над мовою, юридичними звичаями і т.д. Майже одночасно в москов-

ських "Чтеніях" було надруковано 3 великих томи Я к о в а Г о л о в а ц ь к о г о "Народнія песни Галицкой и Угорской Руси" /1877-78/. З окремих етнографічних видань треба зазначити М. Н о м и о в а /Симонова/ "Українські приказки, прислів'я і таке інше" /1864/ та Ів. Р у д ч е н к а "Народнія южно-русскія сказки", 2 томи 1848-70.

На початку 1870-х років українській громаді в Києві пощастило заложити своє власне наукове товариство українське під фірмою філії Російського Географічного Товариства /т. зв. "Юго-Западный Отдел Рус. Географического О-ва"/. Це товариство за короткий час свого існування /1873-76/ згуртувало біля себе ряд визначних наукових сил, таких як В. Антонович, Ф. Вовк, Мих. Драгоманов, Павло Житецький, Ол. Монашевський, М. Зібер, Кость Михальчук, Ол. Русов, Ол. Кистиковський, П. Чубинський, Микола Лисенко, Ів. Рудченко та інші і розвинути надзвичайно інтенсивну діяльність на полі дослідів етнографії й економічного життя українського народу. Вона притягло до співпраці також і українців з Галичини та Буковини. Товариство видало 2 томи своїх "Записок" і 2 томи "Исторических песен малорусскаго народа с объясненіями В. Антоновича и М. Драгоманова" /1873-74/ - епохальне видання, яке звернуло на себе увагу всього ученого світу. "Малорусскія народнія преданія" під редакцією М. Драгоманова, збірку чумацьких пісень Ів. Рудченка, 3 томи творів М. Максимовича. З ініціативи й заходами товариства було скликано в 1874 році в Києві Археологічний З'їзд, який обернувся в блискучу маніфестацію наукових досягнень на полі українознавства: археології, етнографії, мовознавства, історії. Розвиток українського національного руху в половині 1870-х років стрівожив російське правительство і, видаючи 18 мая 1876 р. свій ганебний ука́з про заборону української літератури, цар Олександр II звелів закрити й "Юго-Западный Отдел Географ. О-ва", як головне осередок українського наукового життя. Цілий ряд українських учених мусів або виїхати з Києва або емігрувати за кордон /М. Драгоманов, Ф. Вовк, М. Зібер, О. Подолинський/.

Переслідування з боку російського уряду, які розпочалися за царя Олександра II, вже в 1863 році, примусили українських діячів усе більше звертати свої погляди на сусідню Галичину, де ще в 1830-х роках почали появлятися ознаки національного відродження. Революція 1848 року знайшла свій відгук у Галичині і викликала була серед галицьких українців жвавий національний рух. У Львові було założено товариство "Галицько-Руська Матиця" для видання книжок, а "Собор руських учених" ухвалив установити основи української граматики й правопису, заявившись за самостійністю української мови та за її єдністю на цілій етнографічній просторі від Карпат до Кубані. Уряд, ідучи на зустріч домаганням українців, заложив у львівському університеті /тоді німецькому/ катедру української мови й літератури. Цю катедру заняв Я к і в Г о л о в а ц ь к и й, один з провідників національного відродження Галичини. Однак галицькі культурні діячі, виховані в консервативних традиціях і занадто прив'язані до старої церковно-книжної мови, не мали відваги стати рішуче на народньому ґрунті. Не вірячи в можливість відстояти свою народність власними силами, вони схилились до російської мови і письменства, до чого намовляли їх і деякі московські слав'янофіли з М. Погодіним на чолі. Сам Головацький, як тільки прохолонув запал 1848-49 років, почав уживати в своїх творах того самого церковного "язичія", якого трималась більшість галицьких письменників. Тим самим язичієм писали й нечисленні галицькі вчені, головні історики: Д е н и с З у б-

рицький, Антін Петрушевич, пізніше Ісидор Шараневич та інші. Однак український рух у Росії часів "Основи", а особливо твори Шевченка знову підсилили народній напрям у Галичині. Молодь стала рішуче на бік "народовців" /себто прихильників національного українського напрямку/, а до неї приєдналися згодом і деякі старші громадяни. Були закладені українські часописи у Львові: "Русалка", "Мета", "Вечерниці", "Правда", в яких почали брати участь і українські письменники з Росії /Ол. Кониський, П. Куліш, Ів. Нечуй-Левицький та інші/. Зпоміж учених народовецького напрямку визначилися проф. Ом. Огоновський, автор наукової граматики української мови, розвідки про "Слово о полку Ігоря" і 5-ти томової "Історії літератури Руської" /себто української/ 1887-94, історики Юліян Целевич, Омельян Партицький, Корнило Зайковський, автор історії уніятської церкви єпископ Юліян Пелеш та інші.

Після заборони 1876 р. українські наукові досвіди не припинились; навпаки, українці, яким була заборонена отверта громадська діяльність і майже унеможливлена праця літературна, тепер звернули особливу увагу на дослідження наукові, на вивчення української історії, мови, етнографії, — щоб довести науковим способом культурно-історичну самостійність українського народу і його право на вільний національний розвиток. Правда, ця праця мала провадитись російською мовою, пристосовуватись до суворого цензури і вестись головню в межах російських наукових товариств і видавництв. В кінці 1870-х років у Києві було засноване при університеті історичне товариство імені Нестора Літописця, а в Харкові, також при університеті, історично-філологічне товариство. Перше мало велике значення для розроблення української історії й археології, а друге також для української етнографії; київські "Чтенія" і харківський "Сборник" містили багато цінних розвідок і матеріалів з обсягу українознавства. Київська Археологічна Комісія, під фактичним керуванням В. Антоновича, ще в 70 роках розвинула дуже інтенсивну діяльність. Її "Архив Юго-Западной Росии", окрім матеріалів, приніс десятки дуже важливих монографій з історії українських суспільних станів, з історії юридичних та економічних відносин, з історії церкви й культурних відносин, писаних фаховими вченими, такими як В. Антонович, Ор. Левицький, М. Владимирський-Буданов, Ів. Каманик, С. Терновський, Ів. Новицький, Т. Лебединцев, Мих. Стороженко, М. Грушевський та інші.

Проф. В. Антонович, займаючи в Києві катедру "русской" історії, дуже багато потрудився над розробленням князівського й литовського періодів нашої історії і створив науку української археології. Він створив цілу школу своїх учнів, які розробили історію окремих земель старої України-Руси і взагалі підготували ґрунт для наукової синтези української історії. Яку пізніше дав учень Антоновича М. Грушевський. Також Антоновичів учень проф. Д. Багалій дістав катедру історії в Харкові і розпочав там дослідження над історією Слобідської України. Великий учений, професор харківського університету Олександр Потебня /1835-1891/ поглибив дослідження над українською мовою і народньою словесністю, поруч з установленням загальних законів розвитку людського слова в зв'язку з думкою. Учень і наступник Потебні по кафедрі проф. Мик. Сумцов дав цілу низку студій з поля української етнографії й історії старого українського письменства. М. Драгоманов на еміграції продовжував свої студії над українською народньою словесністю, видав "Політичні пісні українського народу", 2 томи 1888-89 р.р. і цілий ряд розвідок про українські народні легенди й апокрифи /видані

пізніше у Львові в 4-х томах/. Проф. Ол. Кіотяковський розроблював історію українського права, Олександр Ефименко - історію соціально-економічних відносин старої України. Проф. М. Петров /своїми "Очерками истории новой украинской литературы" 1889 / і проф. М. Дашкевич створили наукову історію нового українського письменства.

В 1882 році в Києві було засновано місячник "Кіевская Старина", який надовго зробився головним органом українознавства, присвятивши особливу увагу дослідженню політичної, соціальної й культурної історії козацької України. За 25 років існування "Кіевской Старини" на її сторінках уміщено величезне число монографій, розвідок, статей і матеріалів з усіх галузей українознавства, і без неї не можна сьогодні навіть помислити собі наукового дослідження України ХУІІ-ХУІІІ століть. "Кіевская Старина" скупчила в числі своїх співробітників майже всіх видатніших українських учених з цілого простору української землі, а також чимало вчених російських та польських, які працювали в обсягу українознавства. Серед істориків, які особливо близько стояли до "Кіевской Старини", треба відзначити Олександра Лазаревського /1834-1902/, який спеціалізувався на історії соціальних й культурних відносин Гетьманщини /"Малороссийские посполитие крестьяне" 1866, "Описание Старой Малороссии", 3 томи 1888-1902/.

Ослаблення цензурних утисків з початком ХХ стол. і оживлення громадського життя як по цій Росії, так і на Україні сприяли витворенню наукових осередків на провінції, звичайно в формі офіціальних наукових установ, які однак, опинившись в українських руках, присвятили свою працю розробленню місцевої старовини й етнографії. Такими були т. зв. Архівні Комісії в Полтаві, Чернігові й Катеринославі; Товариство дослідників Волині в Житомирі, Церковно-Археологічне Товариство в Кам'янці Подільському, Товариство дослідників Кубані в Катеринодарі. Повстали музеї української старовини й мистецтва: в Києві, Чернігові /Музей Василя Тарновського/, Катеринославі та по інших містах. На чолі музею запорожської старовини в Катеринославі станув відомий дослідник Запорожжя Дм. Яворницький, автор "Запорожья в остатках старини й преданьях народа" 2 т., 1888, 3-х томової "История запорожских казаков" та інших численних праць.

Протягом 80-х, 90-х і початку 1900-х років українськими вченими була виконана величезна праця, яка обіймала дослідження над усіма сторонами життя українського народу в його минулому й сучасному. Можна сказати, що історична самобутність і своєрідність українського культурно-національного типу знайшли собі повне наукове обґрунтування. Але всі ці досвіди були переведені в чужій - російській мові й мусіли дуже рахуватися з російськими цензурними вимогами: багато історичних тем взагалі не могли бути досліджені, а взагалі вчені примушені були не договорювати своїх думок до кінця частенько - не робити відповідних висновків в власних працях, навіть не вживати самої назви "український", замінюючи її словом "россій", або хоч "малоруссій" чи "южно-россій". В такому формальному опортунізмові докоряв, часом не без підстави, українських дослідників Драгоманов. Щоб створити незалежне осереддя української науки, де б українські дослідники могли провадитись без огляду на російську цензуру, з ініціативи В. Антоновича й Ол. Кониського була переведена в 1892 році реорганізація літературної фундації імені Шевченка у Львові /заснованої в 1873 р. на кошти українців з Росії/ в "Наукове Товариство імені Шевченка". Це товариство мало завданням об'єднати наукові сили російської й австрійської України й розвивати вільні

дослідди, головню в обсягу українознавства. Товариство почало видавати свої "Записки", в яких брали участь поруч з місцевими галицькими силами українські вчені з Росії. Справжній розвиток "Наукового Товариства ім. Шевченка" розпочався з того часу, коли на його чолі станув проф. М. Г р у ш е в с ь к и й, який був спроваджений в 1894 р. з Києва, щоб зайняти новозасновану в львівському університеті катедру української історії. За порівняючи короткий час Грушевському почастило справді об'єднати біля праці в товаристві численні кадри наукових робітників і розвинути надзвичайно інтенсивну діяльність, особливо в сфері наукового видавництва /видав близько 150 томів "Записок Наукового товариства ім. Шевченка"/. Грушевський опер працю головню на місцевих силах, з одного боку він приєднав до праці таких видатних учених, як дослідник стародавнього писемства і народної словесности, славний український письменник І в а н Ф р а н к о /1856-1916/ та етнограф В о л о д и м и р Г н а т ю к, а з другого боку — молодші сили, головню своїх власних учнів, з-посеред яких визначилися історики Стефан Томашівський, Мирон Кордуба, Іван Крип'якевич, Іван Кривецький та інші. Окрім "Записок", була заложена серія інших наукових публікацій; товариство було поділене на кілька секцій та комісій з обсягу різних галузей загально-людського знання, увійшло в науковий обмін з ученими установами щодого освіти, заложило велику бібліотеку й наукові музеї; коротко кажучи, Наукове Товариство імени Шевченка вже в кінці першого десятиріччя своєї праці сповняло всі функції української академії наук, якій бракувало лише формального титулу академії. До початку світової війни Товариство видамо разом коло 400 великих томів наукових праць українською мовою, серед яких головню частину, майже 9/10, складали праці з українознавства, переважно з обсягу історії, історії писемства та етнографії. Окремою видань Товариства були праці самого Грушевського та Франка. В серії видань Товариства виходила з 1898 року й монументальна "Історія України-Руси" Грушевського. Розвитку студій з українознавства в Австрії сприяло також існування катедри української мови та писемства у Львові і такої ж катедри в Чернівецькому університеті, яку займав автор наукової граматики української мови проф. Ст. С м а л з — С т о д ь к и й.

Револуція в Росії 1905-1906 років скасувала формально утиски над українським словом; повстала українська преса, почали вільно друкуватися українські книжки, позасновувалися українські культурно-просвітні товариства, стали допускатися українські видання зза кордону, які до того часу належали до "абсолютно заборонених" в Росії, в тім числі й всі видання Наукового Товариства ім. Шевченка. Однак домагання українського студентства і цілого громадянства, щоб по університетах на Україні було засновано катедри українознавства, не було задоволене університетськими властями й урядом, а деякі професори, що розпочали самочинно викладати українською мовою, як ось М. Сумцов у Харкові та Ол. Грушевський в Одесі, були примушені ці виклади припинити. Правда, дозволено викладати російською мовою: проф. А. Лобода почав викладати з української літератури в Києві, Ол. Єфименкова з української історії в Вищих Жіночих Курсах у Петербурзі та інші. В 1908 році в Києві було засноване "Українське Наукове Товариство" по типу львівського. Головою його було обрано М. Грушевського, який переніс у значній мірі свою діяльність до Києва. Товариство почало видавати свої "Записки" та "Збірники" своїх секцій; вперше на Україні російській почали виходити наукові праці українською мовою в обсягу медицини, техніки та інших спеціальних наук. З початком 1914 р. розпочато

видання наукового квартальника українознавства "Україна".

Реакція, яка приборкала революційний рух 1905-1906 років, наклала свою важку руку й на розвиток української науки, гальмуючи його на кожному кроці. Коли ж вибухла була світова війна, то було припинено майже всі прояви українського культурного життя. Голову "Українського Наукового Товариства" М. Грушевського арештовано й заслано до Сибірска, Товариство мусіло припинити видання "Записок" та "України"; воно змогло видати всього два "Українських Наукових Збірники" та й то перенісши їх друк аж до Москви. Через обставини воєнного часу задержалося видання широко задуманої енциклопедії українознавства російською мовою: "Український народ в его прошлом и настоящем"; вийшло її всього два томи: 1-й - історія /Грушевський/ і 2-й - етнографія й мова /Ф. Вовк, Ст. Томашівський, Ст. Рудницький і Ол. Шахматов/.

Революція 1917 року і відродження української державності розкрили перед українською наукою взагалі і перед українознавством зокрема нові необсяжні перспективи. Українська мова зробилася мовою державною; повстали українські державні університети в Києві та Кам'янці, історично-філологічний факультет у Полтаві; по всіх старих університетах і взагалі по вищих школах засновано катедри української мови, історії, права, історії письменства; нарешті в кінці 1918 року заложено в Києві У к р а ї н о в с ь к у А к а д е м і ю Н а у к по дуже широкій програмі. Засновано державну Українську Археологічну Комісію, Державний Архів, Археологічний Комітет та інші наукові установа. Однак руйна самостійної Української Держави знівечила всі ці широкі початки. Після тяжкого періоду громадської війни, голоду й окупації України московськими більшовиками наукове життя вже під совітською окупаційною владою почало відроджуватися лише з кінця 1922 року, але вже в зовсім інших умовах і на інших основах, як було раніше. Совітська влада зберегла Українську Академію Наук і почала помалу давати їй кошти для існування. Не вважаючи на велике зменшення культурних сил, з яких одні згинули, а інші опинилися на еміграції, не вважаючи на голод та злидні, українські вчені об'єдналися біля Академії і за короткий час розвинули подиву гідну широку діяльність, яка становить одну з найблискупіших сторінок в історії Української культурної праці. І с т о р и ч н о - ф і л о л о г і ч н и й В і д д і л Академії почав видавати свої "Записки" /всього вийшло 26 томів/ і цілий ряд наукових публікацій з обсяги історії, археології, мови, письменства, історії мистецтва, всього понад 100 томів праць старших учених, таких як Д. Багалій, С. Єфремов, В. Перетц, А. Кримський, Ів. Каманин, С. Тимченко, В. Разанов, 6-ти томовий корпус текстів старої української драми, В. Модзалевський, В. Данилевич та інші та цілого ряду молодших сил. Проф. М. Грушевський, повернувшись в 1924 році з еміграції, став на чолі історичної секції і розвинув блискучу діяльність, яка нагадувала колишні часи його праці у Львові. Він відновив з р. 1924 видання "України", видав кілька дуже цінних збірників порайонного дослідження України /Київ, Чернігів/, цілий ряд наукових збірників; він продовжував видання своєї "Історії України-Руси", випустивши в 1929-30-х роках IX том, де історію доведено до смерті Б. Хмельницького; продовжував видання високо-цінної історії української літератури, яку розпочав був за кордоном; в 1926 р. вийшов 5-й том, доведений до кінця XVI віку. В і д д і л О о ц і я л ь н и х Н а у к Академії так само окупчив біля себе старших і молодших дослідників і виданим кілька десятків томів "Записок", "Праць" комісії для вивчення історії українського права та комісії для вивчення звичаєвого права України, "Матеріалів до історії українського права"

та інші публікації — принесли принесли цілий ряд дуже важних студій і матеріалів з історії українського права й соціально-економічних відносин. Особливу вагу мають монографії М. Василенка, Д. Окиншевича, М. Слабченка — з історії права й державного устрою Гетьманщини й Запорозжя, М. Максимейка, С. Борисенка, М. Товстоліса — про "Руську Правду" та "Литовський Статут", Гр. Черкаського про "Копні суди", О. Малиновського, К. Воблого, А. Профєвича, Л. Яснопольського — про різні питання правового й економічного життя на Україні.

Фізико-Математичний Відділ Академії, що так само об'єднав біля себе найкращі наукові сили України з обсягу наук природописних і математичних, розвинув дуже показну дослідчу й науково-видавничу діяльність: десятки томів "Записок Фізико-Математичного Відділу", "Праць Інституту Технічної Механіки", "Українських Геологічних Вістей", "Збірника Біологічного Інституту", і "Збірника праць Зоологічного Музею", "Українського Ботанічного Журналу", сотки окремих публікацій з різних галузей точних наук, — усе це вперше познайомило учений світ з розвитком і досягненням української наукової праці в її національній формі. Разом із тим внесено дуже цінний вклад в дослідження української природи: географії, геології, ботаніки, зоології, нарешті — антропології й етнології.

Хоча під радянською владою наукову діяльність було сконцентровано й централізовано в Академії Наук, а всі університети закрито, виділивши з них спеціальні "Інститути Народньої Освіти", але по головних культурних осередках засновано "Науково-дослідчі катедри", як місцеві філії Академії Наук. З таких катедр найбільше значення мала катедра української історії в Харкові під керуванням проф. Дм. Багалія. Опубліковані нею коло десятка томів "Записок" принесли ряд дуже цінних студій з історії України, як самого Багалія, так і його учнів. У видавничих при "Інститутах Народньої Освіти" записках у Києві, Полтаві, Кам'янці і Ніжині також містилося чимало поважних праць з обсягу українознавства. Спеціально треба відзначити праці ніжинського професора М. Петровського з поля української історії. Для дослідження творчості Т. Шевченка мали велике значення різні "Шевченківські Збірники", видавані в Києві й в Харкові спеціальним "Інститутом Т. Шевченка". Взагалі треба сказати, діяльність українських учених за час 1922-30 років була дуже широка й високо-цінна по своїх досягненнях. З тим більшим жалем доводиться констатувати, що цій роботі покладено край в 1930-31 роках спеціальною нагінкою з боку совітської влади на українську науку. Вся діяльність Української Академії Наук була визнана за "буржуазно-націоналістичну" й "контрреволюційну", саму Академію реорганізовано: скасовано зовсім Історично-філологічний Відділ, усунуто від участі і позбавлено зовсім змоги працювати на науковому полі цілий ряд визначних учених, починаючи з М. Грушевського; виключено з Академії цілі сотні її співробітників і впроваджено натомість людей, які на мають нічого спільного з наукою, тому лише, що вони заявили себе надійними прихильниками пануючої комуністичної доктрини; цілій роботі Академії та іншим науковим установам надано вузько-партійний характер. Все це мало наслідком, що наукова діяльність на полі українознавства зменшилась до мінімуму і те, що появилось за останніх 2-3 роки має здебільшого дуже сумнівну наукову цінність. В розвитку української науки, як уже не раз бувало й за старого режиму, знову настав антракт.

На українських землях, що опинилися під Польщею, в наслідок несприятливих обставин повоєнного часу, наукова діяльність зменшилась, але не припинилась зовсім. "Наукове Товариство імени

Шевченка", позбавлені державної підтримки, яку вони мали за Австрії, позбавлені багатьох своїх активних співробітників, які емігрували з краю, одірване від зв'язку з Великою Україною, не могло розвивати такої інтенсивної діяльності, як перед війною. Та всетаки вони продовжували видавати свої "Залишки" /які появляються в числі 1-2 томів на рік замість 6, як було раніше/, а також випускали зрідка й інші свої публікації. Колишні українські катедри у львівському університеті скасовано, натомість заложено катедри української мови /проф. Ів. Зігнєвський/ і літератури /проф. Б. Лепкий/ у Кракові та української мови /проф. Р. Омель-Остоцький/ й української історії /проф. М. Кордуба/ у Варшаві. В 1930 р. заложено у Варшаві "Український Науковий Інститут", який під керівництвом проф. Ол. Лотоцького розвинув дуже інтенсивну працю й видав понад 30 томів наукових публікацій.

В зв'язку з упадком української державності й розгромом українського національного життя повстало явище - в таких широких розмірах в нашій історії небувало: масова еміграція української інтелігенції за кордоном. Серед цієї інтелігенції знайшлося багато професорів і взагалі діячів науки і цілі тисячі молодих людей студентського віку. Завдяки щедрій підтримці уряду Чехословацької Республіки заложено було ряд українських високих шкіл: Візантій Університет і Високий Педагогічний Інститут у Празі й Господарську Академію в Подєбрадах. В наслідок цього Прага з Подєбрадами стали осередком української наукової праці як в обсягу загальних та спеціальних наук, так особливо в обсягу українознавства. Біля українських високих шкіл заложено цілий ряд українських наукових товариств, з яких спеціально для українознавства мало значення "Українське Історично-Філологічне Товариство" в Празі. Було випущено сотки наукових публікацій і високошкільних підручників, які збагатили українську науку й сприяли виробленню наукової термінології. Заложений у Празі "Громадський Видавничий Фонд" випустив кілька десятків цінних наукових праць, серед яких особливо велику вагу має збірник праць з української антропології й етнографії проф. Ф. В. В. к а. Так саме дуже цінним здобутком української науки на еміграції є видані ще на початку еміграції історичні праці М. Грушевського /УІІІ-й том "Історії України, 1922/ і В. Л и н и н о в с ь к о г о /"Україна на переломі"/, а також праці з історії українського права Р. Л а щ е н к а, А. Я к о в л е в а, з історії філософії на Україні Д. Ч и ж е в с ь к о г о, з історії пластичного мистецтва та театру Д. А н т о н о в и ч а.

Праця українських учених на чужині виявилася не тільки в продовженні й поглибленні своїх студій, але також і в ознайомленні західно-європейського громадянства з Україною та з її культурним життям. Праці українських учених про Україну, про її історію та культуру почали з'являтися в наукових виданнях чеських, німецьких, англійських, французьких та інших. Як одне з великих досягнень науки про Україну серед чужинного світу треба вважати заснування в 1926 році в Карловому університеті /Прага чеська/ катедри української історії та української мови і письменства. В тім же 1926 році засновано "Український Науковий Інститут" в Берліні, який аж до останнього часу сповняв роль посередника між українським та німецьким науковим світом і видав 5 томів наукових публікацій про Україну в німецькій мові.

За останні роки все частіше в Німеччині й у Франції читаються систематичні курси й спорадичні виклади про українську мову, письменство та культуру самими ж німецькими та французькими професорами.

Як видно з цього короткого огляду, наука українознавства

ва дуже рідко й в дуже короткі періоди тішилася сприятливими умовами для свого розвитку. Здебільшого доводилось їй боротися з перешкодами, про які інші, щасливіші своєю історичною долею народи не мають навіть поняття. І все ж таки вона виявила надзвичайну живучість і досягла дуже поважних здобутків, якими сміливо може похвалитися перед усім культурним світом. Для самого ж українського народу, для розвитку його національного самопізнання й свідомості вона мала значення просто неопідиме. Вона була надхнута й перенята глибокою любов'ю до своєї рідної землі й до свого народу, бажанням прислужитися для його добра. Ця любов служить запорукою, що українська наука переживає часи лихоліття і разом з усім українським народом досягне вільного, ніякими перешкодами більш нестриманого розвитку й розквіту.

Л е к ц і я д р у г а.

Ш К О Л А Й О С В І Т А Н А У К Р А І Н І.

проф. Васи́ль Б і́дн о в.

І. Дюмонгольська доба.

Історія школи, а разом з тим і освіти на Україні, починається з того часу, коли Володимир Великий /980—1015/ розпочав організовувати християнську церкву. Про школу й освіту в доби передхристиянської ми мало знаємо. Давні зв'язки українського народу з Візантією дали можливість зрозуміти культурну перевагу останньої над Україною, а разом з тим викликали серед вищих верств українського громадянства бажання пересадити візантійську культуру на український ґрунт. Володимир Великий був особливо гарячим прихильником такого культурного зближення України з Візантією, а засобом до того він уважав охрещення свого народу та нав'язання родинного зв'язку з імператорським візантійським двором. І те, і друге він зробив, згідно з традиційною хронологією, коло 988 року. Для зміцнення християнства й для поширення греко-візантійської культури, незабаром після свого охрещення, Володимир заснував в Києві школу для дітей вищих верств українського громадянства.

Про цю подію наш первісний літопис розповідає дуже коротко: "Післав /Володимир/ нача поимати у нарочитие чада дѣти й даяти нача на ученіе книжное". Автор літопису додає до цього, що матері дітей, взятих до "ученія книжного", плакали, не розуміючи того, наскільки корисна для людини шкільна наука. З наведеного літописного свідчення трудно уявити собі, що то за школа була, які були учителі й чому там учили. Звістки інших стародавніх пам'ятників наших теж дуже уривчасті, випадкові й не дають можливості виокремити питання про першу школу на Україні, як і взагалі про школу в дюмонгольську добу. Безсумнісним є той факт, що київська школа стала зразком для інших осередків Київсько-Української держави. З літопису відомо, що син Володимира Ярослав /+1054/ заснував школу в Новгороді на триста хлопців. В житті препод. Феодосія Печерського оповідається, що він, перебуваючи хлопцем в Курському при своїх батьках, в одного з місцевих учителів навиче

воя граматикія" /привичаївся до науки книжної/. Що в прийяттям християнства серед князів та вищих станів прищеплюють звичай давати дітям освіту, крім наведеного приклада в Феодосієм, говорять і інші свідчення. Автор житія св. Бориса, сина Володимира Великого, забитого братом його Святполком в 1015 р., говорить про цього князя, що він "бяхе и грамотъ научен". Володимир Мономах про свого батька Всеволода /+1093 р./ свідчить, що той "дома оудя, изумѣша пять язык".

Обставини того часу та потреби життя вимагали певного знання, бо освічені люди були потрібні й для церкви й для держави, для заміщення церковних урядів та різних посад адміністративного характеру, для підтримання широких торговельних зв'язків, для ведення великих господарств у боярських маєтках та інше. Поостійні зносини з Візантією та присутність греків серед нашої ієрархії /митрополіти та єпископи/ зокрема вимагали від наших людей знання грецької мови. Того ж самого вимагали й інтереси наукові, бажання користуватися тими творами, що не були перекладені на мову слов'янську. Через те серед наших людей було поширене знання грецької мови. Митрополит Клемент Смолятич / в середині XII ст./ свідчить, що мав коло себе людей, що вивчили грецьку мову. Серед тих п'яти мов, що знав князь Всеволод, батько Мономаха, була й грецька мова. Дипломатичні, торговельні та церковні зв'язки з Візантією потребували знання тої мови, а патріярші грамоти на Україну, як і твори деяких київських митрополитів, писані по-грецькому, — свідчать про знайомство наших освічених людей з грецькою мовою.

Дипломатичні, як і торговельні зв'язки України з західною Європою вимагали від наших людей знання й латинської мови, яка серед народів заходу була мовою міжнародною. Політичний зріст Галича та Волині в XII ст. втягав західно-українські землі в сферу інтересів середньо-європейських і збільшував потребу латинської мови. Про те виразно свідчить ряд документів офіційного характеру як місцевого, так і зовнішнього /з боку чужих монархів та римських пап/ походження. Згодом латинська мова на Галицько-Волинських землях придбала велике значення, а тому вивчення її було необхідним для всіх, хто займав більш-менш визначне громадське положення. Для переважаючої більшості української людності, звичайно, не було безпосередньої потреби знати мову грецьку та латинську; вона обмежувалася своєю рідною літературною /себто слов'янською/ мовою церкви, і в ній засвоювала свою шкільну освіту.

З того часу, як Київсько-Українська держава, по смерті Ярослава I /в 1054 р./, розпалася на поодинокі землі, не бачимо прикладів, щоб місцеві князі заводили школи. Останні заводилися при єпископських катедрах для підготовки кандидатів священства. Тут вчили читати, писати, церковному співу та початкам віри й моралі, потрібним для парохвіяльного священника, як вчителя своєї пастви. По пархвіях, коло церков, існували школи для початкової освіти місцевої людності. Таким чином церква ставала осередком народнього виховання та освіти. Священники і особливо, під їх доглядом, дяки ширили початкову освіту, вчили дітей читати та писати. Члени кліра були освіченими, в порівнянні з масою, людьми, вони ж мали при церкві потрібні для навчання книги, в виді книг богослужбових. З огляду на тодішню дорожнечу /писаних книжок, спеціальних шкільних книжок не існувало/ підручниками олужили звичайні церковно-богослужбові книги. Після вивчення азбуки та складів /букваря/, приступали до читання тих богослужбових книжок. Першою такою книгою був "Часослов", що міотив у собі всі ті елементи богослуження, які вживалися підчас відправ повсякденно.

За "Часословом" приходила черга до "Псалтирі". За нею йшов "Апостол", богослужбова книга, що містить у собі книгу "Діяній Апостольських" та листи Апостольські. Далі, для охочих ішли інші богослужбові книги та була тоді література перекладна й оригінальна. Людина набувала собі знання шляхом самотійного читання. Такий спосіб навчання витворився в нас під впливом візантійських шкіл XI-XII ст., відповідав тодішнім обставинам культурного та економічного життя, став традиційним, поширився з України на північні Новгородські та Московські землі, на протязі довгих віків знаходив собі гарячих оборонців й зберігся серед народніх майже мало що не до часів революції 1917 р., не вважаючи на широке розповсюдження початкових шкіл урядового характеру /з половини XIX ст./.

Стародавні українські учителі /з членів кліра/ підручники /церковно-богослужбові книги/ та самий характер тодішньої освіти /так само, як у Візантії та на Заході/ зв'язували українську школу з церквою, а тому паракліяльні храми, монастирі та епіскопські катедри були тими осередками, де містилися школи, які були далекими від шкіл нашого часу своєю організацією, наукою, методами, порядками та завданнями. Школа вчила читати й писати, давала елементарні, загальні відомості з різних галузей знання, а потім людина сама поглиблювала своє знання самотійним ознайомленням з різноманітною літературою. Так треба розуміти твердження дослідувачів історії освіти на Україні, що знання набувалося тільки шляхом самотійного читання, шляхом начитаності, що освічені люди домонгольської доби були тільки "начетчиками", а не вченими в нашому розумінню того слова.

Які книги читалися на Україні в XI-XII стол.? Яку освіту шляхом начитаності набували тоді українські люди? В нас вживалися ті самі книги й ширилася та сама освіта, що й в Візантії. Остання зберігла ту саму культуру, що розвинулася на античному ґрунті під впливом християнства перших чотирьох віків, ідейний зміст якої брався з Біблії, творів церковних письменників та письменників стародавніх грецьких. Все це переходувало й ширилося в Візантії серед освічених людей, а звідти певолі йшло й до інших народів Європи та Азії. Йшло це й до нас на Україну разом з християнством. Св. Письмо чи біблійні книги, в перекладі славних Солунських братів Кирила та Меодія, напевно, були в нас ще до Володимира Великого. Тоді ж могли появитися в нас і переклади церковно-богослужбових книг, зроблені тими ж первоучителями слов'ян та їх учнями. Болгарія та теперішня Підкарпатська Русь, що раніше, ніж Київ, засвоїли християнство з Візантії, дали їх Україні. Було перекладено на слов'янську мову ще до Володимира й деякі інші книги /як ось, Шестоднев св. Василія Великого в перекладі Іоанна, екзарха болгарського/. Але все ж таки кількість таких перекладів була невелика, а тому цілком природно, що в нас розпочинається інтенсивна перекладова діяльність для задоволення потреби в освіті. Князі українські, що дбали про пересадження християнства на український ґрунт, в першу чергу пильнують і про такі переклади. Дехто з князів у наміченому напрямі виявляв таку визначну енергію, що про них згадує й первісний київський літопис. Так, про Ярослава Мудрого, під 1037 р., читаємо: "Ярослав любив книги... і пильнував до них і часто читав їх і вночі й в день, і зібрав многих переписчиків і перекладав в грецького на слов'янське писмо; і переписали вони багато книг" X/

З цих книг було створено при Софіївському соборі в Києві велику бібліотеку. Переклади та взагалі книги перепишувалися й збілювалися в кількості примірників шляхом такої переписки. Такі бібліотеки утворювалися при єпископських катедрах, при монастирях, а потім у князів і приватних багатих людей. Переписчиками були переважно духовні особи, ченці, священники, диякони, дяки, члени священницьких родин, про що свідчать неписані на стародавніх рукописах, де зазначено ім'я переписчика. За часів преподобного Феодосія в Печерському монастирі був чернець Іларіон, "хитрий писати книги", він день і ніч переписував книги в келії преподобного Феодосія, другий чернець Никон переплітав ці книги, а сам Феодосій сукав потрібні для того витки. Нерідко за переписування бралися члени князівських родин, бо переписування звалося боговгодною спасенною справою. Переписувалося книг багато, бо на території України, не дивлячись на князівські усобиці, словенські та татарські напади, що палили й нищили бола й міста, церкви та монастирі, від часів домонгольських збереглося чимало пергаментових рукописів. Пояснюється це тим, що серед князів, бояр та духовенства було багато прихильників книги. Крім згаданого вище Ярослава Мудрого, своєю любов'ю до письменства вславилися сини його Всеволод та Святослав, з іменем якого збереглося до наших днів два "Ізборника", один 1073 р., а другий 1076 р., Володимир Мономах /+1125/, волинський князь Володимир Василькович /+1288 р./. З митрополитів вславився особливо Іларіон та Климент Смолятич, про якого літописець висловлюється: "книжник і філософ, якого не було на Русі". Такі прихильники книги дбали про те, щоб зростала кількість їх, доручали переписувати їх відповідним особам.

Переважну кількість поширених у нас книг творило писемство перекладне. Помимо Св. Писма та богослужбових книг, були поширені переклади отців Церкви, серед яких перше місце належало творам Св. Василя Великого, Григорія Богослова, Іоанна Золотоустого, Кирила Іерусалимського, Феодорита Кирського та інших. Поодинокі їх твори входили в різноманітні збірники, як також ходили в окремих рукописах. Вся така перекладна література носила виключно богословський характер, бо тоді скрізь найбільшу увагу притягали до себе питання релігійні. Церковно-богословські справи панували над усім і українські книжники та діячі не робили винятку з загального для Візантії та Заходу явища. Релігійним елементом були просякнуті навіть ті твори, що торкалися історії або природознавства, що теж перекладалися з грецької мови на слов'янську. Існували переклади хронік Малали /VII стол./ та Гесерія Амартола /IX стол./, хронографа Никифора /792-828/, "Палей історичної" та багато інших. Поруч з перекладними творами, бачимо й твори оригінальні, що виходили зпід пера місцевих українських письменників. Останніх було /з середини XI ст./ чимало, але ж значна частина їх забута вже давно, а чимало з їх творів або загинуло, або збереглися тільки в уривках, боєть пам'ятники нашого писемства, автори яких нам невідомі. Наша оригінальна література теж носить характер релігійний, ставить завданням своїм зміцнення на Русі християнської віри та моралі. Наслідувала вона грецьким зразкам і часто була мало самостійною. Перше серед них місце належить проповідям, авторами яких були Лука Жидята, Феодосій Печерський, Кирило Туровський та різні невідомі "христілюбці". Найвишочнішим серед такого роду творів пам'ятником треба вважати "Слово о законі и благодати" митрополита Іларіона; воно свідчить про ґрунтовну шкільну підготовку автора, широку ерудицію та визначний ораторський талант. За ними йдуть "Житія" святих — оповідання про життя та діяльність наших святих, як ось оповідання Нестора про князів Бориса та Гліба, "Пам'ять і похвала Володимирові" Якова Мніха, збір-

ка оповідає про киево-печерських подвижників, відома під назвою "Патерика Печерського". Чимало творів присвячено й полеміці з латинством, проти якого стародавні українські письменники виступали дуже гостро. Маємо приклади й оповідає про подорожі до Палестини, як напр., "Хождєніє ігумена Даниїла" /між 1106 і 1108р/. Інтерес до історії рідного краю знаходить собі вираз в літописях наших — найдавніший Київський, Галицький та Волинський, — що ввійшли до складу т.зв. Іпатієвського літопису й вважаються першоджерелом для історії України-Русі. Тоді ж було покладено початок і літературі світській, що в знаменитому "Слові о полку Ігореві" досягло свого найвищого розвитку.

Щодо свого змісту, то стародавнє українське письменство як перекладне так і оригінальне дуже різноманітне. Не вважаючи на церковно-релігійний характер, воно охоплює всі галузі знання: богослов'є, історію, право, природознавство, математику в тих самих дозах і розмірах, які ми бачимо в письменстві візантійському або західньо-європейському відповідних віків. Пам'ятники цього письменства, що переживалися до наших днів, свідчать про те, наскільки була різноманітною освіта українського громадянства в XI-XIII ст.ст., освіта, що добувалася початковим навчанням в тодішніх школах і в тодішніх учителів, а потім поширювалася й поглиблювалася шляхом самостійного читання.

Книгам надавали величезне значення, а читання їх /"книжне почитаніє"/ вважалося надзвичайно добрим ділом, бо то була дорога до засвоєння християнських істин, релігійної та моральної науки, всього того, що потрібно для спасіння душі. Літописець говорить: "велика польза челоуьку от ученія книжного: книгами бо кажеми и учими есми пути покаяною и мудростъ бо обрѣтаем и вздержаніе . . . се суть исходища мудрости, книгам бо естъ неистѣнная глубина; оими бо в печали утѣшаеми есми; си суть узда вздержанію"^x. "Иже, книги четєт, бесѣдуєт з Богом" — говорить той же літописець^{xx}. Піддержуючи в читачеві релігійне почуття та добрі моральні настрої, книга одночасово з тим задовольняла і потребу знання в ньому. Як і завжди, читачі прагнули до можливо повного знання, до можливого енциклопедизму, а тому, не обмежуючися читанням одного автора, або книги одної певної галузі, користувалися "ізборниками" різноманітного змісту. Як наприклад таких збірників можна вказати на "Ізборник" князя Святослава 1073 р., де поруч з святоотецькими словами та "житіями" святих знаходимо й "слово о чєтєх книг" й про риторичні фігури та інше.

II. Освіта в добу

Литовсько-руської держави.

Українське письменство домонгольської доби свідчить, що шкільна освіта на Україні стояла не нижче, ніж у Візантії в відповідні часи. Через те, що наші землі весь час були під культурним впливом останньої, політичний та економічний занепад Візантійської держави в XII стол. шкідливо відбивається на освітньому становищі України. До того прилучаються ще й місцеві історичні обставини — князівські усобиці та половецькі напади, що руйнують політичне та економічне життя, ще більше шкодять освіті на Україні. Томуто й бачимо в XIII стол., а особливо після татарської навали, як наше культурне життя поволі підупадає. Осередки його з наддніпрянських земель переходять далі на захід, на Волинь та Галичину. Культурний зріст за-

x/Полное собрание русских летописей, т. II, в 1 том. 107/
xx/Там же.

хідньої Європи XIII-XV ст. не проходить безслідно й для українських земель, що злучаються почасти з Литвою, а почасти з Польщею. Вони потрохи, в міру занепаду Візантії та ослаблення її культурного впливу, піддаються культурним впливам Європи. Але ж сама освіта, на Україні та школи ще довго, мало що не до самого кінця XV ст. зберігають форми й дух попередніх часів, раніш утворену традицію. Представники нашого духовенства, як і раніше, являються шкільними вчителями, церковно-богослужební книги — підручники — ми. Тепер ще більше значення має наш дяк, що поруч з колишньою назвою "дідакал" /або "дакал"/ і "маістер", носить ще назву "бакаляр". Він учить всіх дітей, незалежно від їх матеріяльного та соціяльного положення. Ці дяки вчили дітей або коло церкви, в школі, або дома, в заможних людей, що спеціально брали їх до себе для навчання дітей. На жаль, і тепер, від XV-XVI стол., маємо дуже мало звісток та й ті йдуть тільки від XVI стол. Надзвичайно цікавим щодо цього є заповіт брацлавського каштеляна Василя Загоровського /волинського шляхтича/, заповіт писаний в 1577 році в кримській неволі. Він мав жінку й двох маленьких хлопців. Почуваючи наближення смерті, він у своєму заповіті призначає опікунів для своїх синів і просить їх подбати про те, щоб діти дістали освіту. Коли діти досягнуть семи літ, тоді треба знайти "дяка, добре вченого й цнотливого, або запросити того самого дяка Дмитра, що в мене /Загоровського/ служив, і віддати їх вчитися руській науці в Св. Письмі або в моєму домі, або в церкві святого Іллі в Володимирі, і, не пестячи їх, пильно та порядно приводити їх до науки так, щоб потім вони з науки тої були придатні до помноження хвали милосердному Господу й до служби своєму господареві та Речі Посполитій". Отже з цього видно, що, як і в домонгольську добу, в нас учили молитвам та Св. Письму, прищеплювали релігійну свідомість, вміння читати богослужбові книги, і цією наукою виховували добрих християн та користних служителів батьківщині та господареві /голові держави, що ототожнялася з Річчю Посполитою/. Тому, що діти Загоровського були шляхетського походження й мали через те обіймати урядові посади, для них була ще потрібна поширена в державному діловодстві /Польщі й Литви/ та у взаємовідношеннях культурних станів латинська мова, то Загоровський просить опікунів /власне свою дядину/ подбати й про те, щоб хлопці навчилися й латинської мови, до якої вони мали приступити вже тоді, коли засвоять руську науку, навчатися молитвам і читанню Св. Письма. Тоді необхідно знайти "статечного бакаляра, який би міг їх /синів/ добре вчити письму латинської мови, і наказати йому вчити в моєму домі" ^{xx}.

Що в нас тоді традиційне навчання продовжувалося по церковно-богослужбових книгах, про те свідчить і славний письменник український Іван Вишенський. Обороняючи в одному з своїх листів стародавній спосіб навчання дітей /проти поширеного в кінці XV ст. західньо-європейського способу, власне єзуїтського/, він послідовно перелічує ті церковно-богослужební книги /з похвальними епітетами до кожної з них/, по яких вчилися тоді українська молодь. "Часословець", "Псалтирь", "Апостол", "Октоїх" — ось ті наші підручники, без яких неможливо було засвоїти книжної премудрости. Так само, як і в домонгольську добу, очевидно, і круг знання був однаковий, як і методи засвоєння науки.

Історичні відомості з другої половини XVI ст. свід-

x/Возняк. Старе українське письменство, стор. 234.

xx/Там же, стор. 234.

чать виразно, що в нас, як і на Білій Русі, при церквах існували школи, де дяки вчили дітей. Наостор Одерборн, що був в Литовській державі 1581 р., свідчить про те, що православні завжди навіг до церкви школи / *scholas semper templis, adjunctas habent* / в такій школі "тридцятилітня людина вчить дітей перших, початків науки катехизиса не вживають, але дають дітям молитви до Богородиці й св. Миколая, описані в книжках, а Апостольський символ вчать з деякими змінами; то цього додають Давидові поєми, які вони читають і в день і в ночі" / З заповіту Загорівського знаємо, що той забезпечив духовенство св. Ірининської церкви в Володимирі помешканням і втриманням / натурою й грошми, а тому дякові чотирі копні на суєно й шівкони на кожух, білізну, ніж священникові й дияконіві, "бо дяк має бути добрим", "а то для того дяку доброму більше", щоб він, мешкаючи в білій хаті, коло чорної шпитальної хати, вчив дітей, яких будуть давати йому в науку, Богу й людям добрим вдячною, щоб він "гаразд" читав і співав з книг, книги, яких потребує церква або "установично" писав з доброго "зводу" / Ходкевич у своєму Заблудолі призначає певну фундацію як для православної церкви, так і для латинського костела, і між іншим призначає православному дякові й латинському органістові десятину з 25 кіп жита і 25 кіп ячменю / в 1562 р. / в тим, щоб вони "на науці дітей держали" / Князь Острозький, забезпечуючи в Острозі дяка / "установника" / ставить йому в обов'язок "школу держати" / Від 1550 р. маємо відомості про існування при Красноставській церкві православної шпиталі й школи / Такі звістки виразно говорять за те, що при наших парохвіяльних церквах в XVI ст. існували для навчання дітей школи й що серед світських людей було чимало письменних. Про те саме свідчить і поучення митрополита Сильвестра / від 1562 / новопоставленному Тереві, щоб він не дозволяв читати й співати людям "простим", неприйнятим до кліру; очевидно, поміж світськими парохвіяльними були грамотні, охочі до церковного читання й співу, чому вони навчилися в церковних школах. / Такі школи були й в монастирях. Так, дяк Васько підучується в монастирі св. Михайла в Києві / А. Ю. і З. Р. т. I. ч. I. 41-в 1563 р. / . В біографії Гова Княгиницького оповідається, що по першому його навчанню книгам, батьки віддають його до Унівського монастиря "большого ради научення", і він там жив, "внимая чтенію Божественного Писанія". Отже виходить, що монастирські школи були школами вищими, куди поступали для удосконалення, вже по закінченню школи парохвіяльної.

Учителями в наших церковних школах були згадані вище "дяки", що іноді звалися "установниками". Назва ця говорить за те, що вони були нижчими церковно служачими, помічниками священника в відправах. Дяк повинен був не тільки вчити дітей, а, як бачили з заповіту Загорівського, і переписувати книги, був і переписником; як людина освічена, очевидно виконував і всякі інші справи як приватного так і громадського характеру, згідно з вимогами часу та обставин того оточення, де йому доводилося працювати.

З різних джерел довідуємося, чого вчилися в школах

x/ Грушевський М. Історія України т. VI. 333 і 334.

xx/ Там же стор. 324.

xxx/ Археотр. Сборник XI. ч. II. 4; в Грушевського, VI. 333 і 334.

xxxx/ Грушевський, VI. 333

xxxxx/ Там же, VI. 339.

xxxxxx/ Там же, VI. 332-333.

наші діти в XIV-XVI стол. Перш за все учили азбуку й склади/різні комбінації голосних і суголосних букв, що зустрічаємо в словах/, себто те, що пізніше звалось "букварем", - а потім переходили до читання богослужбових книг. Читання було найголовнішим предметом навчання. В залежності від того, яку читали книгу, учні поділялися на групи: одна група студіювала буквар, друга - часословець, третя - псалтир і т.п. Перехід від одної книги до другої було ополучено з різними сталими звичаями, що дає підставу такий перехід прирівнювати в наші часи до переходу з нижчої класи до вищої. Вчили ще й співати, по-церковному, звичайно. Додавали до того ще й писання, при чому писали каліграфічним письмом, великими літерами, т.зв. "уставом", себто тим письмом, що тільки з кінця XV ст. стало витіснятися з державного та приватного вживання т.зв. скорописом. Але ж останній спосіб писання вживався виключно в канцелярських державних установах, а в шкільну практику входив слабо.

Із сказаного видно, що й тепер шкільна освіта носила виключно церковно-релігійний характер /конфесійний/ - молитва та богослужбові книги в головних предметах студій. Для тих, хто підготовлював себе до служення Церкві в священному сані, треба було ще засвоїти порядок церковних служб, бо перед висвяченням вони мусили виявляти перед єпископом знання церковного уставу. Ї підстава твердити, що в нас, після початкової освіти, вчили ще мову грецьку та латинську, про що свідчать переклади з грецької мови та документи писані латинською мовою. Збереглися згадки про те, що поодинокі представники української та білоруської молоді в XV-XVI ст. їздили до Праги, Кракова, Падуї, Болоньї та інших університетських міст, щоб там здобувати освіту. Та, на жаль, звістки ці занадто скупі. Франциск Окорина, доктор свободних наук Краківського університету й доктор медицини Падуанського університету /остання здобув 1512 року/, найбільше відома особа, про яку дещо знаємо /завдяки його виданням слов'янських книг/.

Для того, хто одержав початкову освіту, самостійне читання того, що існувало на слов'янській мові, було єдиною можливістю придбати якийсь знання. Література наша в XIV-XVI ст. зростала, збільшувалася, бо до попередніх книжних запасів додано було нові, головним чином, перекладні, а почасти й оригінальні. Через те, що українські та білоруські землі входили до складу Литви й Польщі, наша православна людність вступила в безпосередні різноманітні стосунки з населенням римокатолицьким і представники латинської церкви робили спроби накинати православним русинам латинство. В інтересах оборони своєї батьківської релігії, представники нашої людности писали полемічні твори проти папства, і ці твори належать до оригінальних пам'яток українського письменства. Як і в добу домонгольську, Русь вважала Візантію, чи правдивіше, греків своїми культурними провідниками і, в міру можливості, піддержувала з ними зв'язки. Та турецьке панування над греками /з 1453 р./ остаточно придушило грецьку освіту, що почала підупадати ще в попередні століття, і через те Русь не багато могла запозичити в справі освіти від греків. Між тим гуманізм та реформація спричинилися сильно розвитку науки й освіти на Заході Європи і там виникло багато університетів та шкіл взагалі. Польща захоплюється цим освітнім рухом. Заснований в 1400 р. краківський університет на довгий час стає культурно-освітнім обережком для Польсько-Литовської держави. Реформація збільшила інтерес до освіти, бо й лютерани й кальвіністи /спільно з євangelістами/ школам надавали особливе значення в справі поширення своїх вченнях. Ще раніше, ніж у Польщі та Литві, виникли про-

теостанські школи в Німеччині /Віттенберг, Липськ, Крелевець/ та Швайцарії /Женева, Базель/. Русинська молодь охоче вступала до цих шкіл як у Польщі, так і закордон і звідти виходила не тільки освіченою гуманітарно, з науковим знанням, а часто й з протестантськими релігійними поглядами. Та ще сильніше впливали на нашу молодь школи латинські, куди вона вступала ще в ХУ ст., а особливо школи єзуїтські, коли вони в другій половині ХУІ ст. з'явилися на території Польсько-Литовської держави. Заснована в Вільні в 1569-70 р. єзуїтська колегія незабаром придбала собі таку добру репутацію, що слава про неї лунала навіть на Волині, і агаданій вище Загородовський висловлює в 1577 р. бажання, щоб сини його по одержанні православної освіти в доброго дяка та вивчення латинської мови, вступили до вільненської єзуїтської колегії, бо він чув, що хвалять ту науку, що єзуїти дають дітям у Вільні. Знання, що давали католицькі й протестантські школи, було значно вище того, що вносила наша молодь з своїх православних шкіл, і більше відповідало практичним потребам Польсько-Литовської держави, а тому наші молоді люди, особливо з вищих верств нашого громадянства, охоче йшли до тих шкіл, щоб підготуватися до заміщення адміністративних, судових та інших посад. Чужа конфесійна школа — і протестантська і католицька — відривали їх від православної віри. Православ'я як служило найголовнішою національною ознакою руського народу /в ХУ-ХУІІ ст. слово "русин" було цілком рівнозначним слову "православний"/, а через те втрата молодою людиною старо-батьківської релігії тягла за собою й втрату своєї національності. Наша молодь в таких школах полонізувалася, бо латинські й протестантські школи в Польщі були суто-польськими. Таке негативне й шкідливе з православного погляду явище мусіло звернути на себе увагу руського /українського й білоруського/ громадянства, а разом з тим і викликати в ньому бажання запобігти такому лиху, вжити заходів, щоб наша молодь не відступала від своєї віри та національності. Єдиний засіб рятувати від цього молодь — це заснування своїх власних шкіл, що давали б науку і виховували б учнів в національному дусі. Думка про такі школи справді виникає й поширюється серед нашого громадянства. В одному з пам'ятників кінця ХУІ ст. говориться про велику школу "панству руському" від того, що в нас не було шкіл "посполітих", де б молодь наша одержувала освіту й виховувалася в національному дусі, і ця школа полягає ось у чому: "Русь, змодулявшись з ними /поляками/, позадрила їх звичаєм, їх мові та наукам і, не маючи своїх наук, почала віддавати своїх дітей в науки римські, а діти разом з науками привичаїлись і до їх віри, і так мало-по-малу своїми науками /поляки/ все панство /державу, землю/ Руське довели до римської віри, довели настільки, що нащадки руських князів з православної віри перехрестилися на римську й перемінили собі імена, ніби то вони ніколи й не були нащадками благочестивих /православних/ прародителів своїх"х/. Про сильне окатоличення та ополичення в ХУІ ст. руської шляхти свідчать і Іван Вишенський у своїх листах /"Всі від Бога свитого й від віри в Нього відступили"х/, і Мелетій Смотрицький у своїйому славному *О ѡ русѣхъ*, де перелічено ті великопанські православні родини, що перейшли на латинство.

III. Організація української вищої освіти.

Думка про заснування своїх власних шкіл, які б паралізували шкідливі впливи латинських та протестанських шкіл на нашу молодь, здійснюється в останній чверті ХУІ ст., як поодинокими особами, так і цілими організаціями православними, відомими під назвою братств. З поодиноких осіб у справі утворення шкіл вславився князь Констянтин Констянтинович Острозький, що заснував кілька шкіл на Волині, а з його шкіл найбільш відома Острозька Академія. Багатий та впливовий наш магнат, князь Острозький, в 1580 р. в своєму місті Острозі заснував школу по типу високих шкіл, що проіснувала до смерті свого фундатора /+1608/, скупчила біля себе визначні наукові сили, дала освіту значній кількості православній молоді і підготувала чимало визначних діячів наших. Виклади відбувалися, як і книги писалися, в церковно-слов'янській мові, до якої додавалося багато суто-українських слів, а також нерідко польські, грецькі й латинські. З мов тут викладалися особливо церковно-слов'янська та грецька, бо на тих мовах були Св. Письмо та православна богословська література. На польську та латинську мову звертали менше уваги. Викладалися тут і філософія, і богословія, потрібні для виховання молоді в православному напрямі. Крім того викладалися тут і математика з астрономією. Князь Острозький давав у своїй Академії пристановище не тільки православним професорам, але й тим іновірцям, що їх за протестанські погляди звільняли з латинських шкіл. Захарія Копистенський в своїй "Полінодії" каже, що в Острозькій Академії знаходилися й славні доктори, добре вивчені в мовах грецькій та латинській, знаходилися й математики й астрологи /астрономи/ превиборні, а між ними і славний математик філософ і астролог Ян Лятос /з краківського університету/, що новий календар зганьбив і письменно друком довів, що він не вільний від помилок^x. Взагалі Острозька Академія залишила по собі значний слід в історії української науки та українського культурного життя, осередком якого вона була в кінці ХУІ й на початку ХУІІІ ст. Найголовнішим пам'ятником наукової праці Острозької Академії /чи інакше - "грецької школи" чи ще інакше - "училища греко-словенського"/ було видання повної слов'янської Біблії в 1581 р., текст якої, з невеликими змінами в ХУІІІ ст., і досі вживається в слов'янських православних церквах. Саме ж видання цієї Біблії зроблене надзвичайно художньо, ще й зараз є предметом дослідження з боку богословського, історично-філологічного, художнього та ін. Найбільше над її виданням попрацював Герасим Сморицький, визначний богослов і філолог свого часу; він же був і ректором Академії. Крім нього, можна ще згадати Василя Острозького, якогось анонімного клирика Острозького, Філарета Христофора /Бронського/, Мелетія Смотрицького /сина Герасимового/, що залишили по собі глибокий слід в українській богословській та полемичній літературі, твори яких мають велике історичне значення. В Острозькій школі були вчителями й греки, як, наприклад, Кирило Лукаріс /пізніше - патріарх царгородський, повішений турками в 1638 р./ та архимандрит Никифор, що всім вчилися на заході в різних університетах. Даючи освіту нашій молоді, Острозька Академія разом з тим була зразком для інших шкіл. Так, в 1588 році єпископ Феодосій Лозовський з своїм клиросом /капитулою/ заснував у Володимирі греко-слов'янську школу і для викладів у ній грецької мови взяв з Острога двох бакалярів.

Острозька школа зникла тому, що спадкоємці К. Острозького були вже католиками й не могли підтримати тої школи, що ставила своїм завданням боротися з латинством і унією.

Крім академії, князь Острозький заснував ще школи; в Турові - 1577 р., Слуцьку - 1580 р., Дермані. Ці школи теж мали завданням своїм зміцнювати православ'я й перешкоджати денаціоналізації нашого народу.

Ще більше значення, ніж засновані князем Острозьким школи, мали ті наші школи, що їх заснували православні братства. Іменом братств / *confraternitas* / називалися міські організації, що десь з XI-XII ст. виникали при поодиноких церквах наших і ставили своїм завданням підтримку та забезпечення своєї церкви, взаємне єднання парахвіян та підтримку тих, що потребували матеріальної допомоги. В XVI ст., коли протестантизм у різних його видах, а в початках католицької реакції й латинство, почали наступ на православну церкву, братства наші ставлять своїм завданням оберегати й православну віру та свою народність від неправославних визнань та винародовлення Руси. Для того вони заводять школи для виховання дітей в дусі своєї православної віри та руської народності. В цьому відношенні перед ведуть наші міста, які користувалися самоврядуванням / маґдебурським правом / і в XVI ст. досягли високого економічного, а почасти й культурного, розвитку. Найраніше таку поважну діяльність розпочало Успенське братство у Львові, що об'єднало коло себе не тільки православних міщан львівських, а й з околиць міст; в 1586 р. воно заснувало школу, для зміцнення якої воно здобуло благословення константинопольського патріарха Ієремія II, як найвищої духовної особи для православної Київської митрополії / себто земель українських і білоруських /. Завданням братської школи у Львові було релігійне та моральне підвищення нашого суспільства через належне виховання молоді. Діти мають учитися істраху Божієму и обичаям вьотидливим младеическим - яко мають быти вь Церкви протів Богу, дома протів родичем своим и ин де иним цноту й стыд заховувати, посполите протів всьм покору и уваженье". З огляду на це й учителі повинні бути людьми моральними та побожними, щоб ніхто з них не був "пособитель ереси, но благочестію поспьшитель". Наука в школі повинна бути приступна для всіх дітей "воякого стану: убогим, за прости Бога, а багатим за ровним датком". В львівській школі вчили читати, писати, а потім граматику, риторикі, діалектику, музику; Св. Євангеліє та книги Апостольські і, крім того, в часи пообідні, - пасхалію, арифметику, церковний спів. Звертали особливу увагу на слов'янську та грецьку мови, по грецькому говорили й писали. Згодом заведено було, в інтересах практичних, ще мови латинську й польську. На території Польсько-Литовської держави в XVI ст. існувало чимало протестанських шкіл / Вільно, Раків, Дубно, Любартів, Хмільник та інші /, а від 1565 р. і католицько-азуїтські школи / Браунсберг, Вільно, Пултуськ, Ярослав, Замбостя, Люблин, Полоцьк, Рига, Дорпат, Несвіж / і в протестанських, і в латинських школах програма була однакова, в них вчили: граматику латинську й грецьку, риторикі, логіку, діалектику, трохи математику, а ще менше природознавства. Головну увагу звертали на класичних авторів, їх читали, коментували, заучували, за їх прикладом, писали прозою та віршами як по-латинському, так і по-грецькому. ^{xx} Коли порівняємо програму х / Грушевський УІ. 517. ^{xx} "Кіевская Старина", 1902 р., ч. 7-8, стор. 13 / стаття К. Харламповича /.

цих шкіл з тим, що викладалося в Львівській братській школі, то побачимо, що різниці між ними була невелика: у Львові звертали багато уваги на свою рідну літературну мову — церковно-слов'янську — та грецьку. Завдяки своїй школі Львів став на деякий час культурним осередком українсько-білоруських земель, львівське братство вело перед в духовному житті православного населення та його боротьбі з латинством й унією, а львівська школа стала зразком для інших братських шкіл. Так, по її зразку в 1587 р. засновано братську школу в Відні, а потім до кінця XVII ст. ще школи в Бересті, Рогатині, Перемишлі. В міру того, як зростали для православ'я небезпека з боку Риму, виникали нові братства, а згідно з тими і братські школи, що знаходили собі живу підтримку серед всіх станів православного населення. В першій половині XVIII ст. виникають школи в Остритині, Києві. / в 1615 р. /, Луцьку, Кременці та в інших містах. Всі вони за зразок брали школу львівську, тільки в залежності від місцевих моральних і матеріяльних умов, не завжди могли додержувати плану та тих розмірів навчання, які бачимо в школі львівській. Через те, що в братських школах надавалося особливе значення грецькій мові, панував нібито грецький напрям, тому і гадані братські школи часто називаються грецькими школами, хоч ці школи в дійсності ставили справу досить широко і, отудіючи православне богослов'я, нерідко звернули увагу, в цілях боротьби з католицизмом, і на латинських богословів, починаючи від Фоми Аквіната. У всякому разі вони не мали тої вузості й негерцелювості до своїх противників, які пробують приписувати братським школам деякі пізніші дослідники. Для задоволення своїх потреб школи видавали різні підручники. Вчителі цих шкіл писали й наукові книги філологічного, історичного й полемічно-богословського та богословського змісту. Школи та релігійна боротьба кінця XVII ст. викликали сильний національно-культурний рух на Україні, наслідки якого виявляються в політичних подіях XVIII ст.

Братські школи, як взагалі братський рух на наших землях, появляються в наших містах, їх творцями є міщани. Але ж їм в цьому відношенні енергійно допомагає православна шляхта, що підтримує їх і правно й матеріально. З міст освітній рух іде на села, не вважаючи на те, що селянство наше в правному та соціальному відношенні було обмежено, знаходилося в стані "підданства", кріпацтва щодо шляхти. І серед селян виникли братства з їх шпиталями та школами, де духовенство, власне дяки, вчили дітей. Чужинці, що відвідували в XVIII ст. українські землі, звертають увагу на таке явище. Так, Павло Алепський, що відвідав Україну в 1654 р., свідчить, що в наших селах всі діти вчать в школах, навіть сироти, яких втримують в шпиталях, а письменних людей багато не тільки серед мужчин, а й серед сільського жіноцтва. І це мало місце саме тоді, коли на Московщині, по свідощу Котошіхіна, навіть серед вищої верстви — бояринства — траплялися люди цілком неписьменні, хоч вони й засідали в боярській думі, в найвишій установі, що рішала державні справи.

Серед всіх братських шкіл найбільше значення мала школа Київська, що заснована Боголюбенським братством в 1615 р. Львівська школа коло того часу, завдяки історичним обставинам, які переживала Польсько-Литовська держава за Ягимонта III, трохи втрачає своє значення та впливи, а її місце займає школа Київська, чому сприяють: віддалення Києва від державних центрів, зріст козацтва, що взяло цю школу під свою оборону, та зав-

зяття місцевих диячів, головним чином митрополитів Іова Борецького та Петра Могили. Спочатку вона теж була "школою грецькою", такою, як всі інші братські школи, але в 1632 р. вона перетворилася в колегію, придбала інший характер, що наблизив її щодо організації та навчання до єзуїтських шкіл. Зробив це Петро Могила, що був саме тоді архимандритом Київсько-Печерського монастиря. Цей славний діяч український, син молдавіського воєводи Симеона, особливо дбав про нашу школу. Тодішні обставини показували, що греко-слов'янський характер братських шкіл не дає можливості нашій інтелігенції засвоювати всіх наукових цінностей, що знаходилися в західно-європейському письмовності, яке тоді користувалося виключно латинською мовою. В порівнянні з багатою наукою в латинській мові, греки XVI-XVII ст. стояли далеко позаду, а через те й нашим ученим доводилося звертатися до латинської науки, до латинських шкіл, серед яких єзуїтські в XVII ст. вважалися найкращими. Крім того, єзуїтські школи ліпше підготовляли своїх учнів до практичного, громадського життя, до державної служби, бо давали глибоке знання латинської мови, що скрізь панувала тоді в Польщі. Організована на єзуїтський зразок православна школа, на думку Петра Могили, могла дати ліпшу зброю для захисту православної Церкви від католиків та уніятів. Тому то він і заклав восени 1631 р. у Київсько-Печерському монастирі школу, де викладовою мовою стала латинська, впроваджено було й програм єзуїтських шкіл. Таке новаторство викликало сильне обурення проти печерського архимандрита серед членів Боголюбського братства, київського міщанства та українського козацтва. Чуже походження Петра Могили та родинні зв'язки з польськими магнатами викликали підозріння до нього з боку православних, і тому вони й були сильно роздратовані проти Могили. Один із сучасників і співробітників Петра Могили - Омельвестер Косів свідчить, що народня юрба збиралася не один раз рознести київсько-печерську школу, а учителів кинути в Дніпро - "начинити ними дніпровських осетрів". І тільки авторитет та тактовне поводження сміливого архимандрита рятували школу від такої сумної долі. Петро Могила знайшов спосіб помиритися з противниками його школи: він запропонував свою школу злити з братською з тим, що остання буде реформована по зразку його школи, а він сам буде протектором братської школи. Братство прийняло пропозицію Могили, і восени 1632 р. школи злилися. З цього моменту київська братська школа стала латинською /не по духу й напряду, а по мові лише / й зветься колегією, а по смерті Петра Могили, на протязі XVII ст. - Київсько-Могилянською, бо знаменитий протектор її не тільки організував її, а й забезпечив її правне становище, здобувши 1635 р. привілей короля Володислава IV і головне - матеріальне, надавши Боголюбському монастирю, що втримував цю школу, декілька маєтків, завдяки чому колегія могла існувати на протязі двох століть. З 1633 р. Петро Могила стає Київським митрополитом /1643 р. / і це дає йому ще більшу можливість дбати про свою школу. Він забезпечував її добрими професорами, яких для підготовки посилав в різні західно-європейські університети, дбав про помешкання та втримання школи та учнів-студентів, чи інакше студентів. Школа була поставлена дуже добре, кількість учнів зростала. Щоб поширити шкільну справу, митрополит Петро Могила заснував філії своєї школи поза Києвом. Першу таку філію він заложив в Вінниці, в Вознесенському монастирі. В 1638 р. багата власниця містечка Роді на Волині Раїна Соломорецька заснувала там мурезький Свято-Михайловський монастир і забезпечила його з тим,

що у манастирі була православна школа. Скористувавшись тим, Могिला переніс сюди школу з Вінниці і вона тут існувала мало не до кінця XVII ст., не дивлячись на воєнні завірюхи та татарські напади на Голу.

На чолі Київсько-Могилянської колегії стояв ректор, звичайно виборний; він викладав богослов'я, хоч на підставі королівського привілею, у київській школі богослов'я викладати не можна було, а лише свободні науки до філософії включно. Помічником ректора був префект, що стежив за студентами. Через ректора та префекта митрополит правив колегією. Вона складалася з таких класів, або, як тоді казали, шкіл: фари, інфими, граматики, поїтики, риторики, філософії та богословії. Остання, як окремий і стабільний клас, почало існувати власне з 80-х років XVII ст., до того ж часу клас богослов'я існував з деякими перервами. Слухачі філософського та богословського класів завжди затримували за собою офіційну назву студентів, як і всі наші братські школи, Київсько-Могилянська колегія, що з 1700 р. стала зватися Академією, до самого кінця XVII століття була школою загально-освітньою, а не спеціальною; до неї поступала молодь всіх станів нашого громадянства, від шляхти й козацької отаршини до посполитих включно. Крім українців і білорусів, сюди йшли по науку й "москвини" / великоруси /, румуни, болгари, серби, а почасти навіть греки й араби. Отже ця школа була осередком освіти для всього православного світу, а по її зразку заводили в себе школи й інші православні народи, головним чином росіяни. Так, в Москві 1682 р. було засновано слов'яно-греко-латинську Академію, а в XVIII ст. більше 20 семінарій в різних містах Московщини.

Братські школи мали характер цілком конфесійний як і всі інші школи в Польщі — католицькі та протестанські, виховували руську молоддь в строго православному, а разом з тим і національному дусі. І ці школи задовольняли православних, вчили нашу молоддь, давали їй освіту не гіршу ніж школи католицькі. Особливо таке значення мали школи, засновані Петром Могилою. Ще за життя митрополита відомий противник православ'я Кабьян Оакович, що з православ'я перейшов з початку на унію, а потім і на латинство, признавав вартість цих шкіл. В своїй "Перспективі" він дорікає уніятам, що вони не дбають про свої школи, і робить такий закид: "Що ваші школи? вони нічого не варті не тільки в порівнянні з латинськими, а й з школами Петра Могили — Київською та Гойською".

Про православних вже й говорить нічого — вони були задоволені своїми школами й високо цінили їх. Вже в 1687 р. львівський / ще тоді православний / єпископ Іосиф Шумлянський, намовляючи підлегле йому духовенство давати шкільну освіту дітям, ставить наші школи нарівні з латинськими: "З ласки Божої" — пише він — "суть школи не тільки у Львові, Кракові, а й в Києві, що ще за держави найясніших монархів королів польських і особливо старанням блаженної пам'яті преосвященного митрополита Київського та всієї Росії, господина отця Петра Могили пофундовані, а тепер за держави благочестивих царів і великих князів російських їх розпорядженням і скарбом наново реставровані або поновлені; сить вони й ближче до нас — в Гойці. Дорога зараз, після замирення християнських монархів, хвала Богу, вільна — як з Києва до нас, так і від нас до Києва. Туди, чесні отці, синів своїх для науки посилайте й комерцій не жалуйте". Як бачимо з відповідних джерел, Київсько-Могилянська колегія притягала до се-

бе українську молодь з усієї України та Білої Руси на протязі XVII та XVIII стол. Вона дала перед наших учених та письменників, піддержувала наше культурне життя, не відстаючи від західно-наукових течій. Чимало наших молодих людей, як в XVI ст., їздять за кордон до німецьких, італійських, французьких університетів, для продовження там освіти. З таких осіб деякі відомі, більшість же їх залишається невідомими. До першої групи можна залічити Мелетія Смотрицького, наприклад, або значну кількість перших професорів Київсько-Могилянської колегії, яких Петро Могила послав за кордон для підготовки до шкільних викладів у Києві. / Інокентія Гізеля, Лазаря Барановича та інших /. Звичай їздити за кордон для студіювання в тамошніх університетах був розповсюджений в Польщі взагалі: їздили й католики, й протестанти, й православні.

Л е к ц і я т р е т ь я .

ШКОЛА Й ОСВІТА НА УКРАЇНІ. / продовження /

IV. Школи на Правобережній Україні в XVII-XVIII ст.

Повстання Богдана Хмельницького мало велике значення й в історії школи на Україні та її культурного життя. В першу чергу було підірване соціально-економічне значення православної шляхти тим, що вона втратила свої маєтки. Чимало загинуло її в часи війни між польсько-державною владою та козацтвом, чимало шляхетських родин, під впливом страшних подій, відмовилися від православної віри й перейшли на бік латинства й з гарячих оборонців старожитньої, батьківської віри стали її завзятими противниками. Міські братства, що завжди мали велику моральну й матеріальну підтримку з боку шляхти, втрачають цю підтримку, а через те зменшується інтенсивність їх діяльності. Разом з тим починається економічний занепад міст, міщанство поволі убожіє, а через те слабнуть і братства, збужується їх діяльність, підпадають школи. "Зборовська лінія", що від 1649 р. до Андрусівської згоди 1667 р. була границею поміж Польщею та козацькою державою, розриває на дві частини українські землі; українське населення, що залилося в межах Польсько-Литовської держави значно слабше й не може вже так активно відстоювати своєї релігії та національності, як це воно робило до 1648 р., а тому унія з кожним роком зустрічає все менше й менше відпору й шириться все більше та більше. Андрусівська умова, підтверджена т. зв. "Вічним миром" 1686 р. між Польщею та Московією, дає можливість унії вільно поширюватися, за підтримкою латинського духовенства та шляхти, по західній Україні до самого Дніпра. Після цього православні братства на правобережній Україні підпадають, братські школи зникають, бо навіть найбільш впливове Львівське братство, під впливом істричних обставин, після довголітньої зазв'язаної боротьби з унією, змушено було в 1708 р. перейти на бік уніятів. Православні школи зберігаються тільки по селах, бо селянство консервативніше й не відмовляється від своїх православних та національних традицій. За те по містах ширяться школи "греків, в

унії суцїх", себто тих українцїв, що відмовившись від православія, прийняли унію з Римом. Вони теж були конфесійного характеру й знаходилися в руках василіян-уніятських ченцїв "чина св. Василя", вони мали організацію й програми шкіл єзуїтських, хоч останні з кінцем ХУІІ ст. вже втрачають своє попереднє значення, а на перший план виступають школи піярські, себто школи нового ордену, заснованого в Римі 1597 р. з спеціальним завданням виховувати молодь. На Україні школи отцїв scholarum piarum були у Львові, Волочеві та Мехирічах. Василіянські школи з'являються зараз після проголошення Берестейської унії, бо деякі православні братські / як у Бересті та Володимирі / було захоплено уніятами разом з монастирями та церквами. На протязі першої половини ХУІІ ст. ці школи стояли недобре, були гірше православних. Були випадки / як 1616 р. в Новогородку /, що кальвіністи перетягали до своїх шкіл не тільки учнів, а й учителїв уніятських шкіл. ^{xx} Стан уніятських шкіл поліпшився тільки тоді, коли з папського розпорядження справу шкільну в унії було передано уніятським ченцям, що звичайно звалися базиліанами. В середині ХУІІ ст. вони засновували школи на Білій Русі / Вільня, Мінськ та ін. / й на Україні; на останній в ХУІІ ст. їх шкільна справа йшла слабо, бо православне населення вперто стояло за власну школу, а козацькі війни, під час яких козацтво нищило й уніятів, не давали василіанам зміцнювати своє положення на українських землях. Лише тоді, коли підупали православні братства, а козацтво втратило своє значення, василіани поволі закладають свої школи, організовані по зразку єзуїтських, з учителями, що підготовлялися в єзуїтських закордонних школах. У ХУІІІ ст. на Україні василіани мали кілька шкіл - у Володимирі, Гоці, Любарі, Царгороді та інших місцях. Нерідко василіанам допомагали в заснуванні шкіл місцеві польські магнати. Так, Станіслав Любомирський / коло 1749 р. / в Шаргороді заснував василіанам монастир, а при ньому згадану вже школу. Ст. Потоцький, на початку другої половини ХУІІІ ст., допоміг їм заснувати школу в Умані й підтримував її. Соймовою конституцією 1768 р. цю школу було затверджено; але ж того самого року, під час уманської різанини, гайдамаки вирізали як учителїв, так і учнів тої школи.

Шкільна діяльність василіянського ордену набирає ширших розмірів з моменту утворення в Польсько-Литовській державі Едукаційної Комісії / постановою сойму 1773-1775 р. / - першого в Європі міністерства народньої освіти, - що перебрала значну реформу в шкільній справі, виробила одноманітний шкільний статут і призначила школам грошову допомогу. Едукаційна Комісія використала освітні ресурси орденів Піярського та Василіянського. Саме тоді / 1773 р. / було знищено орден єзуїтів. Їх школи, з будинками та майном, було передано василіанам / в Овручі, Житомирі, Крем'янці, Кам'янці-Подільському та ін. /. Крім того, Едукаційна Комісія заохочувала для василіян і нові школи, як ось у Каневі 1786 р. Відносно василіянських шкіл треба зазначити, що вони призначалися виключно для молоді шляхетського походження й виховували молодь у латинському та польсько-національному дусі. Патріотична їх діяльність у справі виховання молоді зустрічала похвали з боку польського громадянства, і навіть цілих соймиків, особливо в 1789 р. та 1790 р. ^{xx} Так Луцький соймик 1789 р. висловив бажання, щоб "велебні ксьондзи базиліане вчили "руський народ" в душі католицтва й польської народності, ^{xxx} отже базиліанські школи ставлять завдання цілком протилежні тим, що ставили

х/ Савич. "Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білій Русі". Київ, 1930, стор. 263.

xx/ Савич, стор. 383 і 384.

xxx/ Савич, стор. 283.

собі православні братські школи. До якої міри василіяни та взагалі уніяти перейнялися протинаціональними тенденціями, видно з їх діяльності в Галичині після 1772 р., себто після прилучення Галичини до Австрії. Ліберальний Йосиф II, запроваджуючи низку реформ, заснував у Львові українську семінарію 1783 р., де богословські та філософські науки повинні були викладатися українською мовою. Але уніяти не оцінили такої уваги до них уряду: замість того, щоб взяти матерію мову, як підвадину своєї освіти, вони бачили приниження своєї гідності в тому, що богословські та філософські науки викладалися їм не латинською мовою, як німцям і полякам; зважаючи на це, вони просили скасувати постанову про лекції українською мовою, ^x чого, розуміється, легко досягли. Ті ж тенденції полонізації проводила і ліберальна для свого часу Едукаційна Комісія. Складачі нового шкільного статуту, ширісенські ідеалісти, ентузіясти, глибоко вірячі в ідеальну людину, втратили почуття простору й часу та мріяли про повітряні замки. Шкільний статут, бажаючи зробити освіту народною, національною, ігнорував інтереси двох великих народів, що входили до Польсько-Литовської держави: білорусів та українців. ^{xx} Державний спільний для всіх шкіл статут, державна допомога й контроль з боку представників уряду — візитаторів, — ставили василіянські школи в цілком нове положення й надавали їм інший характер, далекий від того, що було до Едукаційної Комісії протягом останніх століть, коли школи знаходилися в руках Церкви.

У. Школи в Гетьманщині

та Слобожанщині.

На лівобережній Україні, що як автономна країна в 1667 р. входила до складу Московської держави, якийсь час піки автономія зберігала свою оилу, пишне розвивалася наша традиційна культура. Міжі школами головне місце належало Києво-Могилянській школі, що існувала на старих, так би мовити, могилянських засадах. Митрополити київські зоставалися її патронами й найвищими керовниками, дбали про її матеріяльне та наукове становище. З митрополитів того часу особливу горливість до школи виявив Рафаїл Заборовський /1731-1747/; він поновив її будинок, а в цілях підвищення рівня наукового посилав кращих студентів до німецьких університетів для підготовки до професорської діяльності. Серед них були такі особи, як Симон Тодорський, Георгій Щербацький, Давид Нащинський, Варлаам Ляшевський та інші. ^{xxx} Такі особи переносили до Академії нові методи та напрями в науці /так, Георгій Щербацький почав викладати філософію по Пургоцію, прихильникові Декартової філософії/. Рафаїл Заборовський настільки дбав про Академію, що вдячні сучасники називали її Києво-Могиляно-Заборовською. Кількість студентів в цій школі була досить значна. Так, в 1715 році всіх слухачів було 1100; приблизно таку саму кількість бачимо на протязі цілого XVIII ст. і тільки в деякі роки вона спускалася до 600-800 слухачів. Серед слудей Академії можна було знайти молодь в усіх українських землях — від Коломиї та Перемишля до берегів Дінця, а разом з тим і представників усіх станів українського громадянства, при чому студентів походження світського було

^{xx}/ П. Житецький. "Енеїда Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури XVIII століття. Київ. 1919. стор. 49.

^{xx}/ Савич, стор. 311.

^{xxx}/ Петров. М. Тр. К. Д. Ак., 1902 р. ч. 12, стор. 610.

значно більше, ніж духовного /в 1744 р. наприклад, духовного походження було 380, а світського 722/. Тільки наприкінці XVIII ст., коли заходами Катерини II всім напото громадянства було перетворено в московські "сословія", з різко зазначеними правами та обмеженнями кожного з них, Київська Академія найовніється вже переважно діями духовного походження, світські були в меншості. Так, в 1799 р. духовних було 554, світських - 344; в 1800 рр. - перших 500, других 217; в 1811 - перших 1029 і других 129. Всі визначні діячі українські з XVIII ст. виходили з Київської Академії, а багато з них зійшли на визначне становище в російській адміністрації /як от міністри часів Катерини II. Ан. Безбородько та Завадовський/. Кадри російського вищого духовенства від 1700 - до 1762-го року складалися тільки з українців, учнів Київської Академії.

Науки в Академії викладалися ті самі, що їх впровадив Петро Могила, викладовою мовою була латинська. Математика та мови старослов'янська, грецька й німецька викладалися незавжди. Держалася й польська мова, а в другій половині XVIII ст. запроваджено було французьку й російську мову. Не зважаючи на латинську викладову мову, слухачі Академії не відривалися від свого національного ґрунту, а навпаки, завжди були зв'язані з українськими народними масами. Українська народня мова поступово вводилася в академічну літературу, особливо в драматичні твори. Цілий ряд професорів піітики /Митрофан Довгалецький, Георгій Кеніський, Георгій Щербатський/ залишили власні твори в формі трагедій або трагикомедій, де, за прикладом Плавта, не цуралися "простонародньої" мови, а вживали її поруч з тогочасною книжковою мовою, завдяки чому зустрічаємо в їх творах значні уступи в чистоту народній українській мові. Серед учнів Академії було чимало поетів, що писали вірші чисто народньою мовою /як священник Некрашівич/, знаходилися й перекладачі на мову українську класичних авторів, як Опанас Лобисевич, що перекладав Вергілія. Своєю літературною діяльністю професура Академії підготувала ґрунт й дала початок українському письменству XIX ст., генетично ополученому з книжним нашим письменством XVII та XVIII ст. Взагалі ж культурно-історичне значення Київської Академії для українського народу надзвичайне, і не даром вона з кінця XIX ст. стає предметом інтенсивного історичного дослідження цілого ряду осіб /акад. Петров. М., Ст. Голубев, Хв. Титов, Ів. Малишевський, Д. Вишневський, В. Серебренников та інші/; та до цього часу досліджено, та й то далеко неповно, з огляду на брак документів, лише зовнішню історію Академії. Що ж до внутрішньої сторони, власне до її чисто наукової діяльності, то в цьому відношенні зроблено ще не багато. Старі академічні підручники та рукописні курси XVII-XVIII ст., що збереглися до наших часів у Києві та інших містах України й Московщині, ще чекають своїх дослідувачів.

Крім Академії в Києві, лівобережна Україна мала ще й інші школи, які засновувалися представниками церковної влади. Ці школи засновувалися по зразку Київської. Так, архієпископ Лавр Баранович дбає про школу в Новгороді-Сіверському й 1689 р. переніс її до Чернігова, а один з його наступників по катедрі Іоанн Максимович /1714 р./ в 1700 р. перетворив цю школу в колегіум, який і існує потім під іменем семінарії аж до часів революції 1917 р. Церковна реформа, переведена Петром I на Україні /як і на Московщині/, а зокрема видання "Духовного Регламенту", що вимагав від єпархіальних архієреїв заведення шкіл для підготовки кандидатів священства, спричинився до відкриття нових шкіл на лівобережній Україні. В 1727 р. білгородський єпископ Єпифаній Тихоцький, якому в церковному відношенні підлягала Слобід-

ська Україна, закладає в Харкові колегіум, який нерідко називався Академією; в 1817 р. його переіменовано в семінарію. До відкриття в 1805 р. харківського університету, зазначений колегіум служив головним освітнім центром Слобожанщини; серед його викладачів свого часу був і славний філософ український Григорій Оковорода. В 1738 р. в Переяславі, заходами єпископа Арсенія Берла, відкрито семінарію, що в ХУІІІ ст. стала освітнім центром Полтавщини; тут всна перебувала до 1862 р., коли її перенесено до Полтави. В цій семінарії Гр. Оковорода розпочав свою педагогічну діяльність. До перелічених шкіл треба додати ще Славіянську семінарію, відкриту в Полтаві 1779 р., яку в 1786 р. переіменовано в Катеринославську; вона обслуговувала землі бувшого Запорозжя; з неї вийшов Ів. Котляревський, автор перелицьованої Енеїди. Як сказано вище, всі ці чотири школи організовано було по вразку Київської Академії; у всіх їх було /з незначними варіаціями/ ті самі класи, що й в Академії; грама, інфіма, грамати́ка, синтаксиса, пії́тика, риторика, філософія та богословія; як видно з самих назв класів, в основі програми шкільного навчання лежала дисципліна літератури. Різні частини цієї дисципліни як грамати́ка, синтаксиса, пії́тика, риторика були головними предметами в більшості класів. Чернігівська та Переяславська семінарії на протязі першої половини ХУІІІ ст. не мали філософії та богословія, через що учні їх, для придбання повної освіти, мусили після риторики їхати до Києва або Харкова. Один час у Харківському колегіумі був клас малювання й мистецтва. Мови німецька та французька, як і грецька викладалися в них не завжди. Це залежало від матеріяльних заобів та присутності придатних до того людей. Кожна школа залежала від свого місцевого архієрея, який дбав про її матеріяльне положення, забезпечення науковими силами та справу освіти й виховання учнів. Через те кожна семінарія мала багато свого індивідуального. Одноманітний характер їм надається тільки в самому кінці ХУІІІ ст., коли справу шкільну бере до своїх рук російський Синод. Розуміється, важним питанням для цих шкіл, як і для Київської Академії, були грошові засоби, матеріяльне забезпечення. Держава на них нічого не давала і вони існували на те, що мали на місцях. Головним джерелом для їхнього утримання були монастирські маєтки /тому вони й містилися в монастирях/, прибутки в яких були не завжди однакові. Тому то відібрання земельних маєтків від українських монастирів, переведене Катериною ІІ в 1786 р., було сильним ударом по наших школах. Правда, уряд російський призначив саме тоді певну суму на утримання кожної з перелічених шкіл, але ж ті державні кошти не могли замінити попередніх матеріяльних ресурсів, і самі школи втрачають своє попереднє значення. Занепад наших старих шкіл входив у плани правительства Катерини ІІ, що нищила автономні особливості Гетьманщини та Слобожанщини й заводила на Україні загально-російський лад. Цариця вважала Київську Академію вогнищем опрзиції російському централізму, що так яскраво виявляється в наказах наших станів своїм депутатам в "Комісію для сочиненія проєкта нового уложенія" 1767-63 р.р. Вона хотіла їх просто знищити та тільки необхідність примусила царицю переробити їх на чисто російські /спеціальні/ школи для переведення тут ососковлення, і поруч з ними ще завести в деяких містах /Києві, Катеринославі, Новгород-Сіверському/ "главнім народнім училища", що рівнялися нижчим класам пізніших гімназій. Таким чином, централістична політика Катерини ІІ положила кінець українській вишкій і середній школі, знищила її, а натомість завела російські школи для привеліюваних станів /"дворянства" та духовенства/, характеру "сословного", не-

приступні для ширших мас, в обмеженій кількості учнів. З голосних балачок про заснування університетів у Батурині, Катеринославі, Києві та Новгород-Сіверському нічого не вийшло, можливо, між іншим, і через "склонність народу малоросійського до ученія", не зовсім бажану з централістичного погляду.

Та ж сама централістична політика Катерини II знищи-ла й народню, нижчу школу на лівобережній Україні. В відношенні до початкової освіти, освіти народніх мас, ця політика мала ще гірші наслідки, ніж до Академії та семінарії. Додержуючися своєї історичної традиції, українське населення Лівобережжя з власної ініціативи й на власні кошти втримувало в себе школи для навчання дітей. Історичні матеріали XVIII ст. про поодинокі міста та села свідчать про існування при кожній парахвіляльній церкві шпиталю для калік, німічних і безпритульних та школи, де дяки - бакаляри не тільки давали шкільну освіту дітям, але й дбали про зашкільні культурні розваги та освіту й для дорослих. В 1862 р. на сторінках місячника "Основа" /травень, стор. 83-87/ Ол. Лазаревський, на підставі матеріалів архіву бувшої "Малоросійської Колегії", подав статистичні дані про кількість шкіл в кожному з семи полків Гетьманщини в 1740-47 р.р. Ці дані такі:

Полк Ніженський	на 202 поселень мав 217 шкіл
" Лубенський	на 247 " " 172 школи
" Чернігівський	на 229 " " 154 школи
" Переяславський	на 174 " " 119 шкіл
" Полтавський	на 61 " " 98 шкіл
" Прилуцький	на 102 " " 69 шкіл
" Миргородський	на 84 " " 37 шкіл

Коли взяти на увагу, що до поселень чи поселених місць, Лазаревський відносить не тільки міста, містечка та села, а й слобідки та хутори, то кількість шкіл буде досить значна. Ще більшою вона виглядатиме, коли зробити порівняння тих часів з часами пізнішими. В 1768 р. на території повітів /пізніших/ Чернігівського, Городенського й Сосницького було 134 школи і одна школа припадала на 746 душ населення; в 1875 році на тій же території було тільки 52 школи, а кожна школа припадала на 6.750 душ людности.^x І це ще добре, бо в 1860 році на цілу Чернігівську губернію припадало тільки 70 шкіл; в них було 2290 учнів, а кожна школа припадала на 17143 душі.^{xx} Російське правительство не співчувало традиційним українським школам, бо вони не відповідали його централістичним завданням і не підтримувало їх. Селянська наша людність, через ту ж саму Катерину II, опинилася /за винятком козаків/ в кріпацькому стані, в залежності від поміщиків /якими в значній мірі стали емоковлені нащадки козацької старшини/, а наслідком закріпощення свого селянство втратило волю і самодіяльність, підпадало економічно та культурно; старі його школи потрохи й помалу зникли, а нові, з російськими урядовими вимогами, прищеплювалися занадто слабо. Сам уряд засновував початкові школи тільки по т. зв. "казённых селах", в панських же селах, яких було значно більше, ніж "казённых", школи відкривали самі пани-поміщики, останні ж з мотивів різного характеру, робили це неохоче. З згаданих вище 70 шкіл Чернігівської губернії на панські села припадало лише 6

x/Огієнко, Українська культура... "стор. 169-170.

xx/ Хижняков, Записки.... "стор. 123 /відомості бере в "Черниговского Земского Сборника", книга 2./

шкіл: в губернії Катеринославській в 1837 р. на панські села припадало тільки 2 школи. Та й сам уряд російський не квапився відкривати нові школи. За час від 1804 р. до 1820 в Чернігівській губернії було засновано тільки три нових урядових шкіл.

Отже українська людність засуджена була на темряву, на культурну відсталість, бо в першій половині XIX ст. шкіл було замало та й до того вони були московськими, чужими по мові й духу нашому народові, в наслідок чого великий відсоток укінчених школярів давав "рецидив неграмотности".

VI. Недоля школи на російській Україні в XIX в.

З початком XIX ст. традиційні школи наші зникають. Зріст кріпацтва спричиняється знищенню сільських шкіл. Уряд російський старається заводити свої, урядові школи з одноманітною організацією, однаковими програмами та вимогами в напрямі омосковлення української людности. Та заходи його не мали особливого успіху. Утворене в 1802 р. мініотєрство народньої освіти поділило українську територію на Харківську та Київську шкільну округу / Волинь було зараховано до округи Віленської /, в 1805 р. відкрило Університет у Харкові, в 1817 р. Одесі - Рішельєвський Ліцей, в губерніяльних містах "гімназії / для хлопців /", а в деяких містах - т. зв. "уездныя училища", поруч з ними існували духовні семінарії та духовні "училища". В цих школах помічається виразний "сословний" характер: в гімназіях училися діти дворянські, в семінаріях - діти духовенства, в "уездных училищах" діти міщанства. Початкові школи називаються тепер "приходськими", призначаються для елементарної освіти селянства й виникають зоволі та в обмеженій кількості. В 1820 -х р. р. в деяких місцевостях, як наприклад, на Київщині, виникають ланкастерські школи. За часів Миколая I засновано в Ніжені Ліцей кня. Безбородка в 1828 р., а в Києві університет св. Володимира, в 1832 р.; відкрито було в парі нових гімназій / в Немірові та Ніжені / та повітових шкіл. "Сословний" характер освіти виступає ще дужче. 1838 р. в Києві відкрито дівочий інститут / для дворянських дочок /, а потім - у Харкові, Полтаві, Одесі. Для дворянських же дітей відкриваються в 1840 р. т. зв. "кадетські корпуси" / військові школи / в Києві, Полтаві, Єдисаветі. Наскільки слабо розвивалася в першій половині XIX ст. шкільна освіта, можна бачити з ось таких урядових даних за 1856 рік.

Назва губернь	Шкіл всіх типів / вищих, середніх і нижчих /	Кількість слухачів та учнів	На 100 душ населення обох станів припадає учнів
1. Волинська	76	3.558	0,23
2. Подільська	143	4.432	0,25
3. Київська	142	9.114	0,50
4. Херсонська	168	8.704	0,80
5. Катеринославська	161	9.652	0,92
6. Таврійська	169	8.868	1,34
7. Харківська	128	7.227	0,45

х/ Там же стор. 123 (Хіжняков Записки ...).

8. Полтавська	160	7.866	0,44
9. Чернігівська	173	8.867	0,34

Невдала для Росії Кримська війна / 1853-56 р.р. / та скасування в 1861р. кріпацтва викликають помітний зріст середніх і особливо нижчих шкіл, за справу яких береться вже й громадянство. В 1860 р. відкривається в Києві дівоче гімназія; за Києвом ідуть і інші міста. В Києві, Полтаві, Чернігові та інших осередках повстають недільні школи, часом навіть з українською викладавкою мовою. На Київщині, Чернігівщині та інших місцевостях пархіяльна влада енергійно заводить початкові пархіяльні школи. Так, на Чернігівщині в 1863 р. їх було вже 848, а в них 17.076 учнів.

Та найбільш інтенсивну в цьому напрямі роботу проводить заповане в 1865 р. на Лівобережній і Степовій Україні земське самоврядування / "земство" /. Воно засновує початкові школи, підтримує їх матеріально, для забезпечення їх кадрами вчителів, відкриває учительські семінарії / з трьохлітнім курсом /. Тапер же бачимо приклад відкриття середніх технічно-професійних та ремісничих шкіл. В 1900 р. на території України вже існує вісім високих шкіл: духовна Академія, три університети / Київ, Харків, Одеса /, історично-філологічний інститут в Ніжині / в 1875 р. перетворений з ліцея /, політехнікум у Києві, технологічний та ветеринарний інститут у Харкові. Існувало до 50 класичних гімназій, десятків два реальних шкіл, кілька десятків дівочих гімназій, десять духовних семінарій і значна кількість початкових шкіл. Все таки освітня справа отояла далеко незадовольняюче, особливо щодо початкової освіти. Офіційні дані та періодична преса часто констатували сумний факт слабого розвитку початкової освіти. В 1875 р. міністерство освіти констатувало, що в цілій Росії учнів початкових шкіл у двадцять разів менше, ніж слід було б бути. Щодо української території, то в Київській шкільній окрузі ці учні творили 0,8 % / до всього населення /, в Одеській - 1,4%, в Харківській - 1,2%. Ще в 1902 р. в Київській шкільній окрузі два мільйони дітей шкільного віку залишалися без елементарної шкільної освіти, а це рівняється 83% всіх дітей шкільного віку. Це пояснюється тим, що на Київщині, Волині та Поділлі / що входили до складу Київської округи / не було земства, а тому не було й земських шкіл, були ж тільки міністерські взагалі нечисленні, та, головним чином, церковні парафіяльні школи, які в 1864р. придбали спеціальну організацію. В 1900 р. таких шкіл на Волині було 7 та в них 59.374 учнів, на Київщині 1.812 шкіл з 103.641 учнем і на Поділлі - 2.045 шкіл та 95.583 учнів. Зазначеної кількості шкіл далеко не вистарчало для всіх дітей шкільного віку. Лише в 1909-12 роках було розроблено план переведення загальної початкової освіти, розрахований на десять літ, і перед світовою війною приступлено було до його переведення. Та далеко небездоганно отояла шкільна справа і в земських місцевостях. Так, 1900 р. в Борзенському повіті на Чернігівщині, на 153.022 душ населення було 57 початкових шкіл з 5.643 учнями, поза школою залишалися 3.836 дітей. x/

Всі школи на Україні, від вищих до нижчих, були часто російськими. Викладавкою мовою було російська, користуватися рідною мовою не тільки не дозволялося, а навіть заборонялося.

x/ "Журнал Міністерства Народного Просвещенія", 1858 р. листопад, відділ VI, стор. 116-118.

Мало того, школа була чужою для нашого народу не тільки мовою, але й самим змістом навчання. В читанках та підручниках говорилося виключно про "руський", себто московсько-великоруський народ, про його господарське життя, звичаї, історію, мистецтво, на народ же український, про його минуле та звичаї й господарські відносини ніколи не згадувалося. В школі дитина попадала в далеку для неї духову атмосферу, в чужий для неї світ; нічого свого рідного вона не бачила й не чула. Звідси слабкий порівнювач розвій дитини в школі, невисокий ступінь знання й часті рецидивні безграмотності. Представники нашого громадянства добре розуміли негативні риси школи на Україні й ще з 1860 р. робили спроби впровадження в школу української мови, як мови викладової. Коли повстали недільні школи, то були приклади викладів українською мовою. Тоді ж появляються перші шкільні підручники нашої мовою: "Буквар южнорусский" Т. Шевченка /1861 р./, арифметичні збірники Степовика, Кониського та інших. 1862 р. М. Костомаров широко ставить справу видання українських шкільних підручників. Урядові заборони поклали кінець таким заходам. В зв'язку з ростом шкільної справи в земських губерніях, різні земства домагаються права зробити українську мову викладовою. Приклади таких домагань бачимо в практиці земств Херсонської та Чернігівської губерній. Так, в 1881 р. Херсонська губерніяльна земська управа, з ініціативи народних учителів, зібраних на курс, яким керував відомий педагог, барон Н.А. Корф, звернула до міністра освіти, з петицією завести в школах українську мову. Міністер наказав Одеській шкільній окрузі намітити в porozумінню з земством, ті місцевості на Херсонщині, де треба завести в школах українську мову. Події після 1. березня 1881 р. зробили таке розпорядження невідальним. Херсонське ж земство виступало з таким проханням і в 1900 р. Того ж самого року й те саме робить і Чернігівське губерніяльне земство. І це непоодинокі приклади. Лише правительством ставилося неприхильно до таких справ, а репретивна преса робила часті та непристойні виступи проти української мови та її оборонців. Все таки думка про зведення української школи / по мові й духу / з часом набрала все більше й більше характер реальності та неминучої життєвої потреби. Після 1905 р. за неї стоїть і загальна й спеціальна педагогічна преса, її ж підтримують з'їзди народних учителів. Російська реакційна й "чорносоотенна" преса веде проти неї завзяту війну, а шкільна адміністрація своїми репресіями на учительство не допускала проб вживання в школі української мови. В 1913 р. були приклади масового звільнення учителів за симпатії до української мови. Нарешті в 1917 році явилися повні можливості відкривати українські школи. Вже в березні 1917 р. в Києві було засновано першу українську гімназію. Українське село виявило тоді надзвичайний рух до застосування своїх власних шкіл. Таким чином здійснилося те, про що мріяли в 60-х роках XIX ст. діячі українського національного відродження.

УІІ. Школи на Австрійській Україні в XIX стол.

Після прилучення до Австрії Галичини в 1772 р. і Буковини в 1775 р. ці українські землі довго не могли скористуватися для розвитку українського шкільництва ні лібералізмом такого імператора, як Йозеф II, що хотів розвинути

хрестодаток — редакційний.

українську школу, ні можливостями, що булоголошено в конотитуційному укладі Австрійської держави.

Ще Марія Тереза в 1774 році відкрила для українців у Відні духовну семінарію при церкві св. Варвари "Barbareum", що існувала коло 13 років. Йозеф другий заснував духовну семінарію у Львові 1783 р., а в слідуячому році -- 1784--університет у Львові з чотирма відділами й шостиклясову академічну гімназію. Викладовою мовою мала б бути мова українська, але ми вже знаємо, як до того поставилися самі українці. В семінарії українську мову зовсім було витіснено з обіходу латинською та польською мовами. Навіть у церковних проповідях уніятоькє духовенство виключно вживало польської мови. На університеті професори які ніби трималися "руської мови", викладали такою мішаниною церковно-слов'янщини, московської та української мови, що їх важко було розуміти, і справді мова польська була в тих обставинах зрозумілішою, ніж те лизичє. В році 1805 університет з Львова було перенесено до Кракова. Тільки в 1817 році імператор Франц I відновив у Львові університет, та й то на довгий час без медичного факультету. Тому і називався львівський університет "Universitas Franciscana".

Національна свідомість у шкільній справі трохи піднеслася, коли на митрополичій катедрі у Львові в 1817 р. ооів Михайло Левицький, що шкільний реферат доручив ученому крилошанинові з Перемишля Іванові Могильницькому, Це церковні достойники звернули пильну увагу на народні школи, що саме тоді в Галичині заводили і досягли того, "що цісарським рішенням в 1818 р. постановлено, щоби в народніх школах українські діти вчилися релігії українською мовою та щоб і вся наука відбувалаоя по-українськи в школах, де є українські діти; де ж мішана молодь /руського і латинського обряду/, там мала наука відбуватися по-польськи, але українські діти мали вчитися української мови. Вправді розпорядку цього не виконано докладно, тому наші власті церковні звернули також бачність на засновування парохвіяльних шкіл, у котрих молодь вчилася читати /на церковних книжках/ і писати /кирилицею, бо з скорописем ознайомив українців аж пізніше Йосиф Левицький у своїй граматиці виданій в 1834 р. /"х/ Але поза народніми школами колонізація по школах для інтелігенції зайшла так далеко, що в 1834 р. було справжньою подією, коли Маркіян Шашкевич у семінарськїм музею в присутності духовних властей і запрошених гостей виголосив "Слово до питомців" не латиною і не польською мовою, а по-українськи. В 1835 році Шашкевич, Устиянович і Величковський виступили вперше у львівських церквах з проповідями у рідній мові. ^{xx} Це було перше пробудження й піднесення української національної свідомости в Галичині в 30-х роках ХІХ ст. в зв'язку з діяльністю славної трійці ініціаторів народнього руху в Галичині -- Шашкевича, Головацького та Вигилевича. Тоді ж вихованець духовної семінарії у Львові Рудольф Мох з тобпришами секретно від семінаріїної влади виставляв українські діялоги, а в 1842 році, як змінився ректор семінарії, то й одверто дали виставу в українській мові. ^{xxx}

х/ О. Барвінський. Історія України. Літератури ІІ часть. Львів 1921 р. Стор. 64-66.

хх/ Там же Стор. 73-74.

ххх/ М.Возняк. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині ХІХ ст. Записки Наук.Т-ва ім. Шевченка т.т. 87-88. Львів. 1909 р.

Наближався 1848 рік, рік "весни народів", коли революційна хвиля, що сколихнула всіма народами західної і центральної Європи не могла не знайти відгук у Галичині. Заснована тоді "Головна Руська Рада" звернулася з петицією до цесаря Фердинанда, у відповідь на яку "наспіло рішення, що в усіх народних школах у громадах з чисто, або переважно українським населенням буде наука подавана українською мовою; що на львівському університеті буде основана катедра української мови й літератури, щоб молодіж могла основно вчитися рідної мови. До того ж часу, поки не буде учителів, пристосованих до навчання українською мовою, мала німецька мова бути викладовою, тільки науку української мови признано предметом обов'язковим для всіх учеників східної Галичини. х/

Але й цей раз українці не скористувалися можливостями, які їм відкривав притиснений революційним рухом австрійський уряд. Хоч "Головна Руська Рада" у Львові продекларувала "український наріз самостійним між слов'янськими племенами", але потрібної твердості на цій позиції не виявила. Сам член славної колись трійці Яків Головацький, іменований на львівському університеті професором української мови, повернувшись у таборі москвофілів, об'єднаних і рішуче висловився за "язик, котрий нао і з шістьдесятьо мільонами вяже" хх/. Москвофілство і стремління до об'єднання з "шістьдесятьо мільонами" російського народу очевидно не прийшлося до смаку у Відні, а поляки цим скористалися, щоб порушитися з австрійським урядом і припинити спогоди про свої революційні виступи з 1848 року. Це їм вповні вдалося, бо українці через москвофілство негодні були використати своєї вірності Австрії з тих же часів. Намісник Галичини граф А. Галуховський зробив навіть спробу завести для українців урядово латинський правопис, переслідуючи, очевидно мету колонізації, але перед урядом виставляючи кончини покласти в правописі різницю між русинами й москалями ххх/ З Відня в 1859 році прислали навіть високого урядовця чеха Іречка, що виробив правила латинського правопису для української мови, але, зустрівши великий спротив, ціла ця справа перепалала. Той же Іречек пробував реформувати кирилицю, щоб вона відрізнялася від російського правопису, і цю реформу комісія з участю Головацького та інших українців прийняла, але й з того також нічого не вийшло. хххх/

Нова хвиля москвофілства в шістьдесятих роках дала змогу польській шляхті на все закріпити свій союз з австрійським урядом, і українці зосталися в Австрії упослідженими і мусіли пізніше до організації української школи братися з власної приватної ініціативи. В цім напрямі велике значення мало, засноване 1868 році товариство "Просвіта", що в короткому часі дістало право друкувати підручники українською мовою. Це товариство видало коло 800 освітніх книжок у кількості більше як 4 мільйона примірників і відкрило кілька фахових шкіл. Ще більше на полі власної школярства в Галичині зробило товариство педагогічне "Рідна Школа".

х/ О. Барвінський. Історія української літератури II частина. Львів 1921 р. стор. 87.

хх/ Я. Головацький. Розправа о южно-руськѣмъ язикѣ. В "Историческому очерку основания "Галицкой Руськой Матиці" 1850 р."

ххх/ І. Франко. Азбучна війна в Галичині. - Записки Наук. Т-ва ім. Шевченка т. т. II4-II6, Львів 1913.

хххх/ В. Бімович. Йосеф Іречек і українська мова. - Праці Педагогічного інституту ім. Драгоманова в Празі. т. 2, Прага, 1934 р.

В кінці вісімдесятих років було зроблено спробу угоди між австрійським урядом, а місцевим польським; поляки, що старалися систематично не допускати в Галичині українського шкільництва, зобов'язувалися збільшити число українських кафедр на Львівському університеті, а також збільшити число українських гімназій та різних шкіл, за політичну підтримку, яку українці мусіли за те давати польській краєвій владі. Розуміється, це вже було далеко гірше, ніж безпосередня приязнь центрального австрійського уряду; але коли ті можливості свого часу не було використано, то це зоставалося єдиним шляхом реального політики в шкільній справі. І справді в наслідок цієї угоди, як її називали в Галичині " нової ери", було значно збільшено на Львівському університеті число українських кафедр, в тому числі дістав кафедру української історії проф. М. Грушевський, було відкрито кілька нових гімназій та інших шкіл. Але всетаки це купувалося такою ціною, що " нова ера" була дуже несппулярною в краях і скоро впала. Українцям тут уже нічого не лишилось, як спертися на власну ініціативу та організацію, і справою ширення українських шкіл зайнялася " Рідна Школа", заснована 1881 року. Це товариство заснував і провадить приватне українське шкільництво та закладає у Львові та на провінції хлоп'ячі й дівочі бурси.

З кінцем століття загострилася в Галичині боротьба навколо заснування українського університету. Цю справу було поставлено проте в безнадійно не вигідний спосіб, а саме її злучили із справою боротьби за український Львів. Українці поставили питання так, що український університет має бути у Львові, або ніде. Між тим боротьба за університет час від часу приймала незвичайно гострий характер. Літом 1899 року активно на боротьбу за український університет виступила організовано сама академічна молодь. Вона скликала велике українське студентське віче з українських студентів цілої Австрії і це віче винесло резолюцію з домаганням окремого повного українського університету у Львові. Такі віча з того часу академічна молодь скликала щороку, але це тільки викликало більшу організацію опротиву з боку поляків, що тримали львівський університет у своїх руках і не хотіли уступати своїх позицій. Члени університетського сенату не опинилися навіть перед провокаційними виступами проти української молоді на університеті і це привело до того, що восени 1901 календарного року всі студенти - українці покинули львівський університет і поїхали до інших австрійських університетів, особливо до Відня й Праги. Це так звана " сецесія" 1902 року. Вона зробила велике враження і викликала співчуття до українців, що були позбавлені в Австрії високі школи. Але крім агітаційного, іншого значення ця сецесія зрештою не мала і дехто вважає, що в краях вона зробила більше шкоди, ніж користі. Молодь завдяки їй скоро вичерпала свої сили. До боротьби за університет тоді енергійніше стали наукові та культурні організації і парламентарна українська репрезентація. Роки за п'ять молодь з новими силами кинулася в боротьбу за університет, але тепер провадила свою боротьбу в стінах університету і на вулицях Львова. Польські професори проти неї підняли повнісінько настроєні круги львівського австрійського студентства і університет

остав аренною гострою боротьби, яка часами приймала трагічні форми. Так, у 1910 році під час сутички на львівському університеті між українськими та польськими студентами був убитий український студент Адам Колько. Цікаво, що польська влада до суду за це убивство потягла українських же студентів. Так гостро справа боротьби за український університет тяглася аж до світової війни, але жадних наслідків не дала.

Не краще, ніж у Галичині, шкільна справа стояла і в 1775 році в прилученій до Австрії Буковині. Зразу після прилучення Буковини до Австрії імператор Йосиф II дав наказ закладати школи, але ці школи були німецькі і корисні були тільки для жидівського населення. У 1786 році Буковину було прилучено до Галичини і вона поділяла долю шкільної політики спільну з Галичиною. В народніх школах Буковини, що підпала під догляд латинської консисторії, почали крім німецької та подекуди румунської, заводити ще й польську мову. Мови ж української в школах Буковини не було зовсім. У 1849 році Буковину від Галичини відділено і вона робила окрему провінцію, але шкільна справа там від того не покращала. Дещо в шкільній справі змінили після державного шкільного закону 1868 року, коли управа школами перейшла до Ради Шкільної Краєвої в Чернівцях. Тоді більше відкривало народніх шкіл, а як заснували у Чернівцях учительську семінарію, то появилися в більшому числі і підготовлені учительські сили. В 1875 році засновано у Чернівцях університет з німецькою викладовою мовою. В 1884 р. на цьому університеті дістав катедру української мови та літератури з правом викладати по-українськи молодий тоді доцент Степан Омаль-Стоцький. Українське нижче й середнє шкільництво на Буковині стало нормально розвиватися, коли С. Омаль-Стоцький став на чолі українського руху на Буковині, а спеціально шкільною справою зайнявся Омельян Попович / 1856-1930 /, як референт українського шкільництва у шкільній краєвій раді, а пізніше, краєвий інспектор українських шкіл. Університетської справи в Буковині не порушувало.

Найгірше українська шкільна справа стояла на Закарпатті, яке ввійшло до складу Угорщини. Тут вищої освіти зовсім не було, середня освіта вся переводилася по-мадярськи і навіть в нижчих сілських школах заводилося мадярську мову, а оскільки вживалося підручників /дуже мало/ в українській мові, та й то друкованих латинкою з мадярським правописом.

ЛІТЕРАТУРА: Голубинський Ев. Історія Русской Церкви, т. I, ч. I. — Грушевський М. Історія України-Руси, т. т. III, IV і VI, — Харламовий К. Західно-руські православні школи кінця XVI і початку XVII в., Казань, 1898. — Савич О. Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білій Русі. Київ, 1930. — Криловський, А. Львівське ставропигіальне братство, Київ, 1904. — Голубев, Ст. Історія Київської духовної Академії / період до-могилянській /, Київ, 1886. — Петров, Н. Київська Духовна Академія во второй половині XVIII в. / "Труди Киев. Дух. Акад." 1895. / Висверский, Д. Преобразование Киевской Академіи в половині XVIII в. / "Труди Киев. Дух. Акад." 1902 і 1903 р. р. / — Серебренников, В. Киевская Академія с половины XVIII ст. до ее преобразования в 1819 г. / "Труди Киев. Дух. Акад.", 1896 і 1897 р. р. / — Проф. Тітов, Хв. Вища освіта на Україні кінця XVI — почат. XIX стол. Київ, 1924 р. — Оталлецький, Н. Харьковский коллегіум до преобразования его в 1817 г. / "Вера и Разум", 1895 р. ч. II-23. / — Беднов, В. Документи,

относящаяся к истории Екатеринославской духов. Семинарии. Ека-
теринослав, 1912, рр. Пархоменко, В. Переяславская семинария
в 1738-85 годах / стор. 70-87 в його монографії "Очерк истории
Червоно-Зорнопольской епархии", Полтава, 1908/.

Л е к ц і я ч е т в е р т а.

НАРОДНЯ ОСВІТА НА УКРАЇНСЬ- КИХ ЗЕМЛЯХ І В КОЛОНІЯХ.

Проф. Степан С і р о п о л к о.

ВСТУП.

Народна освіта є одною з найважливіших передумов добро-
бути й розвитку народу, одним з найголовніших чинників куль-
тури й поступу. Вже в давнину належно оцінювалося у нас значе-
ння народньої освіти. Пригадаймо, наприклад, вислів невідомого
автора оповідання "Перескорога" / з початку ХІІІ ст. / про при-
чину занепаду Української Держави: "Ітакъ то вельми много заш-
кодимо панству рускѣму, же не могли школъ и наукъ посполитыхъ
розширяти, и оныхъ не фундовано; до коли бѣ науку имѣли, тодѣ
бѣвза невѣдомостію не пришли до таковия погибели".

Подаючи тут дані про сучасний стан народньої освіти на
українських землях і в колоніях, мушу застерегти, що, за від-
сутність матеріалів, омину деякі українські землі й колонії
/ Холмщину, Кубань, Далекий Схід і інші /, а по деяких х/ за бра-
ком місця — обмежуюся дуже короткими відомостями.

Огляд сучасного стану народньої освіти почнемо в україн-
ських землях, а потім перейдемо до українських колоній.

СОВІТСКА УКРАЇНА.

Раніш, ніж перейти до огляду сучасного стану народньої
освіти на совітській Україні, вважаю необхідним подати отислі
відомості про те, як стояла освітня справа на Наддніпрянській
Україні, з часу революції 1917 р., коли внали всі ті путя, що
вз'язували національний рух на Україні. З подихом революції
1917 року український нарід негайно взявся за працю на освітньо-
му полі. І це зрозуміло, бо на Україні за царських часів до са-
мої революції 1917 р. не було ані одної української школи.

І ось з перших же днів революції пішла конкуренція між
селоми, містечками й навіть хуторами. Кожне село намагалося ма-
ти в себе українську школу, складало приговори, збирало кошти,
відводило помешкання, давало ґрунт, розшукувало учителя. Учи-
тельство, знаючи, якої школи потребує населення, стало домага-
тися організації курсів з української освіти. Генеральний Секре-
таріят народньої освіти, що повстав у наслідок І-ого універсалу
Української Центральної Ради, взявся задовольняти потреби
українського народу в освітній справі. А ці потреби були вели-
чезні. Поруч з заснованням шкіл — від початкової аж до україн-
ського університету, педагогічної академії, академії мистецтв
і інше — Генеральний Секретар народньої освіти / пізніш, а са-
ме з днем проголошення ІУ-м універсалом самоостійності України,

х/ Хто хотів би поглибити знання сучасного стану народньої ос-
віти на українських землях і в колоніях, може звернутися до
студіювання тої літератури, на яку вказую в кінці лекцій.

перетворився в міністерство народної освіти УНР /приступав до виготовлення підручників, плану організації єдиної школи, підготовки учителів для української школи, діячів і інструкторів дошкільного виховання та позашкільної освіти і.т.д.

Дбаючи про розвиток української національної культури, Генеральний Секретаріат, на основі проголошеної III-м універсалом Української Центральної Ради національно-сфероноальної автономії, забезпечив вільний розвиток культури всім національним меншостям України.

Під час влади гетьмана П.Скоропадського розвиток українського шкільництва на Україні не припинявся й завершився відкриттям в Києві Української Академії Наук, запроєктованої ще Українською Центральною Радою, однак багато проєктів, намічених владою Української Центральної Ради, гетьманська влада відклала, а управління освітніми справами на місцях надала знову бюрократичного характеру.

Період Директорії Української Народної Республіки визначився продовженням праці, раніше розпочатої ще за Української Центральної Ради, та відновленням колишніх місцевих органів управління народною освітою, скасованих в період гетьманування П.Скоропадського.

Щоб показати, який саме стан освітньої справи на Україні був перед навалом більшовиків на Україну в січні 1919 р., подаю тут статистичні дані про нижчі та середні школи на кінець 1918р

із комплетів українських народніх шкіл	47.208
вищих початкових шкіл	1.210
хлоп'ячих гімназій	474
реальних шкіл	70
дівочих гімназій	362
комерційних шкіл	91
дівочих інститутів	4
торговельних шкіл	18
духовних семінарій	9
дівочих епархіальних шкіл	15
духовних шкіл	30

Щодо високіх шкіл, то українською владою за два роки відкрито: українські університети в Києві та Кам'янці на Поділлі, Український Історично-філологічний факультет у Полтаві, Українську Академію Мистецтва в Києві та Педагогічну Академію в Києві.

Панування більшовиків на Україні від лютого до половини серпня 1919 р. визначилося наміченням різних проєктів в освітній справі, але перевести їх в життя не довелося більшовикам, бо на зміну червоним окупантам України прийшли білі-денікінці, які намагалися повернути українське громадянство до вихідних точок того положення, яке, здавалося, вже безповоротно перейшло в сферу минулого.

Денікінська влада формально не знищувала української школи, а лише відмовила їй в асигнуванні державних коштів та віднесла українські школи до категорії приватних шкіл. Таким чином, денікінська влада наклала на український наряд подвійне оподаткування на освітню справу, - з одного боку, збрала податки на державні потреби, себто й на освіту, - з другого боку, переклала з себе на український наряд фінансування української школи. Таке ставлення до української школи денікінська влада мотивувала чимто по-езуїтському: якщо український наряд дійсно бажає мати рідну школу, то він, мовляв, підтримає її своїми засобами. В цей тяжкий час для всієї української культури українське громадянство

муоіло організовано допомагати школі пережити тяжке лихоліття. На заклик Українського Товариства Шкільної Освіти в Києві відгукнулися насамперед кооперативники, віддавши певний відсоток од всіх своїх прибутків уділяти на користь Товариства для удержання шкіл, а вслід за ними учительські спілки, різні установи та окремі особи, відраховуючи деякий відсоток від свого місячного заробітку на підтримку рідної школи. Так урятовано від загибелі один із найбільших здобутків українського народу за часів революції.

На зміну денікінцям посунули на Україну з півночі російські більшовики, які після короткої перерви й по цей час панують на Україні.

Творцем першої освітньої системи на Сов.Україні був тодішній народний комісар освіти Г.Гринько /його схема була ухвалена Всеукраїнською нарадою в справі освіти в серпні 1920р/. Трохи згодом в цю систему вніс деякі зміни тодішній заступник народного комісара освіти Я.Ряпко.

Освітня система Сов.України взагалі постійно підлягає різним змінам і до недавнього часу містила в собі відміни в порівнянні з освітньою системою Сов.Росії.

Большевицька влада Сов.України спочатку поклала в основу соціального виховання дитячий будинок, а не трудову школу, як це було в Сов.Росії. Дитячий будинок мав стати "маяком" соціального виховання, себто збирання дітей та їх захисту й охорони. Таке наставлення большевицької влади на Сов.Україні мотивувалося тим, що в наслідок імперіалістичної світової війни, а потім жорстокої громадянської війни та голоду знайшлося на Сов.Україні коло мільйона безпритульних дітей або напівсиріт, які потребували не стільки шкільного навчання, скільки соціального забезпечення.

Дитячий будинок мав охоплювати сиріт та покинутих батьками дітей віком від 4-х до 15 років.

Однак в скорому часі дитячий будинок почав втрачати своє значення "маяка" соціального виховання, а натомість основним типом соціального виховання стає семирічна трудова школа, що складається з двох концентрів — нижчого з 4-х річним курсом і вищого з 3-х річним курсом. З економічних причин большевицька влада змушена була признати 4-хрічну школу за основний тип трудової школи, який постановою Ради народніх комісарів з дня 25/XI 1924 р. оголошено за загально-пріступну й безплатну школу. Трохи згодом, а саме законом з дня 5/IX. 1925 року, навчання дітей у перших чотирьох групах школи проголошено, як обов'язкове й безплатне.

Щоб вілюструвати, як у дійсності перебилося загальне обов'язкове навчання на Сов.Україні, наведу такі дані: в 1927-8 шкільному році з 612.366 восьмирічних дітей лишилося поза школою 216.659, а з 331.698 дев'ятирічних дітей — 101.618, себто третина дітей цих двох вікників лишилася поза школою. X/

Цікаво, що саме большевицька влада, встановлюючи закон про обов'язкове загальне навчання, порушує його заведенням певних категорій дітей, які приймаються до школи в першу чергу, це діти робітників та селянської бідноти. Отож обов'язковість трудової школи фактично не поширюється на дітей "буржуїв" і "куркулів", які можуть користуватися школою лише тоді, коли в школі є вільні місця.

Завдання трудової школи полягає в вихованні молодого покоління в громадян соціалістичного суспільства в комуністичним світоглядом на життя.

X/ В.Ариутов. Проблеми загального початкового навчання на Україні. "Шлях Освіти", ч.8-9 за 1928 р. стор.13.

Сучасна трудова школа є політехнічною школою, себто має ознайо-
мити учнів як в теорії, так і на практиці з усіма важливими га-
лузями виробництва. В дійсності ж трудова школа, як свідчать офі-
ційні матеріали, не дає достатнього обсягу загально-освітніх зна-
нень, а виробнича практика учнів здебільшого обмежується рамка-
ми лише одного якого-сь виробництва, через що звужується політех-
нічна база школи. x/

На трудову школу покладається також завдання антире-
лігійної пропаганди, і з цією метою утворюється серед учнів ди-
тячі антирелігійні організації, щоб втягнути дітей в боротьбу з
тими, хто вірує в Бога, посягати розлад у родині між дітьми й ба-
тьками та за всяку ціну прищепити дітям матеріалістичний світо-
гляд.

Придивімося тепер, як зростала кількість трудових
шкіл та учнів у цих школах:

Р о к и	Кількість шкіл	Кількість учнів.
1921	21.968	2.023.680
1922	20.579	1.724.380
1923	17.110	1.417.770
1924	15.715	1.533.930
1925	15.555	1.795.190
1926	17.632	2.105.670
1927	18.564	2.218.000
1928	20.032	2.491.173
1932	21.971	4.426.203

З наведеної таблиці бачимо послідовне зменшення кіль-
кості трудових шкіл від 1922 р. в наслідок неврожаю 1921 р., що
відбився на всьому народньому господарстві Сов. України, в тім чи-
слі й на освітній діяльності. Цікаво, що постанови большевицької
влади про загально-приступність, а згодом і про обов'язковість
трудової школи припали якраз на роки найбільшого вниження кіль-
кості трудових шкіл. Загальне обов'язкове навчання дітей віком
від 8 до 11 років офіційно визнається досягнутим, і тепер стави-
ться завдання запровадити на кінець другої п'ятиріччї загально-
обов'язкове політехнічне навчання для всіх дітей і підлітків до
17 років. xx/ З цією метою семирічна трудова школа має перетвори-
тися на десятирічну школу шляхом утворення 3-го концентру трудо-
вої школи з 3-хрічним курсом.

На жаль, дійсність не відповідає офіційній декларації:
не кажучи вже про те, що трудова школа не охоплює всіх дітей шкіль-
ного віку, майже дві третини дітей, що вчаться в трудовій школі,
передчасно-себто раніш досягнення 11 років-залишає школу, при чо-
му майже половина з цих дітей покидає школу після одного або
двох років перебування в школі. xxx/ Нема чого доводити, що такі
діти виносять із школи в найкращому випадку лише пачаток грамоти.

Розглянемо тепер, як розподіляються учні трудових
шкіл за національністю: xxxx/

x/ Окатинський, О. "За тверді знання в політехнічній школі".

"Радянська Освіта" ч. 10-12, 1931 р. стор. 25.

xx/ "Комуністична Освіта", ч. 3, 1932 р. стор. 87.

xxx/ Народня освіта України. Установи соціального виховання на
I/XII 1928 р. стор. 32.

xxxx/ Воєсоюзнний шкільний перепис 15/XII 1929 року. Том I -й.
Шкільні установи соціального виховання на Україні. Харків.
1930. Стор. 196 і 200.

Всього учнів	К і л ь к і с т ь україн.	учнів російс.	націо- нальн. німец.	у ч н і в жидів.	польс.	молдав.	і т и х	и:
2.380.683	1.828.025	241.858	39.194	178.587	47.640	17.245	83.184	
у- %	%	77,0	10,1	1,6	7 7,3	2,0	0,7	1,8
Кількість відповідного населення на Сов. Україні								
в %	%	80,1	9,2	1,4	5,4	1,6	0,9	1,4

З цієї таблиці видно, що трудова школа найкраще обслуговує національні меншості /за винятком молдаван/, а найгірше українців, якщо порівняти відсоток учнів кожної національності в відсотком відповідного населення на Сов. Україні.

Щодо т. зв. українізації трудових шкіл, то доводиться сказати, що окупаційна влада під натиском вимог українського народу переводить принцип навчання рідною мовою в трудових школах, але ще й досі в багатьох місцевостях, де більшість населення складають українці, існують утраквістичні /двомовні/ - російсько-українські школи, як, наприклад, на Артемівщині, де налічується 72% українців. " В таких школах - пише "Комуніст" з дня 22.І.1929 р. - частину лекцій викладається українською мовою, а частину російською, при чому більшість учителів уживає мови російської, внаслідок чого учні вчать не української мови, а якогось жаргону. Створення овоєвідної українсько-російської мови слід приписати не лише існуванню утраквістичних шкіл, але й невисокому рівню знання живої української мови деякою частиною учительства. Так, один дослідник мови учительства на Кам'янецьчині констатував, що учительська мова пересипана словами, які ввійшли або живцем в російську мову, або просто в скалічені російські слова, якоті "непонятні міста читалися по скілька разів", "котрі нурили й ругалися", "докладниця опинилась на слідухих капках", "по существу", "хочешно" і т. д. х/

Над трудовою школою стоїть - за планом освітньої системи Сов. України - професійна освіта, яка зосереджується в професійних школах, технікумах та інститутах.

Професійна школа мала стати масовою школою в галузі індустрії та сільськогосподарства. Професійна школа призначена обслуговувати підлітків від 15 до 18 років - закінчення ними семирічної трудової школи.

Основною базою для створення професійної школи на Сов. Україні стали спочасти ті нижчі професійні школи, які дісталися Україні в спадщину від царських часів, спочасти старші класи бувших гімназій і реальних шкіл. Про те, як ішов розвиток професійної школи за останніх декілька років, подає відомості наступна таблиця:

Спеціальності професійної школи:	на I/XII 1925 р.	на I5/XII 1927 р.	на I/XI 1928 р.	на I/XI 1929 р.
Індустріально-технічна	141	126	137	157
Сільсько-господарська	172	230	240	250
Соціально-економічна	51	75	71	68
Медицина	6	30	32	32
Мистецька	36	31	32	35

х/ Зборовець, О. Мова вчительства на Кам'янецьчині. "Шлях Освіти", ч. ІО, 1926 р, стор. 121-122.

Кустарно-промислова	58	85	103
Будівельна	10	12	17
Транспортна	16	17	21
Р а з о м	406	576	680

Як видно з цієї таблиці, протягом чотирьох років кількість професійних шкіл збільшилася по всіх спеціальностях, крім мистецької; абсолютну найбільше зросла кількість сільсько-господарських шкіл, але відсотково найбільше зросли медичні школи й майже в 5 1/2 разів.

Як уже раніше згадувалося, до професійної школи зправила можуть поступати лише ті діти, які скінчили семирічну школу. Придивімося, чи так стоїть справа в дійсності. Відповідь на це знаходимо в матеріялах основного обслідування устанав професійної освіти на ІІІ/XII 1927 р. В 521 професійних школах, які подали відомості, восени 1927 р. прийнято до І-ої групи всього 25,531 учнів, що за попередньою підготовкою розподілялися так:

Закінчило 3-4 групи трудової школи	Закінчило 5-6 груп трудової школи	Закінчило 7-у групу трудової школи	З інших навчальних установ.
3.117	2.002	18.670	1.742

Як видно з вище наведених даних, п'яту частину вакансій в професійних школах восени 1926 р. заповнено тими, які не скінчили повної семирічки.

Це зниження вимог при вступі до професійної школи тягне за собою такі наслідки: поперше, недостатню якість знань, які виносять учні після закінчення професійної школи; подруге, значний відсоток учнів, які не в стані продовжувати навчання в професійній школі.

Про якість професійної школи може свідчити авторитетний голос в цій справі М. Скрипника, як тодішнього народного комісара освіти: "Якість нашої профшколи недостатня. Треба підвищити її, зробити так, щоб головним кадром, резервуаром, звідки брала б свої кадри наша вища школа була профшкола. Нині ми бачимо, що учень, кінчаючи профшколу, часто-густо не має відповідних знань, щоб витримати іспит до інституту, до технікуму." x/ За первісною освітньою системою Сав. України технікуми та інститутами стояли на одній площині — належали до категорії високих шкіл, — різниця між ними, як двома типами високої школи, полягала в тому, що технікум має підготувати інженера вузької спеціальности, а інститут — інженера-організатора.

Цілком зрозуміло, що в очах тих, хто хотів вступити до високої школи, інститут користувався більшим респектом, ніж технікум, а тому кожний з них волів вступити до інституту, тим більше, що умови вступу до інститутів і технікумів були однакові.

Про те, як почували себе студенти інститутів з невідповідною підготовкою, свідчить Я. Ряпко: "Попавши до інституту, потім піднімали голос, що важко приходить від занять і колькокай, які їм не під силу". xx/

x/ Скрипник, М. Статті й промови. Том IV. ч. I. Харків, 1930 р. стор. 99.
xx/ Ряпко, Я. Реформа вищої школи на Україні в годі революції, Харків, 1925 р. стор. 95.

Про розвиток технікумів і інститутів може свідчити наступна таблиця:

Спеціальності:	Технікуми			Інститути		
	1927 р.	1928 р.	1929 р.	1927 р.	1928 р.	1929 р.
Сільсько-господарська	20	17	13	5	8	9
Індустріально-технічна	27	27	30	5	5	5
Соціально-економічна	4	2	1	4	4	4
Транспортна	14	15	13	-	-	1
Кустарно-промислова	-	-	1	-	-	-
Будівельна	4	4	1	-	-	-
Медицина	4	4	4	5	5	5
Педагогічна	61	52	43	12	12	13
Мистецька	12	5	3	4	4	5
Р а з о м	146	126	109	37	38	42

З цієї таблиці бачимо, що протягом трьох років зменшилася загальна кількість технікумів, особливо в педагогічній спеціальності, тоді як кількість інститутів трохи збільшилася за той же час.

Про розподіл технікумів і інститутів за викладавкою мовою та про кількість студентів у них подають відомості наступні таблиці:

З якою викладавкою мовою:	<u>Т е х н і к у м и.</u>					
	1927 р.		1928 р.		1929 р.	
	шкіл	учнів	шкіл	учнів	шкіл	учнів
Українською	50	9,475	46	10,000	52	13,979
Російською	31	5,572	18	3,072	9	1,211
Жидівською	3	454	3	588	2	300
Українсько-російськ. ^{x/}	32	6,193	34	8,114	25	5,876
Російсько-укр.	24	6,779	20	4,419	15	4,316
Іншими мовами	6	846	5	603	4	661
Р а з о м	146	29,319	126	26,896	107	26,343

З якою викладавкою мовою:	<u>І н с т и т у т и.</u>					
	1927 р.		1928 р.		1929 р.	
	шкіл	учнів	шкіл	учнів	шкіл	учнів
Українською	9	3,983	11	6,218	14	11,197
Російською	3	3,512	1	1,822	2	3,442
Жидівською	-	-	-	-	-	-
Укр.-російською	25	20,712	24	22,675	19	18,727
Рос.-українською	-	-	-	-	4	3,186
Іншими мовами	-	-	2	2,691	3	4,338
Р а з о м	37	28,207	38	33,406	42	40,890

x/ До шкіл з українсько-російською викладавкою мовою віднесено ті школи, в яких українською мовою викладається більше половини дисциплін, а решта російською мовою; до шкіл з російсько-українською викладавкою мовою віднесено ті школи, де більше половини дисциплін викладається російською мовою, а решта українською.

З цих таблиць видно, що в 1929 р. в порівнянні з 1928 р. з'явився новотвір, а саме інститути, в яких більшість дисциплін викладається російською мовою, а меншість - українською, причому цей новотвір не йде за рахунок скорочення російських інститутів.

Накінєць, недам тут дані про розподіл студентів за національністю: / У % /:

	українці	росіяни	жиди	поляки	німці	інші
Технікуми	1927 р. 58,0	15,3	21,2	1,5	1,1	2,9
	1928 р. 61,5	14,7	18,1	1,7	1,1	2,9
	1929 р. 66,2	13,4	14,3	1,5	1,4	3,2
Інститути	1927 р. 51,8	18,7	25,7	0,6	0,6	1,6
	1928 р. 53,5	16,6	25,0	0,7	0,7	3,5
	1929 р. 53,1	15,8	23,3	2,0	1,5	1,3

З цієї таблиці видно, що кількість студентів українців відсотково зростає як у технікумах, так і в інститутах, та перевищує відсоток студентів іншої національності. Зовсім інша картина змальовується, коли ми подивимось, скільки студентів-українців у порівнянні зі студентами-росіянами та жидами припадає на 10 тисяч населення відповідної національності. Ось відповідь на це питання:

	Українців	Росіян	Жидів
Технікуми	7,6	13,4	24,3
Інститути	9,9	24,0	60,5

Отже виходить, що українці значно відстають від росіян і особливо від жидів щодо використання високої школи.

Доступ до високої школи на Сов. Україні мають насамперед пролетарі, себто робітники та селяни. "Пролетаризація" високих шкіл в розумінні комплектування їх робітничо-селянським елементом здійснюється шляхом своєрідного порядку прийому студентів. А порядок цей полягає в тому, що до високих шкіл приймаються в першу чергу ті, що скінчили робітничі факультети / скорочено "робфаки" /, - вони вступають без іспиту, всі ж інші мають скласти іспит, при чому іспит проводиться за куріальною системою, - в куріях робітників, селян, службовців і інших. Заздалегідь намічено норми прийому робітників, селян і інших. В куріях для робітників і селян програма є знижена і це для того, щоб забезпечити високі школи робітничо-селянським елементом. Від часу до часу в технікумах і інститутах переводиться, так звана, чистка, в наслідок якої виключаються зі школи студенти "контрреволюційного" напрямку, а таким визнається на Сов. Україні насамперед український національний рух, а також і ті студенти, батьки яких не належали до робітничо-селянського населення.

Переходячи до питання, як поставлено навчання в високій школі, мушу констатувати, що досі нема більш-менш сталих програм та навчальних планів. Майже кожний рік міняються програми, при чому школа вносить від себе в ці програми зміни під претекстом, більшої відповідності до вимог комуністичної партії та марксо-ленінської методології.

Про недостатню академічну успішність студентів високих шкіл не раз висловлювалися керівники народнього комісаріату освіти та вищі партійні органи. Так, народній комісар освіти

М. Скрипник на нараді ректорів і директорів високих шкіл I/УІ 1929 р. заважав, що "вельми великий відсоток академічної неупішності пояснюється недостатньою підготовкою, недостатнім рівнем знань прийнятих до високих шкіл. "

Щодо українізації високих шкіл, то й тут дійсність значно розходиться з декларацією більшовицької влади. Згідно з розпорядженням народнього комісаріату освіти з 1927 р., українізація високих шкіл мала бути переведена до 1930 року. А ось як у дійсності стояла ця справа на 1 листопада 1929 р.

	Школи з одною ви- кладовою мовою.				Школи з двома ви- кладовими мовами. З-ма викл. укр.рос. жид. інш. укр.-рос. рос.укр.ін. мовами.			
Технікуми	52	9	2	1	25	15	2	1
Інститути	14	2	-	-	19	4	-	3

Слід також мати на увазі, що деякі високі школи Сов.України з недавнього часу придбали всесоюзне значення, в наслідок чого Москва висовує претензії щодо встановлення викладової мови в таких школах. Ось недавній факт, про який розповідає В. Мускін на першій всеукраїнській нараді в справі високих шкіл: "Чинovníк Наркомторгу СРСР надіслав до Одеського інституту таку телеграму: "Через те, що ваш ВИШ /вища школа - О./ є ВИШ всесоюзного значення, припини українізацію"

Залишається додати, що, згідно з постановою Ц К В К П/б/ з дня 25/УІІІ 1932 р., на всьому просторі Союзу Сов. Соціал. Республік встановлено єдину освітню систему, себто на Сов.Україні поширюється та освітня система, яку завела в себе Сов.Росія. Отож, до категорії високих шкіл належать тепер лише інститути /технікуми віднесено тепер до категорії середніх шкіл/ та університети, відкриття яких на Сов. Україні розпочато в 1. жовтня 1933 р. /відкрито чотири університети, а саме в Києві, Харкові, Одесі та Дніпропетровську/. Кінчаючи на цьому отриманій інформації про шкільну справу на Сов. Україні, вважаю потрібним додати, що, поперше, всі школи на Сов. Україні є державні, бо поза державою ніхто не має права засновувати школи, і цим убовується приватна ініціатива в шуканні інших шляхів в освітній справі, ніж ті, які визначено більшовицькою владою; подруге, високі школи на Сов. Україні є виключно учбові установи, себто не ставлять своїм завданням, крім навчання студентів, займатися науково-дослідною працею.

Наукова праця на Сов. Україні провадиться спеціальними науково-дослідними установами, до яких належать Воеукраїнська Академія Наук /Академію засновано, як уже згадано, ще перед приходом більшовиків на Україну, а саме 27/ХІ 1918 р./, науково-дослідчі інститути та філії, науково-дослідчі станції, науково-дослідчі катедри та інші науково-дослідчі установи /кабінети, лабораторії, музеї, обсерваторії тощо/.

х/ Скрипник, М. Статті й промови. Том ІУ, ч. І, стор. 433.

хх/ Мускін, Вас. Вивершимо реконструкцію вищої і середньої школи Харків, 1931 стор. 23.

ххх/ Університети та загально-освітні середні школи зліквідувала більшовицька влада на Сов. Україні ще в 1920 р.

Для характеристики умов, в яких провадиться наукова праця на Сов.-Україні, досить указати, що в часу підсилення Всеукраїнської Академії Наук у Києві громадсько-політичними діями /1929 р./, розуміється, правовірними комуністами, — чисто наукова праця Академії все більше відходить на бік, уступаючи своє місце політичній, науково-популярній /виготовлення науково-популярних брошур/ та консультативно-технічній праці /опрацювання замовлень з боку різних підприємств на аналізи, плани, риси і т.п./ Про відсутність академічної свободи наукових робітників може свідчити вже те, що єдиний метод, яким дозволено користуватися на Сов. Україні, є метод марксизму-ленінізму, бо все те, що не відповідає вимогам цього методу, кваліфікується, як шкідливе збочення зі шляху ідеологічного фронту робітничої класи, що стоїть під проводом комуністичної партії.

Яскравим прикладом того, як розправляється окупаційна влада на Україні з найвизначнішими вченими й педагогами, що відстоюють інтереси української національної культури, може служити судовий процес, який відбувся в 1930 р. в Харкові проти 45 осіб, в тім числі визначного українського ученого і віцепрезидента Всеукраїнської Академії Наук Сергія Ефремова; всіх їх обвинувачено в приналежності до контрреволюційної організації, "що мала завдання повалити большевицьку владу та відорвати Україну від СРСР". Засудження до в'язниці, вигнання за межі України, позбавлення громадських прав, — такі карі припали обвинуваченим по цьому процесу. А скільки українських учених підлягає карі й адміністративному порядку, — це не віддається обрахунку. Відомо, що й найвизначніший Український історик, член Всеукраїнської Академії Наук проф. Михайло Грушевський підпав в адміністративному порядку вигнанню поза межі Сов. України.

В галузі позашкільної освіти большевицька влада насамперед ліквідувала "Просвіти", як організації, створені, мовляв, націоналістичними колами та зв'язані з контрреволюцією, а на їх місце утворила селянські будинки /скорочено "сельбуд"/, покладаючи на них, як і на інші установи позашкільної освіти, завдання політичної освіти в дусі комунізму, а через те й самий термін "позашкільна освіта" замінено на "політосвіту". Основній політосвітній ідеї підпорядковано на Сов. Україні всю працю в галузі книжкової продукції, бібліотечної справи, театру, мистецтва, кіна, — навіть працю в справі ліквідації неписьменності сполучено в Сов. Україні з основними політичними питаннями" х/

А якраз боротьбу з неписьменністю та малописьменністю большевицька влада поставила своїм головним завданням, урочисто проголошуючи, що вона ліквідує неписьменність на Україні до 10-ої річниці жовтневої революції, себто до 1927 р.

Але, як і можна було сподіватися, большевицька влада не виконала своєї обіцянки, а тому потім віднісла термін завершення ліквідації неписьменності до 15-ої річниці жовтневої революції. І ось, з нагоди цього ювілею, большевицька влада урочисто проголосила, що в 1932 р. остаточно завершено ліквідацію неписьменності, за одними даними, хх/ осіб віком від 8 до 35 років, за другими даними, ххх/ віком від 8 до 50 років.

На жаль ці твердження не відповідають дійсності. Так, в статті А. Пришвінської "Чергові завдання Народного Комісаріату Освіти" /"Комуністична Освіта", ч.6, 1933 р./ читаємо, що тверх/ "Порадник політосвітньої роботи" ч.І. Харків. 1927, стор. 257. хх/ Зільберштейн, А. 15 років боротьби за єдину систему освіти.

"Комуністична Освіта", ч.ІІ-ІІІ, 1932 р. Стор. 487

ххх/ Івайновський, А. Етапи й перспективи комуністичної освіти. "Комуністична Освіта" ч.ІО, 1932 р. Стор. 67.

дження про цілковиту ліквідацію неписьменності на Сов. Україні було лише декларативною заявою, а в дійсності на цьому фронті є прорив: "маємо 1.200 тисяч неписьменних, що залишилось на другу п'ятирічку на Україні".

Наведу тут дані про установи політичної освіти за декілька років.

На час	Просвіт	Хат-читалень	Сельбудів	Клубів	Біблйотек
1921 р.	4.007	5.504	116	1.298	5.199
1925 р.	-	6.939	3.140	996	6.263
1926 р.	-	6.994	3.161	1.002	6.923
1927 р.	-	6.225	3.430	1.058	9.386
1928-9р.	-	5.707	4.550	1.068	-
1932-33 р.	-	4.000	7.400	1.495	-

Як бачимо з цієї таблиці, кількість селянських будинків значно зростала 1921 р. Зріст цей пояснюється тим, що після закриття "Просвіт" / 1928 р. / велика частина їх перетворилася в селянські будинки. Щодо хат-читалень, то кількість їх після 1926 р. зменшується, бо частина їх також перетворюється в селянські будинки, тоді як кількість бібліотек протягом п'яти останніх років збільшилася майже в двічі.

Щодо українізації установ політичної освіти, то формальна українізація охопила в значній більшості бібліотеки, селянські будинки та хати-читальні, але по-суті справа з українізацією цих установ стоїть не зовсім задовольняюче. Так, наприклад, розподіл книжок по бібліотеках за 1929-30 р. був такий: українських книжок - 43,7 %, російських - 50,2 %. Особливо вже стоїть справа з забезпеченням українськими книжками дитячих бібліотек у школах національних меншостей. Так, з 65 шкіл, про які зібрано відомості, у 30-ти школах, тобто 46%, українських книжок зовсім нема. Українські газети та журнали передплачували лише 29 шкіл, тобто 44%.^{xxx} Українізація клубів також стоїть вкрай погано, що пояснюється тим, що партійний, комсомольський і професійний актив не досить діяльно ставиться до питання українізації. Серед деяких груп ще йде тихий саботаж партійних постанов у галузі національної освіти та справи будування української культури.^{xxx}

Про стан позашкільної освіти на Сов. Україні знаходимо таку загальну оцінку в недавній статті "Комуністичної Освіти" / ч.3, 1933 р. Стор.65. / : "Освіта дорослих на час перевірки цієї справи бригадами ХТЗ / Харківського тракторного заводу-О. / в переважній більшості перебувала в дуже кепському стані".

Це констатування факту є найкращий доказ того положення, що не можна всю позашкільну освіту працю зводити до одної політичної освіти, тим більше на Україні, де український народ зріс зі своїми "Просвітами" та не приймає світогляду большевицької влади, як виразника пануючого російського большевизму.

Проголошуючи в декреті з дня 1.УІІ.1923 р. новий курс в напрямі розвитку української культури, большевицька влада мала намір наповнити українську культуру інтернаціональним змістом, але український народ розійшовся тут в тлумаченні української культури не лише за її формою, а й за змістом.

xx/ Окришник, М. Перебудовними шляхами. "Комуністична Освіта" ч.7-8. 1931 р. стор. 31-33.

xxx/ Окришник, М. Статті й промови т.ІУ.й.І. стор. 108.

Розуміється, Соцпозовицька влада вбачає в цьому напрямі української культури велику небезпеку для себе й тому так жорстоко розправляється з українським національним рухом, який через те має знову влірнути в глибину народніх мас, щоб вибухнули у свій час в нечуваню силу, як це вже було 1917 р.

Л о к ц і я п' я т а.

Н А Р О Д Н Я О С В І Т А Н А У К Р А Ї Н С Ь- К И Х З Е М Л Я Х І В К О Л О Н І Я Х .

/ продовження /

ГАЛИЧИНА Й ІНШІ УКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ В ПОЛЬЩІ.

Розвиток українських шкіл в Г а л и ч и н і - в часу прилучення її до Австрії - помітно почався від 30-х років минулого століття, і вже в 1850 р. налічувалося там біля 1.500-народніх шкіл з українською викладовою мовою, але в 70-х років XIX ст. почався плійновий похід поляків на знищення української школи. На захист рідної школи виступив невеличкий гурток українських громадян, який заложив 1881 р. у Львові "Руське /Українське/ Педагогічне Товариство", що потім перетворилося в Товариство "Рідна Школа".

В 1914 р. налічувалося в Галичині 2.612 українських шкіл, а в 1921-22-шкільному році їх було 2.505. Майже вже з другого дня після рішення Ради Амбасадорів про долю Східної Галичини / 1923 р. / Польща взялася за систематичне нищення українського шкільництва в Галичині. Для цього сойм ухвалив шкільний закон від 31/УІІ 1924 р. для переведення "на кресах" плебісциту, щоб з'ясувати, якою саме мовою має відбуватися навчання в народніх школах. При переведенні цього плебісциту польська влада допустила нечуваного надужиття над українським населенням аж до фальшування вислідів плебісциту включно, в наслідок чого біля 2.000-українських шкіл у Галичині перетворено в польські або утравістичні школи, які по-суті нічим не відрізняються від польських шкіл. На основі декрету президента Польської Республіки, зміна викладової мови після вислідів плебісциту може наступити лише через сім років, і з днем 31.XII.1932 р. закінчився новий шкільний плебісцит. І на цей раз шкільна і загальна адміністрація не зупинялася перед волякими засобами, аби плебісцит не вийшов на користь українського населення в Галичині. Хоч у 1932 р. внесено вдвічі більше декларацій за українську школу проти 1925 р., однак у висліді - погіршення стану українського шкільництва на менш-більш 20 відсотків. З промови посла д-ра Д. Левицького на пленарному засіданні сойму 3.XI.1933 р. дізнаємося, як це сталося: "В тих оселях, де досі існувала українська школа, вимагано підступом або просто фальшовано підписи на деклараціях з домаганням польської мови навчання. Тайність декларацій, що їх вносили за польською мовою, робить просто неможливим показати підроблені підписи на деклараціях. Однак під маскою урядової тайни ховається злочин фальшування. У тих оселях, де була утраквістична школа і батьки внесли декларації, вимагаючи української викладової мови, там шкільні кураторії відмовили цьому домагання, мотивуючи, що батьки всіх тих дітей, які не внесли декларації, вимагають тим самим польської мови навчання. Найвищий Адміністративний Трибунал станув на становищі, що таке вирішення суперечне з законом, а проте кураторії й міністерство освіти боро-

нять даліше свого парадоксального становища".

Що торкається середніх українських шкіл, то до часу прилучення Галичини до Польщі налічувалося в Галичині 6 державних і 12 приватних українських гімназій, більшість яких утримувало Товариство "Рідна Школа" у Львові. З того часу польська влада не тільки не відкрила ні одної української гімназії, а навіть закрила декілька з них. В 1932-33 р.шк. "Рідна Школа" мала 10 гімназій і 3 учительські семінарії. У всіх середніх школах Р.Ш. з кінцем шкільного року було 1.645 учнів /учениць/.

Щодо високих шкіл, то польська влада не тільки окасувала тих 8 українських катедр на Львівському університеті, що були там ще за Австрії /в кінці 1933 р. відновлено катедру історії слов'янських літератур, яку заняв доц. Іл. Свенціцький; але курс викладається польською мовою/, але й закрила в 1925 р. приватні українські університет і політехніку, які українське громадянство утримувало на власні кошти. Треба додати, що польська влада досі не виконала свого зобов'язання, згідно з законом з дня 26/IX 1922 р., відкрити український університет у Галичині і в той же час оставить всілякі труднощі щодо вступу української молоді до польських високих шкіл, особливо на медицину, на природничі відділи, на політехніку під претекстом перевантаження лабораторій, семінарів і т. п.

Велику працю на полі українського шкільництва виконує згадане вже тут товариство "Рідна Школа" у Львові, яке в 1932-33 шк. р. утримує, крім 13 середніх шкіл, 33 народні школи, 255 дитячих садків, 6 фахових шкіл, 3 бурси, а головне, стоїть на обороні українського шкільництва на українських землях в Польщі. Слід однак указати, що на полі українського шкільництва прислужилися й інші українські товариства, наприклад, т-во "Просвіта" /утримує огородничо-садівничу школу в Миловані/, т-во "Гуцульське Мистецтво" /удержує школу гуцульського промыслу в Косові/, Ревізіійний Союз Українських Кооперативів, що постійно організує різні кооперативні курси, т-во "Майкоос", який веде молочарську школу в Стрию, так і окремі особи, особливо митрополит А. Шептицький, який є основоположником Боголюбської Академії у Львові.

На полі позашкільної освіти серед українського населення Галичини надзвичайну діяльність виявляє товариство "Просвіта" у Львові /засноване в 1868 р./. Так, в 1932 р. мало 2.984 читальень, 1.739 бібліотек, уладило 5.449 вистав, 4.464 відчитів, 63 курсів для неграмотних. З кінцем 1932 р. при Головному Відділі т-ва "Просвіта" повстала, т. зв., Лемківська Комісія, яка розвинула живу акцію за збіркою книжок для Лемківщини.

На Волині в 1927-28 шк. р. налічувалося лише 5 народних шкіл з українською викладовою мовою та 417 польсько-українських шкіл. Серед 2.213 учителів /людей/ налічувалося 536 осіб української національності, але з того часу стався звичайний приріст польського учительства, про що свідчить таке признание "Урядового Денника Волинської Кураторії" /Dzienn. Urz. Kur. O.S.W. N 4, 1930/: Справа виховання молоді в душі польської державности спочиває переважно в руках учительства польської національності, яке обняло посади не тільки в школах з польською мовою, як предметом, та в школах утраквістичних".

На Поліссі та Підляшші налічувалося до 250 українських шкіл в той час, як ці землі перейшли до Польщі. Ще в 1923 р. офіційна польська статистика вказувала 22 українські школи на Поліссі. Нині нема вже там ні одної державної школи, - всі їх поперемінювано на польські. Є лише одна українська

приватна школа ім. Олекси Стороженка, яка існує від 1924 р. в м. Бересті при т-ві "Просвіта". Як свідчить П. Носувець, коресподент часопису "Рідна Школа" /ч. 2. 1933 р./, українське населення Полісся не бере участі в шкільному плебісциті, не бажаючи наражувати себе на репресії, завдяки тим формам, в які втягнуто тут шкільний плебісцит.

БУКОВИНА Й ІНШІ УКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ В РУМУНІЇ.

На Б у к о в и н і українське шкільництво починається з 1868 р., себто з часу переходу керування всіма школами на Буковині до рук Австрійської держави. Перед світовою війною, а саме в 1910-11 р.р. з 531 народніх шкіл на Буковині налічувалося 216 українських шкіл та крім того було 6 українських середніх шкіл /у Вижниці, Валківцях, Сереті, дві в Чернівцях та в Кіцмані/ і декілька українських кафедр на Черновецькому університеті.

З початком 1919 р. почалася румунізація шкіл, і в 1927 р. всі українські школи були вже зрумунізовані, а українські кафедри на Черновецькому університеті зліквідовано. Українську мову не тільки виключено в народніх і середніх школах, як п р е д м е т н а в ч а н н я, а навіть заборонено користуватися нею для пояснень у школі при навчанні українських дітей.

Однак українське населення Буковини не могло в цим примиритися й негайно пішло знесення стану облоги, який тривав на Буковині від листопаду 1918 р. до листопаду 1928 р., почало виступати з домаганням заведення української мови в народніх школах віднови українських середніх шкіл та українських кафедр на Черновецькому університеті, які існували на Буковині за австрійських часів.

Тільки в останній час румунська влада йде й то в дуже малій мірі на задоволення законних вимог українського населення Буковини /згідно з §-10 зобов'язань, які прийняла на себе Румунія в Парижі 9/IX 1919 р., має бути забезпечено навчання рідною мовою дітей нерумунської національності/. А саме, міністерським розпорядженням з дня 1.X. 1932 р. наказано ввести в школах, де більшість дітей є української народності, 4 години тижнево для навчання української мови та 2 години тижнево для навчання релігії українською мовою, а крім того, ввести обов'язкові години для української мови в учительській семінарії в Чернівцях.

Не дивлячись на це розпорядження міністерства освіти, шкільний інспекторат Черновецької області не виконує приписів свого начальства. Так, наприклад, шкільний інспектор позбавив цілу низку українських громад права на заведення української мови в дотичних школах, досі не заведено української мови в Черновецькій учительській семінарії й навіть не іменовано професора того предмету.

В наслідок жалоби, яку подали міністрові освіти українські парламентарні заступники, наказ міністерства надійшов до управління народніх шкіл, але вони не хотять переводити в життя. Спочатку поставили вони домагання, щоб батьки подавали писемну заяву про бажання, щоб їхніх дітей учили української мови, а коли українські об'єднання виконали це домагання, управителі шкіл вибули нове офіційне підтвердження підписів на цих заявах. Але й при усуненні всіх штучних перешкод наказ міністерства не може дійти в життя вже з тої причини, що в багатьох школах є лише румунські вчителі, які в слова не вміють по-українськи.

Українська національна партія всіма засобами домагається перебудови в життя наказу міністерства, при чому заявила в пресі, що вважає цей наказ за провізорію й ставить свої законні вимоги на запровадження української викладавчої мови в народних школах української частини Буковини та Бессарабії.

Найкраще українське громадянство Буковини само взялося організувати вакаційні курси українознавства для шкільної молоді. Провід цих курсів перебрав на себе черновецьке товариство "Українська Школа", яке проводить курси за допомогою пенсіонерів українських учителів і гоївців української академічної молоді. В 1932 р. у Чернівцях відбулося 9 вакаційних курсів, а на провінції — 12. Вакаційними курсами зачала українська суспільність Буковини самооборонну боротьбу проти винародовлення українців чужою школою.

У Б а с а р а б і ї освітня справа стоїть ще гірше — там не тільки нема українських шкіл, але й не провадиться поза-шкільна освіта силами українського громадянства, як це опостерегаємо на Буковині. Тільки недавно Львівське "Діло" /ч. 303, 1933 р./ подало відомості, що в містечку Старо-Козаче збираються тамтешні громадяни будувати "Народний Дім", перший у Бессарабії.

В тій частині М а р м о р о щ и н и, що є тепер під Румунією, стан українського шкільництва гірше, ніж сумний, бо воно взагалі не існує. Перед війною були там парохіяльні народні школи, де в перших двох класах учили виключно по-українськи, аж від третьої класи починали вчити й мадярської, однак не перериваючи української мови.

ПІДКАРПАТСЬКА РУСЬ.

Українське шкільництво в в тій закарпатській країні, що має офіційну назву П і д к а р п а т с ь к а Р у с ь, почало заводитися в часу прилучення її до Чехословацької Республіки, бо до того часу школи були там лише мадярські. Вже в 1920 р. налічувалося 321 руських /українських/ народних шкіл. З того часу зріст українських шкіл зростає з надзвичайною швидкістю — з 22 — х в 1920 р. до 158 в 1931 р. /при загальній кількості чехословацьких дітей на Підкарпатській Русі біля 4.000 душ.

В 1932 р. міністер освіти ЧСР др. І.Дерер визнав за нездоріву шкільну політику штучне насадження чеських шкіл за рахунок шкіл з українською викладавчою мовою.

Щодо кількості інших українських шкіл, крім народних, то в 1931 р. налічувалося 16 міщанських шкіл; 6 реальних гімназій, 3 учительських семінарій, одна торговельна академія та дві торговельні школи, дві фахові школи для обробки дерева та одна для обробки металу.

Пануюча на Підкарпатській Русі чеська аристократична партія вносить в шкільну справу свою політику, насаджуючи в народних і середніх школах учителів москвофілів і росіян-емігрантів, щоб відірвати тубільне населення від рідного українського мови. Це вносить мовний хаос у школу, особливо середню. Так, в Ужгороді та Берегові діти вчать рідною мовою, тоді як у Мукачеві та Хусті вчать діти почасти українською, почасти російською /не завжди правильною російською, а з домішкою церковно-слов'янської/, почасти чеською мовою. Новий хаос в школі може бути розв'язаний лише на користь української мови, якою говорить населення Підкарпатської Русі, як це авторитетно підтвердила в 1919 р. Чеська Академія Наук і Міністерство.

Хоч шкільна повинність поширюється і на дітей Підкарпатської Русі /від 6-до 14 років віку дітей/, але багато дітей не може через різні причини відвідувати школу, головне в тих районах, де населення живе хуторами, віддаленими один від одного великим простором. Такі діти обслуговуються курсами. В 1931-32 р. налічувалося 170 курсів, в яких училося 9.176 дітей.

В галузі позашкільної освіти чехословацька влада перевела за 12 років справді велику роботу на Підкарпатській Русі, де за мадярської влади налічувалося перебічно 60% неграмотних, а за цей час організовано тут 1.473 курсів для дорослих неписьмених /на цих курсах училося 64.700 осіб/, засновано 848 народних читалень, 413 громадських бібліотек, утворено 100 співочих гуртків, 28 народних оркестрів і т.д.

Крім того, помічається більш активна діяльність місцевого населення на полі позашкільної освіти /організація "Прогрес", урядження вистав, різних свят і т.п./.

УКРАЇНСЬКІ КОЛОНІЇ.

Першу українську школу в Канаді відкрили черниці в Вінніпегу в 1905 році. Найбільше українських шкіл відкрито в р.р. 1918-22. Українські школи відкриваються при церквах, читальнях, в народних і робітничих домах та при різних товариствах. Наука в українських школах відбувається ввечері, переважно від 5 до 7 год., бо в день ходять до публічної державної школи, де наука є обов'язкова. В 1931 р. налічувалося в Канаді 61 українських шкіл, в яких більше 2.000 дітей вчилися по-українськи читати, писати, співати українських пісень, набувати головні відомості з історії та географії України.

Кошти на утримання українських шкіл складаються зі внесків батьків /від 50 центів до 1 кан.дол. місячно від дитини/, допомоги організацій, при яких існує школа, та добровільних пожертв.

Олід також указати, що українські студенти, що вчать в державних високих школах у Канаді, набувають знання з українського мовознавства в так званих українських інститутах /бюроах/, яких налічуються в Канаді три: Український Інститут імені Петра Могили в Оакеатуні, Український Інститут імені М. Грушевського в Едмонтоні та Український Інститут імені Петра Могили в Вінніпегу. У всіх цих інститутах налічувалося в 1931 р. 140 студентів і студенток.

Українська колонія в Бразилії /приблизно в 50.000 душ/ має тепер більш-менш 60 українських шкіл, в яких половина стоїть під впливом духовенства. За свідощвом Петра Кармановського, який учителював у Бразилії протягом 6 років, в Бразилії не залишилося ні одної оселі, хочби з кількістю 50 українських родин, яка б не мала своєї української школи, де навчання відбувається принаймні часово.

Українська еміграція в Сполучених Державах Північної Америки також старається організувати українську школу, щоб українська молодь могла набути основи українського мовознавства. Як свідчить Лев Ясінчук, що мав можливість ознайомитися на місці з багатьма українськими школами в Америці, "не мають ті школи високої науки; там мішанина дітей різного віку, що ходять на всякі ступені обов'язкової американської школи. Там наука в ту пору, коли діти перетомлені довгою наукою в американській школі. Але ця школа дає основи рідного писання, мови, рідної історії, землезнання, могутньої української пісні й підставового ро-

зуміння ідей, які одуховлюють українську націю на рідній землі." В 1932 р. було українських шкіл в Сполучених Державах Північної Америки, на думку Л. Ябінчука біля 200; в більшості цих шкіл вчать духовні особи — дяки, священники або черниці.

Не мало прислужилася для розвитку української духовної культури і та українська політична еміграція в Європі, яка повстала в р.р. 1919-20 в наслідок тих подій, що тоді відбувалися на Великій Україні, в Галичині та Буковині.

За час свого перебування на чужині українська політична еміграція встигла проробити велику працю на освітньому полі. Вона організувала 4 високі школи в Чехословаччині: 1/ Український Вільний Університет у Празі з двома факультетами: філософічним та права й суспільних наук; 2/ Українську Господарську Академію в Подєбрадах з 3 факультетами: агрономічно-лісовим, економічно-кооперативним та інженерним; 3/ Український Високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова в Празі з 3 відділами: гуманітарних наук, природничих та музичним; 4/ Студію Плястичного Мистецтва в Празі з майстернями малювання, скульптури й графіки та теоретичними курсами. Всі ці школи успішно розвинули свою працю. Але з міркувань фінансового порядку, розпорядженням уряду ЧСР, що фінансує ці школи, в Українській Господарській Академії та в Педагогічному Інституті в останні роки припинено впис нових студентів і професура цих шкіл мала обмежитися лише науковою працею. Однак в 1932 р. Українська Господарська Академія, щоб не припинити своєї навчальної діяльності, відкрила при собі Український Технічно-Господарський Інститут позаочного навчання, який утримується виключно на українські громадські кошти та в плати за навчання студентства. Крім того були при Академії відкриті і кореспондентські курси Українознавства.

Еміграція також зааснувала два українських наукових інститути: в Берліні та в Варшаві, дві гімназії — в Ржевнидах /Чехословаччина/ та в Каліші /Польща/ і низку інших шкіл та наукових організацій, які в міру своїх сил працюють в інтересах української культури, найціннішого скарбу українського народу.

Українські високі школи та інші наукові установа на еміграції через Український Академічний Комітет у Празі беруть участь у праці Міжнародної Комісії для інтелектуальної співпраці при Лізі Націй і таким чином входять у духовний обмін з науковими установами цілого світу.

Український Академічний Комітет у Празі високо тримає прапор академічної свободи, щоб перенести його в свій час на рідну землю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сірополко, С. Народня освіта на Советській Україні. Вид. Україн. Наук Інституту в Варшаві. Друкується.
2. Українське шкільництво на Буковині, в Галичині, на Закарпатті та в Канаді. За ред. С. Сірополка. Праці Укр. Педаг. Товариства в Празі. т. I. Прага, 1932. 72 стор.
3. Попович, Омелян. Відродження Буковини. Вид. Кооператива "Червона Калина" Львів, 1933. 120 стор.
4. Звіdomлення з діяльності Товариства "Просвіта" за час від I. VII. 1931 до 30. VI. 1933. Львів, 1933. 40 стор. з двома таблицями.
5. Рідна Школа в 1932-33 р. "Рідна Школа", ч. 23-24, 1933 р.
6. Školství na Podkarpatské Rusi v přítomnosti. Statní v Praze. 1933. 51 + I.

7. Ясінчук, Л. За океаном. Вид. Т-ва "Рідна Школа". 255 5 стор. Львів, 1930.
8. Ясінчук, Л. Школа і молодь в Америці. "Рідна Школа", ч. 21-22, 23-24 1933 р.
9. Карманський, П. Українська школа в Бразилії. "Рідна Школа", ч. I, 2, 3 і 4, 1932 р.
10. К. П. Народне шкільництво на Волині, "Рідна Школа", ч. 7-8 і 9, 1932 р.
11. Носувець, П. Шкільництво на Поліссі. "Рідна Школа", ч. 10, 1932 р.
12. Носувець, П. Полісся в освітленні польського візитатора. "Рідна Школа", ч. 21, 1932 р.
13. Носувець, П. Шкільна справа на Поліссі. "Рідна Школа", ч. 2, 1933 р.
14. Поліщук. Їм і одній українській школи на Поліссі забагато. "Рідна Школа", ч. 22, 1932 р.

Л е к ц і я ш о с т а

У К Р А Ї Н С Ь К А К Н И Г А.

І. КНИГА РУКОПИСНА.

Проф. Дмитро А н т о н о в и ч.

Початки українського письма, як, зрештою, і всякі перші початки великого культурного явища, лишаються все не виясненими. Наукові дослідження, що правда, роблять часто великі здобутки, висвітлюють і відчищають од легенди правдиві факти, але разом з тим вияснюють, що ті факти не є першими, а що перед ними були якісь інші явища досі невияснені, або неznані. Таким чином науковий здобуток не тільки збільшує наше знання, встановлюючи тверді факти, але разом з тим, як легенду, розвіває ті твердження, що доті вважалися за факти, а головне, відкриває перспективи, в яких пізнаємо докладніше своє незнання й переконуємося, що отудійований рух є в дійсності далеко старший, ніж нам це уявлялося перед усталенням твердих фактів.

Те ж явище спостерігаємо і в питанні генези українського письма. Колись давно думали, що письмо на Україну було принесено разом з християнством. Нині від цього твердження доводиться відмовитися. Не тільки різні народи, що мали свої колонії на Україні, або переходили через українські території, задержуючися чи не задержуючися на них, часто мали своє й то дуже добре розвинене письмо, навіть більшу літературу в своїй мові, але і українці самі, як аборигени української землі, правдоподібно, мали якесь письмо, чи в інший спосіб заготовували потрібні речі в своїй мові. Чи вони користалися для цього писмом чужих народів, чи мали якісь свої знаки, хто знає. Взагалі так багато неясного, що можна лише твердити, що ті чи інші ознаки письма були в українців і перед християнством, але якісь конкретніші твердження робити було б необережно.

Найстарші рукописні книги, що повстали на Україні і дійшли до нас, не старші від половини XI століття. Отже тільки ці книги можна вважати незаперечними документами, на підставі яких можна базуватися; ці книги вже мають виразно християнський характер, і писані літературною того часу мовою християнсько-слов'янського світу, що давніше називалася церковно-слов'янською.

мовою, а тепер її називають більш точно — старо-болгарською мовою. Чи можна з того виводити твердження, що таким чином літературу й писемство занесено на Україну разом з християнством — хто знає. Такий пам'ятник української літератури XII віку, як "Слово о полку Ігоревім", який з певністю попереджували інші твори "фєвдално-лицарського" українського епосу літературного, а не фольклорно-національного характеру, має далеко менше християнського елементу і далеко більше національно українських елементів у мові, але, на жаль, старих автентичних списків, так би мовити, оригіналів первісних світських книг до нас не дійшло, а світські твори ми знаємо з копій пізніших переписувачів.

В кожному разі, оскільки слов'янський світ щодо свого писемства ділиться на дві групи — північно-західну /чехи, поляки, словаки, лужичани, словінці/, що прийняла латинський алфавіт і писмо, і південно-східну /серби, болгари, українці/, що виробили власне слов'янське писмо на підставі еллінського, — Україна в цій другій групі займає визначне місце, бо, прийнявши слов'янське писмо, вона його поширила і далі на північ, до білорусів та північних слов'ян, що пізніше прибрали назву москалів або великорусів. Це писмо прийшло на Україну з Болгарії, мова його була старо-болгарська, яка і стала основою первісної української літературної мови, що на Україні поступово українізувалася.

Це старе слов'янське писмо мало два варіанти: "Кирилицю" і "Глаголицю". Стало міняється твердження, який саме з цих двох алфавітів є старший, але обидва вони повстали з алфавіту грецького: Глаголиця з грецького скоропису, Кирилиця з грецького літургічного уставу. Назва Кирилиця повстала з того, що винахід цього алфавіту легенда приписувала старшому з двох солунських братів /Кирило та Методій/ — християнських первоучителів слов'янства, який до речі називався Костянтин, але для нас важливо, що на Україну це писмо прийшло в формі Кирилиці і переживши на протязі майже тисячоліття різні модифікації й досі є традиційним писмом.

Найстаршою книгою писаною тим алфавітом, занесеним з Болгарії, що зберіглася до цього часу, є т. зв. "Остромирове євангеліє", не знати де переписане: на Україні, може в Києві, а може й на північних землях, що підлягали тоді Україні, наприклад, у Новгороді; не кінче вичерпуючим доказом переписання цієї книги в Новгороді ніби служить те, що вона переписана дяком Григорієм у роках 1056-57 для новгородського посадника Остромира. Де посадник Остромир замовив собі цю книгу, чи в Новгороді, чи в Києві, чи ще деінде, звідки походив і де працював дяк Григорій — не знати. З особливостей мови філологи точного висновку зробити не можуть.

В кожному разі Остромирове євангеліє, це розкішна рукописна книга, велика — 11 см. висока і коло 9 см. широка — має 294 пергаментових аркушів писаних в два стовпці великими літерами з початковими літерами, зробленими в кольорах і з позолотою та з фігурними заставками; крім того, три великі, на цілу сторінку мініятури, що представляють трьох євангелістів. Що цей пишний примірник найстаршої відомої нам рукописної книги зберігся до нашого часу є щасливий випадок. Після того, як Остромира було вбито в поході проти Чуди, ця його книга перейшла до храму Софії Новгородської; звідтам вона перейшла в Москву до церкви Воскресення. 1720 року її звідтам одібрали й перевезли до Петербургу до Сенату; пізніше її з іншими рукописами було передано до кабінету цариці Катерини II. і тут вона мало не пропала. На щастя,

після смерті Катерини II. Її знайшов урядовець царициного кабінету Яків Дружінін "в гардеробі"; і в 1806 році цю книгу було презентовано цареві Олександрові I. Цей останній передав її до Імператорської Публічної Бібліотеки, де вона й переховується. Крім Остромиравського Євангелія зберіглося з XI століття ще дві розкішні книги, з яких перша повстала напевно на Україні, — це "Ізборник Святослава" 1073 року і псалтир Егеберта Трирського, частина якого писана та ілюстрована західньо-європейським майстром, частина майстром українським. В цих двох книгах особливо цікаві малюнки-портрети: в "Ізборнику" — князя Святослава Ярославовича з дружиною і чотирма синами, а в Трирському псалтирі — дві мініатюри представляють портрети Ярополка Ізяславовича з дружиною Іриною і матер'ю Гертрудою. Стил мініатюр Ізборника Святослава зовсім тотожний із стилем Остромирова Євангелія. Ізборник Святослава на замовлення князя переписував дяк Іоан.

Як видно з цих найстарших книжок, Остромирове Євангеліє і псалтир були книгами не тільки християнськими, але такими, що надавалися до богослужбових потреб. Мабуть ці богослужбові книги були першими християнськими книгами і мабуть вони складали більшість тодішньої української літератури з огляду на їх утилітарний характер, бо задовольняли безпосередні потреби нового християнського культу. Але поруч з цими богослужбовими книгами появляються і книги для читання, так звані, "четьї", здебільшого релігійного або повчального змісту, як твори отців церкви, або коментарії до святого письма, далі, книги, які давали улюблене читання, що мали змістом життя святих, — ці повчаючі і цікаві самі по собі і як приклад для наслідування вчинки й пригоди святих та благочестивих осіб. Також для цікавого й благочестивого читання служили книги, в яких описувалося виїмки з інших іноді й більших творів; тепер ми їх зовемо хрестоматії, а тоді їх називали ізборники. З двох вищезгаданих ізборників Святослава, перший з 1073 року містить у собі найрізноманітніші відомості й духовного й філософічного змісту, другий з 1076 року окладається виключно з уривків морального та релігійного змісту — "розмишленія" про правдиву віру, про молитву, повчання дітям тощо.

Оскільки монастирі були місцем, де в більшому числі могли збиратися ченці та інші благочестиві переписувачі книжок, то декому з цих ченців од монастиря давалося припоручення записувати, бодай на відрізках та менших клаптях пергаментових, найважливіші події з монастирського життя, а потім і головніші події з позамонастирського життя, що мали державне або економічне значення: зміна князя, війна, або договір, а поруч з тим посуха, або сарана чи падіж скоту, жидівські погроми, або астрономічні явища, як затьма сонця, появлення комети тощо. Ці записи переводилося спочатку в той спосіб, що з лівого боку зазначався рік, або, як тоді казали, "літо" і проти того "літа" лаконічно зазначалося, що саме сталося. З цих примітивних записів і пішли наші славні літописи, що дійшли до нас в пізніших і часто літературно оброблених списках. В цих літописах та життях святих не безпідставно вбачають початки прагматичної історії. Зміст наших старих рукописних книг, як бачимо, був досить різноманітний і дає багато матеріалу для з'ясування тодішнього побуту, життя й смаків літературних. Але дослідження творів є предметом історії літератури.

Писані всі наші старі книги на спеціально виготованих для того шкірах, білих, виглажених, що називалися в нас "паргамен", "паркгамен", "паркомен". Мабуть здебільшого це були шкі —

ри телячі, бо на Московщині, де до XVIII століття не знали слова пергамен, називали його "харатія", або "телятина". Цей пергамін з початку був привезений і привозився, мабуть, з грецьких земель, бо якістю своєю нагадує пергамін грецьких манускриптів: білий, рівний, тонкий; в XII – XIV століттях натомість бачимо пергаміц хоч теж добрий, виглажений, але грубіший – це вже мабуть пергамін власного місцевого виробу. Пурпурового візантійського пергаміну в нас на Україні не зустрічається. Так само, хоч який дорогий був пергаміновий матеріал, а на Україні, здається, зовсім не зустрічається "пальмісестів" себто пергамінів, з яких би було витерто одні, старі текоти, а натомість вписані інші, нові.

З огляду на те, що пергаміновий матеріал коштував дуже дорого, робилося зусилля його заступити матеріалом дешевшим і в XIV столітті вперше з'являється папір. Хоч папір з початку теж не був матеріалом особливо дешевим, але значно дешевшим, ніж пергамін, і тому він швидко витіснив з обіходу, принаймні в уживанню для книг, дорогий пергамін. З появленням паперу, пергаміновиробництво вживати тільки в особливо парадних випадках, як і досі уживають, для урочистих грамот, або для особливо люксових книжок. Так славне "Пересопницьке Євангеліє" зготовлене на замовлення княгині Насті Гольшанської – Заславської у р.р. 1556–61, все списане на пергаміні, але в XVI столітті вживання пергаміну для цілої книги вже було виїмковим люксом.

Папір на Україну спочатку приходив, правдоподібно, виключно німецький. Є відомості, що ніби приходив через Астрахань папір перський та "жорозановський" /себто самаркандський/, але зразків цього другого паперу до нас не дійшло. Значно краще, деє уже в XVIII столітті почали привозити англійський папір через Архангельськ, але він до України мало доходив, та й на той час Україна вже мала власні фабрики паперу. Виробництво власного паперу на Україні почалося в Галичині в першій половині XVI століття, на Волні в кінці того ж століття, а для друкарні Київсько-Печерської Лаври на початку XVII століття, Єлісей Плетенецький заложив "папірню в Радомислі, коштом не малим на подивленіє вь томь крак, яко речь не бивалую". х/ Наприкінці XVII, або на початку XVIII століття було założено папірню й в Чернігові: "В присвяченому Мазепі посланні, що уміщене на початку "Зерцала", префект колегіума Антоній Стаховський повідомляє між іншим про паперову фабрику, "папірню", при чернігівській архієпископській катедрі, що була зорганізована за дозволом Мазепи, та що вироблявала папір "подь пресвітлямь, издревле сенаторскимь родовитым гербомь" гетьмана. Дійсно водяні знаки "Зерцала" на одних аркушах мають форму герба Мазепи, а на других відтворюють герб Максимовича" х/

Писалося, принаймні спочатку, як у греків, очеретяними паличками, бо такі палички, наприклад, нарисовано в Остромировому Євангелію на мініатюрах з євангелістами, але, здається, досить рано стали вживати пер гусячих, а для паради брали й більш демократичні пера павича або інших птахів. Починаючи писати на сторінці, спочатку відкреслювали бережки, потім "на рівному віддаленні одна від одної позначали крапки, що їх сполучували поземними лініями. Для цього вживали якогось тупого, мабуть, металювого або костяного знаряддя, може ножа, або звідка, або грифелю. На Русі його звано "шильцем". Принаймні в однім рукопису XIV століття є така приписка: "Бог да прости ... ковача Ранка, код мй скова шильце". Крім того, існувало спеціальне приладдя для лінування паперу, так звана "карамса". В деяких збірках XVI–

х/ О. Маслова: Рукописна книга. Київ. 1925. Стор. 81.

хх/ О. Маслов: Українська друкована книга XVI–XVII в.в. Київ.

1925. Стор. 34.

XVII століття трапляються статті про те, як її виготовити. Це була дошка з туго натягненими на неї нитками. Паперові рукописи, що їх легко було прорізати шильцем, ліновано олівцем". х/

Розуміється, переписувач мусів мати ножика, щоб підчищувати помилки, хоч для того вживали також і пемзи, або помилково написане змивали губкою. Писали різними атраментами і, очевидно, переписувач мусів був мати рецепту, як атрамент виробляти. Навіть у пізніших збірниках написано чимало рецептів на виготовлення атраменту. Не виключено, що окремі переписувачі могли мати й власні секрети виготовлення атраментів, що тримали в своїй майстерні, і, крім, безпосередніх учнів і то з великим ліквим розбором, нікому тих секретів не відкривали. Для заголовків і початкових літер вживали часто кольорових атраментів, найбільше цинобри, яку привозили з Візантії або з Заходу. Дехто вважає, що гірша цинобра пізніших рукописів була вже місцевого виробу. Крім червоної фарби, на Україні для заголовків та ініціалів досить часто вживали зеленої фарби, навпаки, блакитної та синьої, як і жовтої, вживали дуже рідко. Справжнім золотом писали ще рідше. Тільки такі пишні рукописні книги, як Остромирове Євангеліє, мають написані золотом ініціали та заголовки, а першу сторінку київського Ізборника Святослава з 1073 року вою написано золотом. Пізніше у століттях XV-XVII писання золотом на Україні вживалося для прикраси особливо пишних грамот.

Порівнюючи добре уявлення можна тепер мати про те, хто були переписувачами рукописних книг, тому що переписувані мали звичай, скінчивши книгу, зробити приписку хто й де книгу списував. З того можна бачити, що головними осередками, де переписувалося книжки, були монастирі, а переписувачами були ченці. Монастирі також розшукували книги для переписування, іноді посиляли за такими книгами в чужі землі, на Афон, тощо. Але бували переписувачами й не ченці, а члени білого духовенства - священники, дяки, буває підпис, що працювали над перепискою книги під з вином. Нарешті за переписку бралися і світські освічені люди, навіть князі та княгині, бо ця праця вважалася спеціально богоугодною. В таких випадках, звичайно, теж зазначалося, що переписувач працював для спасіння душі, або щоб зпокутувати якийсь гріх. Іноді ігуменні по монастирях як епітемію накладали обов'язок на ченця переписати книгу - це були найбільше несправні переписувачі, найбільше недбалі і навіть у тексти переписуваних книг іноді вносили зовсім невідповідні вставки, наприклад, що хоче спати, або, що об'ївоя кисілю з молоком, тощо. Але поза такими переписувачами-добровольцями незаперечно вже в ранній добі з'явилися переписувачі-професіонали, що переписку книжок мали як фах, з якого жили. Принаймні вже Ярослав Мудрий зібрав у Києві "много писцы" з метою zaloжити бібліотеку при св. Софії. Коли пізніше в XVI стол. прийшла чутка про друкування книг, то фахівці переписувачі зустріли цю вістку дуже неприхильно і повели агітацію проти нового винаходу, запевняючи, що написана книга приємна для Бога і що взагалі друкування книжок є диявольська вигадка. На Московщині ця агітація мала досить значний успіх, і перший книжний друкар Іван Федорович мусів був з Москви тікати на Україну.

Між фахівцями переписувачами книжок досить рано з'явилася спеціалізація і для виготовлення книжки потребувалося кількох фахівців. Один писав текст чорним атраментом, другий врисовував великі літери циноброю, третій ілюстрував книги, себто, врисовував мініатюри, тощо. Іноді, коли книга була велика, доручалося

переписування кільком людин і тоді в різних місцях книги можна бачити іншу руку, або умовно розтягнуті, чи, навпаки, збите писмо, там, де треба було підігнати сторінки писані одним перепишувачем до листів, писаних перепишувачем наступним. В кожнім разі переписати велику книгу, це було подією, доведення якої до краю було для переписувачів справжнім святом. "Як радіє жених, коли бачить невісту свою, так радіє писець, коли бачить останній лист писаної книги; як радіє купець, коли дістає дохід, або кормчий, коли входить до гавані, або подорожній, коли приїздить додому, так само радіє описувач книги на скінченні своєї праці". х/ Так висловлюється переписувач одної з старіших рукописних книг.

Як велика була промисловість переписування книг, на жаль, трудно сказати, бо поперше, важко підрахувати, який відсоток переписаних книг дійшло до нас, а який згинув. Треба думати, з огляду на неспокійну історію України і спеціально несприятливі відносини політичні, що завжди були характерними для української дійсності, що відсоток книг з давніших часів дійшов до нас дуже невеликий. З пізніших часів цей відсоток, очевидно, мусів би бути трохи більший, але також певно дуже невзначний. Крім того, нам невідомо, чи були спроби підрахувати українські рукописні книги, а роблено підрахунок у "Всеросійському масштабі", і то досить давно, бо 1897 року. Тоді було нараховано рукописних книг од XI-XIV століть до 700, а часто рукописних книг з XV-XVII стол. включно приблизно рахується на 25 тисяч. Скільки з тих книг українських, скільки московських, та скільки білоруських, оскільки ці останні можна відрізнити від українських, сказати тяжко. Але, коли візьмемо на увагу, що ті книги, що зберіглися до нашого часу, є тільки невзначний відсоток тих книг, що були виготовлені, мусимо визнати, що виготовлення рукописних книг було індустрією дуже розвинутою. Навіть, коли вже друкування книг остаточно, здавалось би, мусило витіснити переписування, і тоді ще, подекуди в силу традиції, подекуди з мотивів нейзурних, книги не могли друкуватися, а переписування і списання ходили по руках. Так було на Україні в XVIII і ще в першій половині XIX стол. Остаточно друкування книг витіснило переписування України лише в другій половині XIX століття, і коли тепер ще традиції писаних книг почасти тримається, то хіба в формі альбомів, куди списуються вірші на пам'ять, або хто сам для себе списує з друкованих та писаних джерел потрібні уривки та відомості.

Л і т е р а т у р а про українську рукописну книгу дуже велика. Головнішими працями можна вважати:

А. Соболевський: Славянско-русская Палеография. СПб. 1908.

Б. Карскій: Очерк славянской кирилловской Палеографии. Варшава 1915.

М. Операнскій: История древней русской литературы. Введение - Киевский период. Москва. 1921. Стр. 76-112.

В. Щепкин: Учебник русской палеографии. Москва. 1913.

Н. Кашин: Значение книги в древней Руси /древняя русская рукописная книга/. - Сборник "Книга в России" Часть I под ред. В. Адорюкова и А. Сидорова. Москва. 1924. Стр. 34-61.

х/ С. Либрович: История книги в России. СПб. 1913. Стр. 7.

І. Огієнко: Історія церковно-слов'янської мови. т. 5.
Найважливіші пам'ятки церковно-слов'янської мови. Варшава 1929.

У названих працях можна знайти вказівки на велику літературу предмету. Часто окремим рукописам присвячено по кілька монографій, розвідок та дослідів. Популярний виклад О. Маолової /Рукописна книга. Київ 1925/ опертий на загальних історичних засадах, що для нашого часу вже перестарілися.

У К Р А Ї Н С Ь К А К Н И Г А

/ продовження /.

ІІ. УКРАЇНСЬКЕ ДРУКОВАНЕ СЛОВО.

проф. Олександр Л о т о ц ь к и й.

Українська книжка на своїй історичній дорозі переживала долю тяжку, ніж книжка якого іншого народу, що постійно мав власну національну державу. Проте для кожного, кого інтересує доля книги, як найважливішого чинника людської культури, історія української книги досить дає матеріялу для розважень на тему про непереможність культурних стремлень народу, що пробудився до свідомого національного життя.

Україні в історії слов'янської книги належить почесна роль — перш за все з погляду хронологічного. З слов'янських народів перші друкують книжки для себе чехи — 1468 року, а за ними українці — р. 1491; цього року видруковано мовою слов'янською, з особливостями живої української мови, перші дві книги для потреб українського населення. Октоїх та Часослов — в друкарні Швайцольта Фіоля в Кракові. Працю Фіоля продовжив Франціск Скорина, що в тодішньому осередку слов'янського руху, в чеській Празі, видрукував в роках 1517—19 двадцять три книжки — окремі книжки біблійного кодексу — в перекладі на тодішню українсько-білоруську книжкову мову. В початках друкарства, в XV та в першій половині XVI стол., Україна та Білорусь, зв'язані державною приналежністю до великого князівства Литовського й тісними культурними взаєминами, особливо спільністю тодішньої книжкової мови українсько-білоруської /що була тоді мовою державною/, тому натурально провадили і книжний друк опільними силами — однаково на території України й Білоруси. На білоруській території бачимо друкарні в Заблудові /тут друкується надзвичайна для цього часу книжка Учителне Євангеліє — траєктія Євангелія на тогочасну книжну мову з поясненнями в формі популярної проповіді/, в Неовіжі, в Евю, в Могилеві, в Кутейні, в Буйинічах, в Супраслі. В третій чвертині XVI ст. друкарство твердо осідає на західній частині української землі: закладаються друкарні у Львові /в Галичині/ та в Острозі /на Волині/, де 1580 р. надруковано перший у слов'янському світі повний кодекс слов'янської біблії, що став зразком для дальших видань цієї книги. Після того друкарні на Україні зростають у великому числі. В Галичині, крім головного міста Львова, де була слава друкарня Ставропігіяльного Братства та менші друкарні Михайла Ольшакі, єпископа Арсенія Желіборського, єпископа Йосифа Шумляньського, бачимо ще цілу низку друкарень в провінції — в Стрийні, Крилоці, Угорцях, Унівці, Перемишлі. На Волині, крім згаданої Острозької друкарні, існували ще друкарні — в Дермані, Почаєві, Рахманові, Четвертні, Луцьку, в Чорні, Крем'янці, Житомирі. На Київській землі були в

самому Києві три друкарні, в тім числі славіна, найбільша на Україні, друкарня Києво-Печерської Лаври, та дві друкарні на Київській провінції /в Фастові та Бердичові/. В Чернігівській землі найбільша друкарня була в Чернігові. На Подільській землі було сім друкарень.

Вже сама кількість друкарських установ доводить, що друкарську справу на Україні було розвинуто широко. В перші часи по винаході друкарства продуктивність друкарень взагалі не була велика, проте українські друкарні визначаються солідною, на той час, кількістю видань. Наприклад, львівська друкарня лише за 1591-1622 р.р. видрукувала 13 книжок, Острозька за 1574-95 р.р. - 18 книг, Київська - за перших 15 років свого існування 40 книг, серед яких значна частина були монументальні видання в 500 - 1.500 сторін /наприклад відомий "Требник" митр. Петра Могили мав 1.670 сторін/, а по кінець XVIII ст. видрукувала більш 250 книг. Почаївська друкарня з 1730 р. до кінця XVIII ст. випустила 187 книг, Чернігівська друкарня за значно коротший час - більше 50 книг.

Українські книгарні виконували велику культурну місію не лише на своїй землі, а й далеко поза її межами. Українські видання ширилися в Московщині та по інших слов'янських землях, в Молдавії, Румунії, Угорщині, попадали навіть у слов'янські монастирі далекого Афону. В передмові до одної з книжок, друкованої в Київській Лаврівській друкарні, так висловлюється всеслов'янські завдання українського видавництва: "Любезно прийміть /цю книжку/, прийміть Іафетове плем'я, Россове, и Славяне, и Македонове; стяжите и /її/ Болгарове, Сербове и Босняне; облюбуйте и Истрове, Иллирикове и Далматове; срящите и Молдаване, Мултяне и Унгровлакове; вьоприйміте и Чехове, Моравлене, Гарватове, и вся широковластная Сарматія вьзлюби и притяжи и, всь православніи сію овятую любезнь прийміте книгу, и вьместо многоцѣннаго окровища имѣйте ю". І та місія української книжки дійсно була культурна, бо книжка та відгукалася на всі культурні потреби свого часу. Тут були книжки богослужбові, взагалі церковні, книжки для шкільного вжитку та для певчаючого читання, книжки науково-богословського, літературного та прикладного змісту. З технічного погляду книжки, що виходили не лише з таких великих друкарень, як Київська, Львівська, Острозька, Почаївська, але й з малих, як Стратинська, Заблудівська та інші, були видруковані бездоганно - і з погляду коректури, і з погляду зовнішніх признак. Перше місце в цім належить виданням київським.

Історична доля ставила український народ в умови державного співжиття з його ближчими сусідами - з Польщею, Австрією, Росією. Державно-правне становище українського народу в Польщі та в Австрії не давало українській книжці державної опіки, і друкарська справа тут провадилася лише самодіяльними зусиллями самого українського населення. Але при тому друк українського слова сам по собі не зустрічав тут зовнішніх перешкод, і свобода слова вважалася остільки за річ конєчну, що гарантувалася міжнародними трактатами. Наприклад, в умові гетьмана Івана Виговського з польським правительством /в т.зв. "Гадяцьких пунктах" 1658 р./, крім установа двох університетів, заведено ще й такий пункт, спеціально щодо свободи слова на Україні: "Гімназія /то єсть учительніе домь/, колегія, школи та друкарнь, сколько ихъ надобно будетъ безъ препятствія ставити будетъ вольно и оводно науки отпраовати и книги печатати всякіе, и вь преніяхъ о вѣри, только би безъ поруганія и уразы маестату королевского" /себто, визнавалася цілковита свобода слова в школі й друку, навіть в справах віри - з тим лише обмеженням, аби не ображалася голову

держави/ .Більші обмеження зустріла українська книга в сусідній московській державі. Національна вдача й культурний світогляд народів українського та московського різнилися остільки, що книжка зпоза "Литовського рубежа", з "Черкаської землі" /себто з України й Білоруси/ здобувала собі тут дуже несприятливе відношення. Московський патріарх Філарет ще на початку XVII ст., коли на Україні саме розвивалася широко друкарська справа, недовільно висловлювався про українців та білорусів, що вони лише "нарицаються або христіане", себто-християни лише номінально. Тому й не дивно, що Московський цар Олексій Михайлович в умові з поляками, в противність "Гадяцьким пунктам", вимагав, аби "всё те, в которыхъ мѣстностяхъ книги печатаны и ихъ слагатели, такожъ печатники или друкари, смертию казненны и книги, собравъ, сожжены были и впередъ чтобы крѣпкій заказъ былъ безчестнѣхъ воровскихъ книгъ никому съ нашихъ королевскаго величества подданныхъ книгъ не печатати подъ страхомъ смертной казни". Як велике було це попередження, можна наприклад, бачити з тих нагінок, яких зазнала на Московщині книга українського богослова Кирила Транквіліона - Ставровецького - "Учительное Евангеліе" - типовий дуже поширений на Україні зразок толкового євангелія. З царського та патріаршого наказу оцінку цієї книги доручено було двом московським книжникам - богоявленському ігуменові Іллі та соборному ключареві Іванові Шевельову. Не знаючи мови, якою написаний був твір українського богослова, вони вбачали еретицтво, там, де були самі незрозумілі для них слова й граматичні форми слів. Наприклад, у Транквіліона про розп'яття Христа було сказано, що його "пригвоздили до хреста", московські ж книжники з обуренням добачали там ересь і говорили, що треба писати "ко кресту"; так само, новітнє слово "рѣчь" /в значенні латинського тер /- взяли вони в тім розумінні, як це слово вживалося на Московщині, і приписала авторові такі думки, яких він не мав. Отже не дивно, що через своє незнання й нерозуміння та через неоправдане підозріння знайшли в Книжці Транквіліона великі "ереси" та "блужденія", з огляду на які послано 1627 року по всіх воєвідствах московських наказ: "На Москвѣ и во всѣхъ городахъ, литовскія печати Учительныя Евангелія архим. Кирила Транквіліона-Ставровецкаго и нынѣ егс Кирилѣва слогу собрати и на пожарѣхъ сжечь, чтобы та ересь и смута в міръ не быша". В дальшому 1628 році видавано накази і загальнішого змісту, щоб одбірати взагалі книги "литовскія печати" від церков, а про такі книжки у приватних осіб скласти реєстри й чекати розказу, що з тими книжками робити. Щоправда, книги "литовскія печати" - українські та білоруські друки-ширилися на Московщині. Для своїх потреб тут мусіли навіть передруковувати українські книги, навіть такі основи розкольників, як "Кирилова книга" /1644 року/ та "Книга о вѣрѣ" /1648 р./ були передруками українських видань. Та навіть так урочисто проскрібоване "Учительное Евангеліе" Транквіліона знаходило собі попит тут та признання: сормовський батюшка, автор "Статира" /XVII ст./, називає цю книгу "світільником", вивчив він її на пам'ять та додає, що знайшов її девкого із своїх парафіян, і вона їм дуже вгодилася. Але, примушена фактично використовувати українське книжне надбання, Московщина проте не позбавлялася свого несприятливого відношення до українських друків. Як скоро Москва дістала можливість фактичного впливу на Україну, природно було сподіватися, що аналогічну тактику щодо українських друків розвинуто буде й на терені самої України. Це й настало одночасно з тим, як, слідом за Переяславською умовою, українську церкву було підпорядковано московському патріархові в кінці XVII ст. З того часу й

починається нівеляційна політика московського уряду - духовного й державного - щодо мови й правопису в церковних друкарнях на Україні.

Зразу взято було під догляд української друкарні. Хоч в основній царській грамоті про права української церкви було сказано, що "печатаніє книгъ невозбранно повельзаемо", але на ділі перешкоди в цьому напрямі почалися дуже скоро. Головний натиск було зроблено на друкарню Київської Лаври і кріпко наказано їй питатися дозволу патріяршого на друкування книжок. Коли Лавра не звернула уваги на такий наказ, що ламав старожитні права її, то видрукуваний 1689 року перший том "Четьих-Миней" св. Димитрія Туптала, то московський патріярх Йоаким суворо вимовив за це Лаврі. Він доводив, що слід було, "описавъ прислати къ намъ ваше переписаніє, и намъ было то ваше переписаніє въ царствующемъ градѣ Москвѣ, соборнѣ свидѣтельствовавъ, исправити, аще что гдѣ Достойная исправленія общется, и тогда по разсмотрѣнію и сужденію соборному, дати намъ и благословеніє, ажи и типографскимъ тисненіємъ издати. . . и ми ожидахомъ отъ васъ паче многое время переписанія онаго вашего на прочтаніє и сужденіє. Ваше же преподобіє, пренебрегше архипастырское наше повелѣніє, книги сами типою издаете. И сіе ваше велѣя неправда". Тому патріярх наказує, щоб "въ предѣ бы вамъ каковы книги, малы или великія, новосочиненныя случится печатати, первѣ къ намъ, святѣйшему патріярху, объявити и написавъ прислати, и мы, разсмотря, и благословеніє подадимъ на подобающа; а не объявя и къ намъ первѣ не приславъ, отнюдѣ бы вамъ не дерзати таковыхъ книгъ новослаемыхъ печатати да не казни церковный, запрещеніємъ, яко преслушницы, подпадете". Лаврський архімандритъ Варлаам Ясинський відписував московському патріярхові, що "сіє дѣло есть намъ трудно и не вмѣстительно, того ради о крайнее разсужденіє и благословеніє чоломъ бѣемъ" аж з нагоди ж великої потреби в Ісальтирях архімандрит писав: "Усумнѣваемся, како здѣ, в Малой Россіи, печатати, по коему зводу. Ибо аще по Московску, то не обыкоша сіи людіє /себѣ-українці/ тако читати и не имутъ куповати". Бачучи таку твердість з українського боку, московський патріярх навіть просить патріярха царьгородського, щоб він наказав українцям, "да имутъ покореніє и послушеніє святѣйшему нашему престолу Московскому, и да не имутъ волю и власть, въ жесточайшихъ запрещеніяхъ, - ни по единому образу, ниже книги какия печатати, ниже ино что творити безъ нашего соборнаго разсмотрѣнія". Коли й потому Київська Лавра 1692 р. видрукувала чин літургії безъ порозуміння з Москвою, патр. Андріян ще в більш ризких виразах дорікав за це лаврському архімандритові: "А тако бы не подобало творити. . . Точію за твоимъ повелѣніємъ книги издаются, еже весьма непристойно и дерзновенно. Еще же передъ сего къ вамъ въ монастырь, - чтобы безъ вѣдома каковыхъ церковныхъ книгъ не печатати, - писано. . . Како же у васъ таковое презорство содѣяся въ сщѣвѣмъ, въ благословеніє и прощеніє ваше намъ возвѣстите". В своїй відповіді архімандрит Мелетій Вуяхевича покликється на стародавнє право Лаври друкувати книжки безъборонно "Сіє же всѣмъ бысть извѣстно, яко по сіє время безъ препятія невозбранно бы о всякѣе книги по нашему малороссійскому обыкновенію печатать, не нѣже въ велицемъ недѣумьніи суще, ужасе бо насъ вамъ архипастырскій милостивый и отческій указ, яко ни малой какой книжцы безъ вашего архипастырскаго милостиваго указа не печатать"; тому просить, щоб і надалі "по прежнему въ святой обители нашей книги печатать невозбранно, по нашѣму обыковенію". Московський патріярх погодився лише на компроміс, що мав тимчасове значення: "Не возбранемъ же вамъ - відповідав він 1693 р. - въ типографіи вашей кієво-печерской обычныхъ книгъ въ чинѣ церковномъ печатати, еже бы

было въ пользу, еще и по той страннѣ нарѣчію. А которѣ имате печатати большія книги... на таковыя книги и благословеніе отъ насъ пріимати и присылати жъ намъ должно, да во извѣстіи имѣемъ, ради общаго согласія бѣеъ всякого усумнѣвія и преословія".

Як бачимо, Москва і Україна в книжній справі змагалися, поперше, щодо формального права українських друкарських установ друкувати книжки за легальною традицією, без попередньої цензури змісту виданих книг, подруге, щодо вживання національної мови в українських друках. Вихована на культурній одрубаності од цілого світа психологія московських міродайних кругів виходила з тої засади, що "когда будетъ много языковъ, то пойдетъ смута на земль". Тому книжки українських авторів виправлялися в московських виданнях "великороссійской грамматики" з виключенням всіх ознак української мови. Так, напр., було виправлено "Четьи Минеи" митр. Дмитра Туптала, яких перший том, друкований, як згадувалося в київо-печерській друкарні, було опалено головню з причини української мови. В передмові до московського передруку "Бесѣды Іоанна Златоустаго" р. 1709 видавці просто вазначають, що вони заховали "орфографію, сирѣчь правописаніе и правовѣріе великороссійское, правильное по ученію грамматистовъ и любу мудрецовъ, въ училищахъ издревле и до нынѣ обдержимому,..... а малороссійская примрачная рѣченія изъяснихомъ обыкновенными". Для видань, що були призначені для московських читачів, такий спосіб - єдино вірний; але московська цензура зразу ж почала уніфікувати мову на московський вразок і у виданнях українських, що були призначені для вжитку у себе дома, на Україні. Се вже був момент не права, оскільки праву можна завоювати завдання охороняти громадянство од появи шкідливих змістом друків, а момент політичний, окерований до суто-політичної цілі: до денационалізації українського народу.

Такі тенденції, що виразно просікають московську адміністративну практику у дореформений період, приймають характер послідовної системи в законодавстві пореформенної Росії, коли ботання формально увійшла в склад держав європейських. Першим і провідним, на протязі більш двох століть, актом тої системи був указ реформатора Росії 1720 року: "вновь книгъ никакихъ, кромѣ церковныхъ прежнихъ изданій, не печатаѣть, да и оныя церковныя старыя книги для совершеннаго согласія съ великороссійскими такими жъ церковными книгами справливать прежде печати, дабы никакой розни и особливаго нарѣчія во оныхъ не было; другихъ же никакихъ книгъ ни прежнихъ, ни новыхъ изданій, не объявляя объ оныхъ вѣдомости Канцеляріи не взявъ отъ оной позволенія, не печатаѣть, дабы не могло въ такихъ книгахъ никакой переквѣвосточной противности и съ великороссійскою печатію несогласія произойти". Дозволялося ж друкувати книжки лише в умовою перекладу на "великороссійское нарѣчіе". Коли Лавра 1769 р. просила дозволу видрукувати українські букварі, бо московських люди не розуміють та не хотять купувати, то Синод не тільки не дозволив, але й наказав одібрати назад ті букварі, що були вже на руках. Було навіть наказано одібрати по церквах старі українські книжки та їх міняти на московські. Такі накази щодо друку книжок лише "съ апробаціи св. Синода" не переставали, при чому суворо завважалося, щоб у друкованих на Україні книжках, в порівнянні з московськими, "никакой розни и прибавки въ слогъ рѣчей перемѣны отнюдь не было". На самому переломі ХVIII-XIX ст., 1800 р., Синод ствердив київо-печерській лаврській друкарні попередні укази 1720 та 1766 р.р. "церковныя старыя книги прежнихъ

изданій для совершеннаго согласія съ великороссійскими такими церковными книгами справлять прежде, дабы никакой розни и особливаго наречія въ нихъ не было", знов підтверджувалося віддавати нові книжки на розгляд московської цензури, "дабы не могло в таковыя книгахъ ... з російскою печатью несогласія произойти".

Наказ 1720 р. був переломовою точкою в боротьбі української книжки за свою свободу. Як бачимо, та боротьба продовжується до кінця XVIII ст., на протязі якого такі ж накази незмінно повторюються в різних варіаціях. За порушення тих наказів українські друкарні штрафувалися тиолчарубльовими штрафами; одну ж велику друкарню, чернігівську, замість штрафу, сконфісковано та перевезено до Москви.

Вся та боротьба провадилася власне за книжки церковного та шкільного вжитку. Всі інші книги взагалі не могли появлятися в друку. Тож легко собі уявити фатальні наслідки такої системи для української книжки та для української культури взагалі. Всі твори українського письменства свого часу поширювалися способом, що практикувався ще до винаходу друкарства, способом рукописним, і появляються вони в друку аж у половині XIX ст., або й пізніше, але вже як історичні фрагменти колишнього письменства. З такими запізненнями, шляхом рукописного поширення на протязі довгого часу, побачили світ історичні праці Самовидця, Величка, знаменита "Історія Русов", твори Григорія Сковороди. Довгий час поширювано в рукопису твір нової української літератури кінця XVIII ст., — "Енеїду" Івана Котляревського.

Така була доля української книжки до кінця XVIII ст., коли ця книга призначалася головню для потреб церкви й школи. Наприкінці XVIII ст. появляється нова — художня — українська література. І шлях нової української книги був так само шляхом хресним. Ще на початку поки нова українська література не визначалася широким розвитком, на неї не зверталася увага в напрямі адміністративних репресій, і безборонно появляється до 100 друків українською мовою. Але вже біля половини XIX ст., починаються спеціальні репресії щодо української книжки, а поруч з тим розсилалися на Україну особливі накази місцевій адміністрації, щоб "звертати особливу увагу на тих, хто займається українськими старовинностями, історією та літературою". Тож не дивно бачити в таких умовах слабу продукцію української книжки. Р. 1847 видрукувано всього одну книжку / та й ту пущено в продаж лише 50 літ по тому/, 1848 р. — 3 книги, 1849 — 2 книги, 1850 р. — 1 книгу, 1851 р. — 2 книги, 1852 р. — 3 книги, 1853 р. — 1 книгу, 1854 р. — 3 книги, 1855 р. — 4 книги, 1856 р. — 5 книг. Як бачимо у вік широкого розвитку європейської культури Україна, в згаданих умовах, не лише не розвинула тих можливостей, на які її спонукали досягнення попереднього часу, а навпаки: книжка її продукція не дорівнювалася навіть до даних попереднього часу, — книжок друкувалося менше, ніж за 300 літ перед тим.

Наприкінці 50-х та на початку 60-х років XIX ст., в зв'язку з полегшенням загального режиму в Росії, полегшилися й цензурні репресії щодо української книжки, — тому р. 1857 кількість друкованих українських книжок зростає до 12, 1860 р. — до 24, 1861 р. — 33, 1862 р. — до 41. Але вже з 1863 р. репресії щодо української книжки поновлюються, — правительством оголошує цілу програму знищення української мови взагалі, висловлюючи устами міністра внутрішніх справ Валуєва, що "никакого особеного малороссійскаго языка не было, нѣтъ и быть не можетъ, а на-

ривіе ніж, устроюваноме простонародьом, єсть тотъ жв рускій языкъ, только испорченый вліянїемъ на него Польши". Цензурі наказано не пропускати українських книжок "духовного змісту, шкільних та взагалі призначених для народнього вжитку"; одночасно цорківна влада наказує не дозволяти українського перекладу євангелія та забороняти якібуль книжки релігійного змісту на українській мові. Наслідок цих репресій було ще більше помітне подвоєння кількості українських друків: 1863 р. — 15, 1864 р. — 11, 1865 р. — 6, 1870 р. — 5 книг.

Новий короткий антракт в цензурних репресіях завершився страшилом, погрозами для українського слова, височайшим /царським/ наказом 18 травня 1876 р. "Височайшее повелѣніе" 1876 р. ставило хреста на українському слові, — мало на меті обернути пілий наш народ у беззорове стадо "Іванів непомнящих". що забули своє рідне, матірнє слово. Заборонено було вияв: в українському слові всього, що виходить за межі "изящной словесности", але й це прокрустове ложе видавалося російському законодавцеві ще занадто широким для українців, і тому цю єдино легалізовану сферу краєвого письменства було обмежено заборонаю театральних вистав /отже разом драматичної літератури/, публічної деклямації українських творів та тексту до музичних нот. Аби з огляду на звичайне людське недбалство цензорів вже ж не просочилася крізь цю греблю заборон хоч крапля, невідповідна плямам правительства, що заоуджувало на смерть українське слово — не лише писане, але й усне /сцена, деклямація/, спеціально устанавлялося, щоб кожного разу цензорський присуд контролювала ще й цензурна установа — Главное Управление по делам печати. Всіма тими обмеженнями, очевидно, малося на меті довести українську літературну творчість до такої нікчемности, що вже ті літературні твори, які могли б на світ появитися в друку, було б зовсім легко підвести під категорію "русской литературы"; для цієї останньої цілі закон додавав, щоб в українських друках "не было допускаемо никаких отступленій отъ общепринятаго правописанія". Щоб, врешті, відрізати всі шляхи для розвитку українського слова, заборонялося ввозити до Росії закордонні українські друки. Отже закон проscribeував не лише певний круг ідей, як всі інші цензурні закони, де вони існують на світі, але й зовнішні форми літератури, виключаючи з обсягу українського слова всі ділянки літературної творчости, крім художньої літератури; проscribeував навіть правопис, відповідний для писання означення українського слова; проscribeував саму мову українського народу, як таку, бо цілком забороняв публічне її вживання та навіть приватне користування чужоземними українськими друками.

Трудно дати правну аналізу цього акту. Трудно через те, що стався він не в юридичних обставинах, — правно можна б було розглядати його лише з загального погляду, який мавби ґрунт для себе в правовій державі. В Росії, в умовах самодержавної влади, царський указ був законом, що так само обов'язувала, як і закон; формально це й був закон, бо, як царський наказ, виходив він з єдиного джерела законодавчої влади — з царської волі. Але навіть серед інших російських сурогатів закону акт 1876 року своїм змістом та характером був законом остільки одіозним, що й саме походження його й чинність обставлено умовами, що наявно порушували приписані шляхи законности. Щодо походження, то він не проходив через попередній розгляд Державної Ради чи Комітету Міністрів, а лише через таємну нараду двох міністрів та шефа жандармів. Друге, що поважніше порушення шляху проходжен-

ня закону це те, що його не було оголошено, Закон появився, діяв 30 років, нормував право слова цілого народу — і не був оголошений — був таємним приписом. Це виняткове в історії законодавства явище — фактична чинність "таємного" закону.

Причина таємності акту 1876 р. полягає якраз в його внутрішніх рисах, що були для громадянського почуття, навіть у тодішніх умовах, остільки одіозні, що з ними не личило виотупати отворто й прилюдно. Мотиви закону — не правні, а суто політичні — він по суті речі не нормував сферу українського друкованого слова, а був технічним апаратом заохальної його заборони. Перш за все мав він на увазі не зміст слова, а форму національну. Тут заборона падала на український твір на тому, що він виявляв яку шкідливу чи небажану думку, а тому, що був твір українською мовою. Заборонявся не самий твір даного змісту, — бо в іншій мові він міг би безборонно появитися, — а заборонялася мова даного народу. Закон поширює свою силу на зовсім йому непідлеглу сферу самої форми літературної творчості, — визнає за приступну для українського слова лише одну форму — белетристичну, а всі інші — забороняє. Компетенцію свою поширює він навіть на правопис, наказуючи в творах українською мовою не відступати від правопису московської мови. Приписи нечувані в світі й з правного погляду ніяк неоправдані. Отже цей закон остільки порушував всяку тіль людського права, що погромний його характер відчувало само правительство і, очевидно, тому навіть не відважилось його опублікувати.

Наслідки закону 1876 р. були для української книжки страшливі. Видавання книжок наукового чи технічного змісту, навіть популяризацій для народу, шкільних книжок, припинилося. Українські автори пробували одягати популярно-наукові теми в белетристичну форму, але, помимо неприродності таких опроб, не дремане око цензури звичайно припиняло такі штучні замахы. В результаті вже в 1877 та 1879 р.р. появляється в друку лише по дві книги, 1880 р. — книг. Після короткого антракту репресій, — в роки 1881-83, коли появилось 75 українських книг, — за останніх двох російських царів новими репресіями лише посилювалися ті обмеження українського слова, що їх завів закон 1876 року. Наприклад, року 1892 наказано було забороняти друк українських книг "при малйшемъ къ тому поводѣ", "въ цѣляхъ чисто гоударственныхъ"; р. 1895 наказано не дозволяти книг для дітей — "хотя бы по существу содержания они и представлялись благонамѣренными".

В тих тяжких історичних обставинах, в яких перебувало українське слово на території Росії, в великій мірі порятунком для його була можливість провадити друк української книжки на етнографічній українській території за межами Росії, головним чином в Галичині та частині в Буковині; перша особливо виконувала роль П'ємонті українського друкованого слова.

Закон 1876 р. існував до революції 1905 р. "Вмєренныя правила о печати" 24 листопада до певної міри урегулювали в Росії справи друку взагалі, а в тім числі — й українські. Лише тоді могли появитися наукова література українською мовою, преса, могло появилося в українській мові евангеліє; але інші книги св. Писма мовою українською так і не дозволено було друкувати, — повна українська біблія, видрукувана Британським Біблійним Товариством, вживалася лише поза межами колишньої Росії. Так само недовгочасним було повне видання творів /"Кобзарь"/ визначнішого національного поета України Т. Шевченка, — по перших двох виданнях 1908 та 1911 р.р. повне видання бу-

ло заборонено, а видавців потягнуто до суду.

З припиненням чинності закону 1876 р. заборона ввозити українські книжки з закордону з Галичини та з Буковини, що були запущеним резервуаром української книжки. Але фактично та заборона відновилася в іншій формі. На основі нової австро-російської митної умови 1906 р. книжки чужоземними мовами пропускалися до Росії без мита, книжки ж, друковані закордоном "на рускомъ языкъ", оплачувалися протекційним тарифом по 17 рублів за пуд. Нові цензурні правила того ж 1906р. устанавлюють для періодичних видань українською мовою ті самі несприятливі умови, як для видань мовами чужоземними, тим самим залучаючи мову українську до чужих, "не русских" мов; а разом з тим щодо митного тарифу, який мав характер заборонний, закордонна українська книжка вже залучалася до категорії книг "на рускомъ языкъ", і це фактично припиняло довіз її до Росії. Ясно, що така різниця поглядів на українську книжку в двох аналогічних випадках мала для себе ті самі основи, що й інші правительственні способи відносно української книжки.

Всі ці очевидно неправі, навіть просто нелогічні, приписи, що так настирливо переводилися щодо українського друкованого слова, можуть мати лише одне пояснення: це були акті сутополітичні, акти політичної системи, що називалися офіційно "обруснієм". Перші звена довгого ланцюга тої системи бачимо вже в згаданих церковно-урядових приписах кінця XVII та у XVIII ст. коли ті приписи змагалися досягти, щоб в українських друках "никакой розни й особаго нарѣчія не было". З другої половини XIX ст. ідеологія правительствених репресій виотує ще далі. Міністер внутрішніх справ Валуєв виловив 14 р. 1863 в крилатому з того часу реченні: "никакого особеннаго малороссійскаго языка не было, нѣтъ и быть не может". Основою для закону 1876 р. став такий висновок комісії в окладі міністрів Д. Толстого Тимашева та шефа жандармів Потапова: "вся литературная дѣятельность такъ называемыхъ украинифиловъ должна быть отнесена къ прикрѣтому только благовиднымъ формамъ поощрительству на государственное единство и цѣлость Россіи". Але в найбільшій ясності політичні підстави урядової системи щодо українського слова виловив міністер внутрішніх справ П. Столипін, на якого думку вся взагалі культурна праця українців "с точки зрѣнія государственной власти представляется крайне нежелательной и противорѣчитъ всемъ начинаніямъ, которыя правительство проводитъ по отношенію къ бывшей Украинѣ. Иходя изъ того положенія, что три главныхъ отрасли восточнаго славянства и по происхожденію, и по языку не могутъ не составлять одного цѣлого, наше правительство, начиная съ XVII ст., постоянно боролось противъ движенія, извѣстнаго въ наше время подъ наименованіемъ украинскаго и олицетворяющаго собою идеи возрожденія прежней Украины и устройство малороссійскаго края на автономныхъ національно-территориальныхъ началахъ". Тут найвиразніше виявлено історичну традицію боротьби з українською нацією, — ту традицію, що ввесь час була основою всієї правительственої системи "обрусніа" щодо України та зокрема правительствених репресій щодо українського друкованого слова.

Як бачимо, ті традиції не змінилися і по фактичнім знесенню закону р. 1876. Вони знову воскресають за міністра П. Столипіна, що на основі згаданого циркуляра пробадив боротьбу з легальним уживанням українського слова в просвітніх громадських установах. З особливою ж, навіть нечуваною до того, силою дала себе знати згадана правительствена система з початком великої війни аж до самої революції, коли цілковито заборонено було якийбудь

друк українського слова не тільки на території Росії, але й на окупованих українських землях - в Галичині та в Буковині.

Безправним було становище української книжки і по революції та Тимчасового Правительства. Цензурні заборони щодо українського слова було припинено, але права української національної мови в адміністрації, в суді, в школі та взагалі в громадському вжитку не було їй повернуто, і це відбивалося на фактичному становищі й друківаного українського слова, що не знаходило собі належного доступу в офіційні установи на українській землі. Навіть більше: законом Тимчасового уряду 20 березня 1917 р. вживання української мови обмежувалося приватними установами.

Оцінюючи з правного погляду становище українського слова в Росії, за весь час, поки вона існувала, приходимо до висновку, що українське друковане слово було там об'єктом не правової, а політичної /асиміляційної/ акції уряду. Репресії спрямовано було не лише на зміст, а й на саму мову українських літературних творів. Загально-російські закони про книжку не прикладалися до книги української - і відносно умов цензурних і відносно вжитку в громадському житті; тому українська книга не лише шляхом безпосередніх адміністративних розпоряджень, але й силою самого ігнорування її діючим законом, фактично ставилася поза законом. Таким чином, становище українського слова за весь час існування Росії було або під забороною, або безправне; в ті чи інші моменти історії різниця була лише в мірі та в формі безправності, а в засаді становище її завжди було однакове, незмінне з погляду права. Становище те рішуче змінилося лише в самостійній Українській державі - з удержавленням української мови. По великій революції для українського народу відкрилися широкі перспективи культурно-національного розвитку. Не вважаючи на трудні технічні умови військового часу, на брак організованого для цієї мети капіталу, самодіяльністю самого населення кількість назв української друкованої книжки зростає в р. 1917 до 747, р. 1918 до 1.084 і навіть ще в 1919 р. по інерції до 665.

З року 1919 друк української книжки провадиться і на території радянської влади, де ця справа монополізована в державному видавництві, і поза її межами. Число українських друків на радянській Україні знижується в порівнянні з часом самостійного державного існування України; особливості ж національної тактики радянської влади приводять не лише до зменшення кількості українських книжок, але й до переваги чужоземної книги над українською на території, де українська людність складає 88%. Тому бачимо, що року 1919 українських книжок видруковано 665, російських - 726, р. 1920 /рік тимчасової перерви радянської влади/ українських книжок - 457, російських - 369, р. 1921 українських книжок - 214, російських - 448, р. 1922 українських - 385 /29%/, російських - 927, р.р. 1923-24 українських - 855 /31%/, російських - 1848, р.р. 1924-25 українських - 1813 /40%/, російських - 2535, р.р. 1925-26 українських - 2162, російських - 2365. х/ З дальшого часу маємо відомості за р. 1931, коли українська книжка кількістю /6.213/ вже переважає російську /2.104/, але ця остання в великій кількості напливає на Україну з видавництва московського терену. Щодо характеру большевицької книжної продукції, то переважає тут література змісту пропагандистського - 33,7%, мовознавству призначено 21,7%, точним наукам - 17 %, технічним - 10,7%,

х/Ці дані за кілька останніх років взято з книги С.Оірополка "Освіта на Сов.Україні" /видання Укр.Наук. Інституту у Варшаві/.

художній літературі всього 9,3%.

Поза межами радянської України видавництво українських книжок провадиться на українській етнографічній території в державах Польщі, Румунії та Чехословаччини, найбільше - в Галичині. Крім того, в різних західно-європейських краях подало до 30 окремих емігрантських видавництв, які ставлять собі завданням продукцію української книжки.

Всього поза межами радянської України з р. 1919 видано біля 5.000 українських книжок.

Редакційна примітка:

Л і т е р а т у р а щодо українського друкованого слова дуже велика, ще більша, ніж про українську рукописну книгу. Відомості про українські друкарні зібрано в розвідці С. М а с л о в а: "Друкарство на Україні в ХУІ-ХУІІІ стол." - "Бібліологічні вісті" 1924 /Січень-Березень/ стор. 31-67 і в книзі І. О г і е н к а: Історія Українського друкарства І т. Львів 1925 /Збірник філологічної секції Наук. Т-ва ім. Шевченка т. ХІХ-ХХІ/. Історією початків українського друкарства і відомості про його техніку подано в праці І. С в е н ц і ц ь к о г о: Початки книгопечатання на землях України. Жовква 1924. Про книжну справу дано відомості в праці М. Г р у ш е в с ь к о г о: Культурно-національні 1919 р./ Про недолі українського друку від половини ХУІІ стол. і далі в відомості в праці С. С ф р е м о в а: Історія українського письменства СРБ. 1911. /в другім виданні стор. 126-132, 278-282, 353-355/, у праці О. Л о т о ц ь к о г о: Правне становище української книги в Росії - Congrès international des bibliotécaires et des amis du livre à Prague. 1926. Прага. 1928. Стор. 320-323 і окреме видання до того ж з'їзду: Українська книга. Прага. 1926. Найдокладніше про царські репресії над українською книгою подано в розправі Ф. С а в ч е н к а: Заборона українства 1876 р. Київ. 1930. Популярне видання І О г і е н к а: Як Москва знищила волю друку Київ-Печерської Лаври. Тарнів. 1921. В названих працях можна знайти відомості оливе про всю велику наукову і джерельну літературу щодо українського друкованого слова.

Л е к ц і я с ь о м а.

У К Р А Ї Н С Ь К А К Н И Г А

/Продовження/

ІІІ. АВТОРИ, ДРУКАРІ І МЕНЦЕНАТИ.

Проф. Дмитро А н т о н о в и ч.

Академік проф. М. Грушевський констатує на Україні в ХУ. стол. і до половини ХУІ стол. глибокий культурний занепад, х/ літературний застій вичерпання літературної творчості. Правда, в цім часі продовжували книги переписувати і бібліотеки рукописних книг, особливо по манастирях, збиралися іноді досить значні. Наприклад, каталог бібліотеки Супрасльського манастиря, складаний 1557 р., налічує 215 рукописних книг, з яких часті церковно-службових було коло 50, а решта були книги досить різноманітного змісту. Більше 50 книжок було неспереписаних.

х/ М. Грушевський: Культурно-національний рух на Україні в ХУІ-ХУІІ віці. Стор. 9-32. Історія України - Русь т. УІ стор. 336-368.

Але нових визначніших творів нових талановитих авторів між ними непомітно, так що напередодні заложення перших друкарень на Україні стояла культурна задуха. В XV стол. не краще, а може ще гірше оправа стояла і в Польщі, але з початком XVI стол. в Польщі наступила доба гуманістичного оживлення й культурний польський рух став особливо небезпечним для новоприлученої до Польщі України, загрожуючи їй повною культурною асиміляцією. На частя гуманістичний рух до Польщі прийшов уже в стадії релігійного критицизму, протестанського раціоналізму, себто в тій стадії, в якій глибокий гуманістичний рух Німеччини знайшов свій кінець. В Польщі в верхніх слоях суспільства радикальніші протестанські течії мали значний успіх у XVI ст. і досить розповсюдились, але глибокого коріння не пустили, і вже на кінець століття контрреформація організована єзуїтами приходять до виразної перемоги і вповні запаює в XVII столітті. Енергія о.о. єзуїтів після перемоги над протестантами звернулася на православних, і якби застій культурний на Україні продовжувався, то акція єзуїтів привела б до повного окатоличення, а значить і польонізації цілої України, що після Люблинської унії опинилася під владою Польщі. Коли цього не сталося то тільки тому, що гуманістичний рух в половині XVI ст., себто з значним запізненням, захопив і Україну й розбудив у ній інтелектуальні сили для відпорної боротьби проти єзуїтської атаки, проти чужорелігійної й чужонаціональної державности.

А. ДОБА ГУМАНІЗМУ.

Гуманістичний рух, що в другій половині XVI ст. урятував українську національність, відразу зв'язався з друкарською справою, — школа і друкарня зразу стали головною зброєю у відпорній боротьбі за українську національність, яку пережив український гуманізм у другій половині XVI ст. На жаль, течія українського гуманізму не досліджена ще в усій різноманітності й український гуманізм, як такий, майже не фігурує в загальній українській історії. Тим чаєм ренесанс українського життя, побуту й мистецтва, гуманізм, як інтелектуальна, зв'язана з ренесансом, течія, одіграли рішаччу роль, в перехідній добі, коли національний провід на Україні відходив із рук магнатської шляхти, що безнадійно полїщи-лася, а молода козацька верства ще не була в силі взяти національний провід до своїх рук. Український гуманізм у другій половині XVI ст., в ту добу лихоліття, одіграв роль аналогічну до українофільства в лихолітті XIX ст. на Україні Російській.

Друкована книжка в перших своїх кроках на Україні є власне і виявом і знаряддям гуманістичного руху, і не можна зрозуміти одно, не з'ясувавши другого. Творці перших українських книжок — автори, друкарі, меценати /не рідко прикмети цих чинників об'єднувалися в тій самій особі/ — це були здебільшого українські гуманісти.

Український гуманізм незаперечно має більше спільного з німецьким гуманізмом, ніж наскрізь емансипованим від церкви гуманізмом, чи краще ренесансом, італійським. Також він просто протилежний до гуманізму польського. Спільність з німецьким гуманізмом аналогічний рух на Україні має ту, що й тут, як і там, він був пробудженням національності. Коли в Німеччині гуманізм пробудив інтелектуальні сили німецького народу, поставивши їх до боротьби з схоластикою, в мурях якої безроздільно панувала римська католицька церква, то і скінчився німецький гуманізм на тому, що викликав церковний реформаторський рух і в цьому руху розплився. На Україні, навпаки, гуманізм в обороні української національності зв'язав

національну справу з старими традиціями грецької православної церкви і провадив акцію оборонну, а не нападаючу, бо цю останню роль взяли на себе о.о. "езуїти" і польська державність.

Правда, українські гуманісти мали своїх противників не тільки зовні, в лавах наступаючої Польщі, але й в своїх українських рядах. Після століть інтелектуального унадку й застою, зовсім природно, що й в українському суспільстві мусіли бути ідеологи консерватизму, противники смілого поступу, але видатних талантів, за винятком хіба одного Івана Вишенського, вони не виявили. Правда Іван Вишенський, людина великого літературного й полемічного хисту, енергійно боролася проти нової науки, проти вивчення латини, проти модерних шкіл, проти театральних зрілищ, одним словом був талановитим представником і борцем обскурантизму, але він був в українському інтелектуальному колі досить самотнім і аналогічні ідеї провадили хіба московські емігранти, як князь Курбський, тощо. Ледве чи можна до гуманістів зачислити й другого московського емігранта, друкаря Івана Федоровича, з іменем якого, може бути що й неправильно, зв'язують початки українського друкарства. Літературна традиція досить безпідставно робить із особи Федоровича ентузіаста й мученика за друкарську справу. В дійсності ледви ти це вірно. Іван Федорович рисується нам у світлі документів швидше як підприємець, що з нової друкарської продукції, в якій сам не був великим спеціалістом, шукав прибутку, а коли траплялись інші доходні статті, то ладен був друкарство залишити. Одного разу мало не залишив друкарства, коли Ходкевич хотів йому подарувати село, але змер того не довівши, другого разу з доручення кн. Острозького залишив друкарство, а ставав ретельним "сравцом" Дерманського монастиря. Після його смерті, друкарня його була в заставі й не працювала, хоч майно в Федоровича, здається, було й застава друкарні ледви чи диктувалася матеріальною життєвою потребою. Що й в справі друкарській Федорович не був великим спеціалістом, свідчить те, що він завжди старався забезпечитися вправним співробітником, яким був зпочатку в Москві та Заблудові, Петро Мстиславець, а у Львові та Острозі талановиті артисти-друкарі, між якими особливе визначався Гринь Іванович. Цього останнього Федорович хотів мати за собою, як кріпака, навіть своїм коштом поміг йому удосконалитися в одливанні літер, але коли Гринь виявив вільнодумну вдачу майстра доби ренесансу і Федоровича кидав, то цей останній ставав безпомічним і мусів знову з Гринем миритися, щоб знову залучити до праці в себе. Зрештою можливо, що Федорович не був першим друкарем на Україні, як і в Москві, бо старі дослідники у Львові, як напр., Зубрицький^{xx} що, мабуть, бачив і читав напис на надгробку Федоровича, твердили, що там було сказано, буцім Федорович "своїм тпанієм друкованіе занедбане обновив". Крім того, Федорович у Львові знайшов вправних майстрів до друкарської техніки і мав кому у Львові приділити до

x/ Гр. Тисяченко: Початок друкарства на Україні. Червокий Шлях. 1929. IV-V. Стор. 206-225. "Казковий і реальний образ першодрукаря — Бібліографічні Вісті 1924. Січень-Березень. Стор. 171-173. Навпаки в новітніх працях І. Огієнка: Історія українського друкарства т. I. Львів 1925, стор. 35-73 і В. Романовський-Українська книга XVI-XVIII століть, Київ 1926, Стор. I-55, а також С. Маслов в популярному нарисі: Українська друкована книга XVI-XVIII вв., Київ 1925, представляють І. Федоровича, як ідейного борця й мученика за друкарську справу.

xx/ D. Zubrzycki. Historyczne badania o drukarniach Rusko-słowiańskich w Galicyi, Lwów. Стор. 12-13. 1836.

науки одливалися літературним історичним і зовсім помінялися, Все це ніби свідчить про те, що явесь друкарство у Львові було й до Федоровича.

Самий характер видань Федоровича це є близьке копіювання рукописних книг і друкар уникав давати місце "простій мові" в своїх виданнях. Тому ледви чи було б помилкою Федоровича теж відносити до табору консервативного, до отого швидше в опозиції до нової освіченості, до гуманістичного руху. Назначки, виразно інакшу позицію займав дрібний шляхтич Василь Тяпинський, що переклав Євангелію на "просту руську мову", а про себе писав, що він "не влох, не німець, не доктор, и нилкий постанений межі поппі, а русин своєю Русю услугувачий", а такою в своїй "убогій друкарні" видав короткий катехізис для "науки дітей" XX. Очевидно опрацюді давний брак копіїв позбавив можливості цього ентузіаста освіти в рідній мові довести до кінця друк четвероєвангелія. Його "убога друкарня" не знати де знаходилася, може мандрувала з місця до місця, дати видання не зазначено, але догадуються, що його діяльність попереджала навіть заблудівські друки Федоровича, Тяпинський, очевидно, був одним із перших українських гуманістів, що боліє над упадком рідної освіти і як типовий гуманіст звертає свої надії і заклики до "великих княжат" і значних панів, щоб своїми щедротами відновили давню славу слов'янського письменства. Його передмови з патріотичними закликами звучать енергійно, переконуючо, як наповнені справжнім чуттям ентузіаста. Звернення очей до "великих княжат", до яких за матеріальною допомогою зверталися гуманісти всіх країн, що звичайно й гуртувалися при магнатських дворах, в часи Тяпинського ще не вдавалися так наївними, як пізніше. Правда, соціальні, економічні й політичні обставини переможно тягли українську шляхту до польського державного табору, але ще знаходилися окремі меценати, що силою інерції ще не поривали із своєю релігією та народністю. Це переважно були значніші магнати, що робили опозицію на Люблинському сеймі й в опозиції zostалися. Між ними визначну роль грав Григорій Ходкевич, що в себе на українсько-білоруському пограниччю в Заблудові дав наказ Федоровичові "учинити варстат друкарський", із якого в 1568 році вийшло "Євангеліє учительське". В передмові до цього євангелія Ходкевич заявляв, що "з божією помістю о іних книгах, церквам божіим потребних, промешляти буду і накладу моего на то наложити не жалуючи, зскоре ихъ друковати дамь". Правда, він обіцянки цієї власне не дотримав, бо випустивши ще 1570 р. псалтир з часословцем, друкарню замкнув, але Федоровича своїми щедротами дуже збагатив. Національної свідомості, до якої кликав Тяпинський, Ходкевич теж не виявляв і був противний тому, щоб давати місце "простій мові" у релігійній книзі.

Далеко більше значення мала діяльність другого мецената князя Василя Константиновича Острозького. Цей магнат зібрав у себе в Острозі вже цілий гурток поступових гуманістів, виявляв досить широку релігійну терпимість, так, що викликав часами обурення такого консерватиста, щоб не сказати схематичного обскуранта, як князь Курбський, і хоч не був меценатом надто щедрим, але все ж досить, щоб "Острозький епізод" оставив свій слід в історії.

х/ І. Огієнко. Історія україн. друкарства т. I. Львів 1925. Стор.

xx/ 25. М. Грушевський. Культурно-Національний рух. Стор. 56.

рії. Правда, він далеко не дорівнював ні до матеріальних засобів, якими Острозький розпоряджався, ні до вимог і потреб сучасного суспільства.

В кожному разі в Острозі заложення друкарні йде в парі з закладенням школи і інтелектуальною працею зібраного гуртка гуманістів, і ця потрібна праця власне й уявляє з себе те, що ми до громади називаємо Острозькою академією. Від нині й на далі в містах, що претендують бути інтелектуальними українськими осередками, об'єднуються друкарня, школа й літературна праця про-водарів. Так за прикладом Острога сталось у Львові, у Стратині, а в другім десятилітті ХІІІ ст. у Києві.

Гурток гуманістів, що зібрався в Острозі, складався час-тинно з освіченіших духовних осіб міста Острога, як свідченням Дам'ян Наливайко /брат відомого козацького ватажка/, ієромонах Кіпріян та, здається, острозьким попом був і о. Василь, автор трактату "о единой вірі". Грушевський думає, що полеміст, автор відповідей Потієві "Клирик острозький" духовною особою не був. Дам'ян Наливайко був, коли не поетом, то все ж автором українських віршів і перекладачем або редактором збірок перекладів. Вибатнішими особами в Острозькій Академії були люди освічені, між якими особливо визначався Герасим Смотрицький, головний ре-презентант острозького гуртка. Шляхтич з Поділля, він, перед тим як його запросив кн. Острозький до Острога, був гродським писарем у Камінці. Смотрицький, здається, не був учнем дуже поглиб-леним в мудрості богословія, але мав великий літературний і по-лемічний талант; пізніше про нього не без гордості казав його син, відомий Мелетій Смотрицький, що його батько був "wielki swego czasu w ruskim narodzie mąż". Сам себе Гер. Смот-рицький в передмові до своєї полемічної праці "Ключ царства небесного" називає "худим простаком". І справді він не заглиб-люється в догматику, а більше воює дотепною іронією, аргумента-ми від практичного життя, приповідками й дотепами. Крім назва-них, до Острозької Академії належали Филалет-Бронський і біль-ший гурток молоді. Коли члени острозького гуртка виступили індивідуально як автори окремих наукових або полемічних тво-рів, або як редактори книг святого писання чи теологічних пере-кладених трактатів, то окремі підприємства острозької друкарні вимагали колективної праці цілого гуртка, а найбільшою такою працею було, розуміється, видання Острозької біблії 1580 року.

В слідуєчому 1581 р. Острозька друкарня видає римований під-ручник історії — хронологію Андрія Римши. 1608 року умер князь Василь Константинович Острозький і з ним зійшов у могилу власне останній великий магнат, що як меценат протегував українську освіту й українське друкарство. Коли пізніше ми матимемо діло з меценатами, то це будуть або колективи людей нешляхетського походження — братства або монастирі, або коли й будуть окремими шляхетними особами, то достойниками церков-ними, як єпископ Балабан, митр. Петро Могила або єпископ Лазар Баранович. Але міцніше в свої руки друкарську справу перебира-ють зпочатку братства, а пізніше монастирі, особливо Києво-Пе-черська Лавра. З смертю Острозького роля світових магнатів, "великих княжат", як українських патріотів, власне кінчається назавжди; родова аристократія покидає свій народ, і такий нахил до винародовлення на користь пануючої в державі національнос-

ти стає традицією української аристократії. Друкарня острозька окінчила свою діяльність 1612 року.

Після острозького епізоду, або й одночасно з ним висовується як гуманістичний центр із школою й друкарнею місто Львів з діяльністю дуже енергійного тамошнього братства. Біля братської школи і друкарні у Львові також зібрався визначний гурток гуманістів, як брати Сизанії, Кирило Транквіліон /Ставровецький/, Юрій Рогатинець, в якому цілий ряд дослідників^x бачить автора славного гуманістичного твору "Пересторога".

Енергійний і освічений єпископ львівський Гedeон Балабан, із магнатського роду, переніс свою осілість у 1576 р. до Львова і тут допоміг львівському братству зорганізуватися в сильну організацію, дав ініціативу і частину коштів на те, щоб братство викупило із застави друкарню Федоровича і таким чином дав початок для львівської братської друкарні. На жаль, необережні кроки патріарха Олександрівського Іоакима, що надав братству право Ставропігії і навіть певного надзору над єпископом, привели до гострого конфлікту й затяжної боротьби між братством та єпископом, що обезсилювало братство, а єпископа довела до відпаду в унію, справді тимчасового. В кожному разі, посварилися з львівським братством, Балабан заклав у маєтку свого улюбленого небожа Федора в Стратині друкарню й школу. В цій друкарні і школі працював видатний гуманіст, учений філолог, сам вправний друкар Памво Беринда.

Коли у Львові братство головну увагу звертало на школу, а друкарня головним чином займалася виданням книг богослужбових та шкільних підручників, так що Львівські гуманісти частіше свої трактати друкували деінде, а не у Львові. Друкарня ж для братства звелася на підприємство, що давало прибуток і можливість оплачувати інші братські підприємства, і тому братство дуже ретельно оберегало свої привілеї й цілий час процесувалося з іншими друкарнями та друкарями, добиваючись заборони своїм конкурентам друкувати та продавати книжки. Цей комерційний характер братських видань відбився не тільки на змісті, але й на вигляді книжок братської друкарні. Видання чепурні, часто ілюстровані, але нерозкішні, так що деякі стратинські видання виглядають пишніше ніж львівські братські.

Зате в числі друкарів, що працювали в братській друкарні були не тільки артисти-митці, справжні майстри ренесансу, як Лавриш Пилинович, Гриць Іванович, але ще в більшому числі друкарі братської друкарні були освічені, навіть учені люди, оамі літератори, іноді поети. Взагалі друкар часто мусів бути письменником /автором книг, що друкував/, перекладчиком, редактором, або справщиком тексту, коректором і "печатним майстром", себто технічним друкарем. Так, після смерті Федора Балабана переїхав із Стратина до Львова і завідував братською друкарнею Памво Беринда, поки не переїхав до Києва; як друкар працював Тимофій Касянович, учений муж і перекладчик з грецької мови, освічена людина й поет Андрій Скульський винятково нещасливий мученик свого майстерства,^{xx} навпаки дуже щасливий його учень і суперник, друкар Михайло Сльозка, що як широкого розмаху підприємець зробив на друкарській справі добру фортуна й провадив як братську, так і власну друкарню з великим хистом майстра й купця доби ренесансу. І Скульський і Сльозка, а також друкарі як Семен Корунка, Сачко Сідлер і інші зановували свої власні друкарні, процесувалися

x/ Франко, Студинський, Харлампієвич, Брікнер.

xx/ М. Грушевський: Українські стародруки. — Книга. 1921. Стор. 3.

з братством, що не терпіло конкуренції, верталися працювати в братській друкарні; коротко, кажучи, ціла атмосфера друкарського життя й праці в ХУІ і до половини ХУІІ ст. перейнято духом ренесансу.

Але коли обставини братства не давали можливості широко поставити гуманістичну діяльність, особливо після Берестейської унії, коли вища ієрархія відкололася в унію, у Львові зосталися більше практики, а ідейні гуманісти перебралися до Києва і тут під захистом нової козацької сили утворили великий гурток гуманістів, що організував дуже розвинену літературну творчість, високо підняв наукову працю й публіцистичну продукцію, заснував школу, яка потім, як Київська Академія, стала розсадником освіти для цілої східної Європи, і тут же заложив друкарню Київсько-печерської лаври, що стала на той час одною з кращих друкарень Європи. Організатором київського гуртка був архимандрит Печерської лаври Єлисей Плетенецький — не тільки літератор, скільки організатор і душа нового гуманістичного центру на Україні. Сам галичанин, пляхетського роду, з Плетенич під Золочевим, зібрав він у Києві такі сили як Захарія Копиотенський, Памво Беринда, Тарас Земка, Лаврентій Зизаній, Іван /чернець ім'я Тов/ Борецький, Ол. Митуря, Касіян Сакович, Атанасій Кальнофійський і багато інших. Майже всі, за винятком може одного Земки, галичани; під захистом і протекцією гетьмана галичанина Сагайдачного ці діячі своєю київською діяльністю довели гуманістичний рух до найвищої точки розвою, а разом з тим це був воюючий український гуманізм і його останній величавий подвиг. Новий протектор гуманістів козацька верства не завагалася замінити інтелектуальну зброю гуманістів на більш рішучу мову шабелі і мечів, і коли рішення справи української народності перейшло на поле кривавого бою, роль гуманізму скінчилася. Але ще перша половина ХУІІ ст., час архимандритів Плетенецького, Копиотенського й Петра Могили, — це ще останній блискучий, продуктивний і інтелектуально переможний акт українського гуманізму. Акт перемоги інтелектуальної підготовки, перемогу військову Богдана Хмельницького.

Праця київських гуманістів так само складається з трьох складників: інтелектуальна творчість, школа й друкарня. Школа, що потім переіменована в Академію, увійшла в славу пізніше, а в праці кінця гуманістичної епопеї головне місце належить друкарні.

В 1614 чи 1615 році архимандрит Єлисей Плетенецький купив од спадкоємців Федора Балабана старинську друкарню, що після смерті його й відходу Беринди "пйлом припала" і, перевізши її до Києва, приступив до організації друкарні у Лаврі. Першою книжкою мав вийти великий том, ще не бувалий в українській праці — "Анфологіон" — більше тисячі сторін фоліо; але таке підприємство в новій друкарні природно затрималося і вийшло лише 16 січня 1619 року, а її попередило скромніше видання "Часословця", що появилася десь 1616 або 1617 році. Але всеж справжнім початком друкарської продукції київської друкарні треба вважати саме Анфологіон, видання, з приводу якого проф. Грушевоцький олушно зазначає, що він "остався взагалі одною з найбільш інтересних пам'яток нашої графіки... ввесь графічний апарат своїй єдиної в своїм роді книги, при всій своїй нескладності, незвичайно інтересний: книга незвичайно багата на графічну оздобу — я б сказав необрахована й неперелічна в своїй друкарській техніці. З цього погляду вона стоїть одинцем, але, загалом сказавши, печерська друкарня виявила значну гойність...

Безпосереднім технічним завідувачим друкарнею опочатку був, здається, Памво Беринда з титулом "типокарєводець, всего типу правитель", х/всею справою друкарською завідував Тарасій Зємка. В лаврівській друкарні вийшла більшість головніших творів, що мали завдати найтяжчі удари противникам православної віри і української народності, як твори полемічні, так і філософічні та богословські трактати Петра Могили та інших, філологічні - Беринди, історичні Гізеля, географічні Кальнофойського, вірші Саковича і т. д. У Києві, завдяки Печерській друкарні, виявилася остаточно і в усякій силі інтелект і запал українського гуманізму, що відстояв в кретичну переломову добу українську народність. У Києві гуманізм став під протекцією молодого козацтва, передав йому справу боротьби за Україну і таким чином, виконавши свою історичну місію, славно закінчився а роля друкованої книжки, значення заложених гуманістами друкарень пережила гуманізм і в різних історичних обставинах виконувала й далі виконує своє призначення. Як пережиток гуманізму також майже до кінця XVIII ст. залишилась верства "інтелігентного пролетаріату", цих бурошкі, спудеїв, бакалярів, мандрівних дяків, що, як в добу гуманізму, мандрували від одного мецената до другого з своєю освіченістю, так і продовжували переходити від одного заможного дому до другого, як вільні учителі молодших поколінь. Ця неспокійна, непосидюча армія мандрівних дяків не все і не завжди була на висоті педагогічної й наукової мудрости, але її не слід маловажити вже хочби тому, що наприкінці свого існування вона виявила такий видіт своєї продукції, як філософ Оковорода, а хто знає скільки здібних людей було між тими бакалярами та мандрівними дяками на протязі століття перед Оковородою? Документів їх праці і науки не залишилося, та й не могло залишитися.

Б. ДОВА КОЗАЧЧИНИ.

З кінцем гуманізму на Україні прийшли бурхливі часи козащини, що в середині XVII ст. в десятиліття Хмельниччини прийшла до свого розцвіту, а потім майже півтора століття поволи хилилася до упадку. Розбурхане море народньої маси в революційній боротьбі проявило багату силу, що непомітно ховалися в народній гущі й очевидно в таких часах стремління до освіти, а значить і попит на книжку значно піднявся. Але ідейний рух гуманізму, що напоїнював українську книжку ідейним змістом, вже ушух і друкарські центри книжкової продукції поволи, але відверто зходять на комерційні підприємства, на продукцію ходоного краму. Особливо це виявляється, коли Україну поділено між Польщею та Московщиною. Під Польщею головним продуцентом книг лишилося Львівське братство та розвинулася значно продукція книг у Почаївській Лаврі, перше видання якої, "Зерцало Богболовія" Кирила Транквіліона Ставропечського, вийшло в 1618 році. У Львові братство конкурентній друкарні не допускало: воно знищило судовими процесами друкарню Андрія Скульського, дорогого великих коштів, а все ж перекупило друкарню Михайла Сльозки, хоч і після його смерті; навіть спроба заснувати власну друкарню львівського єпископа Ароенія Желиборського, приятеля братства і відомого порога митрополита Петра Могили, скінчилася тим, що Желиборський видав три книжки, а потім, щоб не сваритися з братством, переніс свою друкарню до Унева.

Далеко гірше для братства скінчилася боротьба з другим а-х/ А. Некрасов: Книгопечатание в России в XVI й XVII. веках. - книга в России ч. первая. Москва 1924. Стр. 113.

єпископом Іосифом Шумлянським, що теж засновував свої друкарні у Львові. Шумлянський, що змінив релігію як рукавички, — уроджений православним перейшов на католицизм; щоб дістатися на єпископську катедру знову повернувся на православ'я; отавши єпископом. Шумлянський хотів прибулати собі великі доходи братства від друкарні і для того дістав від короля Яна Собеського, при дворі якого мав силу, привілея, щоб братство без його цензури та дозволу книжок не друкувало. Коли братство, як отавропівійне, тому не підлягало, то навіть король покликав братство до судової відповідальності. На щастя, король так само потребував троней як і Шумлянський, і тому братство добилось не тільки віджити казав попереднього наказу, але король навіть взяв братство в його друкарню під свій опіку. Тоді Шумлянський заволажив при церкві св. Юра свою друкарню. Заєпокоєне братство поспішило використати грешову скруту Шумлянського й його друкарню викупило, при чому Шумлянський зобов'язався, що в цілій єпископії ні він сам, а ні хто інший друкарні не закладатиме. Але після цього Шумлянський знову змінив релігію, спочатку по-тайно, а в 1700 р. явно перейшов на унію і оголосив, що попередня постанова його не зобов'язує. Після цього він в Василянській, що жили при церкві св. Юра, знову відкрив друкарню, в якій між іншим почав друкувати ірмолой 1700 року, що був першим на Україні виданням нст для спізу по-друкарськи зложеним, себто жести друковано не з цілих клішів, а зложено, як окладалися літери, одна до одної. Сам "гисер і типограф" Йосиф Городецький, що друкував, назвав у післямові це видання справою "роду російському удивительною" х/ Братство знову запротистувало проти поновлення тої друкарні, і знову скінчилося тим, що мусіло купити й цю друкарню, і Йосиф Шумлянський знову зобов'язався, що ані він, ані Василяни з св. Юра нової друкарні не закладатимуть. Та в цій боротьбі братство заломилося в принципівій позиції й само в 1708 р. перейшло на унію. Так само до унії пристала й Почаївська Лавра, що енергійніше всіх своєю друкарнею робила конкуренцію Львівському братству. Але коли в цей час видання й отесли на певному естетичному рівні, або могли похвалитися технічними успіхами, то ідейна сторона книжної справи вже, розуміється, після здачі принципівій позицій, боронених більше ніж сто років, не стояла на висоті часів гуманізму. Отже, коли дальші видання братства чи Почаївської лаври ще служили збереженню традиції українсько-слов'янського богослуження, то це вже було збереження форми, а не принципівого змісту. Правда, і раніше деякі з гуманістів, менше витривалі характери, як Смотрицький, Саквич, переходили на унію, але то були окремі випадки, що тільки збільшували завітати решти. Тепер же, після здачі позицій принципівих, з унією розвинулася страшна полонізація краю, яка привела до того, що українське слово в чистому вигляді не знаходило друкованого варстату, вся світовка література отала виключно польською, а друкування богослужбових книг в слов'янській одежі було власне єдиним виявом української книжності. Ця слов'янська одежа в формі правоїмоу зберігалася в Західній Україні ще добре століття після розділу Польщі під Австрійською владою аж до кінця XIX ст., а на Закарпатті і досі зберігає свою силу в вигляді офіційно прийнятого в школах правопису.

Втративши принципіві позиції, перейшовши на унію, Львівське

х/ С. Маслов: Українська друкарська книга XVI-XVII вв. Київ. 1925. Стор. 58. Авантюра Йосифа Шумлянського з його друкарнями докладно описана у І. Стієнка: Історія Українського друкарства т. І. Львів. 1925. Стор. 113-115.

братство остаточно засвоїло собі погляд на друкування книжок, як на стагто доходу і, здається, головні зусилля направило на нищення конкурентів, на охорону своєї монополії книжкової продукції руйнування всіх як приватних друкарських підприємств, так і манастирських. Процесування з Почаївською лаврою, щоб одібрати з неї право випускати книги, здається, ввесь час не ущухало, пожираючи словні сили, енергію й великі кошти.

Не втішніше справа книжкової продукції стояла й на Україні під Московщиною. Тут так само не відстояли ідейних позицій гуманістів, що трималися фактичної церковної автономії і старих зв'язків з воєленськими патріярхами й вміли ці зв'язки використовувати /як вив'ячення нової вищої ієрархії, коли стара перейшла була на унію/; в цих позиціях було утуплено, новебезідейне духовенство пішло під зверхність московського патріярха, а разом з тим мусіло рахуватися з його контролем книжкової продукції і чим далі, тим цей контроль гіршав, аж поки не скінчилося повною заборонаю друкування оригінальної книжки на Україні.

Коли не стало гуманістичних гуртків на Україні, то разом з ними зник із книги той живий нерв протесту, боротьби, обстоювання національних і релігійних принципів. Самий тип письменника дуже змінився. Коли гуманісти, чи звітовкі чи духовні, навіть в чернечому сані, були борцями за ідею, в манастир ішли і чернечу рясу одягали, щоб в той спосіб організуватися й в організованих формах провадити боротьбу за свої ідеали, то в часах руїни літературні таланти почали йти до манастирів, одягати чернечі рясон, щоб заховатися від бурі життя, щоб за мурами манастиря знайти затишок і по можливості безтурботно віддаватися своєму літературному покликанню, як Данило Туптало /Дмитро Ростовський/, або ще гірше, щоб робити кар'єру безпринципових і безідейних духовних урядовців на єпископських та митрополичих катедрах Московщини та Сибіру, як О. Яворський, Т. Прокопович і багато-багато інших, що відступалися українських інтересів і свій літературний хист використовували для кращого проходження своєї службової кар'єри.

Розуміється, не зразу і не всі літературні сили продали своє перо і не зразу книголюби і книгопечатники зрезигнували своїх принципових засад. Це особливо стосується найславнішої української друкарні, з гуманістичними традиціями, як друкарня Київсько-Печерської лаври, або Чернігівської друкарні, заснованої останнім видатним меценатом і плідним письменником Лавром Барановичем.

Обмежені в свободі друку, все більше й більше утискувані, українські друкарні ще в XVII ст. пробують виявляти опротиву московським заборонам, і якимось тримаються передишками в утисках до 1720 року. В цей час виходять ще оригінальні твори Антонія Радивиловського, Дмитра Ростовського, Лавра Барановича, Іоаннія Галатовського та інших. До передруків і книг богослужбових додаються присвячені передмови, що самі іноді бувають науковими трактатами; в ті ж часи виходять розкішні маюстатичні видання багато оздоблені гравюрами, ілюстраціями, фронтисписами, заставками, кінцівками, вузлами, ініціалами ... Кілька раз повторюється розкішне видання Требника Могили, а найбільш пишав видання Київсько-Печерської лаври - "Печерський Патерик" мав кілька надцять видань; для його чотирьох рази виготовлявся певний артримент гравюр з зотними образами та композиціями. х/ Трохи окро-

х/ М. Грушевський: Українські стародруки.

мніше, але все ж таки дуже пишно видано було Минеї Дмитра Ростовського. Ще в часах Єлизавети видано було кілька вишних видань, — тоді працював такий визначний майстер гравюри, як Григорій Давицький, та книжка українська вже московською політикою була засуджена на смерть.

Чернігівська друкарня, заснована впочатку в Новгороді Сіверському, де мав довго свою резиденцію Лазар Баранович, мала задовольняти велику письменницьку продуктивність цього церковного достойника, але не могла справитися з таким завданням і частину своїх творів Баранович мусів був друкувати в Печерській Лаврі. Пізніше він переніс друкарню до Чернігова, друкував тут твори свої власні і своїх приятелів — І. Гадятовського та Д. Ростовського, але використав цю друкарню найбільше для друкування своїх численних безкінечних віршів один із наступників Лазаря Барановича на чернігівській катедрі єпископській Іван Максимович. Цей не так обдарований, як ретельний пііта, навіть викликав уболівання Дмитра Ростовського, що друкарські кошти та енергія оберталися на друкування тих поезій. Коли чернігівська друкарня спробувала не підлягти московським пресіям, то її було навіть секвестровано.

Таким чином намагання Москви, з одного боку, відсутність гуманістичного завзяття і певна "штатость" у українських літературних робітників привели до того, що з кінцем вісімнадцятого століття українська друкарська продукція зблала до передруку московських богослужбових книг з "правописанієм" в літерах і просодіях /наголосах/... згідно до.... великоросійських печатей без всякого упуцєнія". Так ступнево московська мова витіснила українську не тільки з книг друкованих, але й з творів поважніших історичних, філософських і взагалі наукових, що не призначалися навіть для друку, а ходили по Україні в списках, для вжитку обмеженого кола лівобережної української інтелігенції.

Ніби знову на книжній ниві з кінцем XVIII ст. повторюється той занепад, який констатував проф. М. Грушевський наприкінці XV ст., і справу відродження українського культурного життя треба було починати знову й спочатку.

В. ДОБА УКРАЇНОФІЛЬСТВА.

На переломі XIX ст. українська справа стояла так само безвідрадно, коли не гірше, ніж три століття перед тим, Збройні сили на стороні українських національних змагань не було, а самій національній свідомості українців панували не то хаос, або штатость, а часто просто зрада. Закріпачені народні веретви були засуджені на повну темряву й безграмотність, а шляхетську та різночинно інтелігентську веротви невпинним процесом політичним, економічним та соціальним гнали до обмосковцєння. І як перед двома з половиною століттями українські гуманісти в обороні своєї народности виступили до боротьби з пером у руках і друкарським знаряддям, так і тепер за ту одну зброю вхопилися нові українофіли, себто ті українці XIX ст., що не хотіли московщитися, а вважали потрібним освітою, наукою й літературною працею рятувати українську народність од загибелі. Єдиною зброєю українофілів, крім книжки, був тільки український театр, бо всяку спробу української школи московське правительство нищило в зародках. Таким чином, українська історія XIX ст. в значній частині свого змісту є історією української літератури, театру й освітньо-наукової праці.

Щоб зрозуміти всю вагу боротьби довершеної українцями XIX ст. треба зрозуміти всю жалюгідність тої ситуації, в якій їм довелося працювати, і того фактично порожнього місця, від якого довелося зачиняти. Як у XV ст. канцелярська мова литовської держави, з великими домішками білорусизмів, а іноді й полонізмів, витіснила стару літературну українську мову рукописних книг і гуманістами довелося знову виробляти українську літературну мову, так і на кіпці XVIII ст. державна російська мова, що сама утворилася на підставі української літературної, гуманістами виробленої мови, в Московській сдежі витіснила цю українську літературну мову, і перед українцями знову стало завдання заново творити українську літературну мову. В основу для цього нового подвигу можна було взяти або стару літературну українську мову, утворену гуманістами, або мову простонародну, якою балакали мільйони українського селянства, в якій було утворено велику усну народню літературу — думи, пісні, казки, оповідання, приказки тощо, і яку вживалося в XVI-XVIII ст. для поезії, інтермедій /простонародніх сцен/ і почасти в козацьких судових розсудках, взагалі в тих випадках, коли доводилося мати діло з простим народнім сюжетом та до того в творах, що не призначалися для друку. На Україні Наддніпрянській на переломі XVIII-XIX ст.ст. народня стихія взяла гору рішуче й українофільська праця направилася на опрацювання простонародної мови для віведення її на становище мови літературної. Завдяки зовнішнім труднощам, які ставило московське правительство, справа затягалася на цілестоліття, але зрештою боротьба за народню мову в літературі й обіході було виграно й не тільки на Україні Російській, але процес творення народньо-літературної мови захопив й Україну Закарпатську. Там, правда, був більший нахил триматися старої, гуманістами виробленої, літературної мови, що, до речі, була мовою церковних книг і богослуження. А як ця мова лежала в основі й московської літературної мови, то австрійські українці не спостерігаючи, або відкидаючи московську вимову, вважали, що літературна мова одна для українців і москалів — на цьому й базувалося австрійське москвофільство, яке трималося в Галичині й Буковині майже ціле XIX століття, а в Лемківщині та на Закарпатті тримається й досі. Але все ж український наддніпрянський рух потягнув за собою Австрійську Україну, а як там, завдяки конституційним можливостям, менше було зовнішнього спротиву, то цей процес ішов значно скорше, і в останніх десятиліттях XIX ст. народня українська мова, як мова літературна, ввійшла в обіход, опанувала в наковій і художній літературі і вже відвоювала собі право громадянства в державних установах; тільки церква консервативно трималася старої, минулих віків літературної мови. З розпадом Австрії правне становище української мови в Галичині значно погіршало, а на Закарпатті, що опинилося в межах ЧСР, навпаки, після мадярського режиму значно покращало.

Розуміється, в цілому тяжкому процесі такої, здавалося б нерівної боротьби, в якій у менше тривалих характерів опускалися руки і вони відходили масово до московської народності /як в XV-XVI ст.ст. до польської/, коли все ж справи не було програно, то побіч українського театру головну роль відіграла українська книжка. Без школи, без власних друкарень вона була дуже обезсилена, але все ж таки зрешті перемогла.

Іван Котляревський в народній мові дав початок новій поезії й театру, а його почин відразу попав в солідні руки гуртка харківських українців, що зібралися коло новозаснованого хар-

ківського університету, були в близькому контакті з Котлярівським і піднесли справу книжкової продукції в простонародній мові, передаючи в ній досягнення художньо-словесної творчості як оригінальної, так і сучасних їм геніїв інших народів. Тоді Квітка утворив реалістичну повість і в цій формі творчості українці випередили всі інші європейські народи, х/а харківські поети часто передавали в українській простонародній мові твори світової поезії, що тоді появлялися, — Гете, Байрона, Міцкевича, Пушкіна тощо. Розуміється, після них колосальне значення мало огненне слово Шевченка, що власне вирішило справу, і вже після появи генія Шевченка, ясно, що ніякі репресії українського відродження не задавлять.

Але як це дивно, а новий, опертий на простонародності рух, і створена ним простонародня книжка до кріпацьких народів нас власне не доходила. Цей рух залишався інтелігентським, і книжка розходила виключно між інтелігенцією аж поки народні маси залишалися в кріпацтві. Тільки в 1860 році П. Куліш, що завів на той час власну друкарню в Петербурзі, започаткував видавництво для широких українських мас. В тому році почавши і на протязі трьох років Куліш із своєї друкарні випустив чималу серію маленьких книжечок в 24 долю листа, коли не 32? з невеликим числом сторінок, в дуже низькій ціні, спеціально для народного вжитку. Це так звані "метелики". Як різнокольорові метелики, ці малесенькі книжечки мали в своїх різнокольорових окладах летіти на Україну і осідати в кожному селі під солом'яною стріхою. Змістом цих книжечок-метеликів були поеми Шевченка, менші оповідання Квітки, Стороженка, Марка Вовчка, Мордовця, самого Куліша та інших, популярні розвідки Куліша /листи з хутора/. Розуміється, загальна безграмотність вела до непереможних перешкод до повного здійснення замислів Куліша, але це видання метеликів поклало початок так званого українського просвітництва і від цього часу завдання українського просвітництва значно поширилося, власне подвоїлося, бо, крім створення національної літератури, прийшло завдання до цієї літератури, бодай як споживача, притягти народні маси. З цього часу спроби більше або менше щасливі, більше або менше продуктивні поставити широко українське видавництво для народних мас не припиняється аж до часів світової війни. В слідуючому десятилітті, в середині 70-х років у Києві придбав друкарню В. Давиденко, щоб друкувати українські книжки, та в нього справа не пішла. Тим часом в 60-х та 70-х роках окремими зусиллями по різних містах і по різних друкарнях друкувалося чимало книжечок для народного вжитку.

З початком 80-х років Київська громада зробила спробу закласти постійне видавництво, використавши для того одного з своїх членів, Луку Ільницького, що придбав собі в Києві книгарню. Планувалося почати видавати журнал для інтелігенції й книжечки для народу. А тому, що дозволу на український журнал дістати було неможливо, то журнал мав виходити як періодичні книжки-альманахи. І справді, Ільницький видав книжку "Луна" — Український альманах на 1881 р. з. І. Але на цьому першому числі видання й спинилося. Книжки ж для інтелігенції й книжечки для народу, п'єси для театру, підручники для шкіл книгарня Ільницького досить жваво видавала років три. У 1884 р. вже, здається, не видала ні-

х/ О. Колесса: Генеза української новітньої повісти. — Український Університет у Празі в роках 1921-26, Прага. 1927. Стор. 185 — 208.

чого, а в 1885 р. на деяких видавництвах появилася помітка - видавництва книгарні бундської М. Тільницького. Тільницький виявив себе людинською легковажною, іспав у руки свого підручного С. Гомолинського, який його обшукав, забрав собі книгарню і видавав українські книжки до 1893 р. Хоч Гомолинський видав виключно книжки українські, між його видавництвами виходили твори Грінченка, Кониського, українських класиків - Котляревського, Сторосейка тощо, але побіч з тим він випустив дуже багато макулатури і вигляд його видавництва мали дуже лихий, так що задовольнити, особливо в 90-х роках, української громади ніяк не могли. Тому в 1894 р. Грінченко почав у Чернігові своє видавництво, яке по-вів дуже енергійно, та Київська громада заложила свою книгарню в Києві з початку під фірмою часопису "Київська Старина", потім назва фірми змінювалася, але книгарня дуже добре працювала, торгуючи виключно українськими книжками. У 1895 році в Києві задовольнялося гуртове видавництво книжечок для народу, яке в 1900 році прийняло назву видавництва "Вік" і перейшло на видання книжок для інтелігенції. Менші, просвітанського характеру видавництва закладалися в Харкові. Окремі книжечки для народу українською мовою охоче видавали московські видавництва, маючи з того заробіток. Чепурніші видання видавав Суворін у Петербурзі, Йогансон та Корейво в Києві, Фесенко в Одесі, а книжки характеру "лубочного", які, розуміється, далеко в більшому числі розходилися, видавали Ситін і Е. Губайов у Москві, Наголкин і Т. Губанов у Києві, Михайлов у Харкові тощо. В цей час на Україні Австрійський енергійно видавництво для народу проводила "Просвіта", видавництво для інтелігенції книжок беле-тристичних і наукових не менше енергійно проводила пізніше за-ложена Грушевським "Видавничча Спілка", а спеціально наукове академічне видавництво, якого не могло бути з політичних причин на Україні російській, під проводом М. Грушевського дуже широко поставило Наукове товариство ім. Шевченка.

Отже на Україні Російській українофіли в другій половині XIX ст. своїй праці надали характер просвітанський. В цьому змі-сли їх справа стала ширше, ніж справа гуманістів ХVI і початку ХVII ст., але становище їх було далеко гірше. Коли гуманісти в ХVII ст. могли знайти збройний захист під протекторатом ко-зацької вєроти, що зрештою на себе взяла цілу справу оборони України, і мечем здобула те, за що змагалися гуманісти пером, становище українофілів було безвідрадне. Просвітанство, відіг-равши своє значення, зайшло в глухий кут, підходили часи, коли справа оборони України знову мусіла рішатися мечем, а відпо-відної сили, що могла би взятися за меч, просвітанською працею, розуміється, приготувати було не можна. Тих свідомих народніх мас, перш за все робітничих, а також селянських, що стали б до революційної боротьби в оборону України, фактично не було. На-віть гірше, поки українська праця йшла в просвітанство, на Укра-їні почали організувати маси революційні партії російські, жидів-ські, почасти польські. І російські й жидівські партії проводи-ли всю працю в напрямі неприхильному до українського руху і на ділі виходило, що українофіли опинилися від народніх мас відір-ваними, а серед народніх мас як і були які організації, тоді до-сить сильні і числом і особливо революційною боевою зарядкою, то вони були під проводом російських або жидівських інтелігентів, вбравші до українського національного руху. Так справа отояла на кінець XIX ст. і здавалася зовсім безнадійною.

Тільки в 1900 році вперше було заоновано першу українську

політичну партію, яка поставила собі метою організувати українські народні маси до активної і збройної боротьби. Ця Револьюційна Українська Партія /Р.У.П./, яка поставила своєю політичною метою Самостійну Україну, приступила до організації Народних мас на ґрунті соціальному, зпочатку невиразним, а далі виразно марксистським. Тут логічно українська книжка мусіла відіграти свою останню в цій історичній періоді роль, організуючи маси, які б уже мечем вирішили справу самостійного державного життя України.

Г. ДОБА РЕВОЛЮЦІЇ.

Револьюційна Українська Партія працювала п'ять років і утворила на Україні для масового, головним чином, селянського вжитку, книжку. Оскільки теоретична література Р.У.П. була слаба, настільки література агітаційна була сильною і, мабуть, особливо для селянства, найкращою револьюційною літературою, яка взагалі існувала в російській державі перед револьюцією. Вплив цієї книжки виявився досить швидко. Уже в 1902 році вибух у південній Полтавщині великий револьюційний рух селянства, в якому царське правительство вперше стрінулося з українцями як революціонерами, а не просвітянами. Енергія Української Револьюційної Партії наросла до 1905 року, до першого великого револьюційного вибуху в Росії. За прикладом Р.У.П. пробували організовуватися інші українські нелегалні /чи як тоді називалося - "підпольні"/ партії, але ні одна інша не мала вже ні контакту з народними масами ані впливу на них. У кінці 1905 року Р.У.П. переіменувалася в Українську Соціально-Демократичну Робітничу Партію, яка викинула з своєї політичної програми вимогу повної державної самостійності, а включила в свою програму пункт автономії національної в державі Російській /елементи, що вважали національне питання не існуючим, а як самостійники визнавали тільки питання державне, від партії відійшли/. Разом з тим в партійній роботі спостерігається помітний спад і на час початку світової війни значніших масових револьюційних українських організацій фактично не було. Замітніших револьюційних книжок на той час також не виходило. Отже, коли по війні вибухла револьюція, то майже вся українська маса була мобілізована і була озброєна для війни, а свідомих українських організацій в тій масі майже не було. Також не було організованого національно свідомого й українського отаршинства. І те й друге доводилося організовувати в процесі війни й револьюційної боротьби і тому нічого не має дивного, що спритна демократична й дуже енергійна большевицька агітація не знаходила відповідного опротиву і большевики опинилися типичними переможцями; розуміється, це сталося тому, що на той час, коли українські просвітяни мусіли уступити поле боротьби тим елементам, що мали рішити справу мечем, то ці елементи не були організовані для того, ні взагалі добре свідомі свого покликання, бо тільки в добі револьюції усвідомлювали собі свої українські завдання.

Правда, коли в ХІІІ ст. гуманісти зішли з історичної арени, уступаючи місце козацтву, то це останнє вже мало свою сильну організацію, воно не було витвором моменту, а складалося перед тим на протязі більше століття. Але й те козацтво, обнаживши за Україну меч проти Польщі, аж до Хмельницького неслось ввець час поразки і то поразки дуже тяжкі, іноді здавалося рішучі. Але по тих поразках прийшла побідоносна доба Хмельниччини. Тим більше зрозуміло, що в сучасній військовій українській силі,

за якою черга тепер вирішити долю України, теж були невдачі; але як після Солониці та Кумейок прийшли Жовті Води та Короунь, так і після Крут та Базару можна сподіватися нових і овітних моментів перемоги. А поки триває передишка, усвідомлюючи Кни-га мусить робити своє діло і підготовляти прийдешню вікторію.

Література: Списки і опис українських стародруків ХУІ-ХУІІІ ст. можна знайти в працях: В. Сопиков: Опыт российской библиографии. ч.ч. І-У. СПб. 1813-22 / нове видання Рогожина СПб 1904-1906./ . И. Каратаев: Хронологическая роспись славянских книг напечатанных кирилловскими буквами. 1491-1730. СПб. 1861. Такому ж опису присвячено більше спеціальних видань, перелічених в замітці проф. С. Маслова: Комітет для опису видань, що вийшли на території України а ХУІ-ХУІІІ в.в. - Бібліологічні вісті 1925, І-ІІ, 36-39; Список українських книжок ХІХ ст. у Д. Дорошенка: Показчик літератури українською мовою в Росії на 1798-1897 року. - Ювілейний збірник Укр. університету в Празі, присвячений Т.Г. Масарикові ч. І. Прага. 1925. Стор. 142-238. Для історії друкарства на Україні головніші праці: І. Огієнко: Історія українського друкарства т. І. Львів 1925. С. Маслов: Друкарство на Україні в ХУІ-ХУІІІ ст., - Бібліологічні Вісті, 1924, І-ІІІ. Стор. 31-43. А. Некрасов: Книгопечатание в России. - Русская книга от начала письменности до 1800 года. Москва 1924. Стор. 64-126. В цих працях показана велика старіша література предмету. Крім того, збірник: Українська книга ХУІ-ХУІІ. Київ. 1924. і періодичні бібліологічні видання.

Л е к ц і я в о с ь м а .

У К Р А Ї Н С Ь К А К Н И Г А . / Продовження /

ІУ. МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ.

Проф. Дмитро А н т о н о в и ч .

Аматори старих українських видань естети стародруків часто з захопленням підносять високий мистецький рівень українських видань ХУІ-ХУІІІ ст. ст., навіть до 40-х років ХІХ ст., і тим виданням протиставлять пізнішу книжкову продукцію на Україні, як взірць лихого смаку. На погляд таких авторів, стара книжка "ічепурна, і легко читається, і з широкими краями, і приємна щодо формату, і з красними літерами.... в часі ХУІ-ХУІІ століття ми не знаємо книжки непропорційного розміру, з неприємно малим, або взагалі невідповідними розмірами берегів, з літерами сліпими, що в сучасний мент так тяжко читаються, розміщені в рядках аркуша абияк, - з літерами, які своєю пропорційністю зовсім не підходять до розміру аркуша, ширини рядків." х/ Такі автори часто не знаходять слів для похвали мистецтва старої книги і не жаліють епітетів для огуди книги останньої сотні років. Такий стриманий і об'єктивний у своїх оцінках історик, як проф. М. Грушевський, теж великий аматор і знавець старого друкарського куншту, особливо високо цінить "значну гоїність у графічній своїй техніці" видань Київської Лаври ХУІІ - ХУІІІ ст. ст. і в Малій констатує, що "нова гражданка, по московських взірцях, була гіршою заміною стильної і розкішної старої графіки", хх/.

х/ М. Макаренко: Мистецтво книжки - Бібліологічні Вісті. 1924, І-ІІІ. Стор. 94.

хх/ М. Грушевський: Українські стародруки - Книга. Відень, 1921. Ст. 3.

В таких осудів багато справедливих, і, оскільки вони не доходять до екстремів, з ними тяжко не погодитися. Безперечно, сучасному розвиненому естетично смакові далеко більше відповідають і швидше задовольняють видання старого друкарського куншту, ніж продукція друкарської техніки особливо другої половини XIX ст. та її пізніше. Для цього є свої причини, в яких варто розібратися, а, розібравшись, може в самі осуди книг старої й новішої доведеться внести певні обмеження. В старі часи, "коли нова книжка не в тисячах, а максимум в сотнях примірників — робило цілу епоху серед культурної людності", й/кожна книжка була, висловлюючись сучасною мовою, виданням бібліофілівським. Сам по собі вихід книжки, над складанням і друкуванням якої іноді великі друкарські організації працювали роками наприклад, Київський Алфавітисон, що вийшов тільки в 1619 році, а друкарню було куплено й пригнучено до друкування його в 1615 р. — це вже була подія і, очевидно, що для такої події не шкодували і певних затрат, аби видання виглядало як найкраще, так що проф. Грушевський признає, що ця книжка була "необрахована і марнотрашна в своїй друкарській техніці." хх/ Очевидно, відношення до книги і до її зовнішності мусіло змінитися, коли книги почали друкувати в безмежно великому числі примірників кожної книги, рахуючи на масового споживача і переслідуючи завдання, щоб розійшлося якнайбільше число примірників, а значить і щоб кожний примірник коштував якнайдешевше. Але до самих економічних та утилітарних причин не можна зводити пониження естетичної вартості вигляду книги. Поперше, естетичний вигляд книжки, при масовій продукції мусить змінитися, а зовсім не мусить понизитися; подруге, в новіші часи не рідкіють видання дорогі і з претензіями на люксовість, а все ж негарні. Це друге явище й можливе з тої причини, що в другій половині XIX ст. зникли естетичні вимоги до зовнішності книги, а в наслідок цього знизилася "культура книги". Це явище стоїть в безпосередньому зв'язку з тим, що в вік позитивізму в половині XIX ст. взагалі в Європі прийшла течія естетичного нігілізму, коли талановитий і впливовий критик міг під оплески аудиторії проґнозувати, що пара чобіт вартіша від Аполона Бельведерського і зовсім поважні люди могли дискутувати над тим, "чи потрібне мистецтво, чи ні". Але ця ультрареалістична або нігілістична течія в свою чергу була впливом течії, що загніждилася в мистецтві й опанувала ним на початку XIX ст., течії, яка відділяла "високе" мистецтво від "низького", під яким розумілося мистецтво ужиткове, яке поступово охрестила ремісництвом і, як таке, протиставила високому, або справжньому мистецтву. Це переведення межі між мистецтвом і ремісництвом було фатальним і для самого мистецтва, що замкнулося в недосяжних /хоч дуже сумнівних/ високостях, і для маси що не мала доступу до високого мистецтва, а в предметах свого обіходу була відлучена від мистецького виробу. В наслідок цього понизився рівень мистецьких вимог маси споживачів, а це знову фатально відбилося на інтересах того ж мистецтва. Це явище, прости якбто в XX ст. розпочато боротьбу, але ця боротьба робить це тільки перші кроки.

Таким чином, книжка поділила долю всіх інших ужиткових речей і як вони, так і книжка була перетворена претендувати на естетичний вигляд, а було звичайним предметом обіходу. Як мало х/ М. Макаренко: Там же, стор. 95
хх/ М. Грушевський: Там же.

цінувався естетичний вигляд книги, можна судити хочби з того, що часто поважні автори книг вважали нижче своєї гідності цікавитися тим, який зовнішній вигляд матиме їх книга. Такий за-непад мистецьких вимог не пройшов безслідно, але привів до втрати мистецького критерія, а коли його втрачено, то вже тяжко вертатися назад, а не маючи такого критерія, не можливо, очевидно, дати книзі естетичний вигляд. Неперечно книга взагалі, а українська зокрема, під цим оглядом і досі переживає тяжку кризу.

Але все ж не можна радикально ставити і рішати питання про мистецтво книги в минулому й сучасному. Справа в тім, що мистецтво можна викинути тільки із свідомості, а підсвідомо воно все таки свою силу в усіх проявах виробів зберігає. І в книзі, в тому числі, в певний час свідомих мистецьких завдань не досягалося, але підсвідомо, хай невисокий, хай нині може неприємний, все ж якийсь мистецький рівень книжка все зберігала, не могла від нього відділитися і можливо, що прийдуть часи, коли цей мистецький рівень книжки кінця XIX ст. будуть судити не так суворо, як нині, коли з тим рівнем провадиться гостра боротьба. Одним словом, все таки треба пам'ятати, що в кожному добу живе відповідне до доби мистецтво, — свідомо чи підсвідомо, але живе, і мистецький вигляд книжки власне тільки міняється в залежності від кожної доби, в якій книжка появляється.

Українська друкована книжка за час свого існування пережила п'ять мистецьких періодів і в залежності від того змінює її зовнішній вигляд. З'явилося друкарство на Україні в добі ренесансу, пережило далі добу козацького барокко, слідом рококо, в першій половині XIX ст. пережила українська книжка добу класичності, а в другій половині того ж століття це фатальну добу еклектизму і, нарешті, сучасність ніби характеризується збільшенням шуканням мистецтва книги.

А. РЕНЕСАНС.

Традицію російських дослідників, що все, маючи якийсь світ культури на Україні виводити з Москви, вважають основоположником друкарської справи на Україні "московітін Федорова", прийняли чомусь і українські дослідники і зовсім безпідставно початок українського друкарства зв'язують з виходом Львівського Апостола 1574 року. Почати з того, що дві книги — "Учительне євангеліє" і "Псалтир з часословцем" — той самий Федоров / на Україні Федорович / видрукував на Україні в Заблудові х/ в роках 1568 і 1570; в самому Львові була друкарська продукція перед Федоровичем та до нас не дійшла; головне ж, що Апостол львівський і змістом і формою є стисле наслідування московському Апостолу 1564 р. і не є явищем характерним для українського книжного мистецтва. Коли шукати початків друкарського мистецтва на Україні між пам'ятками, що дійшли до нашого часу, то найкраще було б базуватися на євангелії Василя Тяпинського, правда дуже скромному виданні, точної дати якого встановити не дається /десь не пізніше 1570 року/; але це видання подиктоване українською свідомістю, українським патріотизмом, гуманістичними ідеями, друковане по слов'янськи і з рівнобіжним українським перекладом, отже цілковито і змістом і формою видання українське. І, розуміється, Тяпинський, коли не перший об'єктивно, то перший між відомими нам діячами подвижник українського друкованого слова. Видання євангелії Василя Тяпинського х/ Дехто вважає, що Заблудов є на білоруській території.

з українським перекладом і проречистою передмовою, а видання дуже скромне, але в ньому вже помітно риси модерного тоді на Україні мистецтва ренесансу. Друковане в два-стовбці, обведене лініями / стовбець тексту слов'янського, і рівнобіжно стовбець тексту українського /, з великими фігурними ініціалами в початку глави з заголовками, вложеними з малих ініціальних літер, при всій своїй стриманості зберігає приємний вигляд, і може бути щодо техніки зразком провінціального, але шляхетно стриманого в окрасах видання, що свідчить про елегантний і освічений смак видавця. Власне всі окраси полягають в ініціалах, що складаються з чітких літер в прямокутниках заповнених ро-маничним ренесансовим орнаментом. х/

Першим українським великим виданням, що було справжньою подією на цілий слов'янський світ, було, розуміється, величаве видання Острозької Біблії, почате складенням в 1577 році і видане в 1581. Дослідник графіки Острозької Біблії хх/ вважає, що вона являє собою пам'ятку графічну суто-українську. Вона є разом із тим і першим друкарським твором графічно-українським. Порівняння шрифту в Острозькій Біблії із шрифтом першого львівського українського стародруку львівського "Апостола" чи заблудівських стародруків Федоровича вказує цілковиту різницю графічну шрифтів Острозького й Львівсько-Заблудівських друків. Шрифт Львівсько-Заблудівський подібний до шрифту Московського Апостола" ... Острозька Біблія це характерний пам'ятник книги доби українського ренесансу. Досить пишні, але стримані в своїх окрасах, що складаються з заставок, кінцівки та ініціалів, друкована в два стовбці, елегантним шрифтом, близьким /за сучасною термінологією/ до курсиву, може відповідати вимогам найвибагливішого смаку ххх/. Сама та риса, що окрасами вона не переобтяжена, але стримано оздоблена, є рисою характерною для доби ренесансу, шляхетний смак якої не допускав тої переобичченості ілюстраціями та окрасами, яку так любила пізніша доба барокко. Проф. М. Грушевський, що приотрасно любується в мистецтві якраз барокового куншту, в скромності графічній Острозької Біблії має нахил бачити ощадність або й скупість князя Острозького, як мецената. Але, мабуть, стримано шляхетні окраси цього видання цілковито задовольняли вибагливий смак освічених гуманістів, що гуртом в Острої над цим виданням працювали. Заставки, особливо то, що на першій сторінці, зоспущеними краями в формі літери "г" / і прекрасно вписаним між ними заголовком, на чорному тлі вкрита вибагливим рослинним орнаментом, витримано, зрештою, в тому ж характері, що заставки львівського "Апостола" 1574 р. і пізніших деяких львівських видань /" Окоїх" 1630 р. тощо/. М. Макаренко, досліджуючи орнаментацию української книги ХУІ-ХУІІ ст. про ці заставки каже: "Виключно рослинного походження елементи, що складають заставку ... виконали гарні майстри. Широкі листя аканту цілком готичних форм вільно скомпоновано з дуже витриманою декоративністю з площинним розу-х/ Репродукція у М. Грушевського: Культурно-національний рух на Україні в ХУІ-ХУІІ ст. Київ. 1912 /Відень 1919/ Ст. 57, також 55 і 61.

хх/ П. Клименко: Графіка шрифту в Острозькій Біблії Київ 1925. стор. 15 /Також у збірнику-Українська книга ХУІ-ХУІІІ ст. Київ 1926. Стор. 68. Труды Українського Інституту Книгознавства т. I/.

ххх/ Репродукції у І. Свенціцького: Початки книгопечатання на землях України. Жовква. 1924. Табл. X-XI і М. Грушевський: Стор. 59, 69, 71, 73, 117, 125 та інших виданнях.

мінням розміщення. Квітки, гранати, садовина - все це має певне своє місце й так природно, так зручно скомпановано, що приходить до висновку, що компанував ці заставки дуже грамотний художник, а різав - майстер з великими технічними знаннями та вмінням, що пройшов довголітню школу. Ці в якому разі не міг виконати ці малюнки з їх високими композиційними та технічними досягненнями хоча б і найкращий майстер школи, що тільки-но починає свою діяльність. Рука досвідченого, однаково як і сміливого, майстра відчувається в усіх заломах листів та гілок, у штриховці і в накладці її і, головним чином, в декоративності композиції та виконанні рисунку".x/

Високі витягнуті ініціали Острозької Біблії, так само як і заголовки, вирізані в довгих /на п'ять рядків прифуту/прямокутниках на чорному тлі й обвиті рослинним орнаментом, дуже гарно опрацьовані і з прифутом друку і з заставками. П.Клименко знаходить деяку подібність цих заставних літер з такими ж літерами Пересопницького /рукописного/євангелія і близьку подібність з заставними літерами Литовського статуту 1529 р; але гадає, що вони розвинулися з заставних літер рукописного "Тверитинівського Євангелія" 1561 р. xx/ Нам здається, що заставні літери Острозької Біблії мають дещо спільного з малими ініціалами Євангелія Тяпинського, з яких там зложено заголовки.

Кінцівки Острозької Біблії відмінні від заставок та заставних літер, а здебільшого виконані досить отілюючою лінією, комбінуючи основний плетений орнамент з мотивами орнаменту рослинного по краях.

Випускний лист, або "форта" Острозької Біблії повторяє ту саму архітектурну раму, яка вже перед тим була друквана в "Апостолі" московському 1564 р. та львівському 1574 р. і пізніше ще раз повторено в Апостолі виленському 1591 р. Тільки в Москві й у Львові цю раму було використано для ілюстрації - в ній було вставлено зображення євангелиста Луки, а в Острозькій Біблії в цю раму вставлено назву книги і взагалі весь текст випускного листа. Цей перший приклад вживання архітектурної арки, як рами, в порожньому місці якої вставляється текст випускного листа, за прикладами Острозької Біблії прищепився в українському друкарстві на довгі часи. Рисунок арки дуже мінлива, іноді навіть втрачав архітектурні форми, а все зберігав арочний просвіт, в якому вставлявся текст форти. Від цієї традиційної композиції випускного листа почали відступати тільки в половині XVII ст., як знаменитий Требник Могили 1646 року, а, наприклад, в "Трудах" Лазаря Барановича 1674 р. текст форми поміщено в просвіті, що наподобляє не просвіт арки, а верхню площу закритої книжки заотвореної двома застілками і запечатаної обома печатами xxx/.

Менше отримані, але далеко більше багаті й різноманітні окраси, ніж у виданнях Острога та львівського братства від доби ренесансу нам дають видання Стратинські з друкарні Балабанів, керованої Памвом Бериндою. Тут два видання - "Служебник" 1604р. і "Требник" 1606 р. - виявляють найбільшу пишність, яку взагалі допускає смак пізнього ренесансу. Ілюстрації, форти, заставки, різноманітні ініціали друковані червоно / циноброю /,

x/ М. Макаренко: Орнаментація української книжки XVI-XVII ст. - Українська книга XVI-XVII ст. Київ 1926. Стор. 194, Труды Українського Наукового Інституту Кн. т. I.

xx/ П. Клименко: Стор. 64.

xxx/ Репродукції в праці С. Маслова: Етюди в історії українських стародруків - Українська книга XVI-XVIII ст. Київ. 1926. Стор. 95, 97, 99, і 103. Труды Українського Наукового Інституту Книгознавства т. I.

як і цілі дрядки тексту та окремі прописні літери, — все це робить стрятинські видання найпишнішими й найвибагливішими українськими виданнями доби ренесансу. х/Орнамент рослинний поруч з архітектурним в стрятинських окрасах все вживається, але відступає центральні місця лицевим оздобам / себто фігурам людським, звіриним та пташиним / або цілим образковим композиціям та картунам з написами або гербами. Ілюстрації требника з 1604 р. представляють в ренесансових прямокутних рамах з півкруглим внутрішнім обмеженням угорі побдинокі монументальні постаті вчителів і церков. Ці ілюстрації з Стрятина перейшли до Львова та інших міст і більше сотні років оздоблювали слідуєчі львівські видання требників і службників. Рослинні орнаменти в заставках розположено закругленими масами, в них уже відчувається готичного загострення і нема різних кутів. Зате дуже мало заставок з чисто рослинним орнаментом, а майже окрізь в центрі заставки вміщено картуш з гербом Балабанів або лицевим рисунком, а часто фігурні зображення переплітаються з рослинами. Так само й літери прописні вже не мають готичної видовженості, навпаки, широко закруглені, а орнамент, завжди зкомпонований із фігур та рослин, наближує загальний рисунок літер майже до квадрату. Архітектурна декорация форти на обох стрятинських виданнях та сама; вона те ж представляє ренесансову арку з пілястрами, ясно вкритими скантованим орнаментом; на пілястрах вази з акантами; в між пілястрами пласкувата дуга з головою ангола посередині, що підтримує гірлянди овочів; знизу перекладинка між пілястрами з гербом Балабанів. В цілому чистий опатний ренесанс без всяких відгомонів готики; ціла арка лишай дуже велике тло посередині для напису, покриваючи лише самі краї форти, і тому ренесансова легкість і стриманість композиції цілої форти не порушується. Цікаво на прикладі Службника 1604 р. констатувати інший, ніж тепер, підхід до розміщення слів напису: принцип декоративності панує над сьогоднішніми вимогами логічності. Тому слова назви "Божеотвенія літургія" розміщено так: у верхньому ряді великими червоними орнаментованими літерами вміщеної "Божествє-", а в другому ряді чорними вдвічі меншими простолінійними літерами поставлено "ня літургія". Розуміється, в сучасному виданні таке розміщення заголовного напису на окладинці виглядало б як неомалний претенційний модерн, а в стрятинському виданні це не тільки не дратує ока, а навпаки цілий декоративний ефект форти — цілковито досконалий. Такі переноси слів на половині з рядка в рядок на випускних листах і пізніше зустрічаються нерідко, бо вимога зовнішньої опатності й декоративної урівноваженості рішуче панують в композиції випускного листа над ін. вимогами. В книзі Кирила Транквіліона Староверховського — "Зерцало богословія" 1618 року в верхньому ряді більшими літерами вложено: "Книга нарицаема", а в другому ряді вже звичайними літерами стоїть "зерцало богословія. из" далі в третьому: "бранна"... і т.д. Правда, напис цієї книги зложений трохи по-дклетавськи для того часу й ніби свідчить, про лихий стан друкарні автора, що була тоді розташована в Почаївському монастирі і в той опосіб випустила перше почаївське видання. Бо, мабуть, друкувала книгу "в монастиру почаевском в мастиности его милости пана Андрия Фирля" мандрівна друкарня Транквіліона, яку цей гуманіст ієромонах в Почаєві щойно уставив. Але ренесансова арка, що вкриває теж лише береги форти, залишаючи весь прох/Репродукції в І.Свенцицького: Таблиці ХУІІІ-ХІХ. Стор. 3, 13, 19, 29, 31, 35, 37, 41, 44, 49, 57 і 61; у М. Грушевського: Культурний рух... Стор. 74, 131, 147, 149, .

тір для напису, незвичайно елегантна: дві круглі колони по боках легко перевиті виноградною лозою на спільній базі: внизу і з легким орнаментованим архітравом згорі роблять смаковиту вибагливо ренесансову прямокутну яму для напису. х/ Це перше видання в Почаєві може є останнім виданням ренесансового смаку.

Можна б до доби ренесансу зачислити також перше велике видання Київо-печерської друкарні - "Анфологіон" 1619 року. Підставою для цього служило б не тільки легкі елегантні ренесансові орнаменти, але ще більше численні ілюстрації, дуже відмінні від ілюстрацій пізніших видань. хх/ Коли пізніше борокові ілюстрації переймаються західньо-європейською манірою, кріз яку тільки пробивається український смак, то для майстрів ренесансу характерно, що вони старі українські традиції вдумливо поєднують з західньо-європейськими впливами. Цим характером комбінації західньо-європейських впливів з основою української декораційної традиції відзначаються прекрасні й дуже численні ілюстрації та окраси вдумливого й талановитого майстра київського Анфологіону, що підписувався літерою "Г".

Б. БАРОККО.

Стриманність шляхетного смаку, характерна для доби ренесансу і відповідна до мистецької інтелігентності гуманістів ХУІ ст., але з третім десятиліттям ХУІІІ ст. барокко і барокковий нахил до нестриманих розкошів і величавої пишності вступив у свої права. Новий смак не задовольнявся естетичною вибагливістю невеликих книжок, не обтяжених та непересичених оздобами, а, навпаки, вимагав великих форматів, пишних і рясних оздоб, величавих композицій. Самий стиль мови стає піднесенням, нестриманим в панегіричному екстазі, величанням маючих владу сучасників, а зовнішність книги мала дорівнювати тому піднесеному стилю. Сливко-кожна книга, кожне замітніше видання присвячується комусь із можновладців, присвяти складаються в найбільше вишуканих і величавих виразах, часто навіть не рахуючися з дійсністю, а пишність книги мусить іти з тим в парі, бути гідною того надуманого маєстату особи, якій вона присвячена; одним словом книга стремить бути маєстатичною. Розуміється, видання таких книг коштувало дуже дорого і далеко не кожна друкарня могла собі дозволити, або знайти кошти на великі коштовні маєстатичні видання, яких вимагав барокковий смак; а цей смак так швидко собі засвоїло нове шляхетство з козацької веретви, - яв те, що й можновладство собі здобуло з шаблею в руці, так і духовна шляхта, що часто так само зручно володіла мечем, як і хрестом; а не рідко й ті самі особи міняли світську зброю за духовну, а при тому поруч з хрестом не забували орудувати і мечем. В кожному разі ці можновладці не жалували грошей на книгу, але з умовою, щоб книга дійсно була пишною і маєстатичною. В ці часи ввійшло в обіхід справляти книжні філіанти в кованих срібні, іноді золочені, іноді обсажені дорогоцінним камінням оклади, що теж не рідко були творами скульптурно-сніцерського мистецтва. Нема нічого дивного, що навіть така стара друкарня, як львівського братства, що провадила свою діяльність ще на певних меркантильних засадах, не могла встояти на висоті вимог часу. До того ж вона ще погоріла 1628 року. І хоч вона старалася задовольнити вимоги

х/ Репродукція у І.Свенціцького: таблиця ХХІІІ, там же

хх/ Репродукція у І.Свенціцького: табл. ХХІХ - СІ та от. І4; у М.

Грушевського: стор. 25, 32, 139, 165, 167 і в Трудах Укр.Наук.

Інституту Книговодства т. І. - Українська книга ХУІ-ХУІІІ вв.

Київ 1926. стор. 201, 202..

пишності та рясних оздоб такими виданнями як Євангеліє 1644 року з безліччю скрас та ілюстрацій^{x/}, або Тріодь цвітня 1663 року^{xx/}, але для цих видань іноді набірали окраси та ілюстрації від різних майстрів, що завжди спайовані між собою, вже вживані раніше, так що й пишніші видання братства все ж не цілкомовито позбуваються меркантильного обрахунку, що не відповідає до вимог пишності. Вже багатий друкар підприємець Михайло Сльозка у Львові в деяких своїх виданнях виступає пишніше, ніж братство, — напр., його "Апостол" 1654 р. ^{xxx/}. Одинок велика друкарня, що має можливість здійснити мистецтво друкарського куншту смаку барокко, це тільки друкарня Києво-Печерської лаври, та хіба в кінці XVII й на початку XVIII ст. ст. значних досягнень доходить друкарня чернігівська. Та все ж на протязі доби барокко добру сотню років київська друкарня на цілому протязі часу є єдиною, яка випускає справді пишні, розкішні, маєстатичні видання.

Уже перше велике лаврське видання — "Анфологійон" було досить пишне, хоч зберігало ще характер ренесансовий. Той же характер мало й невелике, але повне смаку видання 1622 р. віршів та похорон Сагайдачного. Це були перші кращі видання друкарні, що за Єлисея Плетенецького переховала свою першу організаційну добу. У 1624 році Плетенецький помер, а його друг і наступник на архімандрії Захарія Копистенський енергійно провадив друкарську справу далі. За Копистенського (1624–1627) і слідуєчого архімандрита Петра Могили (1627–1648) лаврська друкарня особливо розцвітає й видає розкішні мистецькі видання. Мистецький провід, очевидно, перебував в руках Памва Беринди, що виявив свій мистецький хист ще в Стратині, і його приятеля Тараса Земки. Обидва вони померли в 1632 році. Ще під проводом архімандрита Копистенського видала лаврська друкарня розкішним виданням книгу Тріодь поетна 1627 р. велике видання in folio більше восьми сот сторін з безліччю ілюстрацій, заставок, кінцівок, прописних літер. Ілюстрації в ній, так само ініціали це робота різних майстрів, стиль зраджує часами німецькі впливи, але часами в ілюстраціях зустрічаються характерні деталі українського побуту; заставки іноді скомпановано з жанрових мотивів місцевого характеру; прописні літери те ж не з одним характером: вони з орнаментом або тільки рослинним, або тільки лицевим, або й мішаним. ^{xxxx/} Серед великого числа лаврських видань з часу архімандрита Петра Могили особливо значаються видання Служебника 1629 року і Тріоді цвітної 1631 року, а вже після смерті Беринди і Земки Євангеліє учительное 1637 і найліпше видання, як найбільше досягнення й самого Могили й лаврської друкарні — Требник 1646 року. Цей Требник — одне з величавіших видань українського друку до нині. Всі ці чотири видання in folio, найменше з них — Служебник — має до шести сот сторін, а найбільше — Требник — має понад тисячі шістьсот сторін. Ілюстрації Служебника 1629 р., іноді великі на цілу сторінку, є далішим кроком засвоєння західного стилю, так само як і кінцівки, а заставки вжито ще старі стратинські, але як вони овоєю ренесансовою отриманістю вже не задовольняють

x/ Репродукції в І. Свенціцького: табл. CI.—CX. там же.

xx/ Там же таблиці CXV.—CXX.

xxx/ Там же таблиці CXII.—CXIV.

xxxx/ Репродукції в І. Свенціцького: Стор. 13 та 27 і табл.

III—IV. в Трудах Істр. Наук. Інст. Книгсзнавства т. I. Українська книга XVI—XVIII вв. Київ. 1926. Стор. 208; в Бібліологічних Вістях 1924, I—III. Стор. 97.

барокового смаку, то тут їх ще обведено з трьох сторін прямою друкарською складкою, що оточує цілу сторінку; це, розуміється, дає певну пересиченість і взагалі ефект сумнівної вартості. x/ Оздоба Тріскі цвітної 1631 року близько подібні до оздоб Тріскі цвітної 1627 року, особливо в заставках, що композиються здебільшого з прямокутників з рідким, але в сильних барокових завитках, рослинним орнаментом, іноді з ангольськими ликами, а в центрі композиції картуш з дрібним, але чітко нарисованим зображенням євангельського сюжету. xx/ "Евангеліє учительное" 1637 року незвичайно багате на великі ілюстрації жанрового характеру, в яких деталі фантастичні перемішані з деталями, запозиченими від німців, італійців, навіть голландців, а також деталями з сучасного українського антуражу. xxx/ Прописні літери, так само як і ілюстрації, великі, масивні, багаті декоративно, з рослинним і лицевим орнаментом, а кінцівки навпаки, не так великі й окомпоновані з легшого й прозорішого багатого на вигадку лицевого та візерункового орнаменту. xxxx/ Знаменитий Требник Могилы 1646 р. не так багатий на ілюстрації та оздоба, але загалом його ілюстрації та оздоба далеко вищої мистецької вартості xxxxx/, а самий фоліант "дуже розкішний у письмі, в чисто друкарській виправі" xxxxxx/.

Після смерті Могилы, архімандритом Лаври був Йосиф Тризна / 1647-1656 / і це був перерив в видавничій діяльності Лаври на час козацьких війн. Але коли після Тризни архімандритом став Інокентій Гізель / 1656-83 /, видавництво знову оживилося й особливо "заслуговує убаги величчю видання Патерика Печерського, що вийшло 1661 р. і повторне 1678 р. з розкішними гравюрами талановитого печерського гравера Іллі" xxxxxx/. Після смерті Гізеля архімандритом став його енергійний помічник в друкарській справі Варлаам Ясинський / 1684-1690 /, який видав першу частину "Четв'як Миней" Дмитра Ростовського, видання, яке удалося, на думку Грушевського, "гарно, але скромніше й холодніше", xxxxxxxx/, але це, правдоподібно, треба пояснити тим, що в цей час лаврська друкарня, що досі орудувала тільки ритими дерев'яними гравюрами, стала вживати гравюр різаних на міді. Це був цілий переверст у друкарському мистецтві. Появилися в Лаврі / також і в Чернігові / високо талановиті гравери на міді "копертихари". З гравюрами одного з них Л. Тарасевича в 1702 р. Лавра видала одно з найкращих своїх видань - "Печерський патерик" 1702 року. В кінці XVII та на початку XVIII ст. лаврська друкарня робить конкуренцію друкарні в Чернігові, де Лавр Баранович посправив зібрати видатні літературні сили й тала- x/ Репродукції в І. Свенціцького: Там же, табл. LVIII та LIX і стор. 7; в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства т. I стор. 204-205 і 214.

xx/ Репродукції в І. Свенціцького: Там же стор. 3, 18 і 22.

xxx/ М. Макаренко: Мистецтво книги. - Бібліологічні Вісті 1924, I-III, стор. 98-99.

xxxx/ Репродукції в І. Свенціцького: Там же Табл. IX-LXXVI і в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства. Стор. 161 і 215.

xxxxx/ Репродукції в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгозн. Стор. 157, 209 і 215.

xxxxxx/ М. Грушевський: Українські стародруки. Стор. 3.

xxxxxxx/ І. Огієнко: Історія українського друкарства т. I. Львів 1925. Стор. 265. Репродукції М. Грушевського: Культурний рух ... Стор. 29, 171, 205.

xxxxxxx/ М. Грушевський: Українські стародруки. Стор. 3.

xxxxxxx/ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1924. I-III на табл. між стор. 54-55 і 96-97.

новитих майстрів гравюри.

В добу барокко друкарні часто використовували старі клішє з часів ренесансу, особливо краді, як отрийтинські, куплені з друкарнею до Лаври, але вживали їх відповідно до нового смаку. Оскільки в книжні садоби заготовлялися нові, то виробляли їх з декоративною витягистістю, відкидаючи отриманість, а часто і логічну якість доби ренесансу. Особливо змінилося оформлення декоративного випускного листа - форти. В добу ренесансу вона наслідувала архітектурну арку, цей мотив тримався довгий час і в добу барокко, але втратив архітектурну ясність. Рисунок все отримав зайняти більше місця, стати масивніше, по-де для напіву аменшується й часто втрачає форму проєкту арки, як в форті Євдокії Учительської 1637 р., де центральне поле обрешковано по боках підлясками з великим барокковим фронтоном нагорі, а внизу, замість рівної поземної лінії, теж щось на взір фронтону в вибагливим рисунком, що врізується в напіву.х/ Форте Требника Монасти 1646 р. вже зовсім не наслідує архітектурної арки, а представляє велику символічну концепцію двох десятків образів, розположених широкою рамою, залишаючи посередині порівнюючи невеликий простір для довгого напису.хх/. Тому, уступаючи місце на полі випускного листа складним і вибагливим гравюрним композиціям, як правило, бароккової титули втискуються в порівнюючи невеликі проєкти компактних і досить густим складом дрібних, як на вимоги окладинки, літер. Яких, чітких великих написів на книгах, як у добу ренесансу, в добу барокко майже не здібуємо.

В. РОКОКО.

У XVIII ст. знову зайшла зміна художнього смаку від тяжкої пересиченості оздобами і масштатичності зовнішнього вигляду книги ніби пошувається втома і новий смак знову вимагає більшої легкості, замість попередньої піднесеної величавості, лагідної миловидності; знову повертається, або й спеціально розвивається смак до невеликих, але вибагливих елегантних книжок. Замість тяжких і складних композицій на випускних листах появляються легкі картуші, в яких не густим письмом вписується загаловки книжок. Один із найкращих гравюрів того часу, коперстичар Григорій Левицький перед 1736 р. Випустив окладинку, що зберігалася при рукописному підручнику піітики Митр. Довгалевського. Тут замість архітектурної рами, рамка, сильно заокруглена з фантастичного рослинного, легкого, але химерно закрученого орнаменту на двох так само химерно викручених ніжках. Вгорі легко злітають у повітрі дві "пугги", тримаючи корону.ххх/. Це типово для доби рококо форма, дуже відмінна, навіть просто протилежна старим смакам барокко; з ній немає найменшого натяку на величавість, а все пороховано на легку, на наш сучасний смак може трохи зманерізовану, елегантність. До простоти й ясності доби старого ренесансу вона стоїть не в меншому протиставленні, ніж до величавості барокко. Того ж стилю й дібну композицію в формі картуша має на випускному листі перше видання /після більше ніж столітньої перерви/ почаївської друкарні "Службеник" 1734 р. хххх/ х/ Репродукція в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства Отор. 161. хх/ Репродукція там же. Отор. 157. ххх/ Репродукція в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгозн. т. I, Отор. 283 і окремо і П. Попова: Матеріали до словника українських гравюрів Київ. 1926. Отор. 69. хххх/ Репродукція в Г. Свенціцького: Там же табл. XIIU.

Почаївська друкарня, її власне в добу рококо заложилася в 1680 р./, без старих традицій, а найбільше характерною для цієї доби. Особливі почаївські друків -- ілюстрації, заставки, прописні літери, оскільки не купчені старі, або не копіюють старі речі, а характерними творами майстерства рококо х/. Особливо привабливі в своїй кесетливій манірній грації кінцівки, наприклад, в формі вітура, що злітає з двома лавровими гілками, або букетів з зовнів, чи ваза з квітами хх/. Особливу привабливу пікантність цим "графічним дрібничкам" надає прикрасовання цих суто французьких мотивів до української провінції, якою зрештою був Почаїв.

Але історичний Київ з першорядною на європейський штиб друкарною підходить од оторого барокко і переймає новим духом часу. Один із краєвих граверів доби кінця барокко, часів Мазепи, що ще в 80-х роках XVIII ст. в Чернігові ілюстрував панегірик Лаварю Барановичу, як типовий натетичний майстер барокко ххх/, в 1705 році ілюструє панегірик харківському полковникові Захаржевському в зовсім іншому стилі. Цілий випускний листок одделено на зображення придворного городика, з боскетамі, альтанкою і "лабіринтом кохання" в центрі та символічними жіночими постатями "Gratia, Amor, Charitas." Один стиль і дух рококо пісх в повному розквіті. На горі в небесах три пугто легко злітають з гербом Захаржевських, а ввесь наліс приміщено в малому картуні внизу композиції. Одна з ілюстрацій того панегірика і, очевидно, того ж самого майстра представляє "залізні сходи Марса" до арки в троянд увінчані двома "пугто" з гербом Захаржевських, а Pallas, Prudentia, Vigilantia marts " і в босках і воєнних полонених внизу на сходах виглядають зовсім як кавалери й дами галантного віку, хоч деякі з них мають східні турбани або стрижені козацькі чуби. Отже в цілому видання розкритий стиль, дух, елегантність і зманерізованість доби рококо. хххх/

Ніби більшу відданість старим традиціям виявляє отара лаврська друкарня в нових виданнях "Печерського Патерика", якими так уславилася попередню добу. Ілюстрації видання 1702 р. Л. Тарасевича мали такий успіх, що їх повторено в копіях різаних на дереві в виданні 1768 р. ххххх/ в тому ж звичайному для видань Печерського Патерика великому форматі 12 х 16. Копіювалося ці гравюри Тарасевича на дереві й пізніше, наприклад, Л. Ланицький 1792 р. Того ж стилю і характеру дотримувалася майстер, що, здається, заново різав деякі ілюстрації для видання Печерського Патерика 1777 р. хххххх/ Отже на прикладі видань Патерика ми бачимо випадок свідомого консерватизму. Осьне ми-

х/ Репродукції там же. Табл. XIV - XVІІІ.

хх/ Репродукції там же, стор. 64, 52, 43, а також 30, 36, 40, 44, 45, 46, 50, 51, 60.

ххх/ Репродукції в юбілейному збірнику на пошану Багалія. Київ 1927. Стор. 672, 674, 676, 680, 690.

хххх/ Репродукції в Трудах Укр. Наук. Інституту Книгознавства т. I. Київ. 1927 і 347. В окремій відбитці з цього видання: П. Попов: Матеріали до словника українських граверів. Київ 1926. Стор. 135.

ххххх/ Репродукції у М. Грушевського: Культурний рух... Стор. 223, 225, 227, 229, 233, 235, 237, 239, 241, 243.

хххххх/ Репродукції в Вісблїологічних Вістях 1927, т. III. Стор. 87 і в окремій відбитці - П. Попов: Матеріали до словника українських граверів. Київ. 1927. Стор. II.

нуло протистояло духу часу і нові видання трималися отаровини наперекір новим стремлінням. Так бувало й в інших випадках? Тому видання Київської Лаври в силу традиції й в XVIII ст. іноді мають вигляд бароковий.

Г. КЛАСИЧНІСТЬ.

Перехід од роково до класичності — це взагалі один із найбільше різких переходів у творчості українського народу, який знає історія українського мистецтва. Дуже різко цей перехід сказався й в мистецтві книги. Почати з того, що цей перехід зв'язується з радикальною зміною друкованих шрифтів і способу друкованого письма. Це так званий перехід од церковного письма до "гражданки", чи письма цивільного. В 1787 році лаврська друкарня завела в себе гражданку і тим цивільним друком видала три видання, що власне можна вважати за початок цивільного друку на Україні. Проте, перед тим були поодинокі спроби видань цивільним друком в Єлисаветі в 1765 році та в Почаєві в 1772 та 1778 р.р., але там в названих роках вийшло по одному виданню і на тому справа скінчилася. Отже то були спроби тільки, без продовження, а в друкарні Києво-Печерської Лаври це був справжній початок, після якого видання цивільним друком у більшому чи меншому числі виходили в Лаврі майже щороку, аж поки не засновано було в Харкові університет і при йому друкарню, що почала в великому числі щороку випускати книжки цивільним друком. х/

Вже сама зміна шрифту, розуміється, основно змінила вигляд книжки, а до того технічні винаходи й вдосконалення друку ілюстративного матеріалу та оздоб ще зміцнили ґрунтовну зміну зовнішнього вигляду книжки, ціле мистецтво книги зійшло на інші шляхи. Коли раніше, до кінця XVII ст., книга на Україні оздоблювалася дереворитами, себто виключно відпечатками рисунків виріваних на дереві, а в 80-х роках XVII ст. почала послугуватися такою каперштихаством, себто відпечатками рисунків, зроблених на мідних дошках, то тепер прийшли нові способи, як літографія — себто перевід рисунку на камінці друкування з каменю, гальванопластика — хімічно-технічний спосіб перевodu рисунку на метал, а з металю друкування на папері й, нарешті, ксилографія, спосіб, що пізніше майже витіснив на деякий час усі інші способи друкування ілюстрацій та оздоб. Ксилографія, це спосіб травлення рисунку на дереві й виготовлення деревляного кліше на спосіб більше-менше подібний до того, як травлять рисунки на металевих дошках. Але ксилографія появилася на Україні власне вже в кінці доби класичності, і особливо панувала в друкарському кулшті в другій половині XIX ст. як граюра на дереві.

До зміни зовнішньої книжки на Україні причинилася в цьому часі й зміна мови, бо теж у кінці XIX ст. появилася перше видання Євгеїди 1798 року, що вважається початком нової української літератури в мові, основою для якої послужила не стара українська книжка, але сучасна протонародна українська мова. Віднині доводиться відрізняти поняття "книга на Україні" і "українська книга", себто книга в народній мові, що стремить виробитися в мову літературну й чого на протязі сотні років, наперекір усім перешкодам, цілковито осягла. Але ця мова Україн- х/

6. Благовещенська: До історії друкарень російського цивільного друку на Україні — Бібліолігічні Вісті 1929. IV. Стор. 33-46.

ська книга, книга народною українською мовою, виходить не тільки на Україні, але й в Петербурзі та Москві, і в столицях навіть більше й частіше аж до 70-х років XIX ст., ніж на Україні. Євфедія Котляревського вийшла в Петербурзі в 1798 році, а в Харкові перші твори українською мовою появились друком тільки після заснування університету, а першу книжку українською мовою видано 1819 року, у Києві ж перша українська книжка вийшла тільки в 1837 році.

Уже перша українська книжка 1798 р. зовсім відмінна від старих і сучасних їй українських видань перекладного друку. Вона позбавлена оздоб, вона має інші пропорції, ніж було прийнято в стародруку на Україні — форми порівнюючи висікий і вузький /20 x 11,5/, що правда, пасує до тексту, як відомо, написаного коротким віршем /чотирьохстопним ямбом/. Шрифт теж прямий, близький до писаного /курсиву/, видання в цілому скромне, не претензійне, але правдиве. х/ Тільки підходити до цього треба вже зовсім з іншими мистецькими вимогами, ніж до стародруків.

В нових українських книжках, як оздоба, поперше стали появлятися "українські ілюстрації", себто спеціальні образки з українського народного життя, українські селяни та селянки, кобзарі. тощо, в українських народних бляхах, іноді з деталями української природи або побуту. Такі ілюстрації ми зустрічаємо в другому томі харківського альманаху "Утренняя Звезда" при поїзді до Наташки Полтавки, при всіх перших виданнях творів Шевченка, а особливо гарні літографією, здається, віддруковані, рисунки в альманаху "Молодик", виданому Бецьким у Харкові в 1844 р. хх/ Ті ілюстрації нині можуть видаватися трохи сентиментальними, — сентименталізм переходив тоді і через літературу, — але в них здебільшого виявляється серйозне академічне умінь, солідарна рисувальна школа, а це тримає книжку на поважному мистецькому рівні. Ще вобразі й умілі художники працюють над рисунком для вузлів та інших друкарських технічних оздоб, над шрифтами. Тоді, наприклад, для заголовків було утворено дуже гарні кириличні й латинські шрифти з перспективними тінями, які особливо звійшли до обіходу в початку 40-х років. Такими шрифтами зложено на вишуканих сторінках назви книжок — "Ластовка" Гребінки, СПб. 1841 р. ххх/ і "Україна" Куліша, Київ, 1843 р. хххх/ О красою складників цих книжок служать прості з друкарських оздоб вложені рамки, але з великим смаком в пропорціях і виконанні, і тому на мистецьку зовнішність цих книжок нарікати ніяк не доводиться.

Г. ЕКЛЕКТИЗМ.

Справа з мистецтвом книжки, не тільки української, а книжки взагалі, дуже поширшла від 60-х років XIX ст. і то погіршала з двох причин: поперше, діячі мистецтва різко провадили межу між "високим мистецтвом" і ремісництвом, зачисляючи до ремісництва всі вияви прикладного /ужиткового/ мистецтва, як щось нижче й не заслуговуюче уваги, та праці дійсного артиста, і над оздобами книжок пішли працювати менш удосконалені й менш обда-

х/ Точну копію першого видання Євфедії видає Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові з нагоди століття цієї книжки.

хх/ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1928 р. II. Стор. 55.
ххх/ " " " 1928 р. I. Стор. 122
хххх/ " " " 1926 р. II. Стор. 51.

ровані артисти, що часто й справді не дбали про мистецтво свого куншту, і, з другого боку, в широкій масі розлилась течія певного нецілісного, що звагалі відкидала потребу мистецтва, а від книжки не тільки не вимагала художнього вигляду, а просто вважала несерйозним ділом зважати увагу на зовнішність книги. У відповідь на це вигляд книжки відразу дуже похірпав і з свого боку спричинився до втрати художнього смаку до книжки в широкого загалу. А коли старий загальний художній смак втрапить, то віднайти його не можна, а треба шукати й виробляти його поколіннями.

До вище названих лих спричинилося й те, що в пластичному мистецтві запанувала течія реалізму, яка відкинула від мистецтва всі інші виміри, крім точного наслідування природи. В цей час було винайдено фотографію й фотографічне зображення подекуди вважалось більш гідним уваги, ніж мистецьке виілення предмету. Одним словом опанував вульгарний реалізм, проти натиску якого ще так бородився художники доби класичності й академісти, а ідеолог мистецтва класичності старий Вольтґанґ Ґете писав: "Коли я зовсім точно змалюю монета моєї коханки, то в мене буде два монети, але ні одного художнього твору". Ілюстратори книжки й особливо майстрі книжних оздоб відкинули вимоги стилю й графічності, а почали давати реалістичні рисунки, не дбавши про те, чи відповідають вони вимогам книжної декорації. Крім того, рисувальцям здебільшого не були справжніми, а з їхніх рисунків більші різали чи травляли майстрі гравери, і таким чином давали ілюстрації власне не в оригіналі, а вже в гравюрній копії. А коли рисунок не дуже вправно нарисований, на кліше був скопійований ще до того не дуже досконалим рисувальником, то виходила друком річ мистецьки зовсім неграмотна; і такими неграмотними ілюстраціями заповнювались як дешеві, так часто й дорогі видання. Коли навіть кращі артисти маларі свого часу беруть участь в ілюструванні книжок, як Крамської, Рєпін, Маковський, Вазнецов, Пиманенко, Мясоедов, Нилус, Врубель і багато інших, то й їх ілюстрації не прикрашають книжок через відсутність графічного стилю. Старших рисувальників, як Трутєвський, Сіколов, ще рятув хай сентиментальна, але академічна стилістичність. А коли Трутєвський і її козубові й переходить до чистого реалізму під впливом перекладачів, то й ілюстрації його втрачають останню привабливість. Цього привабливості зникає в таких майстрів, як Бєскєвський, Мікєшин, що, крім академічної вправи, не мали "цікавності", що властиво наближує кращі їхні ілюстрації до карикатур, але це принаймні хоч оживило й веселить книжку безрадісного вигляду. Та в українських книжках трапляють здебільшого, й то принагідно, слабші артисти-маларі, а часто й просто дилетанти самоуки, й тому зовнішній вигляд української книжки цього часу дуже мало привабливий. В цей час особливо улюбленими були українські книжки з "малоросійськими" пейзажами /краєвидами/ на обкладинках, з тєпєлами, хатками та гайками, садками коло хаток і т.д., здебільшого неграмотно нарисованими але репродукованими. Що до найкращих майстрів цього часу треба зарахувати таких українських ілюстраторів, як звичайно плідовитий і популярний свого часу ілюстратор М. Каразин /унук основоположника Харківського університету/; його рисунки-ілюстрації треба рахувати тисячами, коли не десятками тис. Його популярності була така велика, що стала загальною, європейською, і найпопулярніші періодичні видавництва Парижу, Лейпцигу, тощо, замовляли його до співробітництва. Найбільше шуканими Каразина йшов Амєровий Ждаха, Г. Іжа-

кевич та ще дехто — і це власне була краща українська школа книжних ілюстраторів того сумного для мистецтва часу.

Зайвим до того було б додавати, що тоді мали дбали про самий друк, про літери, їх рисунки, форми та продукції про розміщення тексту на книжній сторінці, про продукції поля друкованого й припасовання до нього відповідних берегів. Всі ці мистецькі вимоги до книги або відходили на другий план, або й зовсім їх не бралися на увагу.

Д. СУЧАСНІСТЬ.

Реакція проти сумного стану мистецтва української книжки почалася доперва за кілька років перед світовою війною, але швидко повела добитись енергійну акцію і за яких два десятки років неперечно osiąгла значних успіхів. В ім'я об'єктивізму треба заважити, що наш нинішній, такий негативний погляд на мистецтво книги другої половини XIX ст. може бути пояснений якраз тим, що наш смак укладався в періоді якраз боротьби проти "естетики" книги того часу. В боротьбі легко тратиться безсторонність, недобачується позитивних рис, згущується негативні, гірше віддаляється головне від другорядного. Не виключено, що коли боротьба з "естетикою" кінця XIX століття скінчиться, новий об'єктивний історик мистецтва книги знайде в книжках кінця XIX ст. і свій стиль і свою, може бути, привабливість. Але нині для такої об'єктивності ще час не прийшов.

Реакцію проти мистецького нігілізму в українській книзі започаткували артист-графік Василь Кричевський і як видавець — пристрасно закоханий у красі свого українського книжного куншту, — історик проф. М. Грушевський. Спільна праця цих двох діячів поклала початок і підвалини для нової течії в мистецтві української книги. Вони звернули увагу і в своїх виданнях спопуляризували мистецтво українських стародруків, а В. Кричевський, сам першорядний рисувальник і стиліст, глибоко зрозумів красу й логіку старого українського куншту й на підставі його дав свої нові композиції книжної декорації. Першими ластівками цього звороту до старого мистецтва української книги були видання науково-популярних праць М. Грушевського, його відома "Ілюстрована Історія України", "Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці" і "Наша політика". Вийшли ці книжки під мистецьким доглядом В. Кричевського: для одної він підбирав ілюстрації із старих українських видань, для другої відрисовував і відреставровував старі рисунки, для третьої творив нові книжкові композиції на основі старих взірців. Праця Кричевського й Грушевського викликала загальне захоплення, відразу досить численні, хоч і не завжди щасливі, наслідування, і почався новий рух українського книжного мистецтва, який в короткому часі перервала війна. Перервала, але не перепинила. Він з новою силою підіймається в часі революції. Вже в 1917 році, заснована Українська Академія мистецтва, три майстерні /зсеми/ присвячує в значній мірі новій книжковій графіці. Це, розуміється, майстерня самого В. Кричевського; в значній мірі тою ж працею /хоч не виключно/ зайнялася майстерня М. Бойчука, але швидко й особливо заблистала, на жаль, на короткий час, майстерня Г. Нарбута. Цей Майстер ще з молодих років вінис велику любов до старого українського куншту. Пізніше, віртуозно опанувавши рисунком, під проводом такого міжнародного вчителя найкращих європейських майстрів, як Гольоші /зПідкарпаття/ в Мюнхені, Нарбут став першорядним графіком і мав дуже великий

успіх в Москві та Петербурзі. Але відірваний від рідного ґрунту, він не міг цілковито виявити своїх велитеньких сил. Тільки повернувшись на Україну, під впливом В. Кричевського/вплив Бойчука відчув слабше/ і багато від Кричевського запозичивши, Нарбут цілковито виявив свій кольористичний талант. Захоплений старим українським кунштом, Нарбут оживив його силою своєї здібності, натхнув нового життя і старий куншт знову в одязі ХХ століття заблищав переливними зогніями самоцвіту. Нарбут, на жаль, дуже скоро й передчасно ввійшов у могилу, але враження, що залишив по собі, дуже велике, власне витворив школу, яка поставила українську книгу на нинішньому непересічному рівні. Безпосередні й посередні учні й послідовники Нарбута багато працюють далі й дуже багато зробили для піднесення мистецтва української книги. З Києва їх вплив розливався по всій Україні, не рахуючися з державними кордонами, і чимало українських майстрів працюють над книжним мистецтвом і далеко за межами України.

Але хоч як високо підняли сучасні українські майстри мистецтво нашої книжки, все ж рівняти її до мистецтва старої української книги не доводиться. Справа в тім, що сучасні майстри працюють над окрасами книжки, над ілюстраціями, окладинами, титулами, заставками, кінцівками, книжними марками, знаками, але ще не перевели радикальної реформи того, що творить основу книжного куншту, самого шрифту. Все таки шрифт гражданки не був, як шрифт стародруків, витвором України, про неї зовсім слушно виловився М. Грушевський, що "нова гражданка, по московських взірцях, була гіршою заміною стилістичній розкішній старій графіці". Коли нинішні прекрасні графічні оздобы книжки в'яжуться з старою українською традицією, то тим гірше вони не пасують до шрифтів, що з українською традицією не зв'язані. В такій комбінації нова українська книжка не має ще тої цілності мистецького твору, якою міг похвалитися старий український куншт. Тому творення нового спеціального українського шрифту є завданням для книжної графіки. Успіхи сучасного українського книжного мистецтва такі великі, що маємо певне право сподіватися, що процес творення нового українського куншту дійде до свого логічного завершення.

Головним підручником для історії мистецтва українських стародруків є праця І. С в е н ц і ц ь к о г о: Початки книгопечатання на землях України. Жовква. 1924. Крім того, М. Макаренко: Мистецтво книжки - Бібліологічні Вісті 1924, I-III.; його ж: Орнаментація української книжки ХУІ - ХУІІ ст. - Труды Українського Наукового Інституту Книгознавства т. I. Українська енига ХУІ - ХУІІІ в.в. Київ. 1926.; С. Маслов: Етюди з історії українських стародруків - там же й продовження в Ювілейному Збірнику на пошану проф. Багалія. Київ. 1927. Корисна для цієї теми, голов-но репродукціями, книга М. Грушевського: Культурно-Національний рух на Україні в ХУІ - ХУІІ віці.

М а к і я д е в'я а.

У. УКРАЇНСЬКА ПРЕСА.

Доц. др. Симон Н. з р і ж н и й.

Вступні uwagi.

Під пресою в теперішні часи розуміють майже виключно газети й періодичні часописи. Але історично з цим поняттям треба зв'язувати і різні збірники, альманахи й деякі інші публікації, що виходили ще в часи, коли справжньої преси в сьогодняшньому розумінні не було, а її заступали різні "сурогати" — ці самі альманахи й подібні видання. Це особливо важливо для історії української преси, початки якої датуються значно пізнішими роками, ніж у Західній Європі, і навіть пізнішими, ніж у деяких сусідніх країнах. Зародки часописів у Західній Європі маємо вже в XVI ст., а в XVII ст. виходять уже часописи в сучасному розумінні; в Польщі починають виходити в другій половині XVII ст., в Росії й Угорщині на початку XVIII ст., а на українських землях лише в другій половині XVIII ст. Таке припизнання має свої історичні пояснення.

Об'єктом історії української преси є насамперед ціла преса українською мовою (без огляду на правильність цієї мови, на мовні і правописні розходження), а також — ціла чужомовна преса, що виходить на українських землях, і нарешті та чужомовна, що виходить поза Україною, але була присвячена українським справам, чи якось інакше була зв'язана з українським рухом або українською участю (інтелектуальною й матеріальною).

А. Початки української преси.

Перші пресові видання в Галичині. Історія української преси починають тепер з 70-х років XVIII ст. Умови історичного розвитку спричинилися до того, що перші пресові видання на Україні появилися не в українській мові. Перша газета на Україні, що про неї маємо відомості, видавалася у Львові. Це була "Gazette de Léopol", що почала виходити з 1 січня 1776 р. Є вказівки, що вже й перед тим, скоро після прилучення Галичини до Австрії /1772 р./, львівський друкар Ант. Піллер ніби видавав якісь "повідомлення" чи "Вісті" й що видання їх ніби влада заборонила р. 1774, але про це не маємо певніших відомостей, та й самі публікації не збереглися.

"Gazette de Léopol" виходила як тижневик, французькою мовою була подібна до старіших од неї "Gazette de Varsovie" з 1758 р. /і "Gazette de Vienne" /з 1759 р. /. Зміст львівської газети, оскільки можна судити з першого річника, що лише й зберігся /переховується в бібліотечі Оссолінських у Львові/, був виключно інформаційний. Її інформації — політичні й побутові — були дуже різноманітні й торкалися всіх визначніших міст Європи. Своїм обсягом вони відповідають телеграмам і хронікерським новинам у теперішніх газетах. "Gazette de Léopol" мала ще окремі додатки, які містили почасті звичайні вісті, що були й в самій газеті, а почасті — оповістки. Між останніми були й кингаровко-бібліографічні, — з них видно, що саме в ті часи читали в Галичині. В першому річнику газети

зберігався один додаток цілий в італійській мові. "Gazette de Léopol" друкувалася в друкарні згаданого вже Шіллера у Львові. Власником і видавцем її був якийсь Осуді / Chevalier Ossoudi / . Видавалася ця газета для верхів галицького суспільства й проіснувала, як здогадуються, лише один рік.

Після появи львівської газети преса на Україні існує постійно, хоч і з деякими перервами. При тому аж до 1812 р. пресо-ві публікації маємо виключно на західній Україні, а саме - у Львові. Щодо преси, то Львів випереджує інші міста України на кілька десятиліть. Другим після "Gazette de Léopol" був львівський тижневик польською мовою п.з. "Pismo Uwiadaniawce Galicji". Виходив він усього пів року / в другій половині 1783 р. / видавав його львівський німець Й.Ф.Шюц. / Шюц / . В січні 1784 р. цей часопис переміняє назву на "Lwowskie Pismo Uwiadaniawce" й виходив ще цілий 1784 р. Видавцем цього другого Pisma була дружина згадуваного вже львівського друкаря А. Піллера.

Після року перерви /1785/, коли у Львові не виходив ані один часопис та сама пані Піллерова почала р.1786 видавати у Львові аж два півтижнівки: німецькою мовою "Lemberger Wöchentliche Anzeigen" і польською -- "Lwowskié Tygodniowe Wiadomościé" "Anzeigen" виходив цілих десять років /до 1795 р./, а "Wiadomościé" вже в 1787 р. занесли, бо не оплачувалися. З 1795 р. замість "Anzeigen" починає виходити "Lemberger k.k. privilegierteé Intelligenz-Blatt". Це протримався аж до квітня 1811 р. Всі ці часописи, крім хіба одного / "Lwowskié Tygodniowe Wiadomościé" / редагувалися досить примітивно й під оглядом національним були цілком індеферентними. Пояснюється це тим, що їх видавали чужі, мало зв'язані з Краєм, люди.

Першим денником у Львові був "Dziennik państwowy polityczny" що виходив у р.р. 1792-98, з перервою від червня 1793 до квітня 1794. Цей часопис не тільки своєю назвою, а також і своїм змістом та духом був польський, хоч його видавцем і першим редактором /у р.р. 1792-97 /був український діяч і патріот о.Михайло Гарасевич.

З початку 1795 р. у Львові зачав виходити й перший ілю-
стрований літературно-науковий місячник п.з. "Zbiór Pism Ciekawych, służące do poznania różnych Narodów i Krajów, Wyjęty z Dzienników i innych Dzieł Peryodycznych" (Містив він майже вик-
лючно переклади французьких творів на теми з історії, географії,
фізики, виховання й інше. Вийшло цього місячника лише шість чисел
/січень-червень 1795/.

На початку XIX ст. у Львові появляються й перші на Україні фахові часописи а саме: в 1803 р. "Militärische Zeitschrift", а в 1810-11 "Annales Jurisprudentiæ ". У 1811 р. починає виходити й нинішня тепер ~~ж~~ на ціл у Україну "Gazeta Lwowskâ ", а щѣ за рік появляються пресові видання й на Україні наддніпрянській.

Перші пресові видання

на Наддніпрянщині.

На Наддніпрянщині. На Наддніпрянщині вся преса на початку виходить російською мовою. Починається вона в Харкові, де ще в 1807 мали виходити "Харьковскіе патріотическіе листы" на це видання був уже дозвіл і від цензури, але вона все ж не здійснювалась. Харків на початку XIX ст. був культурним українським середовищем. Тут був тоді заснований одиникий на цілу російську Україну університет (1805 р.). З харківським університетом фактично був зв'язаний і перший на Наддніпрянщині часопис-тижневик "Харьковский Еженедельник". Появився він у 1812 р. Видавцем його

го був харківський книгар Лянгаер, а головна роль його належала проф. харківського університету Н. Нельдовському. "Харківського Ежендельника" вийшло всього 12 чисел. Був це орган місцевого життя-орган Слобожанщини, в якому дуже цікавим представлявся інформаційний матеріал. Але в ті часи на Наддніпрянщині не було ще сприятливих умов для розвитку преси й "Харківський Ежендельник" занепадав після першого року. Сталося це ніби з тієї причини, що було "в здавнені крає всьма мало людей інтересуючихся такими сочиненіями". Але вже в 1816 р. в Харкові появляються два нових часописи: "Український Вєстник" і "Харьковський Демокрит". Перші українські журнали на Наддніпрянщині видавалися силами й коштами тодішніх визначних українських діячів і письменників. У виданні "Український Вєстник" брали участь такі особи як проф. В. Філомарфітський, поет і перекладач проф. Ф. Гонорський і Григорій Квітка. "Український Вєстник" вчився завдання розвивати в своїх читачів любов до рідного краю й допомогти його пізнати. Головний зміст цього часопису складали матеріали з історії, географії й етнографії України. В цьому ж органі появлялися й віршовані твори П. Гулака-Артемовського /нпр. байка "Пан і Собака" й поема "Солоний та Хівря"/; містив свої писання й Григорій Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемовський, тоді ще студент харківського університету, друкував де-що також і в "Харьковському Демокриті" - сатиричному місячнику, що його видав В. Масловит. "Український Вєстник" існував від 1816 до 1819 року; життя "Харьковского Демокрита" було значно коротшим - він виходив лише в 1816 р.

Під впливом харківської групи молодих громадських діячів були й "Харьковскія Извєстія" та деякі інші тодішні періодичні видання, що містили також і матеріали українською мовою. "Харьковскія Извєстія" почали виходити р. 1817 як тижневик. Було це видання харківського університету; редагував їх Вербицький. Пройснували вони до 1822 р. В тих же роках виходив у Харкові ще "Украинскій Домовод" /1817 р./ і "Труды общества наук". Від 1824 р. в Харкові почав виходити "Украинскій Журнал": редактором його по призначенню університета був проф. Склабовський, а одним з ближчих співробітників П. Гулак-Артемовський. Цей "Укр. Журнал" проіснував до 1826 р. й здобув репутацію кращого часопису. Але всі ці перші періодичні видання в Харкові не мали довгого віку. Після припинення "Укр. журналу", на п'ять років заходить перерва, коли в Харкові не виходить ані один часопис, а з 1831 р. появляються - замість органів періодичної преси - альманахи та збірники. Біля цих дальших видань найбільше попрацював Ізм. Срезневський, який в 1831 р. разом з Розковашенком видав "Український Альманах", а з 1833 р. видає знамениту "Запорожську Старину" /вийшло 6 частин/.

Та крім Харкова в цей час появляється дещо й в інших осередках Наддніпрянщини, а то насамперед в Одесі, де преса почалася також досить рано. Тут ще 1809. зачав виходити тижневий "Прейс-курант приходящим з Одесу иностранным товарам и исходящим російским товарам" /виходив до 1849 р./, але ці купецькі бюлетені за пресою видання не вважаються. Тільки в 1820 р. в Одесі починає виходити французькою мовою "Messager de la Russie Meridionale" а в 1821 р. й російською мовою "Вєстник Южной Россіи". В 1822 р. появляється в Одесі музичний місячник "Troubadour d'Odessa", а в 1824 р. "Journal d'Odessa". В Одесі ж повстав і перший на Наддніпрянщині щоденний. Був це "Одесскій Вєстник", що почав виходити в 1828 р. й проіснував аж до 1892 р. В 1828-29 р.р. виходив в Одесі літературно-науковий часопис "Трєснаг"; в р.р. 1832-40. "Общество Сельского Хозяйства Южной Россіи" видавало там свої "Листки"; а в р.р. 1833-34 в Одесі виходять "Литературные Листки". В 1840-х роках там же почали виходити й наукові органи "Записки

Имп. Общества Сельского Хозяйства Южной России" /з 1841 р. /і "Записки Одесского Общества Историк и Древностей Российских" /-з 1844 р./ . Обидва ці одеські часописи виходили аж до XX століття.

На третьому місці в історії наддніпрянської преси хронологічно стоїть Київ. Тут ще в 1834 р. був проєкт видавати "Киевскую Газету", але на неї не дав дозволу уряд. Все ж Київ не залишився без свого видання, бо вже в 1835 році в ньому почали виходити т. зв. "Хфферськія объявленія". Це видання було зв'язане з київськими контрактами, виходило в р.р. 1835-38 і 1850-57; "Киевскія объявленія" появляються щоденно, але не цілий рік, а лише протягом одного місяця січня, так що були властиво якимось сурогатом часопису. В 1837 році в Києві ж почало виходити "Воскресное чтение", що проіснувало аж до XX ст.

В 1838 р. з розпорядження російського центрального уряду в губерніях було засновано видання т. зв. "Губернских Вѣдомостей". Ці урядові органи почали виходити в Києві, Катеринославі, Кам'янці-Подільському /Подільські/, Житомирі /Волинські/, Полтаві, Симферополі /Таврійські/, Харкові, Одесі /Херсонські/, Чернігові, а з 1850 р. й в Ставрополі. "Губернскія Вѣдомости" виходили на Україні цілий час, аж до революції 1917 р. В своїх "неофіційних частинках" деякі з них ще з середини 50-х років містили українські твори та багато різного етнографічного матеріалу на місцеві теми. В цьому відношенні особливо визначалися Чернігівські Губерніяльні Відомості за час редагування Н. Білозерського, А. Шигацького-Ілліча й Г. Паливоди, коли цей орган був фактично напівукраїнським.

Західно-українська преса.

в першій половині XIX століття. Повертаючись до Західної України, зазначимо, що "Львівська Газета" у Львові, заснована 1811 р., виходила двома мовами: з польською як "Gazeta Lwowska" й німецькою - "Lemberg'er Zeitung". Заснована, як приватне підприємство, Краттером "Львівська газета" була р. 1847. відкуплена урядом. Виходила на початку тричі на тиждень, а з 1848 р. як щоденник. Редакторами "Gaz. Lwow." були й українці /Мик. Михалевич/. Мала ця газета додаток "Rozmaitości", в якому містили й українські твори, але в латинській транскрипції. Крім "Gazeta Lwowska" у Львові в першій половині XIX ст. виходило ще кілька часописів - майже виключно літературного або наукового характеру. Літературно-науковими були "Pamiętnik Lwowski" /з 1816 р./ і "Pamiętnik Galicyjski", Mnemosyne " й інші. При бібліотеці Оссолінських у Львові з 1828 р. почав виходити науковий історично-літературний місячник "Członkowie Naukowy Księgozbiory publicznego im. Ossolińskich" /до 1834 р. / . В 1836 р. Л. Зелінський зачав видавати "Lwowianin-a". Тому, що в цьому органі містилися висновки гербових родоводів, він мав підтримку заможних елементів. З 1840 р. у Львові powstał тижневик "Dziennik mod państwowy", перемінений потім в літературно-політичний "Tygodnik Polski".

З інших західно-українських земель до 1848 р. мало свої преси лише Закарпаття і то найраніше в самому західному місті у Пряшіві. Перший примієвський часопис виходив у Кошицях і був спільний для обох цих міст. Друкувався він німецькою і мадлярською мовами і мав назву "Kassa-Erkerjesi Ertesito Koshen Erkerjeser Kunschaftsblatt". Почав цей часопис виходити в 1841 р. й існував аж до 1914 р. В 1844 р. в Пряшіві заснували й своє періодичне видання німецькою мовою "Dramatisches Unterhaltungsblatt".

Але цей часопис виходив лише рік. В дальших роках в'являються на Закарпатті нові часописи, а саме: р. 1845. в Ужгороді ма-
дярською мовою спільний для Ужгорода й Кошиць часопис під наз-
вою "Ujhorodsko-Kosicecki Tygodnik".

З революцією 1848 р. у Галичині зноситься цензура і зав-
дяки цьому кількість часописів там значно збільшується. При
чому, львівська преса в політичній, якою вона з огляду на цен-
зуру до цього часу мусіла бути, стає тепер політичною. Першою
такою політичною газетою у Львові був "Dziennik Narodowy"
з 24.III.1848 р./, одним з редакторів якого був і українець
Лев Корецький. Політичним же органом була й львівська "Rada
Narodowa", переіменована ще того ж таки 1848 р. в "Gazetę - u
Narodowy", керівником якої був українець з роду й обряду Ів.
Добрянський. Політичним антагоністом демократичної "Gaz.
Narod.", була консервативна "Polska", орган товариства зе-
мельних власників. Всі ці львівські часописи, що почали вихо-
дити р. 1848, були ворожими до української справи; особливо
демагогічною в цьому була "Gazeta Narodowa". В 1848 р. почав
виходити у Львові й радикально-ліберальний "Postęp", між ре-
дакторами якого був і українець з походження Іван Захарієвич.
Що в першому році видання "Postęp" перемінився в слов'яно-
фільську "Gazetę - u Powstańcy". В 1848-му ж році зачали ви-
ходити у Львові й часопис для молоді "Przyjaciel Dzieci", для
ширших верств "Przyjaciel Ludu", а також орган приватних
урядовців "Urzednik Prywatny", "Tygodnik Rolniczy" і
бруківський "Kurier Lwowski".

Події 1848 р. мали в історії галицької преси ще й ті по-
важні наслідки, що з цього часу появляються видання провінці-
яльні. Першим провінціяльним часописом у Галичині був станис-
лавський "Dziennik Stanisławowski" з 1848 р./.. А ще важливи-
шим наслідком революції 1848 р. була поява в Галичині преси
українською мовою. До 1848-р. галицька преса виходила чужими
мовами - французькою, італійською, німецькою й польською /за
Карпатами ще й мадярською/. Заходи біля видавання часописів
українською мовою даються раніше. Ще Маркіян Шашкевич р. 1830
старався про видання у Львові українського часопису, але доз-
волу на це не дістав. Не був зреалізований і другий проект ви-
дання українського літературного органу. "Руська Трійця" вигото-
вила до видання альманах "Зоря", але через цензурні заборони
не могла його видати і тільки р. 1837. випустила цей збірник
переробленим в Будапешті під назвою "Русалка Дністрова". Вида-
но в 1.000 примірників. "Русалка Дністровая", що містила етно-
графічний матеріал, наукові статті й поезії видавців, - була
офіційно заборонена в Галичині. Розвиток української преси на Захід-
ній Україні дуже гальмувався цензурними умовами.

В 1842 р. віденський уряд проектував видання українсько-
го літературного органу латинкою. Цим виданням, що мало виходи-
ти в українській народній мові під редакцією Ів. Голубацького,
малося на увазі паралізувати галицькі стремління в бік Росії.
Так само нічого не вийшло й з інших тогочасних проектів - на-
приклад, в 1843 р. робив заходи до видання українського часо-
пису під заголовком "Бібліотека Бесід Духовних" о. І. Левицький;
були опроби й 1845, 1846, 1847 й початком 1848 р. розбилося на
дискусії про мову видання /одні були за мовою біблій, другі
обстоювали чисту старослов'янську мову, а інші - мову М. Шаш-
кевича й "Марусі" Квітки-Основ'яненка/.

В. Початок преси українською мовою.

Перший часопис українською мовою в Галичині почав виходити аж 15 травня 1848 р. Була це "Зоря Галицька" — орган "Головної Руської Ради", що правила тоді за провідну організацію для всіх українських земель Австрії. Серед співробітників "Зорі Галицької" були визначні політичні й культурні діячі австрійської України, як Я. Головацький, І. Гушакевич, Б. Дідицький, Ст. Качала, Кс. Климкович, А. Могильницький, Ів. Наумович, А. Петрушевич, М. Устиянович і багато інших. В цьому часопису містилися також деякі твори М. Магкєвича й Свг. Грабінки. "Зоря Галицька" виходила протягом 10 років /останнє число появилася 9.IV. 1857 р. / Перші роки /1848-52/ вона мала переважно політичний характер, пізніше була присвячена "літературі, забаві й господарству". Першим видавцем і редактором "Зорі Галицької" був А. Павенцький, а з ч. 64-го 1850 р. видання часопису перебрав львівський Ставропігійський інститут; з 1856 р. воно знову опинилося в приватних руках. За весь час свого існування "Зоря Галицька" переміняла шість редакторів, при чому дехто з них обіймав редагування по кілька раз. Така часта зміна редакторів відбувалася не тільки на напрямі, а навіть і на мові часопису. Опочатку "Зоря Галицька" виходила українською народньою мовою і в народницькому дусі, а середини 1851 р. /за редагування Ів. Гушакевича/ стає виразно москвофільською. Потім ще кілька разів міняє напрям /з народовецького на москвофільський і навпаки /; це дуже зле відбивалося як на розвитку видання, так і на відношенню до нього громадянства: кількість передплатників зменшувалася р. 1857 зменшилася до ста і в наслідок цього занеав і сам часопис.

"Зоря Галицька" не була єдиним часописом українською мовою. В тому ж 1848 р. у Львові зачав виходити й "Дневник Рускій", що друкувався одночасно кирилицею й латинкою /"Dnewnyk Ruskyj" /7. Був це тижневик, що його видавали спольщені українці, організовані в "Соборі Руському", для поборювання "Головної Руської Ради". Редактором його був Ів. Вагилевич "Дневника Руського" вийшло всього 9 чисел. В 1849 р. почав виходити у Львові під редакцією М. Устияновича "Галичо-Рускій Вѣстник". Був це урядовий часопис, появлявся тричі на тиждень /всього вийшло 78 чисел/. Містилися в ньому офіційні розпорядження й різні політичні матеріали. Крім редактора Устияновича, в "Галичо-Руському Вѣстнику" співробітничали Ів. Головацький, Б. Дідицький і інші. Так само політичним часописом були й "Новини", що видавалися кирилицею під редакцією Ів. Гушакевича, двічі на тиждень. "Новини" припинилися на 26 числі: замість них той же Гушакевич почав видавати літературно-науковий тижневик під заголовком "Пчела". В цьому часопису співробітничали не тільки видатні сили Галичини /Як, Головацький, А. Могильницький; Ів. Наумович, А. Петрушевич і інші/, а також друкувалися дещо й з наддніпрянських авторів /нпр., Ів. Котляревського/. "Пчела" вийшло всього 19 чисел, видавалася вона графянкою. В тому ж 1849 р. появилася ще два офіційних часописи, які друкувалися кирилицею. Це було: "Общій законъ державних и правительства Вѣстник для цѣсарства Австріи — Allgemeines Reichs-Gesetz und Regierungsblatt für das Kaiserthum Oesterreich", що виходив у Відні, і другий львівський — "Всеобщій днѣвник земскихъ законов и правительства для коронной области Галиции и Володимеріи с княжеотвомъ Освѣцимоким и Заторским и Великим княжеотвомъ Краковским — Allgemeines Landes-Gesetz und Regierungs-Blatt für das Kronland Galizien und Lodo-

merien mit dem Herzogthumern Auschwitz und Zator und dem Grossherzogthume Krakau.

В 1850 р. появилися у Львові та також і в українській провінції ще декілька нових часописів. Цього року почав виходити у Львові тижневик польською мовою під заголовком "Pamiętnik Literacki". У Відні появилася "Вѣстникъ" повременнѣе писмо по-свѣдѣнно политическому и правственному образованію Русинов австрійской державы". Цей "Вѣстникъ" виходив тричі на тиждень замість припиненого "Галицько-Руского Вѣстника", редагував його Ів. Головацький. У Львові ж стала виходити "Сельская рада" "Wiejska-Rada", яку видавало церковне братство в мові українській і польській; вийшло цього часопису всього 5 чисел.

В 1848 р. здобувався на свій часопис і Б у к о в и н а. Перша газета на Б у к о в и н і почала виходити в Чернівцях 4/16.X. 1848 р. і проіснувала до 1850 р. Була це румунсько-німецькою мовою друкована "Bukovina, gazeta românească pentru politică religie și literatură"; ставлення цього часопису до українців було ворожим. В 1850 р. в Чернівцях зачав виходити й перший на Буковині часопис у мові українській. Був це урядовий "Общій законов краєвъх и правительства Вѣстник для корунного краю Буковини" — "Allgemeiner Landes-Gesetz und Reinigungsblatt für das Kronland Bukovina".

Як видно з цього революція 1848 р. в Австро-Угорщині принесла для розвитку преси українською мовою значні полегші. Уряд уже не тільки що не перешкоджає видавати часописи для українського читача, але навіть і сам видає дещо українською мовою. З восьми часописів українською мовою, що виходили в Австрії в р. р. 1848-50, 6 було урядових. Але так продовжувалося на довго; вже після перших років заходить реакція, в наслідок якої зменшуються кількість часописів українською мовою. Реакція протриває до 1859 року. Кількість українських органів 10-ти в 1853 р. зменшується до 5-ти в 1859 р. в цей же час розвивається й робота поміж народовцями та мосвофілами, яка також зле відбивається на розвитку української преси західно-українських земель.

Пресові публікації на Наддніпрянщині

в 40-х та 50-х р.р. XIX ст. На Наддніпрянщині в 40-х роках починається оживлення українського видавничого руху. Між іншими публікаціями виходять і альмахахи та різні збірники. Появляються нові видатні сили /М. Куліш, Т. Шевченко, М. Костромарів/. Оживлення й розвиток видавництва продовжуються до викриття Кирило-Методіївського братства, після чого на цілі десятиліття заходить доба утисків і гніту. В 1847 р. М. Максимович хотів видавати в Києві науково-літературний місячник "Київський Собесідник", але не дістав на це дозволу, бо "Государь Император изволит признавать, что число существующих у нас журналов уже слишком велико". В 1858 р. брати Лебединцеви так само без результату заходилися в Києві біля видання духовного українського часопису. Нове оживлення настає знову при кінці 50-х років, а за кілька літ /1863 р./ було проголошено, що ніякої української мови не було, не має й бути не може — отже не може бути й ніякої української преси.

Ще починаючи з 10-ти р.р. XIX ст. в деяких чисто-російських журналах, де виходили поезії Україною, містилися українські вірші, драматичні сцени й навіть статті українською мовою. Робилося це почасти з огляду на інтереси видавництва, щоб притягти більше передплатників з України, але були й інші причини.

Українські матеріали містив, наприклад, петербурзький часопис 1840-1845 р.р. "Маяк", що його видавав українець О.О.Бурачок. У другій половині 1830-х р.р. Гребінка намагався видавати, як додаток до "Отечественних Записок" Краєвського, український (мовою) журнал.

В 1841 р. вийшов "Сніп" і "Ластовка", в 1843-44 р. "Молодик"; в 1859 р. виходить "Українець"; в 1860 р. "Хата". Полегшення режиму в Росії, що зайшло в наслідок програної Кримської війни, приносить деякі можливості й для української преси. На початку 1861 р. в Петербурзі починає виходити "Основа" (в 1861 р. - 12 кн., в 1862 р. - 10 кн.). Це видання, редактором якого був Вао. Білозерський, дуже прислужилося для розвитку української історіо-графії (Праді Куліша, Костомарова, Ол. Лазаревського, П. Софійського й інш.). Українські вірші та фейлетони попадалися в "Київ. Телеграф", в "Київ. Кур'єр", в "Чернігівском Листку" і інш. часописах 60-х р.р. В Києві ж та Полтаві виходили в цей час і рукописні українські органи. Як виявляється тепер з архівів Сособи тої канцелярії Мін. Народн. Просв. та головного Управління Цензури, в 60-х р.р., багато осіб пробивали дозволу видавати на Україні часописи мішаною мовою, але всі такі проекти й наміри уряд відхилював. В 1860 р. К. Шейковський і П. Левицький проєктували видавати в Києві тижневик "Голос"; в 1862 р. Чернігівці (між ними й Ол. Лазаревський) просили дозволу на видання тижневої газети "Десна"; в Харкові хотіли видавати тижневий "Український Вѣстник"; в Полтаві р. 1861 проєктували газету "Нива" (К. Злигостева та Ол. Кониський) і т.д.

В 1863 р., в році польського повстання на Україні, український рух був проголошений "польською інтригою" й виданий був циркуляр про заборону друкувати українські книжки й пресоу. Ця заборона дуже тяжко відбилася на дальшому існуванні й розвитку української преси. Валєвський циркуляр 1863 р. був доповнений новим таємним указом 18-травня 1876 р., який заборонялося:

- 1) довозити в Росію "малоруські" книжки і брошури з-за кордону;
- 2) Друкувати і видавати в Російській імперії "малоруські" твори й переклади, крім - а) історичних документів і пам'яток, але правописом оригіналу, і б) творів краєвого писемства, конче з додержанням загально-прийнятого російського правопису;
- 3) впоряджати "малоруські" вистави й виклади, а також давати слова при українських нотах.

При таких заборонах ніяка преса українською мовою, як і взагалі ніякі публікації, просто не були мислимі. Правда, в жовтні 1881 р. був скасований 3-ій пункт заборон та було дозволено друкувати словники, але українські пресові видання дозволені не були. Заходи біля видання українських часописів через заборони уряду не мали успіхів, напр., р. 1881-го Одена Пчілка просила дозволу видавати в Києві літературно-етнографічний журнал українською мовою п.н. "Україна", але дозволу не одержала. Такий стан в рсо. Україні фактичн о тривав аж до революції 1905 р. За цих кілька десятиліть появилось лише кілька альманахів та збірників ("Громада" 1878 р., Київська "Луна" 1881 р., "Рада" 1883 - 1884 р., друкований у Петербурзі Херсонський белетристичний збірник "Отеп" 1886 р., Харківська "Складка" 1887 р., "Ватра" 1888 р. й Одеська "Нива"). Цими публікаціями українці надрлужували брак української преси. В цих же роках українцям часом щастило придбати в свої руки якийсь провінціальний орган російський, який вони отаралися перетворити на український. Так було р. 1874-

-75 в "Київському Телеграфі", 1881-82 р. з Київською газетою "Труд", а в 1895 р. одеські українці здобули собі тижневик "По суші і по морю". Та їхні заміри в цьому напрямку нищили цензура, яка на Україні була значно суворішою, ніж в російських столицях.

Поза названими виданнями поважним періодичним видавництвом українським - але російською мовою - був часопис "Київська Старина", заснований в 1882 р. Цей науковий місячник виходив аж до 1907 р., коли був перетворений на чисто - український часопис "Україна". До 1906 р. "Київська Старина" була єдиним по змісту українським органом на цій рос. Україні; крім неї українським справам уділяли ще деяку увагу одеські "Южні Записки".

Заборона українського друкованого слова в Росії спричинялася до того, що Наддніпрянські діячі перенесли видавничу діяльність на Наддністрянщину. Підсилення українського табору в Галичині прийшло саме в той час, коли там відбувалася боротьба між течіями народницькою, рутенською та москвофільською. Молода народницька течія за допомогою Наддніпрянщини перемагає рутенотів і розвивається. З Наддніпрянщини вона дістає як матеріальні ресурси, так і допомогу літературно-мистецькою та науковою працею. Почасти наслідком цієї наддніпрянської участі треба пояснювати й зріст наддністрянської преси з п'яти назв у 1862 р. до дев'яти назв у 1863 р. і до 15 українських органів в 1876 р. Такому зростові української преси, як і українській культурній праці на Наддністрянщині, дуже сприяли заборони російського уряду в 1863 й 1876 р.р.

Розподіл української преси на території Наддністрянської України та її числовий зріст в р.р. 1849-1876 сучасний бібліограф української преси В.Ігнатієнко унагляднює такими даними:

Роки. Львів. Коломия. Чернівці. Ужгород. Відень. Будап. РАЗОМ В тому									
----- Ч и с л о н а з в. ----- газ. журн. -----									
1849	4	—	—	—	—	—	4	4	—
1850	1	—	1	—	2	1	5	5	—
1851	2	—	1	—	2	1	6	6	—
1852	2	—	1	—	2	1	6	6	—
1853	5	—	1	—	3	1	10	6	4
1854	4	—	—	—	4	1	9	5	4
1855	3	—	—	—	4	1	8	5	3
1856	3	—	—	—	4	1	8	5	3
1857	2	—	—	—	3	1	6	5	1
1858	1	—	—	—	4	2	7	4	3
1859	—	—	—	—	4	1	5	3	2
1860	2	—	—	—	1	—	3	2	1
1861	2	—	—	—	2	—	4	3	1
1862	3	—	—	—	2	—	5	4	1
1863	7	—	—	—	2	—	9	4	5
1864	6	—	—	—	3	—	9	6	3
1865	8	1	—	—	3	—	12	5	7
1866	5	1	—	—	4	—	10	6	4
1867	10	1	—	2	3	—	16	6	10
1868	7	1	—	1	2	1	12	6	6
1869	10	1	—	1	—	1	13	4	9
1870	9	—	1	1	—	1	12	5	7
1871	7	2	—	3	1	1	14	5	9

1872	9	2	-	I	2	I	I5	5	10
1873	6	2	-	I	2	I	I3	6	7
1874	8	2	-	I	2	-	I3	6	7
1875	9	4	-	I	2	-	I6	6	10
1876	9	2	I	I	2	-	I5	7	8

В) Розвиток Західно-української преси в 80-х-90-х р.ХІХст.

В далішніх десятиліттях українська преса Наддністрянщини розвивається з новою силою. Завдяки участі видатних наддніпрянських діячів літературних і наукових (М. Драгоманів, Ів. Нечуй-Левицький і інш.) преса позбувається свого вузького провінційно-галицького характеру й набуває рис соборності. В цих же часописах наддністрянська преса розгалужується і спеціалізується. Витворюються окремі типи преси щодо періодичності і фаху-появляються щоденні газети, часописи гумористичні, присвячені справам духовенства, торгівлі сільському господарству, праву, педагогіці, дітям і т.д. З 1 січня 1880 р. у Львові починає виходити щоденник "Діло", на півроку раніше у Станіславові з'являється господарсько-промисловий часопис "Господарь и Промышленник", а 1886 р. у Львові тричі на місяць виходить сільсько-господарський "Провідник рілльничих кружків"; в 1888 р. в Рогозні на Буковині засновується також господарський часопис "Добри Поради"; починаючи з 1889 р. у Львові виходить "Часопись Правнича, місячник для теорії и практики". З педагогічних часописів 1888 р. з'являється в Чернівцях за редакцією О.Смаль-Стоцького "Руска Школа", а в 1889 р. орган українського педагогічного Товариства у Львові "Учитель"; виходять часописи для дітей, як "Приятель Дітей" або "Дзвінок", та часописи для духовенства -- "Листок" 1885 р., "Посланник в Бережанах" і т.д. Дуже видатним явищем, що свідчило про певний рівень української преси, було заснування у Львові Літературно-Наукового Вістника (почав виходити за редакцією М. Грушевського р. 1898, замість "Зорі" й "Життя и Слова"). Із спеціально наукових органів особливої згадки заслуговують Записки Товариства ім. Шевченка, реорганізовані р. 1892 в "Записки Наукового Товариства Шевченка", що виходять і по цей день. При кінці ХІХ ст. на Наддністрянщині з'являється й українська преса партійно-соціалістична. 1 січня 1900 р. у Львові вийшла "Воля" -- двотижневик УОДРП, в 1902-3 р. у Чернівцях виходить орган Революційної Української Партії "Гасло", а 1903 р. популярний орган тієї ж партії для народу "Селянин"; в тому ж таки році з'являється й місячник соціалістичної молоді "Іскра". В організації цих перших українських партійних видань видатна роль належала також діячам з Наддніпрянщини.

Територіальний розподіл української преси Наддністрянщини та українських колоній в Європі і числовий зріст її в р.р. 1877 -- 1904 на основі бібліографічних даних В. Ігнатієнка представляються в такому вигляді:

Рівні. Львів. Коломия. Чернівці. Ужгород. Станис-Пере-Ві-- БудаРА--
 лавів. мишль. день. пещт. 80М
 Ч и с л о н а з в.

1877	8	2	-	I	-	-	I	2	12
1878	10	2	2	I	-	-	2	1	17
1879	11	2	3	I	I	-	2	1	20
1880	15	2	I	2	2	-	2	1	24
1881	18	2	I	I	I	-	2	1	25
1882	16	2	I	I	I	-	2	1	23
1883	16	3	-	I	I	-	2	1	23
1884	13	1	-	I	I	-	2	1	18
1885	15	2	I	2	I	-	2	1	23
1886	16	2	I	2	2	-	2	1	25
1887	17	I	I	I	2	-	2	1	24
1888	14	2	2	I	I	I	3	1	24
1889	22	I	2	I	I	I	8	1	31
1890	21	I	2	I	I	I	3	1	30
1891	26	I	3	I	I	I	3	1	36
1892	26	2	2	I	I	I	2	1	35
1893	24	2	2	I	I	I	4	1	35
1894	12	-	I	-	I	I	1	1	15
1895	14	-	2	-	I	I	1	1	18
1896	10	-	I	-	I	I	1	1	13
1897	13	-	I	-	I	I	1	1	16
1898	13	-	I	-	I	2	1	1	18
1899	14	-	I	-	I	2	1	1	19
1900	16	-	I	-	I	2	1	1	21
1901	17	-	I	-	I	2	1	1	22
1902	13	-	I	I	I	2	1	1	24
1903	20	-	I	I	I	2	1	1	26
1904	22	I	2	I	2	2	1	1	31

Як видно з цієї таблиці українська преса Наддністрянщини в р.р. 1877-1904 дуже зросла й поширилася територіяльно. В усіх головних центрах Західної України (Львів, Чернівці й Ужгород) і деяких провінційальних осередках появилось по кілька нових органів. Загалом же українська преса Наддністрянщини в цей час помітно удосконалилась, придбала собі читачів і значно окріпла.

Г). Преса після революції 1905 року.

Указ 18.У. 1876 р. щодо української преси фактично лишився в силі аж до революції 1905 р. Тільки революційні події між іншими здобутками знесли й заборони на українське друкуване слово. На основі маніфесту 17.Х. 1905 р. російський уряд виробив нові правила про пресу (24.ХІ. 1905), в яких не було вже нічого про обмеження українських видань. В умовах заведеного тоді в Росії "конституційно-демократичного" ладу починається розвиток і української преси. Але розвиток цей посувався в тяжких обставинах - без досвіду, в умовах боротьби, без контингенту читачів, без експонентної бази й т.под. Все це треба було творити, виробляти й здобувати, поборюючи різні перешкоди. До того ж і "конституційні вольності" на практиці існували дуже не довго - незбаром на українську пресу в Росії посипалися нові удари в формі заборон, конфіскацій, штрафів, арештів діячів преси і т. інш. Треба було великої праці й жертвенности окремих діячів і цілих

груп, щоб і в них умовах почастило всеж дечого осягти. 3.

В листопаді 1905 р. в Лубнях на Полтавщині появилася перше число тижневої газети "Хлібороб". Цей часопис почав виходити "явочним порядком" ще до видання нових правил щодо друку (перше число 12.XI. ст. ст.). Був це перший на Наддніпрянщині часопис українською мовою. Виходив він заходами місцевої української громади. Про видання його багато дбала родина Шеметів (особливо Вол. Шемет), яка ще перед революцією 1905 р. проектувала видання щоденної газети "Поступ", але не дістала дозволу міністра внутрішніх справ. "Хлібороб" був живо й талановито редагований у національному дусі, мав кількатисячний тираж і робив велике враження. Але життя його не було довговічне. Четверте число "Хлібороба" підпало конфіскації, та на п'ятому видання було заборонено. В. Шемет р. 1906 заходжувався відновити "Хлібороб" під назвою "Хліборобська Справа", але видання не здійснювалося. Та ще в тому ж таки 1905 р. у Полтаві починає виходити українською мовою популярний тижневик "Рідний Край". Видавався він також заходами місцевої громади. Перше число його вийшло 24.XII. за редакцією М. Дмитрієва й Гр. Коваленка. "Рідному Краю" пощастило вижити. В 1908 р. він був перенесений з Полтави до Києва і згодом перетворився в місячник (під редакцією Ол. Пчілки). В тому ж 1908 р. почав виходити при ньому додаток для дітей під назвою "Молода Україна".

В інших задумів і проектів щодо видання українських органів на початку революції нічого не вийшло. "Времен. Правила о периодической печати" видані в Петербурзі 24.XI. 1905 р. ніби дозволяли українські видання, а в той же час не був скасований і указ 1876 р. На його основі деякі провінціональні начальники не давали дозволу на українські часописи. Адміністрація ж заборонила видавати в Києві "Вільне Слово", так само з причин адміністративних не здійснився й замір Ев. Чикаленка видавати щоденну радикально-демократичну газету "Громадянське Слово", яку мав редагувати С. Бфремов і яка мала видаватися з ототиюсячним тиражем по копійці за число. Ев. Чекаленко ж оголосив у Києві видання місячника "Нове Життя" за редакцією С. Бфремова, але Київська адміністрація його також заборонила. Придушена була й справа видавати в Києві соціально-демократичну щоденну газету "Праця". І такі заборони з боку адміністрації можна було б згадати багато. Та вони все ж не воли були знищити зовсім української преси. В 1906 р. провадиться завзята боротьба за їх розвиток. В цій боротьбі українська сторона виявила багато завзятости й упертости. Коли адміністрація припиняла якийсь періодичне видання, українці починали заходи щоб відновити його під іншою назвою, з іншими видавцями й редактором. Преса українською мовою в Росії поволі розвивається-збільшується кількість органів, зростає число працівників й читачів, її впливи стають чим далі ширшими і значнішими. В 1906 р. появляються вже кілька часописів на самій Україні, а деякі навіть в російських столицях. В Києві починає виходити перша щоденна українська газета "Громадська Думка", (перше число I.I. 1906 р.) що потім аж до війни виходила під назвою "Рада". Тоді ж у Києві почав виходити під редакцією Б. Грінченка місячник "Нова Громада", а в 1907 р. його заступив перенесений сюди зі Львова Літературно-Науковий Вістник. Останній об'єднав у Києві письменників цілої України і став все українським органом. Інші українські часописи, що почали виходити 1906-ро р., не продержалися довго. Занепад їх пояснюється різними причинами, серед яких неостанньою були перешкоди з боку уряду й адміністрації. І все ж, не

зважаючи на тяжкі репресії, яких зазнавала в цей час українська преса, в 1906 р. виходив в Росії українською мовою 23 органи. З них 9 було припинено з наказу генерал-губенатора, а частина припинялася сама не витримуючи високих штрафів (200-300 руб.). Крім того, багато органів і не почало виходити в наслідок адміністративних заборон. Особливо переслідував уряд соціал-демократичні часописи. Протягом 1906 р. з наказу адміністрації були заборонені такі: соціал-демократична газета "Боротьба" у Києві на четвертому числі; місячник "Вільна Україна" в Петербурзі, якої вийшло 4 числа а 5-6 було сконфісковане; київська газета "Громадська Думка" була припинена на 21 числі; катеринославська "Добра Порада" на 4 числі; в Катеринославі ж на 1. числі припинили тижневик "Запорожжя", що його почав видавати Дм. Яворницький; на першому числі припинили в Одесі тижневик "Народню Справу" д-ра І. Луденка, "Слобожанщину" в Харкові і т.д. Заборони мотивувалися різно (здебільшого небагатадіційністю!), але ще частіше українські періодичні видання заборонялися або припинялися без пояснення причин.

Українська преса на Наддніпрянщині розширялася й територіально. В 1905 р. пресові органи українською мовою появились в Лубнях, Полтаві й Києві; в 1906 р. - в Катеринославі, Одесі, Харкові, Прилуді на Полтавщині, Звенигородці на Київщині і Хотині на Подільці, а в 1907 р. ще й на Холмщині. Головними осередками української преси всеж залишаються Київ, Полтава і Катеринослав. В перших роках по революції (1905-1907), особливо розвивається партійна соціал-демократична преса. В цей же час з'являється видання типу літературно-наукових місячників (як "Нова Громада"), виходять журнали-тижневики (напр. Московська "Зоря") і навіть сатирично-гумористичні журнали (як київський "Чершень", що виходив в 1906 р.).

Майже в одночас з розвитком преси з українською мовою на Наддніпрянщині, українці подбали й про видання інформаційного часопису українського в російській мові. Для ознайомлення російського громадянства з українською справою в 1906 р. почав виходити в Петербурзі "Укр. Вістник" (під редакцією М. Олавінського). Проіснував цей часопис недовго, але роля його - особливо за першої Державної Думи - була дуже велика. В 1912 р. у Москві почала виходити "Украинская Жизнь" - місячник типу товстих журналів.

Розвиток преси українською мовою в рос. Україні почавшись в революції 1905 р., не припинився аж до світової війни, хоч деякі пізніші роки й були для нього досить тяжкими. Перед світовою війною на Наддніпрянщині виходила одна щоденна газета ("Рада" в Києві), п'ять місячників (також усі в Києві: "Літературно-Науковий Вістник", радикальніша "Українська Хата" з 1909 р., педагогічно-шкільне "Світло" з 1910 р., соціал-демократичний "Дзвін" з 1913 р., ілюстрований мистецький місячник "Сяйво" також з 1913 р.). Крім того, у Києві ж виходило: два наукових органи - Записки Українського Наукового Товариства у Києві (з 1908 р.) й того ж Товариства кварталник "Україна" (з 1914 р.); тижневик "Маяк" (з 1913 р.), згадуваний уже "Рідний Край" перенесений р. 1908 з Полтави і додаток до нього "Молода Україна", два популярних економічних двотижневиків - "Рілля" (з 1911 р.) замість давнішого "Українського Бджільництва" й "Наша Кооперация" (з 1913 р.). Київ у цей час був признаним осередком української преси. Але й поза ним виходило дещо українською мовою. Так, ще з 1906 р. виходила в Могилеві на Поділлі (потім перенесена до Києва) тижнева "Огітова Зірниця"; в Катеринославі з 1909

двічі на місяць виходили "Дніпрові Хвилі", в Полтаві в 1913 р. також півмісячник "Життя й Знання", а в Петербурзі виходив неперіодичний орган українського студентства "Український Студент". Усього українською мовою перед світовою війною виходило 17 часописів. З них значна частина була досить добре zorganizована - мала своїх сталих співробітників, між якими були і видатні журналісти, і придбала собі певний контингент читачів. Гірше стояла справа з матеріальним забезпеченням видавництва, особливо таких як щоденник "Рада", що вимагали більше витрат. Десятитисячні дефіцити видання покривалися пожертвами українських меценатів (найбільше Р. Чекаленко, Л. Смиренко і інш.).

З українських часописів, що виходили перед світовою війною, але припинилися раніше 1914 р., крім згаданих уже, треба назвати ще тижневик "Сніп" у Харкові (1912 р.); "Село" (1909-1910) і його продовження "Засів" (1911-1912), гарно редаговані популярні часописи для селянства, спинилися через урядові переслідування. Були й інші.

В багатьох часописах, що виходили перед світовою війною, на Наддніпрянщині мовою російською, містилися також і матеріали мовою українською. В деяких кооперативних та земських часописах українські матеріали складали аж до половини видання. З таких треба назвати кооперативний часопис у Києві "Муравейник-Комашня", орган сільського господарського Товариства у Харкові "Хлібороб", "Вєстник Золотоношского Сельско-Хозяйственного Общества" "Газету Гадячского Земства", "Полтавскую Земскую Газету", часопис "Огни" в Києві й багато інших.

В цих же роках не припинявся розвиток української преси й на Наддністрянщині, де він відбувався в умовах австрійського парламентаризму. Числовий розвиток українською мовою на цій Україні в десятиліття перед світовою війною представляється такою табличкою:

Роки	Число назв	У к р а ї н а			Поза межами
		Наддніпрянщина.	Наддністрянщина.	України.	
1905	39	7	28	4	
1906	81	32	37	12	
1907	51	11	34	6	
1908	47	9	33	6	
1909	59	11	37	11	
1910	84	14	49	21	
1911	104	16	59	29	
1912	95	16	51	28	
1913	48	17	21	10	
1914	42	16	16	10	

З неї виходить великий зріст цієї преси в порівнянні з попередніми часами. В. Ігнатієнко, який зібрав ці дані, вираховує, що темп розвитку преси українською мовою в р.р. 1905-1914 був у 105 разів швидкий, ніж у перший період (до 1834 р.) і в 14 разів жвавіший ніж в рр. 1834-1905. Особливо сильно зросла в цей час преса на Наддніпрянщині, хоч загально кількість українських органів її ще далеко не дорівнюється кількості українських органів західно-українських земель. Дуже значно зросла в цей час також преса поза межами української етнографічної території. На чужині найбільше пресових видань (аж до 75%) виходило в Об'єднаних Державах Півн. Америки й Канади.

Д) Українська преса за світової війни й революції.

Початок світової війни щодо української преси відновив у Росії урядову практику з перед 1905 р. Українське культурне життя взагалі, а з ним і українська преса, була придушена — друковане слово спинилося під забороною. Але потреба в українських часописах громадянством відчувалося вже так сильно, що заборона легальних органів породжує нелегальні видання.

Вслід за виповідженням війни російський уряд заводить військову цензуру (31.VII.1914) і видає наказ про заборону друків українською мовою. Та фактично ще перед тим, вже на другий день війни, була припинена єдина на Наддніпрянщині щоденна газета "Рада". З цього часу настає перерва в розвитку української преси на Наддніпрянщині, а з успіхами російського війська — нищиться українська преса і в Галичині. Життя української преси продовжують у цей час еміграційні видання — головню в Америці й Німеччині та Австро-Угорщині. На Наддніпрянщині в часі війни легально продовжували виходити лише кілька органів, але й вони мусіли вживати приписаного урядом т.зв. ярижного правопису. Ці легальні видання мали характер літературних альманахів чи збірників. Для прикладу згадаємо одеську "Основу", що була спробою продовжувати припинений Літературно-Науковий Вістник — вийшло її 3 кн., в 1916 р. замість "Основи" почав виходити "Отеп"; в Харкові виходило "Гасло", почала виходити "Слово"; замість "Маяка" появилася "Згода", але була припинена на 2.числі.

В наслідок урядових заборон і цензурних утисків розвиваються нелегальні видання, що виговлялися на шапірографах та міміографах у невеликій кількості примірників. З нелегальних органів найраніше (15.II.1915) почала виходити "Зоря" — орган середньошкільників м. Києва та Всеукраїнської Юнацької Спілки (вийшло всього три числа по 30-35 примірників кожного). За нею почала виходити "Боротьба", орган Київської групи с.-р. "Боротьби" вийшло 5 чисел на міміографії в кількості 200-300 примірників кожного числа. Як партійний орган, "Боротьба" поширювалася окрізь по партійних організаціях України. В грудні 1915 р. вийшло одно число органу рад.-демократ. Спілки "Вільна Думка" (на міміографії, в кількості 30 примірників.) і тоді ж таки літературно-політичний часопис "Юна Україна" — орган Миргородської філії Всеукраїнської Юнацької Спілки (рукописний, появилася лише одно число). Були й інші нелегальні видання, але всі вони виходили в дуже незначній кількості примірників і припинилися фактично ще в тому ж 1915 р. Далі виходило лише соціально-демократ. "Наше Життя" в Петербурзі та "Слово" — орган учнів військової фельчерської школи.

Після відходу російської армії з Галичини умови для української преси там значно поліпшилися. В 1915 р. відновилися давні газети "Діло" та "Українське Слово" (якийсь час замість "Українського Слова" виходило "Нове Слово"), а в 1916 р. на Наддністріянщині буйно відновлюється українська преса (газети, журнали). Та особливо сильно розвивається за війни українська преса на чужині. В 1915 р. виходить у Швайцарії (Женева) соц.-дем. "Боротьба", у Болгарії (Софія) "Робітничий Прапор", у Відні "Вістник Союзу Визволення України" (1915-1917) і "Просвітні Листки" — орган полонених українців Ведлярського табору. Перші 7 чисел "Просвітних Листків" були друкувані на машині. 1916 рік приносить розвиток української преси в таборах полонених українців в Австрії й Німеччині, які видавалися за підтримкою Союзу Визволення України. З них найбільше поширеним були "Вільне Слово"

ми національних меншостей (російсько, жидівсько, німецькою, польською, болгарською, молдавською, татарською й грецькою). Як не велике число газет на Східній Україні, воно всеж не свідчить ні про загальний розвиток української преси, ні про її національно-український характер. Вже слідуєчі (1933 і 1934 р. р.) значно змінили наведені в "Радянськiм Книгарі" дані щодо преси на некористь українців.

Про розвиток укр. преси свідчать і його забезпечують видання західньо-українські та еміграційні. По цей бік східного кордону останні десятиліття появилoся багато нових українських органів, що своїм змістом охоплюють все життя — політичне, громадське й культурне. В останніх роках появляються вже навіть такі спеціальні органи, як присвячені кінові або фотографії. Значно поліпшився за останній час і зовнішній вигляд українських періодичних видань — все більше виходить ілюстрованих мистецьких публікацій. Більш досконала організація української преси виявляється і в заснуванні нових пресових осередків, якими є пресові бюро в Берліні, Брюсселі, Женеві, Лондоні, Празі й інших європейських містах.

Дуже важним явищем в історії останнього десятиліття є територіальне поширення української преси. Права українською мовою збільшується не тільки в Галичині й на Буковині, де традиції її давніші, — вона розвивається також і на Волині та Закарпатті, де успішно поборює мовні й різні інші перешкоди. Такі факти, як поява в 1931 році чисто українського органу ("Слово Народа") в найзахіднішому українському пункті — Пряшіві, та "Рідного Слова" югославських українців (1933 р.), або перехід на фонетику клерикальної ужгородської "Свободи", є дуже показними в історії українського національного відродження.

Українські періодичні видання збільшуються і удосконалюються також і в українських колоніях за океаном. Числення давня українська преса існує в Сполучених Державах Америки й Канаді; окремі українські органи виходять також і в Південній Америці (в Аргентині й Бразилії) та на Далекому Сході. Помімо свого партійного, релігійного, чи соціального забарвлення все це є преса національно-українська, не тільки своєю мовою, а також і своїм змістом та духом. Досить поважним виданням репрезентується й преса української еміграції в Європі.

Для ширшого знайомства з розвитком української преси можна вказати на праці:

І. К р е в е ц ь к о г о — Перша газета на Україні. Київ 1927. — Початки преси на Україні 1776 — 1850. Львів 1927.

В. І г н а т і а н к о — Українська преса (1816-1923). Історико-бібліографічний етюд. Київ. 1926

— Бібліографія української преси 1816-1916. Київ, 1930.

У К Р А Ї Н С Ь К А Ф І Л О С О Ф І Я.

Проф. Др. Дмитро Чижеровський.

Що таке фі-

лософія? Сама слово "ф і л о с о ф і я" є грецьке та

визначає "любів до мудрости". Старі греки вживали це слово попереду в тім самім значінні, до "наука", "знання". Але потім починається наукова спеціалізація, поєднують окремі "конкретні" науки, кожна якимось своїм спеціальним предметом. Значіння слова "філософія" змінюється та для неї залишається якась сфера дослідження поза межами окремих конкретних наук. Філософія працює десь "поперед" окремих наук, "глибше" ніж вони, або підіймається "вище" ніж конкретні науки, обіймає питання "ширше" ніж вони.

Філософія досліджує з одного боку засади, "передпосилки" окремих конкретних наук, себто ті засади, з яких ці науки виходять, приймають їх на віру; до того філософія не обмежується "передпосилками" якоїсь однієї конкретної науки, а шукає передпосилки, що є спільні кільком, а то й усім конкретним наукам; філософія перевіряє та вивчає ті шляхи, якими окремі науки шукають правди. В цьому сенсі говоримо, що філософія працює "поперед" окремих наук або "глибше" ніж вони (працює філософія в цім напрямку зовемо "теорією пізнання", "гносеологією", "логікою" та "методологією наук" або "методологією" тієї або іншої окремої науки — напр., математики, біології, історії, тощо.).

Висновки окремих наук філософія хоче звести до купи, покласти цілу картину там, де окремі науки є в стані дати лише малюнки окремих уривків світу, дійсно. Тому дехто з філософів не лякався навіть такої праці, як утворення філософічної "енциклопедії" наук. Але в інших випадках філософ обмежується зведенням до купи, вивченням, обробленням даних якоїсь окремої науки (говоримо про "філософічну енциклопедію наук", але також про "філософію окремих наук": "філософію історії", "філософію біології", хемії, мовознавства і т.д.).

Нарешті залишилася для філософії ще й власна сфера дослідження — це, поперше, уся людська діяльність поза межами наук. Людина не лише займається наукою, але й просто живе, та в житті щось діє, чинить, людина вірить у щось, має якусь релігію; нарешті продукує мистецькі твори — починаючи з народньої пісні та народнього мистецтва, і кінчаючи театром, літературою, малюванням, і т.д. Філософія розглядає й їх, шукає в них "ества", (того, що залишається те саме, якби не були різні окремі випадки, з'явлення, появи: напр., шукає того, що є в усіх релігіях, хоч як ці релігії — від пантеїзму до християнства й є різні), та "сенсу" (значіння, змісту...). Говоримо про "філософію мистецтва" або "філософію релігії" або про "філософію" (філософію людського чину взагалі), або й про "філософію архітектури" — "філософію театру" або поезії і т.д. В цьому сенсі філософія йде "вище", ніж окремі науки.

Та філософія не залишається при цих питаннях, а звертається до дослідження "ества" або "сенсу" людського життя в цілому, та світу в цілому, нарешті до Бога. Філософію, що займається цими питаннями, зовемо найчастіше: "метафізика".

2. Різні напрями в в філософії

Ми не можемо дати тут чарису усіх тих різноманітних напрямів, що існують в філософії, як і в інших науках. Звертаємо увагу лише на ті, до знання про них придасться нам, щоб зрозуміти думки українських філософів, про яких буде мова.

Зробимо це на пояснення сенсу **с н і в**, з якими нам доведеться в даньшому зустрічатися.

Якщо філософ будує свої погляди (в тій чи іншій галузі) на якійсь одній основі, виходячи з одного "принципу", то таку філософію звемо **"м о н і с т и й н о ю"** або **"м о н і з м ом"**. Якщо філософ виходить із двох принципів — говоримо про **"дуалізм"**, якщо в багатьох — про **"плюралізм"** (див. далі вираз **"плюралістична етика"**).

Вважаю філософ, що основа усього в світі **е м а т е р і а** — звемо його філософію **"м а т е р і а л і з м"**. Коли ж який філософ говорить про душу, яко основу усього в світі, то маємо справу з **"с п і р и т у а л і з м ом"**.

Окремій уваги заслуговують такі слова, як **"р а ц і о н а л і з м"**, **"е м с ц і о н а л і з м"** та **т. ін.** Вони визначають, що філософ про якого йде мова, надає окремій ваги тим чи іншим формам людського душевного життя **"р а ц і о"** — розумові, або **"е м о ц і о"** — почуттям.

Окремого пояснення потребують ще два слова, з якими будемо зустрічатися далі.

"М і с т и к а" — слово це часто вживають або просто як те саме, що й **"релігія"** або щоб визначити щось таємниче, незрозуміле, загадкове, темне, або в релігії, або й взагалі в житті та світі. Слово це значить в філософії щось іншого — всяке вчення, що учить про сполучення, поєднання людини, людської душі з Богом звемо **"містикою"**. Отже, містики є-це не всі релігійні люди та не всі релігійні філософи; — на прикладах **"українських містиків"** (Скляворода) зрозуміємо значіння цього слова ще більше.

"І д е а л і з м", **"і д е а л і с т"**: ідеаліст є у звичайній мові віра в щось вищого, ліпшого **"ідеали"** ..., а ідеаліст — людина, що в ідеали вірить, та відповідно до цього живе (**"непрактична людина"**). В філософії слово **"ідеалізм"** визначає вчення про те, що думка (**"ідея"**) має значіння, та навіть головне значіння в житті окремої людини, або й народів, в пізнанні, та й в зовнішньому світі; **"ідеалізм"** є визнання, що ідеал — думка є могутня сила ... **"Ідеаліст"** є такий філософ, що не вчення поділяє. — **"Ідеалізм"** є складне філософічне вчення. Отже тут п о в н о г о пояснення цього слова дати не можемо. Деякі пояснення читач знайде в главі про українського філософа **П.Д. Юркевича**.

3. Філософія в старій Україні.

Філософія на Україні є значно старша, ніж звичайно гадають. Вже зараз після прийняття християнства (988) на Україну приходять від греків різноманітні релігійні та повчальні твори, а пізніше і література історична; в цих творах зустрічаємо хочби коротенькі згадки про старих грецьких філософів, а також деякі уривки з їх творів, — здебільшого окремі речення повчального змісту, але почасти зустрічаємо і окремі думки суто-філософічні. Так в старій Україні стали відомі хочби імена ста-

рих грецьких - рідше руських філософів - та дещо про їх світогляд. Хочби про найбільшого з старих грецьких філософів - Платона знайдемо силу уривків, з яких можемо скласти цілий його портрет, що не протирічить в цілому дійсності, хоч з Платона і зробили попередника христіанства (його навіть мальовано на іконах); але звернено було увагу і на його думки, що з христіанством мали мало спільного.

Уваги заслуговує також і той факт, що в старій Україні почасти стає відома й делігійна література з філософічним забарвленням, а саме твори отців церкви. Не треба забувати, що дехто з отців церкви писав твори цілком філософічного змісту (а на Україні були якраз в слов'янських перекладах відомі твори, напр., Іоана Дамаскіна, Максима Ісповідника або твори, де за їх автора раніше вважали Діонісія Ареопаріта, що повні філософічних думок, які нав'язуються почасти до Платона почасти до Платонового учня - Аріототеля).

Одна з українських сект в ХУ-ХУІ століттях шукала задоволення своїм філософічним інтересам також в старо-жидівській та арабській філософічній літературі, на Україні були зроблені й переклади з тієї літератури, що причинилися в першу чергу до вироблення філософічної мови.

Зокрема проявляються на Україні заняття теологією, коли в ХУІ-ХУІІ століттях починається релігійна боротьба, коли приходять впливи католицизму протиантизму, повстає унія, а православна церква переходить до оборони своєї віри словом та пером. Повстають школи, зокрема й такі що мають вже характер високих шкіл - головне в Острозі, потім в Києві - Київська Академія, та друкарні, з'являються шкільні та приватні великі бібліотеки. Разом з впливами західної філософії середніх віків (т.зв. "схоластика" - це слово не треба розуміти так, як це часто роблять, як назву для якоїсь "мертвої" або "сухої" науки: схоластика мала своїх визначних філософів, що мають звичиння ще й зараз; на Україні були відомі найвизначніші з філософів середніх віків, зокрема Тома Аквінський), скріплюється вплив західних отців церкви, яких раніше мало знали (філософічне значіння має головна Августин), але й новітньої філософії. Студіюючи каталоги бібліотек того часу, знайомлячись з змістом філософічних викладів (латинською мовою) на старих українських школах та читачи т.зв. "полемічну літературу" українську (мовами українсько-слов'янською, латинською, польською) бачимо з здивуванням, що на Україні знали дуже багато з новітньої філософічної літератури, та до того знали найрізноманітніші її напрямки. Навіть і підручники вживали почасти для тих часів віком модерні...

Самостійні філософічні праці були нечисленні (як залишилося на боці писані курси філософії), Але не бракувало опроб перекладів. Зокрема треба звернути увагу на діяльність Сим. Тодорського, який вже в ХУІІІ ст. переклав та видрукував у Німеччині кілька творів німецьких містиків - також філософічного змісту. Кирило Транквіліон Отавровський видав ще 1618 р. своє "Зерцало Богословія", в якому знайдемо і філософічні глави.

Дальший розвиток філософії був підготований, підготована була почасти й філософічна мова.

4. Григорій Савич Сковорода (1722-1794).

Григорій Савич Сковорода - найбільш відомий з українських філософів, можна ска-

залишивши відомий український філософ. Але відомим став він головне через своє життя, в якому він у великій мірі здійснив свої філософічні та релігійні погляди: ця суцільність його особистості залишила глибоке враження не лише в колах освічених, а й серед беззнатства; постать Сковороди стала зомою легенди та оповідань. Його поетичні твори — пісні, що хоч і писані вою мовою, яка від сучасної літературної мови значно одрізняється, мають велику літературну вартість і залишилися до останніх часів в пам'яті народній.

Сковорода народився в с. Чорнуках на Лубенщині 1722 року, пішов науки в місцевій школі, дістався до Київської Академії, де вчився з 1738-50 року, з двохрічною перервою, яку пробував в Петербурзі, в придворній капелі імператриці Єлизавети. 1750 р. він їде до російської церкви в Угорщині, в Токаї, та, користуючись цією нагодою, відвідує Відень, Пресбург, Будапешт та околиці. Можливо, що за кордоном зустрівся він і з якимись прихильниками та знавцями західної (німецької) містики, але він міг знати її дістати і в Києві За 2-3 роки повертається Сковорода на Україну. Протягом 15 років він учитель, то приватно, то по різних духовних школах (у Переяславі у Харкові), але 1769 року кидає вчительську діяльність; з того часу починається його мандрівне життя та розквіт його літературної діяльності. Він робиться "ченцем у світі": "постійного помешкання не мав він ніде, вважаючи себе пришельцем на землі в повному сенсі цього слова" — пише про нього його приятель М. Ковалінський, що залишив нам чудовий життєпис Сковороди. Сковорода жив то в одного, то в другого із своїх приятелів-українських поміщиків або священників; під час своїх мандрівок пише свої твори — у формі розмов — які сам переписує та розсилає своїм приятелям. У одного з своїх приятелів Сковорода і помер 1794 р.; на могилі його написані його власні слова: "Світ мене не ловив, та не піймав".

Сковорода вважав, що ф і л о с о ф і я е с а м е ж и т т я. "Головна мета життя людського, голова діл людських, є дух людини, думки, серце. Кожен має свою мету в житті; але не кожен — головну мету, себто не кожен піклується про голову життя. Один піклується про черево життя, себто усі свої діла скеровує, щоб дати життя череву; інший — очам; інший — волосю; інший — ногам та іншим членам тіла; інший — одягам та подібним бездушним речам; філософія або любов до мудрости скеровує усе коло діл своїх до тієї мети, щоб дати життя духу нашому, благородство серцю, світлість думкам, яко голові всього. Коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне, — то й усе світле, щасливе, блаженне. Оце є філософія".

"Філософічне життя" Сковороди Ковалінський описує так: "Філософія, оселившись у серці Сковороди, давала йому найщасливіший стан, можливий для земнородних. Вільний від пут усякого примусу, суєти, турботи, піклування, він знаходив усе свої бажання виконаними через їх незначність. Стараючись про зменшення своїх природних потреб, а не про поширення їх, він користувався задоволенням, що його не мав ніхто з найщасливіших. — Коли сонце, запаливши нечисленні світильники на смарагдотканій плащаниці, щедро постачало трапезу почуттям його, тоді він, приймаючи чашу радощів, незмішаних ні з якими піклуваннями життєвими, ніякими зітханнями пристрастів, ніякими розсіяннями суєтними і смакуючи радощі високим розумом, говорив: дяка всеблаженному Богу, що потрібне зробив легким, а важке непотрібним! —

Коли втома в роздумі змушувала його змінити працю, тоді він приходив до престарого пасічника, що жив недалеко у пасіці, брав до товариства любимого свого пса, і трое, громадою ділили один з одним вечерю. — Ніч була йому для одпочинку від напруження думок, що непомітно знесилюють сили тілесні; а легкий та тихий сон був для уяви його картиною з'явищ, які дає гармонія природи. — Час опівночі звичайно присвячував він молитві, який у тиші глибокого мовчання почуття і природи наслідувало розумування про Бога. — Тут у мить починалася боротьба і серце його отавало полем битви: самолюбство знаряджувалося укупі в паном нашого віку, світлим розумом, властивими тілесності людській слабостями й усіма створіннями і нападами з усієї сили на волю його, щоб полонити її, розсісти на престолі свободи її і бути подібним всевишньому. Думка про Бога, навпаки, кликала його до вічного, єдиного правдивого блага усядиущого, усе сповняючого, і змушувала його скористати з усього знаряддя божого, щоб змогти протистати хитрощам премудрости. — Небо й ад борються у серці мудрого, і чи може він бути вільний, без діла, без чину, без користі людству? Так, час опівночі проводив він в окружній боротьбі з силами темного світу. — А ранок, що сів після цього, вдягав його в світло побіди і в урочистості духа виходив він у поле поділити прославлення своє з усією природою. — Такий був образ учителя його! Не орю, ані сію, ані купую, ані воїнствую, — так писав він приятелю своєму із самотности; відкидаю усяке життєве піклування. Що ж роблю? А це — завше благословляючи Господа, співаємо воскресення його ... Ах, друже мій! ... сидючи дома, ходячи шляхом, засипаючи та прокидаючись: приймай та обертай усе у благо, задоволений тим, що є; з приводу усього, що з тобою трапляється, не ставай безумно проти Бога; завше радуєчися, за все дякуючи, молися. — Можна було життя Сковороди назвати дійним життям".

Так пише Ковалінський. Нам впадає у вічі, що з одного боку йде мова про "боротьбу", "битву", "мету", зусилля, з другого — Сковорода ніби радить однаково "з подякою Богові" приймати усе, щоб не трапилося з людиною. Зрозуміємо це протиріччя лише познайомившись з усією системою думок Сковороди в її цілості.

Розуміння думок Сковороди утруднено тим, що, ідучи за старою традицією філософії, він, як і багато інших представників "Київської школи", змальовує свої думки образами та картинами. На його думку, так висловлені думки в Біблії, так саме захована правда у цілому світі, так саме криється вона в душі людській. Але якщо навіть і винайдемо під покровом образів ("символів" або "емблем") в Біблії, в світі, або у нашій душі заховані там думки які не є такі прості для розуміння, бо вони, гадає Сковорода протирічать собі, є "античними".

Весь світ складається з протилежностей. "В цьому цілому світі — два світи, з яких складається один світ: світ видимий і невидимий, живий і мертвий, цілий і розпадлиий. Цей — риза, а той — тіло. Цей — тінь, а той дерево, цей — матерія, а той іпостась, себто основа, що утримує матеріяльний бруд так як маляр тримає свою барву"... В природі "не знайдеш дня без тьми і світла, а року без тепла та зими". Все в світі утворюють протилежності ("антитези"), складаючись в єдність: "утворюють єдине — їжу-голод та насичення, зима і літо — плоди. Тьма і світло — день. Смерть та життя — всяке створіння". "Так стоїть весь світ. Протилежне підтримує протилежне". Те саме ополучення протилежностей знайдемо і в житті людському — де "оолодощі є наго-

родов гіркоти, а гіркота - мати солодощів", "плач веде до сміху, а сміх у плачі криється". Ніби посміхаючись вичисляє Сковорода ці протилежності в житті: "де... менш золота - менш потреб, менше ремесел - менше марнотратів, менш наук - менш дурнів, менш прав - менш беззаконників, менше знаряддя - менш війн, менше чести - менше страху, менше солодощів - менше жалю...". Тому то й усе добре, гарне, красне, видатне, святе знайдемо під елим, незугарним, недобрим... - Сковорода йде в цих поглядах не лише за філософами. (т.зв. "д і я л е к т и к а м и") але й за християнською наукою: бо, напр., і в посланнях апост. Павла весь час підкреслюється, що в релігійному переживанні християн, ополучені протилежності, антитези: "Бог вибрав немудре, щоб посоромити мудре, і немічне світу вибрав Бог, щоб посоромити міцне, і незначне і пригнічене світу вибрав Бог, щоб посоромити значне"; "в честі й безчесті, хвалені й ганені, як спокусники, але правдиві, невідомі й знайомі, вмираючи оживаємо, карані невмираємо, смутні й завжди веселі, бідні багатьох збагачуємо, нічого не маємо і все посідаємо". Сковорода іноді на-тякає на подібні слова ап. Павла.

З антитетичною філософією Сковороди тісно зв'язаний його "д у а л і з м" вчення, що світ є подвійний: "весь світ складається з двох природ, одна є видима, друга невидима. Видима природа зветься створінням, невидима Богом. Ця невидима природа або Бог проникає та утримує ціле створіння". Видимий світ-створіння Сковорода порівнює з тіню дерева - Бога. Ці "дві природи: вища та глибша, вічна та тлінна утворюють усе". "Внутрішній", "видимий", божественний, невидимий світ є міцніше, кріпше, постійніше, аніж змінний, непостійний видимий світ, а його суттю, еством та основою: "як часто чуємо про повітря? Чи не спираються птиці на повітрі? Воно міцніше за залізо. Але деревляну стіну можна легше помітити. А повітря вважають за пустоту. Чому? Бо його не легко помітити, стіну легше намацати. Скорше побачити різні барви. А повітря не таке гарне. А проте воно міцніше за камінь та залізо Повітря захищає та вдається, що воно не має ніякої сили, хоч гонить кораблі, рухає море, ламає дерево, руйнує гори, окрізь проникає та все з'їдає, а саме залишається ціле. Бачиш, що природа не така, як ти міркуєш. У ній те сильніше, що невидніше. І коли щось так захищене, що його не можна намацати ніякими зміслами, то в тому то є сила. І коли ми ледви можемо переконатися в існуванні повітря, хоч воно шумить, гремить, тріщить та тим самим дає знати про своє існування, то як ми можемо помітити те, що очищене від усякого матеріального бруду, захищене від усього наших зміслів, тріску та змін, блаженно перебуває в вічному спокої та в опокійній вічності" - себто Бога. Бог є основа світу, єдине тривке, кріпке, міцне буття у світі. Матерія є цілком пасивна, несамо-отійна, "ніщо", як висловлюється Сковорода, а Бог "весь світ... утримує в русі, є буття усякому створінню. Сам одушевляє, годує, упоряджує, виправляє, захищає, і за своєю волею, що є загальним законом, або статутом, знов повертає в сирову матерію, або бруд; а ми це зовемо смертю". Усе створіння йде за керівництвом Творця. - - - Хто кличе породу солов'їв та дроздів у ліса та сади, жайворонків у поля, а жаб у води та болота? Хто веде, річки до моря? Хто притягає сталь до магнету? Хто піднімає дрижке полум'я догори? Це наш Бог, що над усім панує та в усьому господарює".

Так само як цілий світ - подвійна і людина. І в людині Сковорода (як і отці церкви та містичні філософи усіх часів)

розриває "внутрішню" та "зовнішню" людину — в тій самій людині". Це дійсна людина, описана у Сковороди з якостями божественними, якою "жива" "Божественна", "чиста", яко "сонце", "голова", "зерно", "серце" людини. "Тільки, тільки та тлінність" — звертається Сковорода до (зовнішньої) людини: "Ти — сновид твоєї дійсної людини. Ти одит, а вона тіло. Ти ніщо, а вона у тобі істота. Ти брід, а вона у тобі краса, образ та плян". "Дійсна людина — сама собі Бог, рівна, дійсна людина є своєму вічному отцеві, сестрою, та сестрою рівна, єдина в кожному з нас та ціла в усякому". Окремі люди — ніби тільки відбитки дійсної людини в дзеркалі. Чи був ти, коли в царському палаці? Чи стояв ти посеред замків до всіх чарирі стіни та двері були покриті дзеркалами? Стань на рівному місці та накажи поставити навколо себе сто дзеркал у колі. Тоді побачиш та переконаєшся, що твій тілесний образ має сто постатей і всі ті постаті залежні від нього. Коли дзеркала забрати, то всі копії заховуються в своєму початку і своєму оригіналі, як вітки в їх зародку. Але наш тілесний образ є лише тінь дійсної людини... Ії всі наші образи є лише дзеркалові тні, які, то з'являються, то зникають...". Сковорода зве дійсну людину також "безодня" або "серце" людини. Ця "безодня" є "ширше усіх вод та небес": "О серце, безодне усіх вод та небес ширше!... Яке ти глибоке! Усе обіймаєш, утримуєш, а тебе ніщо не вмішує! "Все в (зовнішній) людині залежить від "серця": "думки серця... непомітні, ніби їх зовсім немає, але з цієї іскри повстає велика пожежа, виникає повстання та руїна; від цього зерна залежить усе дерево нашого життя".

Ця постійність світу та людини зновує нам те, чого ми не зрозуміли в біографії Сковороди Ковалінського, — треба планувати в собі дійсну людину, що живе в дійсному ("невидимому") світі та бореться проти зовнішнього світу та проти власної зовнішньої людини. Коли "дійсна людина" є "зерно" в нас, то треба очистити це зерно від лущини, від усього, що належить до "зовнішньої людини", тоді з'явиться в людині її "внутрішнє", її божественна природа. Це є "обожнення" людини, про яке вчили вже старі церкви та й старогрецькі філософи... Це обожнення є як бачимо, разом з тим "самоприниження", відмовлення від власної (зовнішньої) волі, — треба "вбити свою волю", живити смертю "зовнішньої людини" внутрішня людина "воскресає" або "народжується у друге" для обожненого буття. Людина стає подібна Богові, та вливає в себе з Богом ("містичка"), зливається в цьому "святomu джерелі": "Люблю джерело та голову, ключ і початок, що точить вічні струмки із пари серця свого... Ріки приходять. Потoki висихають. Струмки зникають. Джерело вічною парю дихає, яка живить та прохолоджує. Джерело саме люблю та зникаю... О серце моря! О пречиста безодня! Джерело святе! Тебе єдиного люблю, Зникаю в тобі та преображаюсь".

Але Сковорода не вимагає від усіх людей, щоб вони йшли тим самим шляхом. Навпаки, він припускає, що шлях самоудосконалення є в кожній людині свій власний. Люди не рівні один одному, Сковорода висміює "рівну рівність яку дурні у світ ввести хочуть", та вчить про "нерівну рівність" — вираз, що так підходить до його антитетичної філософії: "Бог багатому подібен фонтану, що заповнює різні коуди за їх обсягом. Над фонтаном написано: нерівна всім рівність. Ллються із різних рурок

різні токи в різні поруди, що стоять навколо фонтану. Менший посуд менше має, але в тому є рівний більшому, що так саме є повний". Дійсне призначення кожної людини - в ній самій, а не поза нею. Бог, царство Боже в нас самих: "Скрізь Бог ... де ж його ближче шукати, як у тобі самому" ; "море від нас далеко, а Бог наш у нас, у серці нашому"...

Через своє покликання, через працю, що для кожної людини є "природна", досягає людина досконалости та щастя: "мертва зо-всім є душа людська яка не віддана своєму природньому ділу, по-дібна до каламутної та смердючої води"... "Ліпше бути природ-ним котом, а ніж з осячю природою львом". Сковорода вважає, що й він сам, обравши для себе мандрівне життя, пішов за пок-ликанням Божим: "Світ подібний до театру: щоб грати в театрі з успіхом та пхвалою, беруть ролі відповідно до здібностей... Я довго міркував над цим, і по довгих спробах побачив, що не можу грати в театрі світу ніякої особи вдатно, крім низької, простої, безпечної, самотньої; я обрав цю роль, узяв її та за-доволений"....

Ми бачимо, що антитетична філософія Сковороди є суціль-на та викінчена система. Усі її думки в'яжуться одна до однієї, та їх Сковорода здійснив у своєму житті. Тому ми з повним пра-вом уважаємо нашого філософа за одне з найвизначніших з'явищ в духовній історії України.

5. Сучасники Сковороди.

За часи Сковороди ще цілий шерег українців пра-цював на полі філософії переважно в Росії. Можна оміливо ока-зати, що головні автори філософічних творів в російській мо-ві, а також перекладчики, що виробили російську філософічну термінологію, були українці (між ними Гр. П о л е т и к а, ймо-вірний автор "Історії русів").

Найбільш визначні представники української думки мали всеж виразно релігійні інтереси та в багатьох пунктах дуже на-ближаються до Сковороди, утворюючи з ним, так би мовити, "міс-тичне трьохзір'я" української філософії: це Паїсій Величків-ський та Семен Гамалія.

П а ї с и й В е л и ч к і в с ь к и й, що народився та помер тих самих років, що й Сковорода (земляк Сковороди з Пол-тави), працював, що-правда, поза межами України. Учень Київ-ської Академії він приймає чернецтво і перебуває на Афоні та в Румунії, оновлює та оживляє христіанство та зокрема аске-тичне чернецьке життя в Румунії... Величківський сам написав небагато (невеликі аскетичні трактати та листи), але обробив в слов'янській мові величезну збірку вибраних творів отців цер-кви "філокалія" або "Добротолюбіє", що подає головнo е т и ч-н і та а с к е т и ч н і у р и в к и з т в о р і в о т-ц і в ц е р к в и. Збірка ця була надзвичайно розповсюджена на Україні та в Росії та не тільки зумовила собою цілий харак-тер народньої православної релігійности в ХІХ в., - мала вели-кий вплив і на секти, але впливала й на представників філософії (напр., на т.зв. "слов'янофільські поезії"... Головний зміст "філокалії" - змалювати шлях удосконалення людини та засоби бо-ротьби зі злом (що персоніфікується як диявол); мета цього у-досконалення - "обоження", як і в Сковороди, та й в окремих пита-ннях знайдемо в "філокалії" багато спільного з Сковородою ... С е м е н Г а м а л і я - молодший за Сковороду (1743 -1822) вихованець Київської Академії, де він - треба гадати - позна-

Йомився з Західньо-Європейською містикою. Виїхавши до Росії, Гамалія брняв діяльну участь в русі т.зв. "масонів", що в ті часи цікавилися переважно містичною літературою Заходу. Гамалія переклав твори найвизначнішого німецького містика нових часів: Я.Беме (XVIII в.) в 22-х писаних томах, твори французького послідовника Беме-Сен-Мартена й ін. Але діяльність його була головне — особистий вплив на людей, на яких він, як свідчать учасники, мав велетенський вплив, завдяки своїй блискучій красномовності, своєму вмінню підходити до людей та своїй силі переконання. Ми маємо свідчення про те, як він в короткий час обертав до віри людей, що стояли на ґрунті тодішнього модного невірра французької просвіченості. — Лише бліде уявлення про особу та думки Гамалії дають його листи до друзів та "учнів", які було видано після його смерті. Зміст листів — повчальний, та Гамалія рахується з тим, що люди, яким він пише, читають містичну літературу (крім Беме, напр., ще Арндта, якого перекладав С. Тодорський). Думка про "внутрішню людину", як і в Сковороди, провідною думкою. З цієї думки випливає критика усіх "зовнішніх" благ та принада світу, критика, що змістом (не формою) нагадує Сковороду. У протилежність до Сковороди та Величківського, не бачимо у Гамалії безпосередніх впливів творів отців церкви.

Л е к ц і я о д и н а д ц я т а.

6. Західня філософія на Україні в першій половині XIX віку.

Вже кілька менш видатних сучасників Сковороди прокладали шляхи на Україну для західньої філософії. Ширші впливи заходу — переважно Німеччини зустрічаємо на Україні в XIX віці. Ці впливи зустрінемо і в Київській Академії, і в нових високих школах на Україні — університетах в Харкові та Києві, "ліцеях" — в Одесі та Ніжині.

Провід у світовій філософії на межі XVIII — XIX віків мають німці, так звана філософія "німецького ідеалізму", головними представниками якої є Кант і його послідовники та продовжувателі: Фіхте, Шеллінг та Гегель.

Кант був ідеалістом головне в "теорії пізнання" ("гносеології"). Він вчив, що пізнання людське не просто є копія, відбитка зовнішнього світу, а що в пізнанні головну роль грають "думки", що не із світу, а з людини самої походять. — Фіхте, Шеллінг та Гегель шукають думок в світі самому — в природі, в історії людській, в державі, в мистецтві і т.д. Кант займався головне "гносеологією", останні "німецькі ідеалісти" утворюють "системи", в яких філософія вчить про весь світ; значіння Гегеля особливо в тім, що він окрему увагу звертає на історію...

Перший переклад канта на російську мову (одного з головних етичних творів Канта) зробив українець Яків Рубант та видав в Миколаєві 1803 р. — філософією Канта цікавилися два підкапаці: Петро Лодієв (1764-1829), професор філософії в львівській українській теологічній школі "Студіум рутенум", а пітім в Кракові та Петербурзі. Лодієв переклав етику одного представника школи Вольфа, Бавмайстера (Львів. 1790), на олов'янську мову з домішкою української та російської; а в Петербурзі видав логіку, в якій використовує м.ін. і думки Канта (1829 р.). — В а с и л ь Д о в г о в и ч (1783-1849), уніятський священник на

Підкарпатті, цікавився і Кантом і Фіхте та Шеллінгом; про філософію Канта Довгович написав латинський твір в двох томах (невидано); залишився незиданим більший латинський філософічний словник Довговича; натомість вийшло друком кілька філософічних творів Довговича мовою мадирською. - В Харкові короткий час (1807-9) викладав політичну економію послідовника Канта, німець Л. Г. Я к о б, що друкував (німецькою та російською мовами) підручника філософії в дусі Канта.

Одним з найліпших професорів в Харкові був (1806-1816 рр.) німець, послідовник Фіхте Ш. Б. Ш а д (1758-1834). В часи свого перебування в Харкові Шада викладав (латинською мовою) логіку (1812, тут видано і виклад філософії природи), "природне право" (1814) та промову про "звільнення Європи" (від Наполеона 1814) в якій подав і коротеньку теорію нації: перша праця про національне питання на Україні ... Шада окупував коло себе і певну кількість учнів, з яких де-хто був вже підготований у Київській Академії; з кола учнів Шада вийшло в рр. 1813-25 кілька-надцять друкованих праць філософічного змісту, між іншим переклад одного з творів Фіхте (1813). 1816 р. Шада було вислано з Росії. Але ще рр. 1825-1830 улюблений вчитель Гоголя М. Б і л о у о (ов) викладав у Ніжинському ліцеї за підручниками Шада.

Катедру Шада заняв підкарпатець А. І. Д у д р о в и ч (1782-1829) мало талановитий послідовник Шеллінга. Але філософію Шеллінга тоді проповідував вже в Росії українець Данило Мих. К а в у н и к - В е л л а н с ь к и й (1774-1847), (вчився в самого Шеллінга в Гні), проф. в Петербурзі, що мав вплив і на російських романтиків. В Харкові викладав та писав критичні та естетичні статті шеллінгіянець, німець Й. Хр. К р о н е б е р г (1788-1838), в Одесі був професором шеллінгіянець К. Зеленецький (1802-1858). Та найбільше значіння має вплив Шеллінга на видатного українського діяча, етнографа та історика М и х а й л а М а к с и м о в и ч а (1804-1873), який між іншим, один з перших зробив спробу дати характеристику української душі, а також звернув увагу на роль історії для філософії (див. далі про Гегеля). Велике значіння має і вплив філософії Шеллінга на (росіянина) П. С. А в с е н е в а (арх. Теофан; 1810-1852), проф. Київської Академії та Університету; з Авсєнєвим були в зв'язку та знаходились під його впливом члени "Кирило-Моводієвського братства".

Мабуть, найбільший вплив у слов'ян взагалі мав з німецьких філософів Гегель. На Україні зокрема були його послідовниками О. М. Н о в и ц ь к и й (1806-84), та С. С. Г о г о ц ь к и й (1813-1889), професори Київської Академії та Університету та деякі їх учні, як видатний український педагог Мих. Тулов (1814-1882), харківський історик М. М. Л у н і н (1806-або 1807-1844), відомий український поет та проф. в Харкові А м в р о с і й М е т л и н с ь к и й (1814-1870). О. Нєвицькому та О. Гогоцькому належить багато видатних праць, поховне з історії філософії. За межами України працювали проф. Петро Рєдькин (1808-1891) в Петербурзі та Москві; основник російського гегельянства Мих. С т а н к е в и ч (1813-1840), та філософ і літературний критик, приятель Толстого та Достоевського М. С т р а х о в (1828-1896).

Ми навели цей довгий список імен, щоб наочно показати, що філософічна думка на Україні не замирала, та що, як українські філософи тоді не писали по-українському, (бо й філософічна та взагалі наукова ново-літературна українська мова не була ще

тоді добре вироблена), але праці філософічної на українському ґрунті не бракувало, та українці навіть приносили західню філософію до інших країн — до Росії, Угорщини, та Польщі....

7. Філософічні погляди українських письменників.

В 30-х — 40-х р. р. XIX в. філософічні думки починають впливати на широке коло українського суспільства. Це помітимо зокрема в українських письменників та діячів. Хоч в них ніхто не займається ближче фахово філософією, а про те погляди кожного мають чимало філософічних складових частин. Можемо сказати навіть, що деякі пункти українського руху не можемо остаточно зрозуміти без знайомства з філософічними думками українських письменників та діячів.

Треба згадати в першу чергу М и к о л у Г о г о л я (1809—1852), відомого, як видатний російський письменник, в творчості якого українські елементи грають найвизначнішу роль. Гоголь розвинув свій світогляд не стільки в своїх художніх, скільки в спеціальних творах ("Сповідь автора", "Вибрані місця з листування з приятелями") та в приватних листах.

Основою усіх інтересів Гоголя є і н т е р е с до людськ о ї д у ш і. Гоголь твердить, як і Сковорода: "серце людини є безодня недовідома: тут ми що хвилини помиляємось", "душа людська — криниця не для всіх приступна". Але до пізнання людської душі можна всеж дійти — шляхом с а м о п і з н а н н я ("пізнай себе" — говорить Сковорода) — "Знайди лише ключ до власної душі: коли ж знайдеш, тоді тим самим ключем одімкнеш душі усіх". Такий ключ є для Гоголя не розум, а п о ч у т т я, "емоція", в першу чергу естетичні, художні переживання. Слово та поняття "серце", що його Сковорода вживав для визначення усієї глибини людської душі, вживає Гоголь в вужчому сенсі (який більше відповідає вживанню слова "серце" в народній українській мові), в сенсі емоціональному. — Згідно з таким уявленням про людину, що головним, найглибшим в її є почуття, емоція, надає Гоголь почуття головної ролі і в своїй етиці та в своїх уявленнях про суспільство: головну роль в житті окремої людини та суспільства він уділяє тим силам, що впливають на людське почуття: а це є м и с т е ц т в о та р е л і г і я. Від миотецтва та релігії чекає Гоголь оновлення, відродження окремої людини та людства.

Головне завдання людини "праця над собою". "Візьмись за.. господарство людської душі. Тільки там знайдеш щастя". Бо "людська душа — це скарб, про який нам усім треба дбати якнайбільше". "Вища насолода — милуватися красою душі, що є окрасою та перлою Божих створінь". — Завдання "господарства наших душ" (Сковорода говорить про "економію душевну") є розборкати, розбудити душу, зробити її "живою душею". До цієї мети Гоголь шукає шляхів-особливо, для окремої людини ("внутрішня аскета" або "внутрішній монастир", як він висловлюється, але — поруч з цим і шлях миотецтва, (краси), що освітлене та керується релігією), але також — та головним чином шляху суспільного, — перебудови цілого суспільства на основах естетичних та релігійних. До господарства наших душ "веде шлях також через господарство в звичайному розумінні цього слова. Кожна людина повинна знайти "своє місце" у світі, у суспільстві, місце, на якому її поставив сам Бог, та на якому вона повинна виконувати доручення, "заказ" самого Бога (вгадаємо "покликання", про яке говорить Сковорода). "Людина виправляється та удосконалюється лише при ділі Ставши при ділі, людина

стоїть на землі. Тільки на землі можна сіяти зерно". Гоголь утворює собі ідеал суспільства, що є релігійно-зороване та релігійно-скероване. Цей ідеал є наскрізь естетично-забарвлений.

В протинехності до Оковороди, Гоголь не знайшов повного вислову своїм думкам. Його життєвий шлях закінчився трагічно: він вмирає майже цілком самотній, бо незрозуміли його і його найліпші приятелі; але думки його знайшли відгук пізніше (між іншим, у Достоевського) та знов зустрічають увагу лише в наші часи. З українців Гоголь вплинув значно на Куліша.

Коли Гоголь залишив український ґрунт та отав російським письменником, в Києві зібрався цілий гурток української молоді, між ними найвизначніші українські поети: Шевченко (1814-1861) та Куліш (1819-1897), професор, відомий пізніше український історик М. Костомаров (1817-1885) та М. Гулак (1822-1899). Вони склали т. зв. "Кирило-Методієвське братство", що знаходилося під впливом західної "романтики", між іншим пробудження інтересу до національного питання, та розуміючи християнство в дусі такої романтики, стреміло до національного відродження України та до самоудосконалення в дусі своїх християнських ідеалів. "Київська молодіж, про котру мова" - згадував пізніше Куліш - "се була молодіж високої чистоти душевної, апостольство любови до ближнього доходило в неї до ентузіазму", вона "вдохновлялася чудесами християнської проповіді серед спізненого римського царства"... Значний вплив на братчиків мав вже відомий нам Київський шеллінгієнець П. Авсєнев.

Захоплюючись ідеєю нації, естетиком, християнством, вірячи в те, що "закон Божий написаний в серці людини Божим перстом", братчики вірили, що вони зможуть утворити новий лад на Україні - та, мабуть, і в цьому світі, "натхнувши духом своєї любови та благословення кращих людей у панський сім'ях" та разом з цими людьми досягнути широкого впливу... Добро України "можливе тільки при виповненню заповіту нашого божественного Спасителя". Тому треба "стремитись до здійснення Божої правди, до панування свободи, братерської любови та народнього добробуту"... Усі слов'янські народи повинні з'єднатись в одну родину. Завдання слов'янства "зм'ягшити схвильовані нещастями душі народів розв'язанням соціальних завдань, поворотом блага, що вказане Спасителем". Цілу історію людства з цього пункту погляду накреслив Костомаров в невеликому творі "Книгах биття українського народу". Неправда, неволя, панування "панів та царів" над пригніченим людом є відпадення людей від Бога. Поворот до заповітів Божих, до первісного християнства і є здійснення того "релігійного соціалізму", кажучи модерним словом, до якого стреміли братчики та зв'язаний з "воскресенням України", якого вони чекають.

Не диво, що царська поліція 1847 р. усіх позаарештовувала та порозсилала по усяких далеких кутах, з яких дехто й вибрався лише через десяток років.

Братчики в пізніші роки де в чому розмінювали свої погляди, але основний настрій їх - віра в "воскресення України" та в зв'язку з цим в зміну ладу як не цілого світу, то хоч би Росії, залишився той самий. Для нас найцікавіші провідні думки, якими жили визначніші братчики: Костомаров, Куліш, Шевченко - ті, хто відіграв в національному відродженні України найбільшу роль.

Костомаров сполучав захоплення романтикою філософів Шеллінґа з християнством та цікавістю до містики (Тома Кемпійський). Найцікавіше для нас твор Костомарова з р. 1861 "Дві руські народ-

ности (росіяни та українці), в якому хоче він подати начерк українського народнього характеру. Костомаров вражає різницю між росіянами та українцями старою (з XII віку). Російська основна риса є практицизм, який лише на зовнішність іноді перекидається в містицизм. Основні риси розходження такі: 1. в росіян панує загальність (Бог та царь) над особистістю, над окремою людиною, українець вище цінить окрему людину, аніж загаль; 2. росіяни "не теримі" до чужих вір, до чужих народів, що до них вони ставляться з призирством, до чужих звичаїв, до чужих мов і т.п., на Україні люди "звички в не-запам'ятних часів чуті у себе чужу мову, і не пуратись людей з іншими обличчями та з іншими звичаями", ворожнеча до чужих народів вибухала лише, як до чужинці "ображали власні святощі" українського народу; 3. росіяни парад маторіальний, українці стремлять "одухотворити весь світ"; 4. росіянин малює природу, не плаває квітів, "має якусь зненависть до рослин", українець любить природу, тому то й "українська поезія нерозривна від природи, вона оживляє її, робить учасницею радості й горя людської душі; трави, дерева, птиці, тварини, небесні світила, ранок і вечер, весна і сніг - усе дихає, мислить, почуває разом з людиною, усе оживається до неї чарівним голосом та участі, то надії, то осуду"; 5. Так саме і любов до жінок - матеріальна у росіян та духовна - в українців; 6. В релігії увага росіян спрямована на зовнішність, на форму, на літеру, в українців "неможливо, щоб повогав якийсь розкол з-за обряду, з-за букви", їх релігійність є внутрішня; 7. в суспільному житті у росіян панує ціле над одиницею, загальне над окремою людиною, що є цілком придушена, пригнічена, для українця такий порядок цілком неможливий, вони цінять "особисту свободу", у росіян панує насильство (монархія), в українців - добродійна спілка (федерація). Ця опроба характеристики (з якої ми подали лише головніші пункти) дуже цікава та залишається й зараз одною з найширших та найглибших. Усе життя народа виникає - на думку Костомарова - із внутрішньої глибини його духа; Костомаров уявляє собі цю глибину народнього духа, як ніби заховану "в великій народній могилі (в минулому)", - це є звичайне романтичне уявлення.

Куліш часто міняв свої політичні думки та ідеали. Але основа його думок залишлася завжди та сама. Це уявлення про те, що сутне в людині є глибина душевна, яку Куліш і зве "серцем". "Серце" є "глибоке", "таємне", "невідоме нікому". Про це співає Куліш в своїх віршах:

Ой серденько закриття,
тихий раю, тихий раю,
.....
ніхто тебе не нівечить,
бо не знає, бо не знає.
Глибокий колодяць
тільки дно блищить:
твоя думка глибше
у серці таїть ся....
Серце чисте, милолюбне,
дар найкращий Бога,
найпівніша, найпростіша
до неба дорога.....
Мій крामу серці.....

" Коли б ви знали, як глибоко в морі ростуть коралі, що з них намісто нижеється! От же ще глибше на дні душі людської з а - т а і л и о я поетичні речі, що ними, мов дорогими коралюми, людська душа закрашається "Треба угождати тільки Богові, а Бог говорить нам через наше серце... " " Добро єсть на овітї -єсть воно в моєму с е р ц і ". В людині, голос серця якої ми чуємо "живу душу": "невимізоване слово - живий голос живої душі, а всяка душа нам рідна, як сестра братові, і горнемоє ми до неї, як сирота до свого на чужині". " Красен Божий мир, а ще красніша душа чоловіка, і тягне вона до себе непобідимю силою. Великі скарби своєї благодати розсипав Бог у своєму красному світі, а ще більшими скарбами збагатив чоловіку душу. І не того нам хочеться жити, щоб тільки на світ Божий дивитися: ще більш нам хочеться в чужій душі входити і благодатні скарби на скарби міняти". В серці, на дні душі людської - і минуле, і передчуття майбутнього

Куліш шукає протилежності між " внутрішнім " та " зовнішнім " не лише в людині, а і в світі, і в історії. Він хоче збудувати ідеал України на "серці", на "внутрішньому", відкидаючи "зовнішнє", що є чуже, штучне Куліш мріє про "воскресіння" України, що спить в могилі. Це воскресіння буде усуненням усього чужого. Дійсно, сутнє українське було, на його думку, вже десь в минулому, на початках української історії. Тому Куліш кличе до "повороту" до минулого. Куліш розвиває "хуторянську філософію", відкидаючи місто, міську культуру, як чужі українському народові.-

..... підемо в левади,

в поля, в луги, в гаї широкошумні

..... піснями тут ми з Богом розмовляєм,

вселенна серцю нашому відкрита.....

" Народна простота дає людині чисте с е р ц е..... Ніяка наука такого правдивого серця не дасть. Наукою ми тільки розум собі прибільшуємо". На селі, на "хуторі", що живе старим та вічним наукою Євангелії: " оставайтесь при своїй городянській філософії, а нам дозвольте..... селянську філософію проповідати, взявши її прямицінько із Євангелія.....", в цій вічній книжці,- в той час як в містах, що-дня, то якась нова, модна, модерна правда".

"О тихі хутори, великі у малому,

великі тим, що є найлучче, краще в нас!

.....

ви любі втелеща кохання і натхнення

від каменюк людей без с е р ц я і ума!

Ще не зазнали ви принуки просвіщення,

ще вас не поняла академічна тьма:

подайте ж гасло нам нового воскресіння,

справдить обіцянку священного Письма,

що істину колись ми с е р ц е м зрозумієм,

неволю розумом перемогти здолієм".

Та й уся українська народна культура, з її мовою, з її поезією (пісню) а ділом с е р ц я: " велика бо сила в простому народньому слові і в простій народній пісні, а тайна тої сили - в людських с е р ц я х, а не в людському розумі. Те слово с е р ц е м люди вимовили ... "чужомовні вчителі залишилиє чужі народів, бо нарід " в с е р ц і ", сам того не знаючи, був од усіх їх розумніший; тим і не кидав свого рідного слова, не забував рідної пісні".....

Освітільний є і світогляд Шевченка, хоч керують ним і інші думки: по перше думка про людину, як вона є, яку хоче Шевченко звільнити від гніту політичного, поставити перед лице Бога, без посередництва "царів та панів", що замість правдивого Бога підсувають людині "візантійського саваофа"; нарешті хоче Шевченко і безпосереднього зілляння людини з природою Це центральне поставлення людини в думках Шевченка досить виявляється в тому, що Україну він зображує завше, як людину — як "бідну мати", "стару мати", "заплакану мати", або невільника, або й інші пригнічені народи (кавказців), як людину — Прометея, прикутого до скелі.....

Микола Гулак цікавився та займався філософією та писав навіть фахові твори, що цікаві й зараз.

Ми могли б підібрати до думок Кирило-Методієвців подібні ж думки з західних філософів (романтиків). Але нас найбільше цікавить те, що думки окремих українських письменників нагадують одні одних та й думки Сковороди, про якого вони майже не знали..... Треба думати, що тут виявилися спільні риси українського духа.

8. Памфіло Данилович Юркевич.

Найвизначнішим українським філософом у XIX віці був, без сумніву, Памфіло Данилович Юркевич, проф. філософії в Київській Духовній Академії, а потім в Московському Університеті. Юркевич — син священика з Полтавщини (1827-1874), вихованець Київської Академії був не лише видатним мисленником але і блискучим письменником та дуже добрим викладачем, слава якого довго ще трималась в Київській Академії. Відомий український письменник Ів. Нечуй-Левицький описує Юркевича під іменем Дашковича в своєму романі "Хмари"; між іншим описує успіх лекцій Юркевича в Академії: "Молоді студенти, приїхавши з усіх кінців Росії, вже чули про його, вже ждали чогось незвичайного ... В його аудиторії було повнісінько студентів котрі сиділи цілими лавами й купою отояли у порога, прийшовши з інших курсів ... Дашкович промовив перше слово, і всі ради голов, наче по електричному потоку разом охилились уперед, насторчившись слухати. І цілу лекцію так держались голови — і його мисля лилась чиста, як кристаль! Не було там ні одного слова зайвого, не до діла"... Московські слухачі Юркевича — відомий російський історик Ключевський та славний російський філософ Вол. Соловйов свідчать так саме; Соловйов пише: "Юркевич був глибокий письменник, чудовий знавець історії філософії, зокрема старої, і дуже добрий професор, що читав незвичайно цікаві для фахівців і змістовні лекції... Але в Москві на Юркевича накинута тодішня ліберальна преса, а саме з тієї причини, що Юркевич різко виступав проти матеріалізму, який тоді вважався чомусь єдиною можливою основою "прогресивного" світогляду. Хоч газети та часописи виступали проти Юркевича головне з особистими нападами, без знання науки, та філософії, але вплив його був цими нападами знищений, студенти від нього відштовхнуті.

Деякі праці Юркевича (напр., про Платона й Канта) мають велике фахове значіння, але дати їх виклад нефахівцям — не легко. Ми зупинимось переважно на провідних думках Юркевича, залишаючи на боці деякі його думки — важливі та цінні, але такі, що цілком яоними ми могли б зробити їх лише фахівцям.

Юркевич хоче усунути однобічності і матеріалізму і ідеалізму, хоче їх до певної міри примирити. Матеріалізм в ясовує

усе у світі з зовнішніх причин, ідеалізм - з "єства" кожної речі. Юркевич визнає подвійну зумовленість усього - зумовленість зовнішніми причинами - з одного боку, та зумовленість кожної речі її власним єством, зумовленість внутрішню. Так є в фізичному світі, так є і в людині, що не лише приймає до себе зовнішні впливи, а й діє активно та вільно, ставиться "критично" до усього, що приходить до неї зовні.

Поруч з "ним, що є" (це є і зовнішній, фізичний світ і душа людська) стоїть "і д е я" (думка). Ідея не є те саме, що усі предмети в світі. "Ідея" не є сила (як це думає ідеалізм), а є лише в і м о г а, "чорка" для того, що є Ідея є те, чим предмети п о р и в н я б у т и . . . Ідеї можуть бути здійснені лише через діяльність розумних істот - людей. Людина є тому посередник між ідеями та світом . . . В дальшому розвитку своїх думок Юркевич багато де в чому перехоплює думки пізніших західних філософів.

В центрі думок Юркевича стоїть також думка про "сєрце", яко основу душевного життя: цю думку ми вже зустрічали і в інших українських філософів. Філософічне пізнання розумом не є здібне охопити та зрозуміти усе буття. Поза межами розуму стоїть та вища і глибша діяльність людської душі, що її Юркевич зве "серцем". "Серце" - це є життя почуття, емоції людської, Юркевич дуже подрібно обґрунтовує значіння "серця" для всіх сторін людського життя, - "холодний розум" не може вияснити релігійної або мистецької чинності людини, не може дати людині етичних правил, як чинити в житті. Тут значіну роль грає почуття, напр., любов до людей, до Бога. . . Але почуття керує і нашим пізнанням, лише завдяки почуттю ми пізнаємо світ не як холодну мертву машину, а бачимо в ньому ж и т т я, к р а с у, т а а м н и ч і с т ь та охоплюємо його як ц і л е. Думки навіть і починаються, "зароджуються в серці", а розум лише надає їм обґрунтування та сувору "логічну" форму . . . "Древо пізнання не є древо життя" - каже Юркевич. Ж и в е з н а н н я переливається через рямці розумного пізнання, та якраз це живе знання керує людиною в її цілості. Це живе знання дає нам "с е р ц е", а не "г о л о в а". І тут Юркевич перехплює думки де кого з видатних філософів сучасності; зокрема згодні з Юркевичем інші видатні українські філософи (Сковорода, Гоголь, Куліш). Тепер ті ж думки розроблює земляк Юркевича В.В. Зінківський.

9. Сучасність.

Останніх п'ятдесят років вже ближче зв'язані з нашим часом; тому визначаємо їх як "сучасність". В розвитку філософії за ці часи змінилися різні настрої: з 1860-1900 р. можемо говорити про певний підупад філософії. Протифілософічний настрій виявлявся в пануванні м а т е р і а л і з м у широких кол суспільства та в розповсюдженні таких філософічних течій, що звуться "п о з и т и в і з м о м" (твердження про неможливість якогось власного філософічного пізнання) та "с п е ц і а л і з м о м" (вимогою, щоб філософія займалася філософічною обробкою питань окремих наук). Пізніше по 1900 році прийшло нове оживлення інтересу до основних питань філософії, почасти під впливом філософії Канта. . .

Українці не мають, здається нахилу до скрайніх теорій. Важко було б назвати на українському ґрунті прибічника матеріалізму (яких чимало було в росіян). Позитивізм обороняв В о л . Л е в е в и ч (1837-1905), який однак, зм'ягчував його однобічність філософією Канта. Видатніші українські мисленники поста-

вили філософію на послугу окремих наук ("спеціалізм"): Ол. О. П. Е-
уєв і Л. (1835-1891) займається головне філософією мови, Л. І.
М. М. М. (1833-1888), М. З. І. З. (1844-1888) — (вплив Ма-
рка) займається соціологією — наукою про суспільство; пізніше —
почасти під впливом філософії Канта українці переходять до пра-
ці над питаннями про пізнання (гол. методологія) — напр., видатний
політико-економ Михайло П. У. Г. — Б. (1865-1919) та видатний правник Б. Г. К. І. С. Т. Я. К. О. В.
С. К. Н. І. (1868-1920). Ще пізніше вчені, фахівці окремих наук, пе-
реходять від своїх наукових питань до загальних питань філософії:
так фізик В. С. Л. Б. Е. Р. П. А. Д. О. В. К. І. Й. подає цінні думки до
філософії природи, вказуючи на ту величезну роль, що її грає в ге-
ологічних подіях — в цілому житті землі жива матерія, живі істо-
ти... Історик В. Л. Н. И. Н. С. К. І. Й. (1882-1931) переходить від
історичної праці до філософії історії. Не бракує зараз і україн-
ських філософів-фахівців, що працюють почасти на Радянській Укра-
їні, почасти в Галичині, почасти на вигнанні.

10. Головні риси українського світогляду.

Як що запитасемо, чи виявляється в розвитку української філософії якийсь спільний напрям, чи брешуть в українських філософів якісь спільні мотиви, то можемо сказати, що на це питання відповідь буде позитивна. Вже в Кирила Трапівського Отавровецького на початку ХУІІ в., в українських містиків ХУІІІ в. на чолі з Оковородом, в українських мисленників ХІХ в. (Гоголь, Куліш, Юркевич, але також Максимович, Костомаров), та у деякого з наших сучасників (зокрема Липинського, Зінківського) знайдемо кілька спільних думок, що є в них виразніші та сильніші, ніж в західній філософії.

Вже ті впливи, що їх мала на українську філософію західна думка, є характеристичні — в українських філософів зустрічаємо — впливи отців церкви (Сковорода, Гоголь, Юркевич), барокко (Сковорода; барокко належить до найцікавіших з'явищ також в українському мистецтві та літературі), романтики (весь майже ХІХ вік та в значній мірі сучасність). Але і в порівнянні з цими "джерелами" деяких думок українських мисленників у останніх деякі риси є виразніші та яскравіші. Згадаємо коротко деякі з цих рис.

Емоціо наліз м виявляється в високій оцінці життя почуття. Почуття, емоція оцінюється не лише як цінний елемент етики та релігії, але навіть як шлях пізнання (Гоголь, Юркевич). — "Філософія серця" (Юркевич) є характеристична для української думки. Але ця "філософія серця" має не лише той сенс, що високо оцінюється почуття; "філософія серця" вважають, що в душевній житті людини глибше, а ніж "свідомі", самій людині ясні душевні переживання, лежить їх "основа" — а саме "серце" найглибше та захищене в людині, "безодня", яка породжує та зумовляє собою так би мовити "поверхню" нашої душі (Сковорода, Величківський, Гамалія, Гоголь, Куліш, Юркевич). — З цією думкою зв'язане твердження, що людина є "малий світ", "мікрокосмос" (К. Тр. Ставровецький, Сковорода, Гамалія, Гоголь). — Безумовно характеристична риса душевної вдачі видатних українців, що знайшла вираз і в їх етиці — це — в певних умовах — нахил до духо-воного усамотнення, що Гоголь зве "духовний монастир" (Сковорода, Гоголь, Максимович, Куліш). — Це усамотнення духовне веде українців до визнання великої цінності за окремою особою, визнання для кожної людини права на власний, індивідуальний етичний шлях, — те, що ми могли б назвати "аморалістичною етикою" (Сковорода, Гоголь). — Але між окремими

різними типами людей повинна панувати не боротьба, а згода та "гармонія" — "м. д. р.", а для українських філософів — основне, до чого людина та суспільство мають стреміти: "мир" між людьми та "мир людини з Богом" (Київська школа, Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш). Виявом цього стремління до гармонії між людьми та між думками є безумовно те, що українські мисленники завше стреміли зайняти примирливе становище — віддати справедливість, справедливую оцінку навіть тим думкам, що є протилежні їх власним, навіть ворожим течіям. Крайні течії в якому б то не було напрямі не знаходили відгуку. — До ідеалу гармонії зовнішньої приєднується ідеал гармонії внутрішньої, що є для українських мисленників найвищим ідеалом, метою, до якої вони усі стремлять. Чи багато з них досягнули цього ідеалу — судити важко. Сковорода, може, найближче до нього підійшов. — Релігійне забарвлення яскраво виступає в історії української думки.

Боротьба думки коло оброблення та вислову цих провідних ідей української філософії ще далеко не закінчилася. Українці, як і всі інші слов'янські народи — ще не подарували світові "великого філософа", себто мисленника, що міг би повести за собою світову думку. Якщо такий філософ прийде, він, розуміється, зможе надати цим думкам останньої обробки та ясности.

Л і т е р а т у р а.

Загальна: Дм. Чижевський: Нарис з історії філософії на Україні.

Прага 1931. В цій книзі знайдемо глави про усіх українських філософів, про яких ми говоримо в нашому курсі. Доповнення в статті В. Заїкина "Поступ", 1928 р. Число 3-4. М. Грушевський: З історії релігійної думки на Україні. Львів. 1925.

До глав 1 та 2. Яко справочника можна вживати книги: Я. Ярема: Ввід до філософії. Прага. 1924.

До глави 3. Старі часи: В. Щурат: Українські джерела до історії філософії. Львів. 1908.

До глави 4. Г. С. Сковорода: Дм. Багалій: Г. С. Сковорода. Український мандрівний філософ. Харків. 1926. Збірник "Про Сковороду". Одеса. 1922. (Стаття М. Гордієвського). Дм. Чижевський: Філософія Г. С. Сковороди. Варшава. 1934. В. Петров статті в "Життя та Революція", 1927, чч. 4 та 8; "Записки історично-філологічного Відділу Української Академії Наук", 1927, том. XIII-XIV. Популярні брошури — М. Возняка, Д. Багалія та М. Яворського, Васильківського, В. Білого. Вибрані твори Сковороди в перекладі на сучасну українську мову — Гнат Хоткевич: Гр. Сав. Сковорода. Український філософ. Харків. 1920.

До глави 5. Сучасники Сковороди: Див. загальні твори.

До глави 6. Західня філософія на Україні в першій половині XIX в. Див. загальні твори. Крім того: І. Мірчук: П. Лодій... В "Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin", I. (1928) — (українська стаття). І. Бірчак: Український філософ В. Дорогович. "Науковий Збірник на пошану академіка М. Грушевського", том II. Київ. 1929.

До глави 7. Філософічні погляди українських письменників: Див. загальні твори. М. Вozняк: Кирило-Методієвське Братство. Львів. 1921. П. Зайцев: Стаття в "Наше минуле", 1918, книга 1. Про Костомарова: В. Петров: "Життя і революція", 1929, числа 2-3. Про Куліша: Д. Дорошенко: П. Куліш. Київ, 1918, або Берлін, без року. В. Шурат: Філософічна основа творчості Куліша. Львів. 1922. В. Петров: Куліш в 50-ті роки. Том 1. Київ. 1929. Про Шевченка: Ст. Смаль-Отоцький: Шевченко. Інтерпретації. Варшава. 1934. Ст. Балей: З психології творчості Шевченка. Львів. 1916.

До глави 8. Юркевич: м о я книга (згадана в загальних творах).

До глави 9. Сучасність: моя книга. Про Потебню: К. Чехович: Потебня. Український філософ-лінгвіст. Варшава. 1930. К. Чехович: Погляди Потебні на українську справу. Львів. 1929. Про Лесевича: М. Журливий: В. Лесевич, як філософ. Одеса. 1915. М о я стаття про В. Липинського в "Дзвонах", 1932.

До глави 10. Український світогляд: м о я книга. Костомаров в "Творах", Львів, 1906.

Лекція дванадцята.

ПЕРЕДХРИСТИАНСЬКА РЕЛІГІЯ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ.

Проф. Дмитро Антонович.

Дати характеристику української передхристиянської релігії невичайно важко. Відомостей про дохристиянську релігію дійшло до нас дуже мало і то в джерелах дуже сумнівних. Почати з того, що автори всіх старих літературних пам'яток були християни і з ненавистю ставилися до віри старої часів передхристиянських. Крім того, часто буває важко установити які фрагменти в пізніших списках старих творів є автентичні, а які є пізнішими вставками переписувачів, що також, як християни, вважали потрібним згущувати фарби щодо "нечестія і поганства" старих часів. Ці переписувачі могли давати вставки від себе до старих текстів, найменше журячись правдоподібністю своїх полемічних проти поганства випадів. Так само діяли і пізніші редактори, що передаговували старіші літописні описки.

Взв'язавши старі літературні твори, з яких доводиться здобувати відомості про стару передхристиянську віру українців, це пам'ятники або літописні, або проповіді проти власне вже не "поганства", а двоавірія, себто призначені для християн, які побіч христової віри не позбулися старих передхристиянських обрядів. Ці проповіді здебільшого повстали в XII столітті, але дійшли до нас в пізніших списках не раніше XIV століття. Літописи теж, як відомо, підлягали літературним редакціям, вставкам і перерібкам; при тому треба пам'ятати, що і перші автори і пізніші редактори, компілятори, переписувачі однодушно були тенденційно настроєні проти поганства. Нарешті при бідності і непевності наших відомостей про стару релігію може певним джерелом бути і такий чисто літературно-поетичний твір нашої старої письменності, як "Ослово о полку Ігореві", але і воно є пам'ятником похристиянськи-настроєного дружинно-придворного середовища; автор його, а може автори різних частин цього твору, були християни — книжники, теж не ворожі християнським тенденціям. Одже непевність і тенденційність всіх відомостей про передхристиянську релігію стоять поза всяким сумнівом.

Але на цьому не край. Коли б тільки це, то обережною і витриманою критикою та розбором може удалося б відділити автентичне від пізніших вставок, правду від тенденційного вигадування. Та трудність ускладнюється ще тим, що спочатку у християнських письменників панував погляд, що передхристиянські боги — це біси та що про них зовсім не благочестиво згадувати, і тому ті письменники, що могли ще знати про стару релігію, уникали про неї оповідати. Коли згодом пізніше погляд на передхристиянську релігію трохи змінявся і в старих богах бачили вже не бісів, а "тварі", себто речі або тварини створені одним божом і нечестиво нерозумним темним людом обожествлені, то на ці часи вже автори, що припускали можливість писати про поганську віру, щоб її поборювати, фактично вже тієї віри самі не знали, або в ліпшому разі мали поняття про зовнішні вияви поганського культу, але зовсім не були освідомлені про внутрішній сенс, про зміст поганських вірувань. Так що до успішної тенденційності старих джерел прилучається ще й ігнорація авторів тих джерел.

При такому стані може найбільше цінними моментами в ста-

рих записах про передхристиянську віру є ті, в яких не йде мова про стару віру, про старих богів, але де оповідається про якусь важнішу подію історичного значіння, а згадка релігійного характеру приходить, такби мовити, для самого автора непомітно, без того щоб він на цьому уступі запису спеціально спинив свою увагу. До таких записів відносяться в літопису оповідання про договори з греками. Тут, розуміється, всю увагу автора звернено на те, щоб оповісти про самий договір, а вкінці, як деталі, сказано, що царі візантійські на вірність договору цілували хрест, а Олег з дружиною ходили на рогу і клялися своєю зброєю і Перуном богом своїм і Волосом, "скот'їм богом". Це сказано про договір 907 року. Про договір 945 року розповідається знову докладно, а вкінці описується присяга, що Ігор, прийшовши "на холми, де стояв Перун", клявся на зброю і золото, а християнську Русь водили присягати до церкви св. Ілії. Нарешті, так само в договорі 971 року Святослав клявся в ім'я Перуна і "Волоса, бога скот'я". Це власне може і всі автентичні відомості, які маємо про стару віру і назви двох богів — П е р у н а та В о л о с а, очевидно головніших богів, іменем яких князі і дружина клялися. Решта імен старих богів, що зустрічаються в літописах, правдоподібно, пізніші вставки, і взагалі матеріал сумнівний. Із наведених же вище відомостей про три договори з греками можна зробити ніби висновок, що бог Перун був головним богом князя і дружини і їм клянутьоя князі з дружиною. В 945 році Ігор клянеться тільки Перуном. А в 907 і 971 роках Олег і Святослав клянутьоя: крім Перуна ще і "Волосом, богом скот'їм". Обидва рази появляється додане до Волоса, що він "бог скот'їй", здається треба розуміти в тому сенсі, що скотина тоді була, такби мовити "монетна одиниця", замість відсутніх грошей рахували на скотину. Одже В о л о с був свого роду М е р к у р і є м, богом торгівлі, головним богом купців, і договори, що мали торговельний характер, му- сіли бути окріплені, крім військового елементу князя та дружини, що клялися іменем Перуна, ще й торговим елементом в клятвю на головного бога торгівлі "Волоса скот'я бога".

Коли вищеприведені міркування можуть здаватися дещо хиткі, то всі інші здогади про стару релігію українського народу ще менше певні; а оскільки опрацювання і дослідження над виявленням тої релігії все ж провадяться досить енергійно, то із обережності краще подати деякі думки і висновки окремих дослідників, не беручи відповідальності за їх непомилковість.

Вже Б у о л а є в, займаючись питанням, про стару передхристиянську релігію слов'ян, бачив в ній дві доби: стару — з головним богом С в а р о г о м і нову з богами П е р у н о м і В о л о с о м. Перша стара доба була ніби загальнослов'янська, друга власне руська. Це останнє твердження Буолаєва було заперечувано, бо ім'я бога Волоса зустрічається і у південних та західних слов'ян. Але назагал думку про два періоди в передхристиянській міфології — старий — з богом Сварогом на чолі і новий — з головним богом Перуном, прийняли і академік М. Г р у ш є в с ь к и й ^х і Ф. К о р ж ^{хх}, який рішуче стоїть на тому, що ім'я Сварога не є вигадкою, бо в XI—XIII століттях вигадати його було нізвідки. Навпаки, проф. В. А н і ч к о в ^{ххх} уважає, що бога Сварога не було зовсім, що це ім'я походить від

х) М. Грушевський: Кіевская Русь, т. I, СПб. 1911, стор. 391.

хх) Ф. Корж: Владимірови боги — Сборник Харьковскаго Историко-филологическаго Общества т. XVIII (На пошану М. Сумцова) Стор. 51—58.

ххх) В. Анічков: Язичество и древняя Русь, СПб. 1914, стор. 291.

імени Сварожич, що зовсім не був богом, а був огнем при отодолі. Тому, коли в літопису появляються пізніші вставки з іменами богів князя Володимира Великого, то імени Сварожича немає. Але, гадає Є.Анічков, що коли був огонь-сварожич, то пізніше могли для нього придумати батька бога-царя Сварога. Але разом з тим Є.Анічков уважає, що і культ бога Перуна дуже недавній, власне заведений Володимиром Великим, як культ головного бога держави, якому мали підлягати всі інші боги тих народів, що підлягали київській державі Володимира. Тому, уважає проф. Є.Анічков, Володимир підніс значіння бога Перуна, як головного бога держави і як символ державного об'єднання у Києві, а свого дядька Добриню післав воздвигнути бога Перуна і в далекому Новгороді, своєму найдальшому, але важливому для Києва пункті на шляху із Варяг в Греки х/. М.Грушевоцький відкидає новаторство Володимира в ділі насадження культу Перуна, що, як видно, був у князів і дружини головним богом і за Олега і при всіх князях Ігоревичах (що, до речі, себе тоді ще Рюриковичами не називали і легенди про Рюрика ще не знали. Ця легенда про Рюрика, Синеуса і Трувора є значно пізніший варіант київської легенди про трьох братів Кія, Щека і Хоріва, що також не була легендою дуже старою, а була легендою правдоподібно вже літературного походження).

Так само і Є. Г о л у б и н о в с к и й хх/ уважає, що Володимир нічого нового в передхристиянській релігії не запроваджував, що Перун стояв і за Ігоря та Святослава і "Володимир не мав потреби ставити там Перуна, або він тільки замінив застарілу статую на нову". Що ж до посилки Добрині з метою поставити статую Перуна у Новгороді, то Голубинський питається: "Що це може значити, це поставлення одного ідола, як не те, що з початку кожного князювання було у звичаю поставляти по головніших містах по новому ідолові, або просто безглуздість, що вифантазувалася у літописця (або його пізнішого переписувача) для його власної мети?".

Так кожна точка, кожне твердження щодо старої дохристиянської релігії українського народу викликає у найповажніших дослідників діаметрально протилежні погляди і твердження. Так більшість російських дослідників уважає, що принесення людей в жертву Перунові практикувалося. Є.Анічков це рішуче твердить в своїй монографії ххх/, але це переконання у нього виростає із того, що людські жертви давно тривали в північних москововських дебрях, де волхви різали богам "старую чадь". Але практика у фінських народів не може бути доказом практикування людських жертв у Києві. Факт людської жертви вважає доведеним і А. Шахматов хххх/ у випадку 983 року, коли дружина Володимира хотіла принести в жертву Перунові сина одного з дружинників — Тура, що виявився християнином і не згодувався видати свого сина, теж християнина, на заклання. Це ніби викликало обурення всієї дружини, що умертвила і батька і сина, і в особі батька, що звався Тур, або Тури, Шахматов і бачить першого

х) Є.Анічков: *Op.cit.* 15-322. Ще раніше погляди на Сварога, як головного бога слов'ян, відкидав Ягіч, а за ним Фамінцин, Махаль і інші.

хх) Є.Голубинський: *Исторія русской церкви т.І. (первая половина)* Москва. 1901 р. Стор. 150-151.

ххх) Є.Анічков: *Op.cit.* Стор. 238.

хххх) А.Шахматов: *Как назывался первый русский святой мученик?* Известія Имп. Академіи Наук, УІ серія. 1907, ІХ. Стор. 261-264.

святого мученика на Україні і в назві Турової божниці бачить церкву, присвячену цьому первомученикові Турові х/

Але і відносно цього факту академік М. Грушевський зовсім слушно ставить питання: "чи не маємо тут до діла просто із спогадами про забиття варяга християнина за зневагу отарих богів і чи не з'явилася людська жертва як наслідок літературного опрацювання під впливом книжних взірців?". Таке питання тим більше слушне, що релігійний фанатизм в колі сповідників многобожжя є річчю незнанною. Прихильники многобожжя, як правило, не переслідують богів інших племен чи народів, коли ті племена собі і покоряють, то щонайбільше вимагають, щоб і боги покорених племен uznали зверхність богів племені — переможця. Тому племена переможців своїх головних богів оточували меншими богами племен переможених. Якогось же переслідування на ґрунті різнобожжя не було. Легенди про намагання нав'язати своїх богів — це здебільшого випадки пізніших християнських письменників. Навпаки, релігійний фанатизм є властивий сповідникам Єдиного Бога (юдеям, християнам, магометанам), що вважав свого бога одиноко істинним і справним, а всіх інших богів, або просто бісами, або в кожному разі богами неправедними. Тому всі переслідування християн звичайно мали під собою ґрунтом християнський фанатизм і непошану християн до поганських богів та зневажання тих богів з боку християн. Пізніше ж християнські автори звичайно справу обертали і фанатизм приписували поганцям, а самих християн представляли як невинні жертви поганського ізувірства, мучеників, що невинно постраждали. Подібне християнське літературне опрацювання легенди, як гадає акад. М. Грушевський, могло мати місце і в київській події в Туром. І взагалі акад. М. Грушевський висловлюється в тому сенсі, що існування на Русі IX-X століть звичаю приносити в певних, особливих випадках людські жертви видається все таки сумнівним.хх/

Крім такої розбіжності думок у дослідників старої дохристиянської релігії, підноситься ще одна думка, що взагалі порушує питання про єдину релігію цілого населення Київської Руси. Так Є.Анічков гадає, що не можна говорити про релігію цілого населення, а тільки про кілька релігій. Так релігію з головним богом Перуном Є.Анічков вважає за релігію князя й його дружини; міське торгове населення мало релігію з головним богом Волосом, а сільське населення мало ще інші вірування, якими міродайні державні чинники того часу просто не цікавилися і про них не згадували. До князювання Володимира Ігоревичі мали свого бога у себе в дворі теремному, де трималися із своєю дружиною, з якою жили спільним життям і почували потребу, щоб всі члени дружини і князь були зв'язані одною вірою. Тому в справах віри князь радиться з дружиною, через те Святослав не хотів приймати християнства, що дружина його тому противилася. Коли ж все таки до складу дружини входили християни, то це вносило небажаний розклад, і коли нарешті Володимир з дружиною пе-

х/ Дехто з дослідників (Рожнецький)указує, що згадка про Турову божницю є аргументом для доказу існування у Києві германського культу Тора. М. Грушевський вважає за неможливе, щоб християнська церква називалася божницею Тора чи Тура. (Стор. 392).

хх/ М. Грушевський: Стор. 404.

реїшли на християнство, то почасти також і для того, щоб знижити в колі дружинників і різницю в вірі. Коли раніше Володимир виніс статую Перуна із теремного свого двору на холм, то цим призначив бога свого і своєї дружини для загального почитання, як головного бога держави. Цим актом, як каже 3.Анічков, Володимир в дружиною "із збройної сили звернувся в політичну владу". Водрузивши Перуна, як головного бога держави, оточили його іншими богами, богами народів, що підлягали київській державі, і ті боги мусіли скоритися перед Перуном, як молодші боги, подібно як їхні народи корилися під владою Києва. Цим ніби пояснюється, що коли Володимир з дружиною перейшли на християнство і звергли Перуна, то людність поставилася до цього байдуже, як до зміни князівського ритуалу, що населення менше обходить. Тому офіційне хрещення пройшло легко. Але елемент, що стояв в опозиції до князя та дружини, став у опозицію і до християнства і всякі стихійні та політичні нещастя (голод, мор, війна, посуха тощо) приписув арді старим богам і час від часу підіймав заворушення. З заведенням християнства прийшла нова християнська ієрархія, а стара державна ієрархія перейшла в опозицію, провадила протихристиянську агітацію в масах народніх, появлялась час від часу в містах, але, не маючи успіху, не уміючи свого руху організувати, терпіла поразки і відступала від міст до народніх мас.

Який був круг богів Володимирових; такби мовити, менших богів в кругу перунового, сказати важко. Старші редакції літопису тих богів не перелічують. А і ті старіші редакції укладалися більше ніж через півстліття після заведення християнства. Перелічення тих богів прийшло в літописних списках пізніших редакцій, що прийшли через ото-півтораста літ після заведення християнства. Очевидно таким літописним свідомством багато віри надавати не можна і в ліпшому разі в іменах переслідуваних богів треба бачити почасти поетичну вигадку, почасти казкові перекази, а найпевніше — це імена богів, що жили в народніх віруваннях різних племен і народів підлеглих київській державі, жили побіч офіційно признаного християнського Бога. Очевидно це були імена богів, яких треба було понизити, скомпромітувати, представити давно поверженими богами.

Отже перелік богів вперше зустрічається, як гадають, тільки в третій редакції київського літопису, що складалася не раніше самого кінця XI століття (1095 року); в цій редакції вперше появляється опис бога Перуна та імена менших богів, що стояли побіч нього. Тут сказано, що Володимир поставив "кумири" "Перуна древляна, а главу его сребрену" і Хьрса, Дажь-бога, Отрибога, Симарьгла, Мокошь". . . .

Отже цю вістку літопису ми не маємо ніяких підстав трактувати, дійсний опис подій, що мали місце за більше ніж сотню років перед тим, як зроблено цей запис, але можемо найбільш взяти на увагу, що імена тут наведені були знані через 100-150 років після прийняття християнства і очевидно християнські письменники вважали потрібним їх поборювати. Це тим більше правдоподібно, що подібні імена вставлено і в поучення проти двоевір'я, так зване "Слово нікогого Христолубця" і в перекладену з грецької мови повість про "ходження Богородиці по муках" і на решті деякі з цих імен зустрічаються в "Слові о полку Ігореві".

) 3.Анічков. стор. 320. (За Ключевським: курс русской истории. т. I. г. Москва. 1906. стор. 174).

Коли на протязі півтора-двох століть офіційно християнство в містах закріпилося, то християнські проповідники вже боролися не в прихильниками поганської віри, а з обивателями, що вважали себе за християн, але не розумілися на християнській догматиці і трималися старого ритуалу. Часто прихильниками того ритуалу були і християнські священнослужителі. Проти їх направляли свої проповіді освічені християнською книжністю проповідники. Що ж до "Слова о полку Ігореві", то цей поетичний пам'ятник XII ст. власне вже називає не богів, а їхнє потомство, — їхніх внуків. Бо йназиває: Велесов вуче, вітри — Стрибожі внуці, двічі згадуються сили "Дажбожа внука". Можна думати, що автор слова деяких богів очоловічує, не вважає більше за богів, а просто за визначних предків своїх сучасників. В незовсім ясному реченню названо ім'я бога Хорса, але очевидно під цим треба розуміти якусь територію на сході від київської держави, мешканці якої, ще не прийняли християнства, а поклонялися Хорсові. В Дажьбогові дехто хоче бачити бога оіверян, що складали Ігореве військо і ніби тому Ігореві полки називаються унуками цього бога.

Але коли в розумінню позитивних відомостей про нашу передхристиянську релігію багато непевного і неясного, то, навпаки, можна з певністю винести кілька тверджень характеру негативно-го, а саме про те, слідів чого у нас, ні в літературі, ні в переживаннях не збереглося. Так, з певністю ні про яку генеологію богів передхристиянських у нас говорити не доводиться. Навіть всі боги, що в літературних джерелах названі, всі мужеського роду; богинь зовсім немає. (Можливо, що богинею була якась неясна "Мокошь", але але це, правдоподібно, божество якогось фінського племені, що підлягало київській державі). Ще характерніше, що немає ніяких натяків на існування дуалізму, цебто двох начал (добра і зла). Всі боги добрі, всі дбають про благо людини. Деякі боги може трохи не безпечні, але ніколи не злі. Коли начало зла прийшло в християнством на Україну (в вигляді диявола чи сатани), то і цей образ на Україні втратив свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу.

Коли князь і дружина прийняли християнство офіційно в кінці X століття, то християнська ієрархія підняла боротьбу з новооберненими християнами міста та продовжувала її кілька століть, домагаючись викорінити поганські обряди, або двоєвір'я. Що ж до селянських мас, то приведення їх до християнської віри взагалі треба датувати на кілька століть пізніше, а з слідами двоєвір'я ще провадилося боротьбу у XVIII і XIX століттях. Але ця боротьба провадилася так само з обрядовістю поганською, отже з зовнішніми виявами, а внутрішнього змісту тих обрядів уже не розуміли, як не розуміли і християнські проповідники XII століття.

Взагалі, що стосується до вірувань селянської верстви, то старе аристократичне письменство, як і взагалі вищі класи населення ними зовсім не цікавилися і в старих літературних джерелах шукати звісток про них не приходиться. За відомостями про вірування селянських мас треба звертатись до матеріалів етнографії, які одиниці можуть трохи пролити світ в цій ділянці. Народні обичаї, перекази, взагалі матеріал фольклору українського, досить багатого, досліді старіших пережитків у фольклорі подекуди проливають світ на деякі риси народніх передхристиянських вірувань. Але щодо висновків із фольклорного матеріалу, то треба бути дуже обережним. Здебільшого прийнято думати, що релігійний культ українського селянства, це був культ природи, правдоподібно оточений більше з сонцем ніж з місяцем. Принаймні основні українські обряди сполучені з поворотами сонця: колядування та щедрування з зимовим поворотом сонця на літо, веснянки — з весіннім рі-

вноденством, купальська справа з літнім поворотом сонця на зиму, і коляда з осіннім рівноденством. Так ніби уцілів народній соняшний календар. Але дехто з фольклористів знаходить якісь менше виразні пережитки, що вказували б і на місячний культ. Обичаї похоронні і поминальні указують на віру в загробне життя померлих. Мабуть виявлявся культ природи і в тому, що народня фантазія заселявала ліси, води, поля, болота різними потворами та духами, що під впливом християнства змінилися в понятті нечистої сили, але це належить до явищ порівнюючи недавніх.

В кожному разі на селі як християнство, так і сполучене з ним поняття про чорта порівнюючи недавнього походження і, як констатує Ф. Вовк^x, поняття про чорта тісно сполучене з біблійними та середньовіковими теологічними поняттями. Український чорт, як зрештою і його західно-європейські родичі, нещасливий бідолаха, що на превелику силу заселяє свої володіння кількома заблудшими душами. Це жалюгідна істота, недогадлива, що завжди попадає в неприємне для себе становище... Ця відсутність в світогляді українського народу як в найдавніших часах, так і пізніше, начала зла, як рівнозначного з добром, лихого духа, що постійно бореться з духом добрим, накладає характерну печать на увесь народній характер і на всю народню культуру. Маючи народні, що довго зоставалися чужими християнству, як кажуть етнографи^{xx}, зберегли найбільш старовинні вірування, що сполучені з культом небесних світил, а все інше має пізніший і очевидно наносний характер. Це дозволяє нам думати, що християнство в центрах і спізнене на селах лягло на Україні на ґрунт, вільний від усякого фетішизму. Правдоподібно цим треба пояснити і те, що на Україні ніколи не було сектанства, що зароджується, як відомо на ґрунті обмежено-формального відношення до предметів почитування. Із всіх ухилів від православної віри на Україні поза державно-політичною акцією спостерігалася тільки рух чисто раціоналістичні — соцініанство в минулому і баптизм в сучасності.

- - - -

Досліди передхристиянської релігії на Україні провадяться вже від давнього часу, але головним їх успіхом треба вважати те, що вони розвіяли чимало легенд і неправдивих тверджень про стару передхристиянську релігію, але зате дуже мало збагатили наші правдиві відомості про неї. Можна сказати, що ці дослідження виявили, як мало ми знаємо про стару релігію і як обережно до відомостей про неї треба ставитись. Науковий підхід до теми подають відповідні уступи в книгах:

М. Грушевський: Історія України-Руси т. I. Київ, 1913.

Ф. Вовк: Студії з української етнографії та антропології. Прага 1927.

В. Корж: Володимірові боги — Збірник Харківського історично-філологічного Товариства т. XVIII на пошану М. Сумцова.

В. Анічков: Язычество и древняя Русь. Петербург, 1914.

В цих книгах показано докладніше літературу предмету. Крім того, більша література існує, що трактує предмет передхристиянських

- - - -

x/Ф. Вовк: Етнографіческія особенности украинскаго народа. — Украинский народ в его прошлом и настоящем т. II. Петроград 1916.

Стор. 607.

xx/Ф. Вовк: Там же. Стор. 613.

вірувань не обмежено територією України, але в загальнодержавному масштабі. Головніші праці в цій галузі, це дослідж. А. Веселовського, А. Брікнера, Л. Нідерле, А. Фамінкіна і багатьох інших.

Лекція тринадцята.

УКРАЇНЬКА ЦЕРКВА.

Проф. Василь Біднов.

I. Введення хри-

стіанства. Археологічні дані та писані історичні відомості виразно свідчать, що українська територія в давніх часів знаходилася під сильним культурним впливом народів близького Сходу, а від VIII ст. до Христа — під виключним впливом греків, чиялісні колонії яких, що були розкинуті в Криму та вздовж північного берега Чорного моря, від устя Дунаю до устя Кубані (Херсонес, Пантікопей, Олександрія, Тіра, Тапакіо, Німфея та інші), були тими осередками, через які на протязі довгої низки століть, греки піддержували торговельні зв'язки з Україною й передавали їй насамперед матеріальну й духову культуру. Часто зміна народів в наших степах не знищила цих культурних впливів, — часом тільки припиняла їх, але з після короткої паузи, вони знову відновлювалися. Отакі отакі зв'язки з грецьким світом спричинилися й поширення християнства на нашій території, чому в значній мірі допомогло й присутність в грецьких колоніях жидів. Коли це можуть свідчити сумні традиційні оповідання про початок християнства в Криму в II ст., то звістки про існування тут християнських громад в середині III-го віку вже цілком певні. Томі, Пантікопей (чи Боспор) і Херсонес були тими осередками, де в жінні III і IV в. в. вже існують церковні організації, а ашижені на чолі. Християнство поширюється серед готів, що утворили сильну державу на півдні України, Тесліх, готський єпископ бере участь в засіданні великого вселенського собору в Нікеї (325 р.), чим же бачимо й єпископа боспорського.

Далі, в IV ст., нестаті єпархії херсонеської і тавроменської, або готтєйської, в Криму, а за ними в V-VII ст. нестаті єпископські катедри в інших місцях. В V-VIII ст. бачимо понад Чорним морем єпархії суроожську, фулєдську, західську, та інші. Все це свідчить про широке розповсюдження тут християнства. З V ст. слов'яни займають Україну слов'янські племена й у VIII ст. вже міцно сидять вони по чорноморських та озівських берегах, мають постійні зв'язки з греками й піддаються їх культурним впливам. Утворення Київсько-української держави в IX ст. допомагає зміцненню таких зв'язків з греками. Військові походи, дипломатичні зносини й особливо торговельні зв'язки України з Візантією утворюють сприятливі обставини для поширення християнства серед наших предків. Спершу приймають його верхи нашого громадянства, а під них воно переходить і в низи. Брак потрібних для того джерел не дає можливості простежити оцей процес повільної християнізації нашого народу. Стародавня традиція наша вказує охрести християнства в Києві ще в IX ст., у зв'язку з легендою про

князів Аскольда та Дира. З певністю можна твердити, що в першій половині X ст. в Києві вже була церква св. пророка Іллі. Болгарські походи Святослава не дуже збільшують впливи християнства, і в останній чверті X ст. кількість його прихильників стає настільки великою, що ставиться питання про перехід державної влади на бік нової релігії. Боротьба партій християнської, з одного боку, і оторонників старих національних вірувань, з другого, часами дуже загострювалась. Великий князь Володимир Св. (980-1015), з мотивів державно-політичного характеру, оцінивши значіння міцної організації християнської церкви для державного будівництва, рішучо став на бік християнства й десь коло 988 р. охрестився сам з своєю родиною й почав ширити християнство окрізь по своїй державі. Богослуження на слов'янській мові, в перекладах св. Кирила та Меодія, полегчувало справу розповсюдження запозиченої від греків релігії, й вона вільно окрізь знаходила собі прихильників. Поганство наших предків, ще слабо розвинене і мабуть не оформлене в релігійну систему, що не мало сильної зовнішньої організації, не мало храмів і виробленої християнської верстви й було більше зв'язане з сімейно-родовим побутом, ніж громадським, не в силах було дати поважний опір християнству в його розвиненою догмою і дуже солідною та складною церковною організацією, й остання, при активній участі державної влади, витісняла поганство. Чим ближче до Києва лежала місцевість, тим легше прищеплювалося тут християнство, в далеких же північних краях (як в Новгороді) не обходилося без зовнішнього примусу. Залежало це від культурного розвитку краю. Кадри священників та єпископів, провадили справу розповсюдження християнства. Наступники св. Володимира, особливо Ярослав I (1019-1054), продовжували розпочату справу. Поганство остаточно уступило своє місце християнству в XI ст. В північних краях над Волгою та в Новгороді в XI ст. виявилися кілька разів слабші спроби поганської реакції, але ж без помітних наслідків. Все таки широкі маси не здібні були засвоїти духу християнської віри, а в більшості обмежувалися його зовнішніми формами, що прикривали його внутрішній зміст та дух, а тому людність ще довго трималася, разом з християнством, і попередніх поганських поглядів та звичаїв, була власне прихильною до двох вір - поганської та християнської. Найбільш помітним було таке явище в глухих, далеких від культурних осередків місцевостях. З часом таке "двовірство", під впливом церкви, слабіло, а проте елементи поганства - в формі різних повір'їв, поглядів та звичаїв - залишилися назавжди серед населення тих просторів, що охоплювалися колись українською церквою.

2. Християнська церква в Київській державі.

Володимир Св. в цілях тіснішого зближення з Візантією оженився з сестрою грецьких імператорів, царівною Ганною, і піддержував зв'язки з греками. Християнське богослуження мало величезне значіння в справі поширення християнства та втілення його в народні маси. Тому й сам Володимир, і його наступники виявляли жваву будівничу діяльність - старанно будували церкви. Так, Володимир Св. поставив у Києві Десятинну церкву, церкву св. Василя, Спасо на Берестові та ін.; будував він церкви і в інших містах. Син його Мстислав поставив церкву Богородиці в Тмутаракані й Спасо-Преображенський собор в Чернигові, другий син - Ярослав збудував у Києві Софійський собор. Князь Святополк поставив головну церкву Михайлівського монастиря в Києві.

Літопис подає чимало прикладів будови кам'яних церков різними князями в різних містах Київсько-Української держави: на Волині, в Галичині, Любомлі, Холмі, Полоцьку, Смоленську. За прикладом князів йшли бояри та взагалі багаті люди, а потім і цілі громади поодиноких міщевостей. Церкви наділялися іконами, книгами, літургичними убраннями, дзвонами та ін. Кам'яні церкви вимагали великих коштів, а тому вони були рідким порівнюючи явищем, переважно ж будовано дерев'яні церкви як по містах, так особливо по селах. Кількість їх була досить значна, принаймні в містах. В Києві, наприклад, під час пожежі 1124 року згоріло до 600 церков. Церква була не тільки місцем богослуження, а й осередком громадського, економічного й освітнього життя, бо коло церкви відбувалися зібрання для вирішення громадських справ, виникали ринки (ярмарки), засновувалася школа та шпиталь, а через те парохіальні церкви мали особливо важне значіння. Разом з парохіальними церквами, в нас виникли й монастирі — мужські й жіночі. Наші князі були фундаторами й монастирів, за їх прикладом йшли й приватні особи. Перші монастирі бачимо в Києві, а серед них перше місце належить Києво-Печерському монастиреві, заснованому в другій половині XI в. преподобним Антонієм та Теодосієм. Він послужив зразком та прикладом для всіх наших монастирів, був освітнім центром, дав багато церковних діячів і мав взагалі велике значення в релігійному житті українського народу аж до самої революції 1917 року. Головна його церква — Успенська, або велика лаврська, є цінним пам'ятником нашого стародавнього будівництва. Ченці-аскети стали ідеалом християнського життя для нашого народу, й від них він засвоїв аскетичний погляд та обрядовий ригоризм, що затримується до наших часів.

Українська православна церква знаходилася в залежності від константинопольського патріарха. Залежність ця була досить слабкою й власне обмежувалася тільки тим, що патріарх призначав і ставив для нас митрополита. Далі вже влада його, можна сказати, ні в чому не виявлялася. До здобуття Києва татарами (1240) в нас було 22 митрополити. Наша традиція вважає за першого митрополита Михайла, тепер же першим називається Леон, або Леонтій, що вмер після 1004 р.; останній — Іосиф (з 1237 р.). Всі вони були греками, більшість з них не знала навіть мови своєї пасти. Виняток роблять тільки митрополити Іларіон (з 1051 р.) та Климент Смолятич (з 1147 р.): були вони українцями й вибрано їх без відома константинопольського патріарха. Звичайно митрополити наші жили в Києві, катедральною церквою була св. Софія. Дехто з дослідувачів твердить, що до збудовання Ярославом зазначеної церкви, перші митрополити сиділи в Переяславі. В склад київської митрополії входили всі землі Київсько-Української держави, з поширенням її території, збільшувався й розмір митрополії; в міру того, як зменшувалася наша стародавня держава, скорочувалася й територія митрополії. Зріст слов'янської колонізації на півночі Східної Європи спричинявся поширенню тут і меж київської митрополії. Частина цієї розлеглої території, головним чином вздовж Дніпра, належала до власної єпархії митрополита, більшість же її було поділено поміж різними єпархіями, кількість яких була не завжди однакова. Ще за Володимира Великого (після 992 р.) виникли єпархії Чернігівська, Володимирська на Волині, Полоцька, Білгородська, Новгородська, Ростовська, Туровська й Тмутараканська. За Ярослава I утворено Переяславську та Юрьївську (Юрьїв на Росі, тепер Біла Церква), далі йдуть: Смоленська (1137), Галицька (до 1167 року), Рязанська (до 1207 р.), Володимирська на Клязьмі (1214 р.), Перемишльська

ка (коло 1220 р.) та Угровська (за Данила Романовича). Таким чином, до часів Батия Київська митрополія мала в собі, крім митрополітальної, 16 єпархій. Кожний єпископ у своїй єпархії був цілком самостійним, а підлягав митрополитові лише в загальноцерковних справах, а митрополит брав участь у виборах єпископа, хиротоніював його й, у випадках провини його, судив, часом викликав для участі в церковних зборах. Багато наших єпископів було з греків. На справу виборів єпископів мали вплив і наші князі, які дбали про матеріальне забезпечення церкви та її ієрархії, надаючи їм кошти та земельні маєтки. В Новгороді, де вже XI ст. народне віче стало вище князя, вибори місцевого єпископа залежали цілком від народу: віче його вибирало, посиляло на посвячення до митрополита, а іноді навіть позбавляло вже поставленого ієрарха його ахипастирських прав. Новгородський архієрей перший здобув від митрополита в 1165 р. титул архієпископа. Для помочі єпископові в справах єпархіяльних, коло нього знаходився клирос, себто собор пресвітерів, що виконував його доручення.

У внутрішньому своєму життю Київська митрополія керувалася канонами вселенської церкви, постановами своїх власних соборів та приписами державно-церковного змісту (як "устави" св: Володимира та Ярослава I). До патріярха зверталися тільки в деяких рідких випадках. На протязі домонгольської доби вже склався в нас той лад церковного життя та звичаї, які спостерігаємо за часів пізніших. Вже тоді на Україні запанувала та неприхильність до Риму та взагалі до латинства, що особливо яскраво виступає в ХUI-XUIII ст. Неприхильність цю бачимо і в нашому літопису (Володимир Великий заєвляє польсько-німецькому місіонарові: "отци наші сего не прияли суть"), і в полемічних писаннях наших митрополитів (Іоанна II та Никифора) та інших авторів. Правда, наші князі провадили дипломатичні зв'язки та торговельні зносини з західньо-європейськими країнами, вступали нерідко в родинні зв'язки (особливо в XI ст.) з монархами латинського заходу, але це зовсім не ослабляло згаданої неприхильності до католицизму. Православний грецький схід цілком відповідав духові та релігійним потребам українського народу, і він звідти брав собі погляди, освіту та культуру. Богословські та взагалі літературні твори з Візантії переносилися до нас і в перекладі на слов'янську мову ставали джерелом знання та освіти для наших предків.

3. Відділення московської церкви від української.

Татарська навала 1237-1240 р. р. мала величезні впливи як на політичне так і церковне життя українських земель, Київ, що ще в другій половині XII ст. втрачує своє попереднє значіння, тепер зовсім підупадає. Серед поодиноких земель Київсько-Української держави зростають нові політичні й культурні осередки. Серед українських земель домінують Галич та Волинь. В північних краях, поруч з Новгородом та Володимиром, з ХІУ ст. починає зростати Москва, що поволі підбиває собі інші князівства понад Окою та Волгою. Білоруські землі та більшу частину українських забирає Литовська держава (в ХІУ ст.), а землю Галицьку Польща за Казимира Великого. Отже йдуть нові політичні впливи та взаємовідносини, яких не було до 1240 р. Територія Київської митрополії розбивається між Литвою, Польщею, Новгородом, Москвою та інш. Київському митрополитові доводиться мати справу не тільки з ріжноплемінною владою, а й ріжновірною. Така ріжниця й політична боротьба поміж зазначеними державами сильно ут-

рудняють його положення. Близкість татарських кочовин та небезпечність життя в близьких до станів місцевостях примушують наших митрополитів шукати собі спокійного місцеперебування. Кирил III (1245-1281), Максим (1283-1305) та св. Петро (1308-1326) не сидять на одному місці, а міняють свої осідки, найдовше перебуваючи на півночі у Володимирі та Клязьмі, а Петро — у Москві. Князі московські найбільше подобаються митрополитам, які від асоів Петра енергійно піддержують московську політику, чим настроюють проти себе інші політичні центри. Наслідком цього з'являються споби поділу єдиної митрополії. Поруч з Київською митрополією виникають в XIV ст. митрополії Галицька й Литовська. Першу спробу зробив галицький князь Юрій Львович: в 1303 р. було утворено Галицьку митрополію, а першим митрополитом був Нифонт. До складу її входили єпархії: Галицька, Перемишльська, Холмська (бувша Угреська). З досить значними перервами вона існувала на протязі XIV ст. З ініціативи Єльгерда виникла Литовська митрополія, що охоплювала єпархії великого князівства Литовського. Першими митрополитами були Теодорит, висвячений болгарським патріархом (1353 р.) і Роман (1355-1361). Та ці обидві митрополії довго існувати не могли, бо патріарх царгородський підтримував єдність митрополії, більше схилявся на сторону Москви, та й деякі митрополити самі переходили до Москви й тим самим поновляли єдність Київської митрополії. Так робили Петро галицький, Кипріян литовський, а литовський митрополит Григорій Цамблак (1415-1418) сам відмовився від катедри й тим допоміг Фотію (1408-1431) поширити свою владу й на Литву, Тому-то Київська митрополія зоставалася єдиною й охоплювала свої домонгольську територію до половини XV ст., коли Москва рішучо сепарувалася від Києва. Приводом до того послужила поява на Київській митрополії грека Ісидора, прихильника Унії з Римом. Константинопольський патріарх користувався своїм правом призначати київських митрополитів, і в цій справі інколи на нього впливав візантійський імператор. З початку XV ст. Візантія знаходилася в отрашній небезпеці: Турки-Османи збиралися покласти кінець її політичній самостійності. Імператор Іоан УІІІ Палеолог (1425-1448) шукав собі порятунку на заході в папи і, щоб схилити його на свою сторону, погоджувався на унію, себто на підоміття східної церкви владі римського єпископа. Для здійснення своїх планів імператор підбирав собі серед православного духовенства прихильників своєї ідеї, Патріархом він зробив свого однокумця Іосифа, а той і призначив київським митрополитом Ісидора, що за свого грецького патріотизму дав згоду брати участь на соборі у Флоренції. Справді, він був там, стояв за унію й повернувся до своєї пастви, вже як представник папи, з титулом кардинала. В Москві він зустрів сильний опір, а тому й мусів тікати звідти й держався деякий час в межах Литви та Польщі, хоч і тут він не зустрічав собі прихильників, не вважаючи на підтримку світської влади та литовського духовенства. Влаштувавшись в Італії, Ісидор добився призначення на київського митрополита теж прихильника унії Григорія Болгариновича, що потім одмовився від унії. Москва тим часом добивалася затвердження вибраного в митрополити собором єпископів Іону, рязанського єпископа. Заходи Ісидора в Царгороді та пізніші політичні події перешкоджали такому затвердженню. Тоді московський собор 1458 р. ухвалив самостійно, без патріарха, проголосити Іону митрополитом, при чому йому було дано титул "митрополит Московський і всея Руси", між тим, як попередні митрополити, й ті, що жили в Москві, всі ти-

тулювалися: "Київський і всея Руси". Від цього часу на території єдиної Київсько-Української митрополії бачимо вже дві: Московську й Київську. Перша з них охоплювала московську державу (претендуючи й на Новгород), а друга — православну людність Литви та Польщі. Тут знаходилися такі єпархії: Смоленська, Чернігівська, Полоцька, Холмська, Перемишльська, Львівська, Володимиро-Берестейська, Луцько-Острозька та Турово-Пинська. До цих дев'яти треба ще додати єпархію самого митрополита. Смоленська та Чернігівська єпархії, як прикордонні, часом належали до Москви, а Львівська в 1414–1538 р.р. підлягала безпосередньо митрополитові. Київські митрополити XV–XVI ст. живуть не в Києві, а в Новгороді або Вильні й володіють великими земельними маєтками в різних кінцях великого князівства Литовського. Звичайно митрополита вибирав, за згодою великого князя литовського, собор єпископів, в патріярха ж просили тільки благословення й ставили самі наші єпископи, не посилаючи його до Царгороду. Митрополит висвячував вибраних на місцях кандидатів у єпископи, стежив за їх діяльністю і в потрібних випадках скликав собори. Митрополити й єпископи наші походили з шляхетської верстви, що виправдувалося не тільки звичаєм, а й державними законами ("плебей не може бути прелатом"), а на їх вибір впливали великі князі литовські, що разом з тим були, після 1385 р., й королями польськими; в цьому відношенні не обходилося й без зловживань з боку світської влади, особливо ж в першій половині XVI в., в зв'язку з т. зв. правом патронства.

4. Церква в часах Литовсько-руської держави.

Від часів Ягайла Православна Церква в Литві (не кажучи вже про Польщу) знаходить на другорядне місце; католицизм був релігією державною й упривілейованою в порівнянні з православ'ям, і православні зазнають деяких обмежень в правах. Це видно з привілея Ягайла 1387 р. та з акта Городельської унії 1413 р. Тут русини (православні) не допускаються до участі в господарській раді, до воєводських та каштелянських урядів й до користування шляхетськими гербами. Митрополити та єпископи взагалі ніколи не брали участі ani в сенаті, ani в соймі. В кінці XV ст. було видано розпорядження, яким заборонялося православним будувати нові й поправляти старі церкви. Деякі польські історики заперечують факт існування такого розпорядження, але ж в пам'ятниках XVI–XVIII ст. зустрічаємо згадки про нього. Гуманістичні впливи та реформаційний рух XVI ст., в зв'язку з зростом шляхетських прав та привілеїв, поліпшили правне становище православної церкви. В 1563 та 1568 р.р. Сигизмунд II Август своїми привілеями відмінив обмеження для православних. Акти Люблінської унії (1569) забезпечували їй правне положення; але ж особливе значіння в справі забезпечення рівності всіх християнських визнань в Речі Посполитій має Варшавська Конфедерація 1573 р.

Державні потреби втягали галицько-волинських князів XVI–XVII ст. в справи та інтереси західно-європейських держав; тепер більше, ніж до того, доводиться Україні зв'язуватися з народами латинського ісповідання. Отже й православної церкві неможливо було уникати зносин з представниками латинської церкви. Вже Данило Романовий, в цілях звільнення України від татарського панування, веде переговори з римським папою про злучення церков й при цьому дістає від папи королівський титул. В зв'язку з цими подіями, очевидно, появляються на I Ліонському соборі (1245 р.)

якийсь український архієпископ Петро. В першій половині XIII ст. доходило ніби то до унії православної церкви з римською, та з того нічого не вийшло, так само, як і з того, що митрополит Григорій Цамблак, на бахання Витовта на Констанцький собор (р. 1415). В XIII ст. інтенсивно провадять місіонерську діяльність на Україні ченці Домініканського ордена, але без жадних наслідків. Вони обслуговують лише те католицьке населення, що появилася на Україні та Білій Русі вже в XIV ст. в містах, яким українські й литовські князі надавали німецьке (магдебурське) право. В цих містах католики (німці, поляки та інші) знаходилися в упривілейованому положенню, в порівнянні з руськими (православними). Ягайло та Витовт збільшували католицьку людність, піддержували старі та заводили нові латинські єпархії та парохії (в Києві, Вильні, Перемишлі, Львові, Луцьку). Дві церкви жили спокійно, кожна сама по собі, й справа з'єднання їх в формі флорентійської унії не мала ніяких наслідків. Найбільший прихильник такої унії митрополит Ісидор вибрався до Італії, а його наступник і учень Григорій сам муоїв був одмовитися від унії в 1458 р. і вмер православним. Мало говорить на користь унії й т. зв. "лист" Митрополита Михайла до папи Олександра VI (в 1476 р.). Щодовати ці явища церковного життя необхідно з огляду на політичну ситуацію середини XV ст., бо православне населення від верхів до низів не думало відмовлятися від своєї віри, в противному разі всі спроби унії залишили б по собі виразний слід.

В XVI ст. Польща й Литва, як і вся Європа, переживають часи надзвичайного успіху реформації, а потім вступают в добу католицької реакції. Причини реформації в Польщі й Литві ті ж самі, що і в інших краях. Вона тут буйно розвинулася, поширилася в формі німецького лютеранства, швайцарського кальвінізму, соцініянства та інш. й мали такий успіх, що ставилося вже питання, чи зостанеться Польща латинською державою, чи перетвориться на протестантську. Затримала її при панстві лише сильна хвиля контрреформації та те, що Сигізмунд I та Сигізмунд II Август стояли на стороні католицизму, поміж самими протестантами була незгода, а єзуїти розвинули широку акцію. Серед населення Польсько-Литовської держави реформація викликала зріст національної свідомості та освіти, хоч разом з тим внесла чимало безладдя в церковне життя й католиків, і православних. Чимало представників русько-православного магнатства й шляхетства перейшло на бік протестантів; потім, під впливом католицької реакції, вони, як і протестанти поляки, перейшли на латинство. Зате серед православного населення появляються школи, що виховують молодь в православному дусі. Про їх заведення дбають і поодинокі особи (як княз К.К. Острозький, що заснував Острозьку Академію й кілька інших шкіл), і наші організації релігійно-фільантропічного характеру. Наші міста в XVI в. розвиваються і в економічному, і в культурному відношенні та грають значну роль і в житті громадському. Православні міщани творять організації, що, з благословення вищої православної ієрархії й з дозволу світської влади, містяться коло церков або монастирів і називаються братствами. Вони об'єднують місцеве православне населення, заснавують школи, шпиталі, друкарні для видання потрібних книжок; вони притягають до себе не тільки міщанство, а й шляхту, навіть селянство. Першим визначним містом росту братського руху був Львів, де Успенське братство дало блискучий приклад для цілої Київської митрополії. За його зразком поступово виникають братства у Вильні, Більську, Берестю,

Перемишлі, Могиліві, Минську, Києві, Луцьку та в багатьох інших осередках. Львівське братство швидко стала найкращою з наших шкіл; за її зразком організують свої школи й інші братства, в тім числі й Богоявленське братство в Києві (1615), школа якого потім перетворилася в знамениту Київську Академію. З 80-х років XVI ст. братства мають таке велике значіння, що впливають на життя всієї православної церкви і стежать за діяльністю самих єпископів, більшість яких тоді не була на висоті свого призначення. Константинопольський патріарх з огляду на позитивне значіння братств, надає деяким найбільш визначних братствам право ставропігії, себто звільняє їх з підвладності місцевого єпископа й бере їх під свій догляд (так було, напр., в Львівським братством - 1589 р. Київським - 1620 р., Луцьким - 1622р. та інш.).

Б. Розкол української церкви.

В кінці XVI ст. сталася подія, що внесла розкол і доголїтню запеклу боротьбу в лоне православної церкви й українського та білоруського народу, це - Берестейська церковна унія, їй звичайно уділяють багато уваги всі дослідувачі минулого Польщі й України, причому повстання її пояснюють одні політичними мотивами того часу, інші - непорядками в православній церкві. І той, і другий погляд треба вважати одностороннім. Таке складне явище, як Берестейська церковна унія, викликане багатьма причинами як внутрішнього (для церкви), так і зовнішнього характеру. Тут мають місце історичні обставини, соціально-економічні умови, напрям державної політики, культурно-освітній стан православної ієрархії, моральний рівень її, внутрішні взаємовідносини в православній церкві - все це, разом з специфічними особливостями доби та настроєм пануючим чинників Польсько-Литовської держави після Люблінської унії 1569 р., і викликало згадану церковну унію. За думку про неї, не без впливу латинської ієрархії, вхопилися єпископи - луцько-острозький єпископ Кирило Терлецький та львівський єпископ Гедеон Балабан; не забаром останній відстав од тої думки, а замість нього явився володимирсько-берестейський єпископ Іпатій Потій, мабуть єдиний ідейний сторонник унії. Вони власне й перевели цю справу, бо тодішній митрополит київський Михайло Рагоза та інші єпископи були пасивними людьми. Кирило Терлецький та Іпатій Потій поїхали в Рим (1595-р.) і там дали згоду на унію від імені всієї православної церкви. Такий вчинок двох єпископів викликав сильне обурення на Україні-Русі. Прихильники унії зібралися в Берестю для урочистого проголошення єднання з Римом в жовтні 1596 р. Туди ж прибули й православні: єпископ Гедеон Балабан (львівський) і Михайло Копистенський (перемишльський), багато представників чорного й білого духовенства, братств і поодиноких земель. Православні утворили свій собор під головуванням патріаршого екзарха архімандрита Никифора. Таким чином одночасно в Берестю відбувалося два собори - уніятський (що складався тільки з вищого духовенства) і православний, постанови яких були цілком протилежні. Король Сигізмунд III був на стороні уніятів, визнав їх постанову і проголосив унію з Римом доконаним фактом, а на протести й постанову православних не звернено було уваги. Опираючись на прихильність короля, енергійну підтримку католицького духовенства та польсько-латинського громадянства, архієреї-уніяти по волі забирали собі церковні й монастирські маєтки, творили кадри підвладного їм духовенства поступово знаходили собі прихиль-

ників серед міщанства й серед селянства. Поширення унії викликало беззастережні судові процеси та заклоти в масах. На другого уніятського митрополита Іпатія Потія підготовлявся атентат, який скінчився тільки тим, що в нього було відрубано кілька пальців. У Вітебську місцевий уніятський архієпископ Іосафат Кунцевич настільки настроїв проти себе православних міщан, що вони його замордували (1623). За це Вітебськ було позбавлено маґдебурзького права, 19 особам одрубано голови, коло сотні міщан, що втікли від суду, заочно приговорено до смерті, а майно їх забрано до скарбу. Заклоти були і в інших містах. Взагалі між православними та уніятами йшла вперта боротьба, не даром унію названо було "костію роздору". Перш за все почалася боротьба літературна, появилася багато полемічних творів, де одна сторона боронила себе й нападала на другу. З боку православних виступали найкращі вчені сили, й їх твори й досі зостаються цінними пам'ятниками українського письменства, як "Апокрисио" Христофора Филалета " (*Ερμηνεία*) (Тренос) Мелетія Смотрицького, "Палінодія" Захарія Копистенського. Братства видавали ці полемічні твори. Одночасно з літературною боротьбою йшла й боротьба правна на ґрунті соймового законодавства. Тут виявляли сильну акцію православні магнати та шляхта, які нерідко виступали спільно з протистанською шляхтою. На ґрунті правному було зроблено дуже багато, бо до половини XVII ст. не проходило ні одного сойма, де б не ставилася справа "греків-дізунитів", себто православних, і наслідки були дуже важні. Так, в 1609 р. православним пощастило юридично обмежитися від уніятської ієрархії, в роках 1632-34-му православні добилися своєї власної, визнаної державою (упривілейованої) ієрархії з київським митрополитом Петром Могилою на чолі: йому підлягали єпархії: Луцька, Львівська, Перемишльська, Холмська, та новоутворена Білоруська.

Верстви світового православного населення особливо енергійно боронили свою віру; виразником настроїв мас в цьому відношенні було козацтво. Воно завжди відстоювало інтереси православної церкви, й там, де впливи козацтва були сильні, себто на Україні, унія не мала успіху. Завдяки козацтву, в Києві уніяти обмежилися тільки Видубицьким монастирем, а лаври не могли захопити. Завдяки козакам і Петрові Сагайдачному, ієрусалимський патріарх Теофан в 1620 р. поновив православну ієрархію з митрополитом Іовом Борецьким на чолі. Нунцій Торрес свідчить, що козаки своїми просьбами, погрозами та збройно перешкоджають поширенню унії. В 1632 р. вони через депутацію до сойму відстоюють права своєї церкви. Козацькі повстання відбуваються під гаслом православ'я. Зборівська умова 1649 р. вимагала, щоб в землях, підвладних гетьманові козацькому, зовсім не було унії. Гадяцький трактат Виговського з Річчю Посполитою (1658) теж не визнавав церковної унії. Пізніші козацькі делегації до польського правительства гостро виступають проти унії. Для прикладу можна вказати на депутацію гетьмана Петра Дорошенка на Острозьку комісію в 1670 р.; в наказі тій депутації (§§ 2-3) гетьман домагався рішучих заходів проти унії. Навіть в XVIII ст. козацтво нищило все, що нагадувало унію. Те саме робили й гайдамаки. Тільки з кінця XVII ст., коли більшість шляхти, під впливом політичних та соціально-економічних обставин після 1654 р., перейшла на бік латинства, православні братства підупали, а козацтво, одігравши свою історичну роль, втрачило своє значіння, тоді православна церква, зоставшись без своїх проводирів та оборонців позбавилася своєї ієрархії. На унію перейшла в Захід-

ній Україні більшість народніх мас. Багато шкодило тоді православію те, що після 1654 р. частина Київської митрополії опинилася в межах Московської держави, а частина залишалася в Польсько-Литовській державі. Наші митрополити Сильвестр Косів (1647-1657), Діонісій Балабан (1657-1663) і Іосиф Нелюбович-Тукальський (1664-1675) не співчували Москві, й коли та почала заходити довернути українську церкву під владу московського патріарха, вони стали на бік Польщі. Живучи на території останньої, зазначені митрополити не мали можливості керувати церковними справами лівобережної України, а тим часом Москва добилася зміцнення своїх виключних впливів і на церковні справи в Польщі. В 1685 році вона, за допомогою турецького правительства, вирвала в константинопольського патріарха Діонісія IV згоду на те, щоб київська митрополія перейшла під каноничну залежність від московського патріарха, який висвятив на київського митрополита бувшого православно-луцького єпископа князя Гедеона Святополк-Четвертинського. З другого боку, завдяки своїй перемозі над Польсько-Литовською державою, Москва придбала собі правну підставу вмішуватися у внутрішні справи Речі Посполитої, й керувати тут церковними справами її православних обивателів. В 1686 р., в Москві, між Польщею й Московією, було вироблено умову, т. зв. мир Гржимультовського (або "вічний мир"), яка підтверджувала Андрусівську умову 1667 р. Десятий пункт цього миру давав право царському урядові, в цілях оборони православних од утисків з боку уніятів, втручатися у внутрішні справи Речі Посполитої, православне населення Польщі віддавалося під протекторат московського царя. Хоч сейм затвердив умову 1686 р. тільки в 1710 р., а проте Москва одразу ж почала використовувати своє право. Приклади такого втручання її в інтересах польсько-литовських православних бачимо часто на протязі XVIII ст., тим більше, що трактатами 1768 р. та 1775 р. це право Росії значно поширювалося й зміцнювалося. Завдяки цьому, православні парахії та монастирі в Польщі підлягали київському митрополитові, а той, в свою чергу, до 1720 р. підлягав московському патріархові та місоблюстителю патріаршого престолу, а потім російському Св. Синодові. В межах Польщі залишалася тільки одна православна єпархія - Білоруська, єпископи якої призначалися з Петербурга, за згодою, правда, польського короля. Всі ж інші православні монастирі та церкви, що лежали поза межами Білоруської єпархії, підлягали київському митрополитові, а той значну частину їх передав в завідування своєму коадьюторові - переяславському єпископові, що в 1733 р. став самостійним архієреєм. Церковна залежність польських громадян од чужоземної ієрархії викликала різні незручності для самих же православних в Польщі й була зовсім неприпустимим явищем з погляду інтересів держави. Проте на протязі довгого часу польський уряд нічого не робив для того, щоб покласти кінець такій ненормальності. Лише чотирнадцятий сейм (1788-1792) звернув на неї свою увагу. Широкий лібералізм та дух релігійної терпимости, в зв'язку з глибоким патріотичним почуттям, що панували серед соймових послів, викликали корінну зміну в положенні православ'я в Речі Посполитій. Православ'я користується рівними правами з католицизмом і унією, звільняється від залежності від російської церкви, має свою власну ієрархію й творить автокефальну церкву. Православна людність повинна була сама виробити собі організацію церковно-релігійного життя, й для того в червні 1791 р. було скликано в Пінську спеціальний з'їзд православного духовенства та мирян. Це т. зв. "Пінська конгрегація", що й виробила план радикальних змін в положенні православної церкви.

Намічена реформа в положенні православної церкви не

була переведена в життя: другий і третій поділи Польщі **отали** тому на перешкоді. В 1793 році Волинь, Поділля та Київщина ввійшли до складу Російської імперії. На протязі XVIII ст. унія тут, в зазначених землях, як і скрізь в межах Польсько-Литовської держави, зробила великий успіх. Коли перед 1596 р. в межах Речі Посполитої налічувалося десять тисяч православних парахвій, то в кінці XVIII ст. їх треба було лічити сотнями тільки. Але ж народні маси все вважали унію, за примусово їм накинену релігію. При першій же нагоді селянство верталось до православ'я. Так було на Білій Русі, після першого поділу Польщі, так було й на Україні, і якби правительсто Катерини II не ставило штучних перешкод тому, то справу "возсоединенія уніатов" було б переведено значно раніш 1839 р.

6. Обмосковлення православної

церкви. На протязі XVIII ст. Київська митрополія під тнітом московської церкви зазнала значних змін. Було скасовано право вибору митрополита та єпископів; поволі відмінялося виборне начало щодо нижчого духовенства. Рівночасно й рівнобіжно провадилася нівелювання українських земель в чисто московськими як в політичному, так і церковному відношеннях. Петербурзьке правительство робило це руками українців. Од 1700 р. з Київської Академії викликають до Москви та Петербургу наших учених ченців, й ті займають в Росії аж до часів Катерини II всі архієрейські катедри, виключно керують церковними справами в бажаному для правительства дусі. З одної сторони вся російська церква піддається сильним впливам церкви української (що докладно вивітлив академик К. Харлампович в своїй праці "Малоросійское вліяніе на великорусскую церковь"), а з другої — йшло омосковлення української церкви, особливо від часів Катерини II. Митрополит київський втратив своє значіння першопіарха для інших архієреїв, втратив волю над ними владу і став звичайним єпархіальним владикою. Завдяки цьому порвався церковний зв'язок білоруських земель з українськими, знищена стародавня традиція. В XIX ст. на території Білої Русі повстали єпархії: Могилівська, Мінська, Полоцька, Віленська; В 1900 р. утворено ще Гродненську. Українські ж землі поділено на такі єпархії: Харківську, Чернігівську, Полтавську, Катеринославську, Херсонську (1837 р., катедра в Одесі), Таврійську (1859 р., катедра в Симферополі), Подільську (катедра в Кам'янці), Волинську (катедра в Любомлі) і Київську; в 1907 р. повстала ще Холмська єпархія. В десяти українських єпархіях налічувалося в 1900 році православного населення 19 мільйонів. В другій половині XIX ст. серед українського населення, на Херсонщині, повстала секта протестансько-раціоналістичного характеру, що відома була під назвою штунди, або штундизму; пізніше вона зливається з німецьким баптизмом, що помічається скрізь по Україні, в тому числі і в Галичині. Порівнюючи кількість цих сектантів невелика, а проте вони добре організовані й для пропаганди мали свої органи в мові російській, і тільки після світової війни бачимо з їх боку спроби користуватися українською мовою. Духовна преса й школа дуже мало звертали уваги на потреби української пастви. В кожній єпархії виходили т. зв. "Єпархіальні Ведомости", в Києві та Харкові існували поважні богословські органи — і всі вони були знаряддям омосковлення нашого народу. Духовна школа московила кандидатів священства. Для того існувала одна Духовна Академія в Києві, де завжди було до 200 слухачів і десять семінарій, які в 1911 р. мали 3724 учнів, з яких до 17% були світського походження. Не вважаючи на постійну, систематичну ру-

сфідкації православної церкви на Україні, ми тут бачимо зусилля зберегти український елемент в богослуженні. Протоіарей В. Гре-чулевич (1870) дає перші зразки проповіді в українській мові. Не дивлячися на лихі обставини, приклад його не зостається без наслідувачів. П. Морачевський перекладає на українську мову четвероевангеліє. Пант. Куліш мало не всю Біблію. В 1906-1908 р. Св. Синод видає українське євангеліє. До того часу євангеліє в українській мові було у Росії забороненою книжкою. Бачимо спроби видання популярних книжок релігійного змісту в українській мові. Ставиться питання про українську мову, як мову богослужбову. Дореволюційний режим ставив непереможні перешкоди цим заходам розмосковлення православної церкви на Україні. Повна можливість переводити це розмосковлення явилася тільки в 1917 р. Московське та омосковлене духовенство і переважно вища ієрархія гостро встають проти розмосковлення. Почалася запекла боротьба поміж ієрархією та прихильниками розмосковлення церкви на Україні. Ця боротьба привела до розколу. Прихильники повної українізації утворили окрему Українську Автокефальну Православну Церкву, правне становище якої було затверджено Директорією Української Народньої Республіки (1 січня 1919 р.). На чолі Автокефальної Церкви став митрополит Василь Липківський (з 1921 р.). На жаль, незвичайний спосіб утворення української ієрархії в певній мірі ослабив її авторитет, а релігійні переслідування з боку большевицької влади припинили зріст автокефального руху. В 1930 р., під натиском большевиків, Автокефальна церква сама себе ліквідувала. Одиначе рух в напрямі розмосковлення православної церкви серед українського народу не припиняється й зараз помічається в межах Польщі та в Америці.

7. Доля уніятсь-

кої церкви. Непорівняно в кращих умовах знаходилася в зазначену добу уніятська церква в Польсько-Литовській державі. Її фаворизувала державна влада, жваво підтримувала католицька ієрархія, а також і католицька шляхта. Користуючися такою підтримкою, такі уніятські митрополити, як Іпатій Потій (1599-1613) та Іосиф Вельямин-Рутський (1613-1637) зміцнили положення уніятської церкви, одібрали в православних багато монастирів та церков, збільшили кількість уніятського духовенства. Рутському довелося видержати ту боротьбу, що православна шляхта вела за своєю церквою на сеймах. Він же, за допомогою Рима та латинського духовенства, ослабив наслідки православних на сеймах 1632-1633 р.р. і помішав православним здобути всі свої єпархії. Митрополити уніятські титулувалися: митрополит київської, галицької і всеї Росії; жили вони в Вільні, Новогруді, Млинові або в тій єпархії, де дехто з них був раніше єпископом. Певного катедрального міста вони не мали. В склад уніятської митрополії входили ті самі єпархії, що належали й православній київській митрополії, при чому в деяких містах уніятський єпископ був одночасово з православним (напр., у Львові, Луцьку, Перемишлі до початку XVIII ст.). На початку унії єпископами робили, всупереч звичаю, й не шляхтичів, згодом вже додержуваться той звичай, що і в католиків та православних. Компетенція й положення митрополита та єпархіальних єпископів були, можна сказати, ті самі, що і в православних. Тільки в XVIII ст. деякі справи, що вирішались митрополитом, Рим одібрав від нього і почав вирішати сам. Для допомоги в єпархіальному управлінню, коло митрополита й єпископів появились помічники з духовенства, що носять латинську назву. До них належать: 1) офіціал - перша в єпархії особа після єпи-

скопа: він заступав останнього в його відсутності, а в випадку смерті єпископа правив єпархією; 2) теолог — радник єпископа в богословських питаннях; 3) екзамінатор — перевіряв знання кандидатів священства; 4) візитатори — обїздили парахвії й оглядали церкви; 5) декани — мали безпосередній догляд над певною кількістю парахвій й головували на т. зв. деканальних конгрегаціях, або віздах свого духовенства.

Коло 1617 р., заходами митрополита Іосифа Вельямина-Рутського (сина московського емігранта), було утворено Базиліянський орден — спеціальну чернечу організацію, на зразок латинських чернечих орденів. На чолі її стояв протоархімандрит, що його прибірали на чотирі роки. До 1636 р. звичайно протоархімандритами були митрополити, а від цього часу, після наказу з Риму, митрополити втратили право на протоархімандритство. Орден мав величезне значіння в житті уніятської церкви. Перш за все він не залежав від єпархіального архієрея. 1635 року Базиліяни добилися того, що ієрархами могли бути тільки члени їх ордену, а без згоди останнього митрополит не міг нікого висвятити. З половини XVIII ст. Базиліянський орден вже виключно залежить від Риму. Манастирі його поділялися на дві конгрегації, або провінції — литовську, що охоплювала Литву та Білу Русь і — коронну, або руську, до складу якої входили всі українські уніятські єпархії. В кінці XVIII століття Базиліянський орден мав 67 мужських манастирів і дев'ять жіночих. Одним з своїх завдань орден ставив виховання молоді, а для того заводив свої школи. Довгий час ці школи розвивалися слабо, особливо на Україні; але в XVIII ст. вони вже користалися доброю репутацією, і в них виховувалося багато молоді. Виховання тут давалося в чисто латинському та польському дусі. На слов'янську мову не звертали уваги, завдяки чому часто зовсім не вміли читати по церковно-слов'янському. Базиліянські школи, як і самі базиліяни, спричинилися до латинізації уніятської церкви й до запровадження в ній католицьких обрядів.

Згідно з самою ідеєю церковної унії, уніятська церква на Україні повинна була заховувати східне, грецько-православне богослуження й усі східні обряди; вистачало тільки признання папи за голову церкви та прийняття догмату про походження Св. Духа і від Сина (*filioque*). Духовенство зберегло своє убрання та зовнішній вигляд. Деякий час так і було. Довго уніяти користувалися літургічними книгами православного друку. Однак з бігом часу базиліяни, що знаходилися під моральним впливом ієзуїтів, вводять в богослуження латинські обряди. В кінці XVII століття уніятська ієрархія співчуває такому напрямку, а в першій чверті XVIII століття він підтверджується авторитетом церковної влади. В серпні-вересні 1720 року відбувся в Замост'ї уніятський церковний собор, на який прибув папський нунцій Ієронім Гримальді, митрополит Лев Кишка (1713-1728), шість єпископів, представники Базиліянського ордену й чимало католицьких каноників. Предсідателем собора був Нунцій. Собор ухвалив внести в уніятську церкву всі римські догмати, зробити деякі зміни в літургічних книгах і взагалі наблизити уніятську обрядову зовнішність до католицької; ввести в тому числі і деякі латинські свята (як Свято Божого Тіла). Тодішній папа Клімент XI не погодився затвердити постанов Замостьського собору. Затвердив їх тільки в 1724 р. його наступник Бенедикт XIII, та й то умовно: коли ці постанови не суперечать постановам вселенських соборів і конституціям його попередників відносно східного обряду, "й ті постанови, не вважаючи на це наше затвердження, завжди повинні зберігати свою силу". Після Замостьського собору уніятський обряд став латинізуватися вже церковно-урядовим шляхом. Митрополит Лев

Кишка вводить в богослужбові книги латинські особливості. Митрополит Афанасій Шептицький (1729-1746) окремим листом своїм од 3 травня 1738 р. підтверджує необхідність виправлення книг і перелічує ті слова або вирази в богослужбових текстах, які потрібно викинути. Далі йшли розпорядження викинути з святців імена деяких українських святих, відправляти таїнство охрещення латинським способом (обливанням) та інш., 1739 р. видано "Звхологій" з усякими латинськими вставками та поправками. Впроваджено було чисто латинські свята - Ігнатія Лойоли, Яна Непомука, королевича Казіміра та інш. Для більшого наближення уніятів до католиків, змінялася й внутрішня обстановка церкви. Мінявся зовнішній вигляд священника. Вводилось тиху (читану) службу Богу. В кінці XVIII ст. вводяться органи, про що дбав між іншим холмський єпископ Максиміліян Рило. Крім духовної влади, про латинізацію церков дбали й патрони та фундатори - шляхтичі в своїх маєтках. Вони були католиками і будованим ними церквам надавали риси коостьолів, хоч це й не подобалося священникові та парахвіянам. За прикладом латинської церкви, в уніятській церкві впроваджено звичай, щоб парахвіяни давали на користь єпископа і священника "десятину". В XVII ст. бачимо приклади, що, крім того, десятину з уніятських громад брали й латинські ксендзи. В 1665 р. вийшов папський декрет, що забороняв латинському духовенству на Холмщині збирати цю десятину. Взагалі уніятська церква засвоювала багато зовнішніх рис церкви латинської. Наприкінці XVIII ст. вона здавалася назовні єдиною церквою серед української та білоруської людності, бо православних залишалося зовсім мало. Однак серед уніятської ієрархії не було певності, що її паства не вернеться до православ'я. Занепокоєння в неї викликали гайдамацькі рухи, під час яких виявлялась неприхильність народних мас до унії й перехід і світських, і духовних на сторону православ'я. Непокоїли її й ті реформи, що переводив чотирьохлітній сейм відносно положення православних в Речі Посполитій. З документів того часу видно, що оборонці унії боялися масової "апостазії". Уніятська церква в Речі Посполитій була під страхом втратити свою паству. Після 1795 року вона цілою київською митрополією (за винятком тої території, що після першого поділу одійшла до Австрії) ввійшла в склад російської держави й положення її різко змінилось. З положення фаворизованої церкви вона зайняла становище - терпимої. На білоруських українських територіях утворено було православні єпархії. Зараз же із зміною державної влади селянство стало масово переходити на православ'я - "на благочестіє", й тільки розпорядження Катерини II та особливо Павла (таємного католика) гальмували цей перехід й ватримували селянство на боці унії. На початку XIX ст. за нею зосталося 1388 парахвій (ніби то з 13 тисяч на всю Польщу), в яких нараховувалося 1.398.470 душ. За нею ж оставалося, за згодою російського правительства, чимало багатих монастирів. Взагалі уніятські катедри, монастирі та парахвії зберігли за собою всі свої земельні володіння, навіть, "підданих", себто кріпаків. Політика Павла і Олександра I була настільки прихильною до унії, що нею задоволений навіть такий гарячий оборонець уніятської церкви, як біскуп Едвард Ліховський. Після деяких вагань петербурзького двора, в 1798 р. уніятські парахвії було поділено поміж єпархіями полоцькою, берестейською та луцькою. До останньої належали виключно українські землі, до берестейської переважно білоруські (в ній було 900 парахвій), а до полоцької - переважно литовські. В 1809 р. було утворено ще четверту єпархію литовську, або віленську, з одібраних од берестейської єпархії 300 парахвій. Загальний за ними догляд належав "департаментові духовних като

лицьких справ", на чолі якого стояв католицький митрополит Сестренцевич. Департамент цей в 1801 р. перетворено в римо-католицьку духовну колегію. Базиліани, що в уніятській церкві мали велике значіння та вплив ще за польських часів, за російських грають ще важнішу роль. Їх було небагато: в першій чверті XIX ст. їх лічилося до 700 дуп, вони володіли 20 тисячами кріпаків і мали капітал в 700 тисяч карбованців. Вони підтримували школи, з-за яких російський уряд і залишив за їх манастирями земельні володіння, й силувалися зберігти, а то й побільшити свій вплив на церковні справи. За те біле духовенство не дуже то симпатизувало базиліанам як з-за їх привілеєзованого положення в уніятській церкві, так і з-за того, що вони часто претендували на землі білого духовенства. Тому то поміж базиліанами й білим духовенством нерідко виникали конфлікти. Так було при заміщенні митрополічної катедри в 1816-1817 р.р. Базиліани виставляли кандидатуру берестейського єпископа Іосафата Булгака, біле ж духовенство було проти тої кандидатури, бо Булгак скрізь одстоював інтереси базиліан. В даному конфлікті перемога була на стороні базиліан. Ставши митрополитом, Булгак ще більше підвищив значіння базиліан. Останні старалися не тільки зберігти в уніятській церкві ті порядки та звичаї, що виробилися в ній, а ще й більше латинізувати її, остаточно злити з церквою латинською. Серед білого духовенства було чимало прихильників повороту уніятської церкви до східного обряду, до очищення її від католицьких запозичень. Такими течіями в уніятській церкві скористувався уряд Миколи I він почав підтримувати біле духовенство, серед нього вишукувати кандидатів в єпископи й через них вести підготовчу роботу до "возсоединенія" уніятів. Серед білого духовенства знайшлася освічена й енергійна особа - Іосиф Сіماشко, яка подавала владі проекти ослаблення католицького впливу й переводила широку підготовчу роботу, особливо з того часу, як його було зроблено єпископом. В 1826-38 р.р. систематично переводилася праця, уніятська церква звільнилася від впливів базиліан, виводилися католицькі обряди та звичаї, впорядкалися візди духовенства/і все це закінчилося 1839 р. актом прилучення уніятів до російської православної церкви. Від уніятської церкви на території нічого не залишилося, народні маси спокійно перейшли до православної віри. Деякі публіцисти й дослідувачі вважають це актом насильства з боку царського уряду й ганьблять діячів цієї справи, головним чином Іосифа Сіماشко. Об'єктивне дослідження справи дає підставу твердити, що факт "возсоединенія" уніятів 1839 р. був лише консеквентним актом тої трагедії, що переживали український і білоруський народ після 1566 року...

Після 1839 р. унія в межах Росії, а саме в Царстві Польському, залишилася ще на Холмщині. Тут вона трималася до 1875 р., але ж, вже з початком 60-х років було видно, що вона довго не протримається. З боку російської адміністрації провадилася підготовча робота до ліквідації унії, з'являлися серед уніятів люди, що виявляли нахил до православ'я, і в 1871-1875 р.р. відбувається, як висловлюється Ед. Міхновський, "урядовий похорон унії".

Тут справа перейшла не так гладко, як у році 1839 на українських землях. З одного боку уряд допускався брутального насильства, що в ділі віри завжди впливає відомо, в другого боку населення в деяких верствах встигло вже до унії звикнути; крім того успіхи полонізації на Холмщині теж сприяли симпатіям до унії й латинства, а в другого боку те православ'я, що пропонувалося на місце унії було вже позбавлене українських традицій, а уявляло державну російську релігію, в якій священників було

обернено на державних урядників, а церковну практику було зближено з поліційними установами, все це до громади діяло в тому напрямі, що релігійне сумління віруючих акцією ліквідації унії часто сприймало як релігійне насильство, а наявні приклади такого насильства з боку поліції, адміністрації і правительства не забартилися виявлятися і це викликало рішучий опротив. Коли в 1875 р. проголошено прилучення холмських уніятів до православної церкви, то деякі паракхвіжні священники, в кількості 66 осіб, подалися до Галичини, а 23 паракхвії відмовилися коритися доконаному фактові. В цих паракхвіях було арештовано кілька сот найбільш впливових селян і вислано почасти на Херсонщину, по часті на Катеринославщину. Деякто з уніятів перейшов на латинство.

Збереглася унія, в її історичному виявленню, тільки в Галичині та Закарпатті, завдяки тому, що Галичина після першого поділу Польщі відійшла до Австрії, а австрійський уряд підтримував унію й не співчував фактам переходу української своєї людности на православну віру. Спершу на австрійській частині України було три єпархії: львівська, перемишльська і холмська. Львівський єпископ вважався за старшого і в 1808 р. йому дано було титул митрополита Галицького й Київського. Це був примас української церкви в Австрії. В 1815 р., згідно з постановою Віденського конгреса, Холмщина одійшла до Росії, за те було створено нову Станіславівську єпархію. І зараз маємо ті самі три єпархії. Австрійський режим давав можливість уніятській людності, виключно українській, розвивати свої національні особливості і поставити унію, як національну українську церкву в Австрії. Але уніятське духовенство так було спольщено, що цією можливістю не скористалося і в дійсності національне відродження тут почалося тільки в 40-х років минулого століття, під впливом Наддніпрянської України, а уніятське духовенство виявляло свою національну свідомість в формі хворобливого москвофільства, що й в наші дні має серед галичан своїх adeptів, не вважаючи на те, що подавляюча більшість галицького населення стоїть на твердому національно-українському ґрунті. У внутрішньому життю галицької уніятської церкви відбувається те саме, що бачимо серед уніятів в попередніх століттях. Правда, в другій половині ХІХ ст. помічалася тенденцію повернути деякі специфічні особливості східного обряду, наблизити зовнішність уніятської церкви до церкви східної. З деякого часу, замість назви уніятська церква, в Галичині уживається назва "греко-католицька", що в цілях практичних має повну рацію. Базиліанський орден користується впливом; він і зараз провадить освітню діяльність, втримує чимало шкіл і провадить видавничу діяльність. В кінці ХІХ ст. в ньому виявляється сильна українська національна течія; члени його тепер називають себе василіянами.

8. Українська християнська церква в оучасности.

Проф. Дмитро Антонович.

В наші дні становище української церкви на загал дуже прикре, а що найгірше, це те, що розкол церковний запроваджений берестейською унією 1896 року, наслідки якого, здавалося, український народ вже пережив і покінчив з ними, готові знову дати себе знати, і знову засіяти сім'я незгоди в єдиному українському народі.

До світової війни межа, що відділяла українців православних від українців уніятів проходила річкою Збручем, цеб-то була

разом з тим і межою, що відділяла Російську державу від Австро-Угорської. По один бік, в одній державі жили українці-православні, по другий бік - в другій державі жили українці уніати. Межа релігійна була межою державною. Виняток робила тільки певна кількість українців католиків в Російській державі, і українців православних на Буковині і в Австрії. Але українці католики в масі своїй не мали національної свідомості і угадали себе за поляків, а православні на Буковині складали в межах Австрії окрему провінцію, в якій виборювали свої права на церковному полі від Румунів і в загально українському життю. Ці українсько-румунські церковні відносини на Буковині майже не відбивалися, як справа локальна буковинська.

Оскільки свідомі українці перед війною прагнули до з'єднання єдиного українського народу, то мусіли переборювати по Збручу кордон державний і не спостерігали, що це в також і кордон релігійний. При взаємних стиках українців по обидва боки кордону давав себе відчувати кордон державний, різниці ж релігійної зовсім не спостерігалася і то тим більше, що в колах свідомого українства на загал панував релігійний індиферентизм, а то і просто атеїзм. На Україні російській в поступових колах атеїстичні погляди почали розвиватися ще з 60-х років XIX ст. під впливом позитивної філософії, а в кінці того ж століття ще зміцнилося під впливом матеріялістичної філософії, особливо історичного матеріялізму.

Так само течія атеїзму не обминула і австрійської України спочатку під впливом Драгоманова, Франка і радикальних настроїв, а пізніше та течія зміцнилася так само під впливом історичного матеріялізму. Тому завдяки релігійному індиферентизмові поступових українців з обох боків кордону у їх взаємних стиках релігійна різниця була зовсім непомітною і нічим не давала себе знати.

Справа значно змінилася після війни, революції і проведення нових державних меж по живому тілу українського народу. Нові державні кордони вже зовсім не покриваються з межами релігійними і в кожній з чотирьох держав, під пануванням яких опинився український народ, ситуація церкви прийняла вельми різноманітний, але суворий для українського народу дуже неприємний характер.

Найбільші маси українського православного населення що складають найбільшу чисельно масу українського народу, знаходяться на Радянській Україні. Тут в часі революції заложення автокефальної української церкви оживило заінтересовання релігійними та церковними справами у елементів українських раніше до того індиферентних. Але ще більшу релігійну реакцію викликало брутальне переслідування релігійного чуття з боку большевицького уряду. Всяке релігійне переслідування обов'язково викликає спротив і загострення релігійного чуття в колах навіть перед тим релігійно індиферентних. Так само і на Україні. Переслідування релігії викликало зовнішнє пристосування до безбожництва, але за те релігійне життя зійшло в підпілля і нелегально, потайки прибирає більшої внутрішньої сили і значіння, ніж то було раніше, навіть коли православ'я за царських часів силоміць нав'язувалося. Тоді люди по документах і на зовні були ніби православними, а в сумлінні своїм були або атеїсти або релігійно індиферентні, тепер навпаки, люди на зовні безбожники, а в сумлінню релігійне чуття часто мають особливо загострене. Релігійні репресії викликають протилежний ефект і то як раз в тих елементах людності, яка в справах совісти є найбільше су-

млінною, активною і енергійною. Без реакції піддається безбожництву з наказу тільки елемент пасивний. Таким чином на Україні радянській офіційно українську автокефальну церкву скасовано; агентів олов'янської чи московської церкви обернено в агентів адміністративного вистежування за радянськими громадянами; у великому числі активне населення удає з себе безбожників. Отже церква ніби ліквідується, але в дійсності релігійна акція по-тайки зміцнюється, час від часу вибухає епідеміями міотичного захоплення (а то й просто клікушества) як проявлення ікон, об-новлення церковних бань, та інших "чудес" і "знаменій". Тепер тяжко передбачити до яких наслідків може привести нездорова церковна політика на Радянській Україні, офіційно ж церква пере-буває в стані скрайного, небувалого ще пригноблення, майже лік-відації.

Значна частина українського православного населення опинилася під владою Румунії: вої українці колишньої Буковини і Бесарабії. Коли в Буковинській церкві і за часів Австрії ук-раїнці були упосліджені румунами, то з переходом Буковини до Румунії, румунізація православної буковинської церкви остаточно довершується. В Бесарабії церква до війни була обмосковлена, тепер стараються обмосковлення заступити румунізацією. Таким чином духовну поживу і потіху, яку може хотіли б мати правос-лавні українці від своєї церкви під Румунією зведено до міні-мума і справа церковна українська в Румунії виглядає зовсім безвідрадно.

Найбільше скомпліковано, а може і найбільше небезпечно українська церковна справа стоїть у Польщі. Після Радянської України під Польщею після революції опинилася найбільша числен-но маса української людності, яка в половині є уніятською (Га-личина), в половині православна (Волинь, Полісся, Підляшся). Од-же уніятська людність від православної державним кордоном більше не відділяється, але за те більше дає себе відчувати кордон ре-лігійний, і за півтора десятка років співжиття православного та уніятського населення під Польщею свідомість української едно-ти розвинулася дуже і дуже мало. Релігійний кордон по Збручу робить своє діло і життя українське в Галичині досі сильно ві-дмінне від українського життя в землях прилучених від Росії. Православні прийшли під Польщу з церквою обмосковленою, при чо-му це були ті землі, в яких за царських часів особливо енергій-но насаджувалося обмосковлення знаменитими українофобами ієра-рхами москалями або українцями-ренегатами (Антоній Волинський, Євлогій Жолмський, Віталій Почаївський). Опинившись під Польщею православна церква з московськими ієрархами всіма силами хоті-ла утримати зверхність новообраного московського патріарха, щоб зоставатись і в польській державі московською цитаделлю. На це очевидно не могло пристати польське правительство і з причин політичних настало на проголошенню української православної церкви — автокефальною. Автокефалія і, значить унезалежнення від Москви в церковних справах, була очевидно корисною для україн-ського православ'я, але тим запекліше проти неї повстали мос-ковські елементи. Боротьба загострилася до того, що москаль пра-вославний чернець власноручно убив православного митрополита за те, що він згодився на автокефалію. Зрештою автокефалію було проголошено, одже православна церква у Польщі є самостійною і об'єднує віруючих українців та білорусів з тих частин Білої Ру-си, що одійшли до Польщі. Але ієрархія осталася майже вся моско-вська і всіма силами намагається удержати в церкві старий мос-ковський лад. Одже проти обмосковлення православної церкви у

Польщі українське населення мусить провадити завзяту боротьбу, яка іде дуже тяжко і певних успіхів досягає хіба на Волині, де українці після великих зусиль здобулися на українського архієпископа та єпископа. Але проти цих єпископів знову борються помосковлені священники, під час українського богослуження у церкві підіймають безчинства і їх за те нагорує митрополит у Варшаві. Одже справа українського православ'я під Польщею стоїть кепсько, а найбільше свідоме українське населення в Галичині не може допомогти в боротьбі за українізацію церкви, бо воно іншої віри — уніятське. Навіть в самій Галичині ті села і околиці, що перейшли на православ'я наскрізь москвофільські і там уважається, що православ'я це московська віра, забуваючи про те, що подавляюча більшість українського народу є православна.

Становище української церкви теж значно гіршає і особливо погіршало за час управління уніятською церквою останнього уніятського митрополита графа Андрія Шептицького. Українська уніятська церква завжди була у Риму не дочкою, а пасербицею. Польське католицьке духовенство ніколи не ставилося до уніятського, як до рівного, а завжди з певною погордою, як майже до схизматиків. Але все таки попередник Шептицького митрополит Сильвестр Сембратович був кардиналом, одже мав право участі в виборах самого папи, був примасом української уніятської церкви, що була в'єдинена під його проводом. Шептицький, мимо свого майже сороклітнього перебування на митрополичій катедрі не тільки не має кардинальської гідності, так що вся уніятська церква не має ні одного кардинала, але Шептицький як митрополит втратив значіння і владу примаса української уніятської церкви. Єпископи Перемиський і Станіславівський більше не підлягають львівському митрополитові, а безпосередньо римській курії, так що львівський митрополит не є більше примасом, а звичайним єпископом, а уніятська церква в Польщі залилася розбитою на три окремі єпархії. І на тому ще не кінець. Останніми часами, на бажання польського уряду, від перемиської дієцезії відділено Лемківщину в окрему єпархію, яка теж не підлягатиме ні митрополитові ні перемиському єпископові. Отже роздроблення і роз'єднання в українській уніятській церкві провадиться енергійно і послідовно. Уніятів на Волині підчинено зовсім латинському єпископові, полякові. Разом з тим енергійно провадиться і дальша латинізація уніятської церкви воупереч всім українським традиціям. Особливо це виявилось в заведенні примусового celibату для священників перемиської і станіславівської єпархій. Ця установа, мабуть... і не моральна, а в кожному разі не природна і суперечить тисячолітній українській традиції. Таким чином з огляду національного уніятства церква в Галичині за митрополита Шептицького дістала й дістає дуже тяжких ударів.

Може краще стояла би справа уніятської церкви в Чесько-Словацькій республіці, але і тут вона має своє льокальне лихо. Почати в того, що в Підкарпатській Русі є тільки одна єпархія Мукачівська, а друга, — Пряшівська єпархія, зовсім відділена від Підкарпаття і відійшла до Словащини. Крім того в наслідок довголітнього панування мадярів, духовенство на Підкарпатті дуже мадяризоване, дуже тримається своїх мадярських звичок та обичаїв і для народніх мас майже чуже. Боячися пробудження української свідомості, що дуже поступає на Підкарпатті, духовенство мадяризоване об'єднується з москвофільським рухом і таким чином старається утримувати церкву або як інституцію чужу для народу, або навіть ворожу українському народові Підкарпаття. Українська свідомість в колах духовенства розвивається слабо і тільки робить деякі успіхи за часів останнього єпископа Мука-

чівського Олександра Стойки, що сам походить з українських со-
ляв Підкарпаття. Останніми часами поставлено навіть питання
про заснування ще одної єпархії на Підкарпатті з єпископською
катедрою в Хусті, з тим щоб прятівський і хустський єпископи
підлягали мукачівському архієпископові, що був би таким чином
примасом уніятської церкви в Чехословацькій республіці і об'є-
днав би українців Підкарпаття і Словащини бодай на церковно-
му ґрунті в одну цілість.

Мимо загального безвідрадного становища церкви на укра-
їнських землях під двома державами, які поділили український
нарід, все ж виростає небезпека, що може знову загостритися
роз'єднання в українському народі і взаємне поборювання на ґрун-
ті релігійному. Вже нині ми спостерігаємо, що релігія ділить
і стоїть на перешкоді об'єднанню українського народу під Поль-
щею. Коли ж взяти на увагу, що з одного боку релігійний інде-
ферентизм уступає місце релігійному піднесенню, а з другого
боку проявляються агресивні тенденції до поширення одного з
українських ісповідань на весь український нарід, то з того
виростає зовсім реальна можливість міжусобної релігійної боро-
тби, зерно якої було ще засіяно в 1596 році і яке давало се-
бе знати на протязі століть. Одиноким захистом проти цього мог-
ла би бути, якнайбільше розвинена релігійна толерантність, яка
на щастя є властивою українському народові.

- - - -

Література з історії української церкви дуже велика. Її
досить докладно показано в книзі проф. Д. Дорошенка: Огляд у-
країнської історіографії, Прага 1923 на сторінках 159-160. О-
собливе значіння має велика праця проф. С. Чистовича: Очерки
западно-руської церкви. 2 томи. Петербург. 1882-1884, і загаль-
на багатотомова Історія русської церкви С. Голубинського. Тре-
ба зауважити, що російські історики не безсторонні в викладі
церковної історії з точки погляду православної, так само як у-
ніятські історики в духовних виданнях василіян та інших, що ви-
ходять в Галичині. Найбільше об'єктивні сторінки історії цер-
кви на Україні можна знайти в відповідних уступах великої іс-
торії України-Руси проф. М. Грушевського.

- - - -

Лекція чотирнадцята.

УКРАЇНСЬКЕ ПРАВО.

I. ІСТОРИЧНИЙ НАРИС.

Проф. Андрій Яковлів.

На Сході Європи, заселеному численними слов'янськими племенами, Україна-Русь відіграла надзвичайно важливу роль, бо вона перша розпочала нормальне державне життя, утворила свою власну державу й правну систему та залишила найдавніші пам'ятки права. І коли на Заході Європи державне життя середньовіччя характеризується державним устроєм Німеччини, Франції та Італії, то таке саме значіння для слов'янського Сходу мала давня українська Київська держава. Вже протягом доісторичної доби предки українського народу досягли високого ступеня культурного розвитку; вони встигли настало закріпитися на території, що займала приблизно середню частину водозбору Дніпра, Буга, Дністра аж до Карпатських гір, та витворити значну кількість норм народного, звичаєвого права, яким і керувались в громадському й приватному житті. В основі цих норм лежали: в публічному праві — принципи народоправства, а в приватному праві — принципи рівноправності всіх в спільному житті та стремління до індивідуальної автономії в приватному житті. За виключенням так характерного для українського народу нахилу до індивідуальної свободи, устрій життя в родових та племенних зв'язках і в примітивних племенних державах України-Руси за доісторичної доби мав багато спільних рис з устроєм життя інших слов'янських народів, а де в чому і з старо-германським світом. Проте, за історичної доби державне життя українського народу пішло вже іншими, відмінними шляхами, без переважаючого впливу середньовічного феодалізму.

Напередодні своєї історії українські племена жили на своїй оталій території, в примітивного типу державах-землях, в яких існували вже головний город, як укріплений центр політичного й торговельного життя, та менші міста-пригороди. На чолі держави-землі стояли народні збори — в і ч е головного города, яке тримало в своїх руках владу в державі; подекуди були й виборні князі місцевого походження. Серед цих земель центральне місце на торговельних шляхах зі Сходу на Захід із Півдня на Північ займала держава племені Полян, яке також мало назву "Русь", з головним городом Києвом на Дніпрі. Дякуючи своєму вигідному географічному положенню та вищому культурному розвитку населення й енергії своїх князів, ця примітивна земля-держава в IX в. перетворюється в нормальну державу Київську та поширює свою владу на сусідні землі. За часів вел. князів Київських — Володимира й Ярослава (X-XI вв.) Київська держава завершує свою державну організацію та досягає найвищого розцвіту. В устрою Київської держави злучились принципи давнього народоправства з новим князівсько-дружинним порядком, що виник в наслідок реорганізації примітивної держави в нормальну. Київська державна система базувалась на складному органі державної влади, яку репрезентували: в і ч е, к н я з ь т а к н я ж а р а д а.

В і ч е, що за доісторичних часів складалось з старших, ліпших людей землі, з часом перетворилось в установу більш демократичну, в якій брало участь все повноправне населення держави. Компетенція віча обіймала всі функції державної влади,

але найголовнішими функціями його були: вибір князя, укладання з них договору та рада з князем у важливих державних справах. Віче не мило сталих періодичних сесій і при задовольнячій діяльності князя брались лише на заклик князя. При незгоді з князем віче виступало проти князя, могло скинути його й шукати собі іншого.

К н я з ь, з другорядного місця, яке він займав у примітивній державі, моменту організації нормального державного життя, до чого він і сам найбільше опричинився при допомозі своєї "дружини" (наймане військо князя), перейшло на перше місце в державі та став поруч з вічем землі. Державна влада поділяється між вічем і князем на підставі договору; віче передає князеві всю повноту влади під умовою здійснення її на підставі волі народу, висловленої в договорі. Звичайно, князь був носієм і виконавцем всіх функцій державної влади: законодавчої, судової, адміністративної, він стояв на чолі власної дружини й військо цілої держави та правив державою через своїх функціонерів. Поруч з центральною владою на місцях (в городах, пригородках, селах) існувала місцева народна самоуправа, яка найдовше заховала риси прадавнього родового й племенного устрою.

При князів, як його дорадчий орган, була княжа рада, яка окладалася спочатку з старих дружинників, а почасти з старих бояр, пізніше лише з бояр. З боярською радою князь радився у всіх державних справах, хоч постанови ради не мали рішачого значіння.

Ця проста державна система з часом ускладнилася. За вел. кн. Володимира Київська держава охопила не тільки суходільні частини українські землі, але й інші словянські на Півночі, Сході й Заході. Вже за свого життя кн. Володимир посадив в деяких землях своїх синів, а після його смерті Київська держава поділилася ще між синами Володимира на окремі князівства-землі, т. зв. уділи; в кожному уділі був свій князь Володимирового роду, а над всіма уділами стояв великий князь Київський. Київська держава набрала, таким чином, характеру патримоніальної держави, який надала їй так звана "удільна система". В основі удільної системи лежали принципи спільної княжої династії та її права на державну владу, порядку княження по старшинству в княжому роді та моральної зверхності вел. князя Київського, як старшого в династії. З погляду повноти влади всі князі були між собою рівні і в своїх уділах правили самостійно, в згоді з вічем землі. Правно-ієрархічної залежності удільних князів від вел. кн. Київського не було, і з цього погляду удільна система Київської держави віддалялася ближче до системи держави федеративної, ніж феодальної. Спираючись на свій моральний авторитет, вел. князь мав повну можливість впливати на окремих князів, як їх номінальний "батько" ("во отца місто"), особливо через "Снеми", збори всіх князів у важливих справах, що торкалися цілої держави й династії.

Населення Київської держави поділялось на різні верстви: бояр, мешканців міста, селян. Вони були вільні особисто й мали рівні права: перехід від однієї верстви до другої був вільний. Було також і невольне населення-раби, але нечисленне й в більшості чужого походження. Економічні фактори впливали на диференціацію населення, утворюючи фактичну нерівність між різними верствами і в межах однієї верстви, а іноді й юридичну залежність незаможних від заможних в різних формах патронату, закупництва, закладництва й інш., подібних до деяких феодальних інститутів.

Як публічне, так і правне життя Київської держави правувалося нормами давнього народного звичаєвого права, яке, як і за доісторичної доби, було основним джерелом права. Поруч з ним за доби Київської держави повстало друге важливе джерело - з а к о н у формі різних княжих уставів (статутів), княжих договорів, які так само базувались на принципах звичаєвого права. Впливи чужоземного законодавства також мали місце, особливо римо-візантійського в міжнародних та торговельних зносинах в справах церковно-судових, почасти в галузі спадкового права. З доби Київської держави залишився настарний між слов'янськими й найвидатніший з усіх поглядів пам'ятник українського права, під назвою "Правда Руська". Цей пам'ятник права уявляє в себе збірник норм звичаєвого права та княжих уставів, складовий в XI-XII вв. (найдавніший описок, що зберігся, походить з кінця XIII в.). Як в аналогічних західно-європейських збірниках - "правдах" (Lex Salica, Lex Ripuaria) в Р.П. переважають процесуальні правила на судові вирoki конкретного змісту, суто формалістичні та символічні, хоч маються також і норми звичаєвого права давнішого походження, які вже втратили конкретний зміст судових вироків. Право публічне й карне не відділені ще від права приватного, цивільного. Але вже помітно звільнення індивіда з-під опіки суспільних зв'язків, його індивідуальна діяльність в значній мірі відбилася на нормах цивільного права. В Р.П. знаходимо цивільні норми, що торкаються права речового, родинного, опіки, спадкового, права зобов'язань; порівнююче значно розвинуто інститути торговельного права, торговельного кредиту, тощо. Процесуальне право Р.П. містить багато примітивних норм первісного судочинства, в тому числі найдавнішу норму про управління інституту кривавої помсти; маючи також норми, з яких пізніше розвинулось копне судочинство. Норми Р.П. мають деякі спільні риси з нормами старогерманського й римо-візантійського права (напр., норми про криваву помсту, "віру" (Wergeld), розшук крадених речей - "свод", судочинство і т. ін.). Р.П. склав невідомий автор, великий знавець тодішнього права не лише українського, ба й чужого; вона не мала характеру офіційного кодексу, але безперечно містила в собі норми діючого права.

Київська держава за часів Володимира й Ярослава була для всіх українсько-руських земель не тільки державою старшою вел. кн. Київського, ба й центром державного й культурного життя. Державний та громадський устрій Київської землі послужив зразком для устрою інших українських земель, а публічне й приватне право Київської держави розповсюдилось звідци на всі українсько-руські землі. Норми Р.П. були відомі й чинні як в Київській Русі, так і на Волині, в Галицькій землі, на Сіверщині, Менщині, Береоті, Холмщині, на Білоруських землях: Смоленщині, Вітебщині, в Польській землі, а також в Новгороді та Пскові. Стародавнє право Київське творило ту міцну правну традицію, якою на довгі віки було зв'язано й глибоко просякнута все життя українсько-руських земель. Воно залишилось у всій своїй силі й після того, як поодинокі землі звільнялися з-під державного проводу й впливів Київської держави.

Після короткого періоду розцвіту велика Київська держава почала занепадати. Внутрішньою причиною її слабости була удільна система, що спричинилась до розподілу держави на уділи та згодом привела до боротьби за уділи й за велике князівство Київське. Зовнішню причиною занепаду Київської держави був натиск з південного Сходу монголів, що перетяли культурні й торговельні значіння Києва. В наслідок цих та інших причин з'явилися цен-

тробіжні тенденції, місцевий партикуляризм, в першу чергу в землях-уділах з переважаючою більшістю чужого населення, або ж в далеких і мало зв'язаних з центром. Після занепаду вел. князівства Київського центр державного життя на короткий час переноситься до Галицько-Володимирського князівства. Політична ситуація, що утворилась після розкладу Київської держави, привела під кінець XIV в. до скупки західно-українських земель Польщею та до приєднання всіх інших українських і білоруських земель, в тому числі й Київської, до комплексу земель Литовських. Таким шляхом утворилась нова держава-Велике Князівство Литовське, яке справедливо зветься "Литовсько-Руською державою". Литовсько-Руська держава перейняла удільний устрій українсько-руських земель. Вона складалась з удільних князівств, якими правили удільні князі під зверхню владю вел. князя Литовського. Але під впливом Польщі в Литві скоро розпочався процес централізації, який закінчився в другій половині XV в. скасуванням уділів та зосередженням державної влади в руках вел. князя. Та всежтаки влада вел. князя не набрала сили "самодержавця", як то сталося в Москві. В структурі суспільства Литовсько-Руської держави довгий час панували засади давнього українського права. Суспільні верстви, що існували за доби Руської Правди, як вищі, так і нижчі, продовжують існувати й користуватися такими ж правами, що і в Київській державі. З часом і тут наступають зміни під впливом інших політичних та соціальних умов. В XVI в. виступає нова політична сила - середня шляхта, яка за прикладом польської шляхти бореться за свої права і з вел. князем і з родовитою аристократією, та всежтаки родовиті пани литовські залишаються ще єдиним чинником, що поруч з вел. князем тримав у своїх руках державне управління, творячи в л а д у в е л и к о г о к н я з і в с т в а. В нижчих верствах населення сталися зміни в тому напрямі, що селяни й невольні люди поступово злилися в одну верству підданих, особливо вільних, та підпали під доміняльну владу панів. Населення давніх городів українсько-руських, що здавна жило опільним життям з населенням земель, не виділяючись в окремий стан, не зазнало на перших порах жадних змін. Але в XV в. вел. князі литовські, за прикладом королів польських, почали надавати городам привілеї на самоуправу на німецькій праві (Магдебурзькій), в наслідок чого змінився давній характер українських городів, вони перетворилися в "міста", а населення їх в "міщан", що користувалися правом місцевої самоуправи, мали свій суд, своє право.

При цих змінах найбільш міцним і витривалим показалося давнє українсько-руське приватне право. Високо розвинене ще за доби Руської Правди, приватне право продовжувало бути чинним та вільно розвиватися на Українських землях, а також було рецеговано в основних засадах і чисто литовськими землями. Основні принципи давнього права маєткового, спадкового, родинного, карне й процесуальне право були чинними на українських, білоруських, а почасти й на литовських землях держави. Принципи українського права не раз були стверджені вел. князями литовськими через уставні грамоти-привілеї. Всі суди Литовської держави керувалися цим правом, не кажучи вже про суди народні, які за доби литовської держави назву судів "копних". Українське право було чинним в своїй давній, звиклій зовнішній формі, а саме на "руській", тобто українсько-білоруській мові, яка в наслідок цього стала офіційною мовою Литовської держави. Відношення влади до українського права й мови базувалося на принципі: "старини не рухати, новини не вводити", тому природний розвій українського

права довгий час ішов вільно, без жадної затримки. Року 1529 було ухвалено й уведено в чинність "Статут великого князівства Литовського", перший загальний кодекс для цілої Литовської держави. В статуті було скондиційовано діюче право, як державне, публічне, так і приватне, матеріяльне й процесуальне. З погляду системи й законодавчого матеріялу Статут перейняв багацько норм давнього українського права звичаєвого та своєю системою в багатьох точках наподоблював систему Руської Правди. В статуті мають цілі низки артикулів надзвичайно подібних змістом до норм Руської Правди. Судовий процес Статуту в основі своїй має норми Р.П. та звичаєве копне процесуальне право. Крім засад Р.П. та звичаєвого права, редактори Статуту користувалися й з інших правних джерел: права польського, німецького, чеського. Цей перший, "старий" Статут був писаний і був чинним на повних 40 літ. Розвій державного та громадського життя висунув скоро потребу доповнення й змін, що й було зроблено р. 1566 через видання 2-ої редакції Статуту, а в р. 1588-3-ої редакції значно виправленої й доповненої. Всі три редакції Статуту було видано в "руській" мові.

Люблінська Унія р. 1569, крім об'єднання Польщі й Литви в одну складну державу, привела до інкорпорації Польщею українських земель-Підляшся, Волині, Київщини й частини Поділля. Але при цьому українським землям, крім Підляшся, було признано деяку автономію місцевого управління та залишено й надалі в чинності Литовський Статут і руську мову, як в адміністрації й суді, так і в центральних установах по справах українських земель. Виняток було зроблено для українських міст з Магдебургським правом, де приписано вживати польської мови.

Видання Литовського Статуту було завершенням законодавства Литовсько-Руської держави. В дальшому Польща поступово захоплює в свої руки керуючий провід в Польсько-Литовській Унії, протягом ХУІІ-ХУІІІ в. запроваджує польське право, а разом з тим і польську мову. Литовський Статут, який лишився чинним на українських землях і за цієї доби, був прийнятий українським населенням, як український національний кодекс та вважався за право національне українське протягом всього часу чинності на українських землях аж до 40-х років ХІХ в. Самоуправа українських міст мала окреме право німецьке, Магдебурське, яке під впливом українського звичаєвого права було також до певної міри українізоване. За цей же період (ХУ-ХУІ в.) на Західньо-українських землях, що опинилися під владою Польщі, поступово на місце давнього українського права було заведено право польське.

Козацька революція, що вибухла на Україні р. 1648 під проводом гетьмана Богдана Хмельницького, принесла з собою багацько кардинальних змін, як в царині державного, так і приватного права. Революція звільнила з-під влади Польщі анексовані р. 1569 українські землі (Київщину, Волинь та частину Поділля) та привела до відновлення на їх території, а також на території давніх князівств Чернігівського і Переяславського, на лівому боці Дніпра, української національної держави під іменем "Війська Запорозького". Революція скасувала привілеї пануючої класи панів-шляхти, передала землю до розпорядимости держави та посилює значіння козацтва, як пануючої верстви населення. Державний устрій Війська Запорозького базувався на принципах народоправства Київської доби і наближався до республіканського устрою. Суверенна влада належала цілому народові, яку він без посередньо здійснював на всенародньому в і ч і - Генеральній Раді.

Генеральна Рада здійснювала всі функції верховної влади: законодавчу, судову, адміністративну; вона ухвалювала закони й постанови, обирала гетьмана й козацьку старшину, вирішувала питання війни й миру, укладала договори з чужими державами, мала право суду над гетьманом і старшиною і т.д. Влада гетьмана, яко виборного голови держави, була обмежена ще під час чинності Генеральної Ради. Поза сесією Ради гетьман був повним "зверхнім владцем й господарем". Пригетьмані існував дорадчий орган—Рада старшини і виконавчо-дорадчий—Генеральна Старшина. Як бачимо в устрою козацької держави було заховано багато давніх принципів державного устрою Київської держави. В адміністративному відношенні територія Війська Запорозького поділялася на полки й сотні з полковниками й сотниками на чолі. Міста з погляду управління поділялися на дві категорії: одні мали повну самоуправу на Магдебурському праві, другі.— неповну, т.зв. ратушну. Всі адміністративні органи в державі були виборні. Значні зміни було переведено в судовому устрою. Скасування шляхетських привілеїв потягло за собою припинення чинності польсько-шляхетських судів. Натомість заведено систему козацьких судів, які були в кожній адміністративній одиниці та знаходилися в такому зв'язку й залежності, як і адміністрація цих одиниць; так, сільський суд був нижчим місцевим судом у селі і підлягав вищій інстанції — суду сотенному; сотенний суд був вищою інстанцією для сільського суду, першою інстанцією в справах, що виникали на території сотні, підлягав суду полковому; суд полковий був першою інстанцією для деяких справ, більш важливих, вищою інстанцією для сотенних судів полку і підлягав сам суду генеральному. Генеральний суд був найвищим судом держави, апеляція на генеральний суд ішла до гетьмана, як верховного судді держави. В складі судової колегії кожного суду були представники всіх верств населення під проводом начальника відповідної адміністративної одиниці (сільського отамана, сотника, полковника). Особливістю козацьких судів була значна й активна участь в суді населення. Судочинство переводилося усно, на українській мові.

В царині права публічного, державного й адміністративного, джерелами права були постанови Генеральної Ради, універсали гетьмана й полковників. Гетьманські універсали іноді містили й норми приватного права. В царині приватного права і в судочинстві були чинними ті ж самі кодекси, що й за доби Литовської; Литовський Статут 1588р. та Магдебурське право в неофіційних збірниках^х). Як Статут, так і Магдебурське право настільки увійшли в життя українських земель, що вважалися за українське національне право. Поруч з цими кодексами діяло живе народне звичаєве право, яке за козацької держави прибрало переважачого значіння особливо в царині державного права, судового устрою та судочинства, а в царині карного права й процесу виявило значний вплив в бік зм'ягчення суворих кар середньовічних збірників Магдебурського права.

Року 1654 гетьман Богдан Хмельницький склав з Московським царем договір, на підставі якого Військо Запорозьке вступило у військовий союз з Москвою проти Польщі та прийняло протекторат московського царя. Зберігаючи повну внутрішню автономію: верховне й місцеве управління, суд, військо, фінанси, монету, державні кордони.

^х) на польській мові: Щербача під назвою: Саксон "і Гроїцького під назвою "Порядок".

Зміни політичних та соціально-економічних умов життя, що настали пізніше, та заборча політика московських царів і впливи московського державного устрою, права і соціальних відносин, привели до значних змін. Роль й значіння Генеральної Ради поступово обмежується лише вибором гетьмана; влада гетьмана в свою чергу обмежується з одного боку владою царя, а з другого впливами козацької старшини, яка при допомозі Москви набирає більшої ваги й значіння в державі. Протилежності інтересів між вищими й нижчими ветствами населення, між гетьманом і старшиною, між старшиною й козацтвом приводять до нестійкості й ослаблення держави перед заборчою політикою Москви, яка всіма способами старається урізати права й вольності Війська Запорізького.

Спроби обмеження стверджених договором 1654 р. прав і вольностей Війська Запорізького з боку Москви помічаються зразу після смерті Богдана Хмельницького, поновлюються при всіх його наступниках, а на початку XVIII в. приводять до двукратного скасування гетьманського уряду (з р. 1722 по 1728 і з 1734 по 1749). Поруч з обмеженням автономних прав України посилюється вплив московського права й московських порядків в державних установах, судах і приватних відносинах. Особливо вороже відношення до української держави виявив Петро I, при якому було уведено в систему управління України чисто московські органи, заведено писемний порядок в суді на зразок московський, тощо. З огляду на те, що московські урядники не знали української мови й права, р. 1728, з царського наказу, була утворена комісія з українських правників, яка, крім перекладу Литовського Статуту й Магдебурзького права на московську мову, склала також кодекс українського права під назвою: "Права по котрим судиться Малоросійський народ"; кодекс цей являється найвидатнішим пам'ятником діючого українського права XVIII в. Поданий на затвердження р. 1743, він був замовчаний в московських канцеляріях аж до 1756 р., потім його повернуто для переробки і не було остаточно затверджено. За гетьманування останнього гетьмана України, гр. Кирила Розумовського, р. 1763 було переведено дуже важливу реформу судів на Україні і замісто козацьких судів заведено систему судів за Литовським Статутом 1588 р. Тогож 1763 р. Рада Старшини, схваливши цю реформу, відкинула вимогу російського уряду про зміну й доповнення Литовського Статуту, як кодексу республіканського, пославшись на те, що Україна має таке право, яке тільки може мати "найвільніший і найшляхетніший народ у світі" і тому такого права міняти й доповняти не треба.

Року 1764 гетьмана Розумовського було усунуто з уряду, замісто нього призначено Малоросійську Колегію, а р. 1781 на Україну було розповсюджено загально-російську адміністрацію. Цим розпорядженням московсько-російська влада скасувала автономію України, признану по договору 1654 р., та незаконно інкорпоровала українські землі, приєднавши їх, як звичайні провінції, до складу Російської держави. Року 1793 в наслідок розділу Польщі Росія інкорпоровала й ті українські землі на правому березі Дніпра, які по договору з Польщею р. 1686 лишилися під владою Польщі. Ще раніше, в р. 1772-1774 західньо-українські землі (Галичина й Буковина) були інкорпоровані Австрією.

Не дивлячись на повну інкорпорацію України, українське право продовжувало ще деякий час бути чинним на її території: чинність Магдебурзького права було припинено р. 1831, а р. 1840-1842 було припинено й чинність Литовського Статуту та замінено його російськими кодексами. З того часу аж до революції 1917 р. на Великій Україні було чинним чуже московське право і лише в

нижчих оудах по справах селянства було дозволено користуватися нормами народнього звичаєвого права та в російській цивільний кодексо було включено кілька норм цивільного права для Чернігівської й Полтавської губ.

II. З В И Ч А Є В Е П Р А В О.

Ооновним і найважливішим джерелом українського права є **н е п и с а н е з в и ч а є в е п р а в о**, що утворилося шляхом постійного дотримання протягом віків народніх з в и ч а є в та підпорядкування звичаєвим правилам правного життя й побуту.

З боку зовнішньої форми норми звичаєвого права відрізняються від норм **п и с а н о г о** права-закону тим, що закон, після його ухвали й оголошення належними законодатними органами, існує й зберегається у формі готових, незмінних, точно сформульованих і на письмі зафіксованих приписів, правна сила яких не залежить від того, як і коли вони виконуються. Тим часом, як норми неписаного, звичаєвого права зберігаються в народній пам'яті у формі певних психологічних переживань, почуття правди й свідомості обов'язку поступувати так, як вказують звичаї, — названі ж виявляються тільки в принагідні моменти у формі ч и н у, відповідно до внутрішнього змісту звичаєвої норми.

Ч и н, як зовнішня форма вияву звичаєвого права, має настільки ж важливе значіння, як і писана форма закону. Тому зовнішній вияв звичаєвого права супроводиться іноді особливими **о б р я д а м и**, завдання яких полягає в тому, щоб шляхом різноманітних зовнішніх актів зафіксувати в народній пам'яті правний чин, а разом з ним і правну норму, яку цей чин здійснював. З часом правні обряди шляхом постійного повторення в однаковій зовнішній формі набирають такого ж правного значіння, як і звичаєві норми, що їх вони супроводжують і засвідчують, та перетворюються в правні **с и м в о л и**; порушення або невиконання звичаєвих обрядів вважається за порушення норм звичаєвого права.

Характеристичною особливістю українського звичаєвого права є його різноманітність, яскрава **о б р я д о в і с т ь**, надто багата в царині процесуального права, що вимагає найбільшої активної чинності. Майже не існує процесуального акту чи інституту, які б не мали свого питомого обряду-символу. Здавна встановлені, ці обряди незмінно й точно у всіх деталях виконуються протягом віків.

Здавна головна, ініціативна роль в українському процесі належала скривдженому, ушкодженому позовникові. За доби Руської Правди, в Литовсько-Руській державі чи й за доби Гетьманщини скривджена, ушкоджена особа сама розпочинала процес, переводила слідство й ставала перед судом з готовим обвинуваченням, з пов'язаним-винним, якого на суд приводила, з доказами, свідками і т.д. Роль суду обмежувалася тільки проголошенням санкції та накладанням кари. Розпочати процес і довести його до кінця чи припинити, покарати шкодника чи простити провину, позбавити життя, майна, свободи, чи помилувати його та задовольнитись певним відшкодуванням, це залежало від волі позовника, в тих випадках, розуміється, коли суд признав домагання позовника оправданими. Роль судових органів в українському процесі була зведена до мінімуму, до певного контролю над виконанням сторонами процесуальних правил та обрядів та до одержання гривни на користь князя і судових поплатків на користь суду. Судові органи лише

"допомагають" сторонам і за це одержують винагороду "от всьх тяж, кому допоможуть", арт. 99 Руської Правди; документ І510 р. значає, що судовий поплаток "дѣцькому" належить тільки тоді, коли він отороні, "право зводил и свел" і "суд конец тому вчинил" (Лит. Метрика, ч. 44). Такому характеру давнього процесу відповідали процесуальні акти й інститути, утворені звичаєвим правом: гонення слідом, свод, сочення, заклик на торгу, рота-присяга, лице і т. і.

Всі ці акти супроводились різноманітними обрядами — ошминовками. Наведемо приклади. У випадках вбивства, покражі чи іншого злочину або шкоди на майні, скривджений в першу чергу розшукував сліди, що залишив злочинець чи шкодник. Потім він запрошував свідків, звичайно, близьких сусідів і людей сторонніх, "чужих добрих (віригодних) людей", і з цією, іноді численною, "купою", що в ХУІ в. звалась "гарячою копою", поспішав туди, куди він "слід". Цей обряд звався "гоненням сліду". Коли слід приводив до якоїсь хати чи отари, тоді "купа" закликала власника дому "слід одвести" від себе, тобто одвести підозріння, вказавши винного або його "слід". Хто одмовлявся слід одвести, на того падала презумпція вини, ушкоджений мав право запідозреного "потрусити", а коли при трусі знаходив "лице" — покрадені речі чи якісь інші матеріальні докази вини, — тоді "купа" брала "лице" й винного йшла до суду, на княжий двір — за доби Руської Правди, — пізніше, на "копний двір", або до городського судді. Коли підозрілий одводив від себе слід, ушкоджений з "купою" йшли далі слідом, аж доки не знаходили винного. Коли слід приводив до чужого села, тоді купа й ушкоджений викликали представників села й вимагали відати винного або слід одвести. Якщо село відмовлялось, мусіло платити "татьбу" (винагороду) ушкодженому й "продажу" (гривну) князеві чи судові. Гонення сліду не давало наслідків тільки тоді, коли сліду не було або коли слід виводив на битий шлях (гостинець) і там втрачався. В таких випадках ушкоджений мусів вживати інших способів: закликав на торгу, себто прилюдно оповідав про свою кривду, розпитував людей, наймав "сока", особу, що могла подати корисні відомості й допомогти, збирав "копу" (копний оуд) і звертався до копи з таким, наприклад, закликом: "Як би ся кому трапило кого спіткати тої ночі або чути від кого, повідайте, лиха не таїте, бо кожному шкода не мила" (Акти Віленськ. Археогр. Ком. т. І8, ч. І47).

Якщо сліду не знайдено, "сок" не зголосився й люди на копі не дали відомостей, то ушкоджений довгий час не міг знайти свого шкодника. Іноді на цьому й кінчалась справа, іноді ж траплялось, що ушкоджений впізнавав свій скот, коней, зброю, або інші викрадені речі в посідання якоїсь особи. Норми звичаєвого права, записані до Руської Правди, вже забороняли самосуд, відбирання крадених річей силою, і встановлювали для цього певний процесуальний обряд, що звався "сводом". Скривджений при свідках звертався до посідача крадених річей і вимагав доказу правного набуття їх ("где еси взял?"); за такий доказ вважалось визначення особи, від якої посідач здобував речі. Тоді йшли всі разом — ушкоджений, свідки й посідач речі — до попереднього посідача — "своду", "заводці" й вимагали від нього такого ж доказу. Обряд "своду", як бачимо, подібний до гонення сліду з тією різницею, що при своді йдуть не по сліду, а по "сводам", "заводцям", до яких перейшли крадені речі. Ведення своду припинялось на "третьому своді": третій посідач мусів крадену річ віддати ушкодженому без заперечень і підшкодовання, але цим актом набував право шукати "свого шкодника" по дальшим сводам. Обряди "гонення сліду" й "своду" були включені пізніше до Литовського Статуту й незмін-

но виконувались в копних і в козацьких судах.

З інших процесуальних обрядів можна навести ще такі :
Л и ц е (corpus delicti) відігравало велику роль в нашому звичаєвому праві. Лице само по собі вважалося як доказ-символ, але в ним ще було зв'язано численні обряди, наприклад, хто впізнав покрадені в нього коні, скотину, мав право і повинен був раніше, ніж "лице" подати до суду, означити його якимись повними знаками, звичайно у скотини, коней тощо урізували ухо, у птиці надрізували крила або лапки, і т.п. Це був обряд "личкування", від чого іноді цілий судовий процес звався "поличчям", "обліком". Інші речі назначували іншими способами; наприклад "кадовб меду" надписували, урізували "поли" в особи, що спіймана на адультері, вимазували дбогтем ворота особі неморального поведження і т.д. За "лице" вважали рани на тілі, що свідчили про "кгвалт", напад, бійку. Звичаєве право вимагало, щоб ще до суду "лице" було показано "діцькому", віжові, возному (допомічні судові органи), а в день суду було принесено чи привезено й показано суддям. Цей обряд був настільки ригорозним, що, як видно з судових актів ХУІ-ХУІІ в.в., позовник мусів по кілька разів "оказувати лице" суддям. З одного оудового акту 1520 року довідуємось, що окривджена пані Чижова муоіла везти на суд панів-ради до Вільна та "оста-вити" в неділю, вівторок, четвер і п'ятницю перед судом, який відкладався з дня - на день, "своїх битих і ранених олуг і трупи забитих на смерть". На копному оуді ставили й оказували: ключу краденю, кадовбець меду, м'ясо вепрове і шкуру яловиці, вола по-оіченого, на віз уложивши, привезли, вепрів забитих на купу привезли і т.п.

З а к л а д. В українській процесі здавна вживався особливий, рішучий спосіб доказу у формі закладу; позовник йи повзаний на докав свого права ставив перед судом заклад; противна сторона заклад приймала або ні; в першому випадку змагання сторін скупчувалося на праві, ствердженому закладом, в другому випадкові вигравала справу сторона, що ставила заклад. За доби Руської Правди заклад звався "метанієм", пізніше "видачкою", "закладом". Як і "лице", заклад мав свої обряди-символи: сторона, що ставила заклад, клала перед оуддями шапку ("метала", кидала шапку), прмовляючи, що коли вона свого права не доведе, та втрачає заклад, який ін зресіє клався під шапку (найчастіше гроші, але також і інші предмети), в рідких випадках обряд ставлення шапки символізував заклад "голови", себто життя й усього майна. Якщо противна сторона приймала заклад, то повинна була свою шапку "приставити". Кінцевим моментом обряду було піднімання шапок віжем, возним. Замість шапок в особливо важних випадках приставляли "ногу до ноги", "голінь до голені", в наслідок чого в отаровину одбувався між сторонами судовий герць. Акт п р и с я г и також мав свої обряди. Коли сторона "бралася право піднести", тобто присягти, а друга сторона на це згоджувалася, тоді ця остання повинна була свого супротивника "вести до присяги", звичайно, до церкви, де одбувався акт присяги (з цих часів і дотепер зберігся термін: "приводити до присяги"). Невиконання обряду ведення до присяги мало такіж наслідки для зобов'язаної сторони, як і неявка сторони, що згодилася дати присягу: втрата процесу й оправдання сторони, що свій обов'язок виконала. На обов'язку сторони, що вела до присяги, лежало також замовити священника, відчинити церкву, виготовити текст присяги (роту). В тих випадках, коли обидві сторони "брались до присяги" і оуд призна-вав ва ними це право, кидало жеребок ("лєс"), який і визначав, кому складати присягу, а кому вести до присяги.

П о в о л а н н я - цей обряд вживався в кримінальних.

справах. Складався він з того, що судовий урядник, (він же возний), разом з родичами вбитого, вивозив трупа на ринок або до замку, або возив по вулицях міста й публічно оголошував ("волав"), хто є вбитий і хто його вбив. Другий обряд в кримінальних справах складався з того, що спійманого вбивця приковували до труни вбитого й лишали в такому стані аж до поховання його жертви. Виконання цього обряду за Гетьманщини засвідчено судовими актами Полтавського й Чернігівського полкових судів 1700 і 1783 р.р.

Екзекуція судового вироку також супроводилась певними обрядами, особливо при покаранні різними ганьбливими карами, наприклад: вішання уздечки, хамута на шию конокрадам та виставлення їх на прилюдне осміяння, вішання на шию крадених речей і т. п. (засвідчено, що цей обряд виконувалося на Україні ще й в р.р. 1917-1920).

Така різноманітна, змістовна і образна обрядовість надає українському звичаєвому праву характер свіжості, життєвості й публічності; вона викликає увагу до судового процесу й співучасть в ньому широких кол громадства, а не тільки заінтересованих безпосереднє осіб. Нарешті, обрядовість і символізм звичаєвих норм, засвідчує правильність вживаних звичаїв та підносить правотворчість народу.

Закріплення й поновлення в народній пам'яті звичаєвих норм при допомозі обрядів-символів приводило до незвичайно цікавих наслідків. Документи, що зберегли до наших часів відомості про діяльність українських судів з доби звичаєвого права свідчать, що не тільки судді, що само собою зрозуміло, але й сторони та громада на суду під час процесу виявляли досконале знання українського звичаєвого права; сторони в процесі часто цитували правні звичаєві норми, переказуючи їх зміст в стислих реченнях. Шляхом постійного вживання протягом довгого часу ці речення перетворились в стислі, але незвичайно змістовні, красномовні **ф о р м у л и**, в яких викристалізувались основні принципи звичаєвого права й народньої правосвідомості. Ці правні формули увійшли згодом до загального вжитку українського народу та стали народніми **п р и к а з к а м и** й **п о г о в і р к а м и**.

Вже в Руській Правді знаходимо кілька зразків таких формул, записаних без сумніву з усних переказів звичаєвих норм, наприклад: "холопу на правду не вилазити" (невільна людина не може бути свідком), "в холопі і в робі віри нетуть" (за них не платять віри), "не будет ли татя (злодія), то по сліду женуть", "убиють во пса місто", і інш. Багато формул збереглося з доби достатутової, коли суди правувались звичаєвим правом, а також з доби копних судів. Осі декілька формул того часу: "Кождий винний не отказуєть у праве" (то значить, що хто почував свою вину, той ухиляється від суду); "годная реч вижу врядишкову верити", або "виже ніхто пересвечити не может" - свідоцтво віжа, як особи урядової, вважається за правдиве; теж саме: "подобна верити намеснику, нежели мужиком". "Хто землю зискуєт, тот і квалт и шкоди зискуєт", "хто выщеть тую девку, тому і тья имения мають быти"; "хто в пуши будеть винень, тот и в грабежах (кого обвинили, що самовільно піхав у ліс, той відповідає і за шкоду, заподіяну в лісі); "хто без пригоди кого сожжет, тот сам огню годеи", хтось на свідомье (свідків) не шлеть, тот свою речь тратит", "иже ся не годить на честь никому доводити" (в справах образи честі не дозволено обвинуваченому посплати на свідків), "как богатому, так убогому страчена реч завжди плачона маєть **быти под присягою**"; "што судді межн ними найдуть,

того мають терпіти" (формула обов'язковості судового вироку). Наведемо ще зразки формул з практики коших судів: "в сусідстві того для коши збирають, щоб шкодника діїсть могли", "невихід всігди платить шкоду", класична формула, що зафіксувала норму про вину того, хто не виходить на "слід", на суд, на присягу; кожному шкода не мила", і багато інших.

Найбільш змістовні й влучні формули, що проголошувались на суді, закріплялись в пам'яті й повторювались і після суду в в принагідних випадках, при цьому ще більше скорочувались, удосконалювались, оздоблювались ритмованою поетичною формою і нарешті перетворювались в народні приказки й поговірки. Таких приказок існує тисячі; вони оздоблюють українську мову лаконічними, влучними виразами, а зміст їх зберігає для дослідників українського звичаєвого права невичерпано джерело для пізнання принципів правосвідомості українського народу. Наведемо для прикладу декілька народніх приказок. "Ліпше — мое, неже-їаще" (Номіс 9697) — приказка, в якій висловлено принцип переваги індивідуального права над спільним, громадським, колективним. Обсяг індивідуального права власності висловлено в наказах: "своя хата-своя й правда", "я на своїм такий самий дідич, як пан на своїм" (Франко, 26552, 9531). Приказки: "правда не втоне в воді, не згорить в огні", "правда з дна моря випинає, а неправда потонає" (Номіс, 6688-89) походять з давньої доби, коли на суді вживали, як доказу, "мук" гарячим залізом та водою. Приказка: "копа переможе й пона" нагадує нам про копний народній суд, а приказки: "всі за одного, один за всіх", "хто став у ряді, держи й біду", "не взявшись за невинного, не будеш мати винного", "кожному шкода не мила" — містять в собі принципи копного суду: кругову поруку, участь в розшуку злочинця і т. інш. Влучна формула: "наше-не наше, але й не ваше" (Франко 18405), колись висловлена на суді позивним проти недоведених претензій позивника, стала потім народньою приказкою. Приказка: "копаль согрішив, а шевця повісили", влучно формулює народній посудок про судову помилку. Приказки: "карай та назад оглядайся", "винного двома батогами не б'ють", "ай над винним доброб часом ужаліти" (Номіс 4675, 7474, 7469) висловлюють принцип відповідальності розміру кари до ступеня вини й принцип милосердя, що так часто пристосовувався на народніх коших і козацьких судах. Приказка: "за ґрунтом і право йде" — висловлює принцип правного становища головної речі й приналежностей; цей же принцип розвинуто ще в таких приказках: "чий берег, того й вода", "чий корінь, того й плід", "в кого пчоли, того й мед", "чия лівця, того й розна" і багато подібних. Приказка: "чия шкода, того й гріх" висловлює принцип вини, хто заподіяв шкоду. Нарешті, приказка: "силою не дають, силою однімають", або: "силою одняти-однімеш, а дати-не даси" містить принцип переваги права над грубою фізичною силою.

Судові формули та народні приказки мають рівновартне значіння в українському звичаєвому праві, як і обряди-символи. Це були способи виявлення назовні й закріплення в народній пам'яті норм звичаєвого права; обряди-символи виявляли звичаєве право у формі чину, дії, формули й приказки — в словесній формі. Обидві форми однаково сприяють закріпленню звичаєвого права в народній пам'яті та надають його нормам силу чинного закону, вічно живого й рухливого. Вони стверджують силу й значіння правних принципів, утворених минулими поколіннями українського народу та допомагають творити нові принципи, нові норми для прийдешніх поколінь.

Лекція п'ятнадцята.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО.

Проф. Дмитро Антонович.

Процес розвою українського мистецтва починається десь в глибині віків. Починати його стежити треба десь може в добі мам'янової кераміки неоліта, а може ще в давніших періодах кам'яної доби. Можливо навіть безпосереднє від тих часів, як льодовці з української території відсовувалися на північ і терен української землі ступнево залюднювався. Від тих найдавніших часів доби мамонта та печерного ведмеда знаходяться на Україні — у Києві, на Чернігівщині та по інших місцях — сліди людини і її тогочасного мистецтва. Але в нинішній стадії нашого знання мистецтво доби передісторичної є ще предметом передісторичної археології, а розвій мистецького процесу історія мистецтва може стежити тільки починаючи з доби історичної, від часів, з яких маємо писані історичні пам'ятки. Та і в тому треба зробити певне обмеження. Перші історичні пам'ятки, що стосуються України, належать до елінійської колонізації на українській території. Але між історією елінійських колоній і старих еліністичних держав, що засновувалися, процвітали і тинули на українському побережжю Чорного та Азовського морів, ми ще не можемо потягти безпосереднього процесу історичного розвою до пізніших часів заснування української держави на берегах Дніпра з центром у Києві. Між добою грецьких колоній і їх історії, а добою початків київської держави, лежить велика перерва часу і тому культурних традицій від одного періоду до другого ми ще прослідити не можемо. Тому фактично історичний процес розвою українського мистецтва ми змушені починати від другої історичної ери на нашій землі, від часів заснування української державності, при чому найстарші мистецькі пам'ятники, що зберіглися до нашого часу, не сягають часів, раніших від дев'ятого століття.

Пам'ятки мистецтва архітектурного, скульптурного, малярського від часів елінійської колонізації, що правда, теж зберіглися, але зв'язати їх з найдавнішими пам'ятками українського мистецтва X століття і пізнішими ми ще не уміємо, тому фактично змушені і історію нашого мистецтва починати тільки з X століття нашої ери; ці найстаріші пам'ятки зв'язані уже з християнським культом. Пам'яток доби передхристиянської також отримати в історичному процесі з пам'ятками християнської доби ще не уміємо і тому мусимо їх уважати за предмети передісторичної археології.

Починаючи історію українського мистецтва від X століття і до наших часів, ми константуємо, що історичний процес розвою мистецтва на Україні поступає в тих самих напрямках, як і скрізь в центральній та західній Європі. Український народ живе спільним життям з Європою і постійно на Україні мистецька творчість розвивається в тих самих загальних формах, що і в Європі, але разом з тим в деталях у такій мірі пересякає характером української індивідуальності, що перестає бути європейським мистецтвом на Україні, але стає українським мистецтвом європейського народу. В тій самій мірі як італійці, французи, англійці, німці і інші народи мають один спільний загальний процес розвою мистецтва, а завдяки індивідуальності в деталях творять мистецтво італійське, французьке, англійське, німецьке, так до тої ж групи народів належать і українці і побіч них творять в тих же загальних формах мистецтво українське.

Починаючи з X століття європейське мистецтво переживає спільні для всіх європейців періоди загальних мистецьких форм, що в історії мистецтва називаються **с т и л я м и**. Ці стилі у європейських народів змінюються однаково в тому самому порядку. У нашій добі європейські народи живуть і розвивають мистецьку творчість в формах спільного всім європейського стилю, з тою різницею, що у одного народу загально-європейський стиль відповідної доби може виявитися трохи раніше, або трохи пізніше, але на загал ті самі стилі чергуються у всіх однаково, в тому самому порядку і більш менш рівночасно. Зрештою більше як на сотню років один народ не випереджує других.

Ці стилі від X століття змінюються в такому порядку: стиль візантійський, стиль романський, стиль готичний, і ренесанс. Кожен із цих стилів в часі свого розвою переживає різні фази; особливо показні фази ренесансу, а саме чистий ренесанс, барокко, рококо, класицизм емпірі, еkleктизм і модерн; це фази ренесансу настільки яскраві, що їх здебільшого трактується як самостійні стилі.

Ця термінологія стилів в історії мистецтва є спеціальною для мистецтва, але вона стоїть у безпосереднім зв'язку з історичними періодами, що їх переживають народи Європи. Різноманітності стилю візантійського, як стилі меровінгський, каролінгський тощо відповідають добі заснування європейських держав, стиль романський відповідає добі феодалізму. Те, що наука загальної історії називає — "доба феодальна", те історія мистецтва називає — "доба романського стилю". Готичний стиль відповідає добі розвою міст і тій добі, коли міста перемогли феодальний уклад життя. Сказати: доба розвою міст, все одно, що сказати — доба готики. Ренесанс відповідає добі заснування модерної держави і фази ренесансу відповідають фазам історії сучасної держави: барокко — доба станової монархії, рококо — доба освіченого / і не освіченого теж / абсолютизму; класицизм емпірі — це доба французьких і взагалі получених з нею європейських революцій кінця XVIII і першої половини XIX століття.

Точно відповідаючи своїй історичній добі, кожен стиль живе, виконується і відтворює ті головні ідеї і світогляд, якими живе суспільство його доби. Романський стиль — це стиль максимально аристократичний, пересякнений аристократизмом феодальної доби. Творці мистецьких цінностей тоді були феодальні аристократи — в поезії та музиці, менестрелі, трувари, міннезінгери — це все феодальні лицарі; архітекти, скульптори, малярі — здебільшого члени духовного лицарства, а іноді також і світського. Життя зосереджувалося в феодальних замках і найхарактерніші твори романського мистецтва, це лицарські замки, кріпости, бургі, а для духовних феодалів: церкви, собори, монастирі, аббатства. В добу готики життя зосереджується в містах і феодалів заступають в мистецькій творчості міщани, бюргери, цехові майстри. **Вардмюллер** — найкращий поет Німеччини в ті часи є нюрнберський швець, архітекти, малярі, скульптори — це все цехові майстри. Характерніші твори доби — міські ратуші, міські собори, укріплення міст. В добу ренесансу життя зосереджується коло модерного панства, що бере в свої руки політичну владу, розцвітають ідеї світського життя і мистецька творчість виявляється в будові пишних палац — князівських палат і їх оздобі, духовні князі виводять пишні, світким мистецтвом перейняті ренесансові церкви, артисти-мистці збираються навколо князів-меценатів і їм служать. В добу барокко центрами мистецтва стають королівські, імператорські та інших монархів резиденції і відповідними ідеями звеличення монархів переймається мистец-

цька творчість.

Всі європейські стилі, починаючи з романського, зароджувалися у італійців або французів, але їх переймали зразу або трохи згодом інші народи — німці, англійці, еспанці, чехи, поляки, українці і здебільша загальні форми мистецької творчості перетворювали, оживлювали предметами національного генія, при чому ці предмети переходили від одного стилю до другого; крім того вносилося щось свого оригінального і в той спосіб і німці, і англійці, і українці мають своє національне мистецтво.

Ars una species mille — мистецтво єдине, а виявів його тисячі. Різні незчисленні вияви мистецтва приблизно для зручності дослідів поділяємо на мистецтво пластичне — архітектуру, скульптуру, малярство з галуззю останнього — гравюрою, і мистецтво тонічне — поезію і музику. Цей старий поділ давно визнано недосконалим, бо галузей мистецтва не п'ять, а тисячі, бо мистецька творчість може виявлятися у всіх формах всіх гатунків, мистецтво ораторів, мистецтво техніків, лікарів, медичних операцій; у всіх галузях наукової праці не малу роль можуть грати і грають риси мистецького талану і мистецької умілости; нарешті, мистецтва, що комбінують різні галузі мистецької творчості, мистецтва пластичного і тонічного, як театр, цирк та інші зрілища, модерне мистецтво кінематографу, фотографії і т.д. без кінця. Отже лише, щоб не заплутатися в цих тисячах галузей мистецтва, додержуємося старої, хоч і дуже недосконалої методи і окремо розглядаємо українську мистецьку творчість в межах мистецтва пластичного: архітектуру, скульптуру та малярство, а з огляду на особливість української творчості, ще і окремо гравюру. В межах мистецтва тонічного розглядаємо тільки музику, залишаючи в стороні поезію, що розуміється є неоправдане логічно, але після традиції, з якою до речі нині справедливо борються і яку здається щасливо поборюють, поезія відходить до літератури. Із комплікованих виявів мистецької творчості зокрема спинимося на огляді українського театру. В межах можливого постараємося бодай коротко, оскільки дозволяють рямці нашого загального курсу, спинитися, бодай почасти, на мистецькому промислі і народній творчості, що виявляється в ремеслах нашого народу, залишаючи народню пісенну творчість і цілий фольклор до спеціального курсу української літератури, що є властиво частиною української культури.

У К Р А Ї Н С Ь К А А Р Х І Т Е К Т У Р А.

Доц. Др. Володимир Січинський.

І. УКРАЇНСЬКА МУРОВАНА АРХІТЕКТУРА СТАРИХ ЧАСІВ.

Найстарші пам'ятки монументальної, мурованої архітектури на українських землях походять з побережжя Чорного моря — з колишніх грецьких колоній, які сягають VIII — VII ст. до Хр. До таких більших міст належали Тіра над лиманом Дніотра, Ольвія над лиманом Бога, Херсонес, коло сучасного Севастополя, Теодосія, Пантікапей — сучасна Керч, Фанагорія напроти Керчі, Тамань, Танаїс, коло сучасного Ростова і багато інших. Розсліди збережених незначних решток античних будов та інших мистецьких творів, вказують, що спочатку у VIII — VI ст. тут були впливи т.зв. йонського стилю, з V ст. поширюються зразки атенські, а з початком нової ери до II ст. по Хр. помітні впливи римського будівництва.

Знайдені фундаменти оборонних мурів міст /Ольвія, Пантікапей, Німфея, Горґінія/, житлових домів, храму Аполлона в Ольвії і

решних уламків колон, капітелів тощо, вказують на відмінність від чисто-грецьких зразків антицьких і мавроазійських. Особливий інтерес мають гробівці, наприклад, у Керчі зі склепінням зложеним з клинуватого каміння. Цей новий на той час конструктивний засіб перекриття не був відомий у самій Греції, а лише в деяких грецьких колоніях - наприклад в Александрії.

Після навали решних кочовників, що зруйнували грецькі міста, монументальне будівництво починає розвиватися наново у IV-VI ст. т.зв. старохристиянської ранньо-візантійської доби. При чім, християнські храми повстають саме у бувших грецьких містах, а навіть почасти з матеріялів давніших грецьких, античних будов. Найбільшим осередком старохристиянського будівництва був Херсонес. Оскільки великих розмірів воно досягло, свідчать збережені рештки фундаментів і частин стін 27 церков і каплиць. Найстарші церкви були центрального типу у формі рівнораменного т.зв. "грецького хреста". /А. таб. I, рис. 1/, що вказувало би на східні впливи, дали базиліки VII-IX ст. /А. таб. I, рис. 2/ римського типу, що у свій час були поширені на цілому сході, округлі будови /т.зв. ротонди/ у V-VI ст. /А. таб. I, рис. 3/ одностовпні хрестилки-каплички / таб. I, рис. 4/ і посередній тип будов поміж базилікою і хрещатою будовою / таб. I, рис. 5/. Усі будови перекривано, правдоподібно, деревляною стелею, а склепіння мали лише апсиди /вівтарне заокруглення/ і менші ротонди. Знайдені рештки і фрагменти решкишних мозаїк та решких деталей вказують, що архітектурне мистецтво стояло тут дуже високо та приходило сюди з Греції, Малої Азії та Кавказу. Краще збережена церква св. Івана в Керчі VIII ст. близько стоїть до вище згаданого посереднього типу / таб. I, рис. 5/, але з більш виразним поділом на три частини чи т.зв. нави, з чотирьма колонами, що підпирають одну середню баню. Зв'язки цього будівництва на берегах Чорного моря з пізнішим будівництвом в Наддніпрянщині, ще науково не з'ясовані.

Грандіозне будівництво розпочинається у нас в старокнязівську добу X-XIII ст., коли Україна-Русь починає жити повним державним і культурним життям.

Про зародження монументального будівництва цієї доби висловлено чимало поглядів і припущень. Вказували на впливи Царгороду, Балкану, Вірменії і Грузії і нарешті Херсонесу. Безсумнівним є, що в X - XI ст. переважали у нас зразки візантійського будівництва т.зв. середньої доби розвитку візантійського мистецтва, що виворонила особливий тип церков, поширеного перед тим на берегах Чорного моря /також в Херсонесі і Керчі/, а також у Вірменії, Грузії, Болгарії і Македонії. Звичайний тип більших церков X - XIII ст. на Україні т.зв. трьохнаві з трьома півокруглими чи гранчастими апсидами /заокругленими з боку вівтаря/ з 2 або 3 парами стовпів / таб. I, рис. 7-8/. Між першою від вівтаря та другою парами стовпів проходить поперечна нава третьої частини церкви. Середня найширша нава такої самої ширини і висоти, як і поперечна нава /прохід/, на перехресті їх у горі виводилася найбільша баня, з верхньою точкою цілої церкви. Менші церкви були можливо одностовпні з апсидою зі сходу; в західній Україні виводилися також ротонди. с. т. округлі будови / таб. I, рис. 9/. Характеристичною рисою церков були т.зв. опасання, цебто галереї, що оточували будову з трьох боків, крім сходу, які зберіглися в українському деревляному будівництві.

вх і донхті. Не рідко з західнього причілку піднімалися дві могутні вежі, або одна вежа в північно-західньому куті будови. Завешували будову одна, рідше 5, або і 9 бань - округлої, еліпсової і гранчастої форми. Загальні маси і зв'язаний з тим зовнішній вигляд будови, завжди підпорядковувалися внутрішнім просторовим формам, так що зовнішній поділ стін відповідав внутрішньому заложенню, а навіть форма накриття даху і бань назовні точно відповідала внутрішнім формам. Згідно з цим чисто конструктивним законом архітектурного мистецтва, будови загалом мали мінімальну кількість декоративних прикрас, а де вони і були, то відповідали логічному змісту окремих конструктивних частин будови. Всі ці особливості планів і конструкцій, в парі з матеріялами і деталічною обробкою окремих частин, надають нашим будовам певної своєрідності, так що годі шукати цілковитих аналогій у будівництві Сходу і Заходу. Якщо першими будівничими були чужинці, то у виконанню робіт приймали участь також місцеві майстри, що пізніше почали творити самотійно. З тих останніх маємо відомості про архітектів Мілоніга XII ст. і Олешка XIII ст. Найдавнішою й найбільшою мурованою церквою України, що збереглася лише у фундаменті, була Десятинна, побудована Володимиром Великим коло 986-996 р. Трьохнавна з широким опасанням навколо / таб. I, рис. 6/, у середині розкішно прикрашена мармуровим облицюванням, різьбами, кахлями, фресками і мозаїками. З історії будови знаємо, що церква завалилася в 1240 р. під час облоги Батия; в сер. XVII ст. на частині її мурів була побудована маленька однонавна церква, що простояла до 1824 р., а в 1842 р. на місці старої будови побудовано російською владою нову церкву у псевдо-московському "стилі", при чім усі рештки первісної будови / в деяких місцях у висоту до 6 метрів / було зруйновано разом з незвичайно цінними фрагментами фресок, мозаїк, кахель і т. ін. До найкраще збережених будов належить велика катедрал Спаса в Чернігові, 1024-1051 р. Первісно трьохнавна з 5 банями і одною вежею. Найславніша і найбагатша будова княжої доби - київська катедрал св. Софії 1017 р. своім розміром, технічними і мистецькими досягненнями є єдиним зразком архітектурної цінності для цілої східньої і навіть середньої Європи. Та і не диво, бо була побудована за часів вел. кн. Ярослава Мудрого, який востаннє за княжих часів об'єднав усі українські землі в одну могутню державу. Первісно Софійська катедрал була п'ятинавною з 9 банями, опасанням з трьох боків будови і двома вежами в західнього причілку; ця остання прикрашена колонками і муками. В поч. XVII ст. будова була в руїнах, відновлена в р. р. 1633-1638 П. Могилою в межах старих мурів і значно розбудована у бароковому стилі за митроп. Ясінського і гетьмана Івана Мазепи / 1690 - 1697/. До другої половини XI ст. усі будови старокнязівської доби в загальній масі наближаються до квадрату. До таких будов, крім вищезгаданих, належать також Спас на Берестові XI-XII ст. і церква Видубецького монастиря коло Києва 1088 р. Осередком найбільшого будівельного руху, цього першого періоду, був Київ і Чернігів. Хоча до половини XI ст. переважали візантійські зразки, але рівночасно помітні були і деякі романські впливи, що приходили з заходу. Від другої половини XI ст. і в XII ст. план церков відокремлюється в напрямку схід-захід, переважно через прибудову третьої пари стовпів, через що в середині повстає шість стовпів / пільонів/. До таких належать: Головна церква Київської Лаври 1073 р., Михайлівський собор у Києві 1108 р., Борисоглибська церква в Чернігові 1120 р., Успенська церква на Подолі 1132 р., Кирилівська церква у Києві 1140 р. та інші. Рівночасно зусилляються впливи романські, особливо

в Чернігові і Володимирі на Волині. Будівельна чинність від половини XII ст. переноситься з Києва до менших осередків, як Переяслав, Острів, Канев, а головне на західно-українські землі до Галицько-волинського князівства / Галич, Володимир, Овруч, Перемишль, Камінець на Берестейщині, Більськ, Холм та інш. / Перенесена сюди наддніпрянська будівельна традиція затримує плян київ - чернігів. Будов першої половини XII ст. з деякими конструктивними змінами. Позатим відмінине оброблення стін - переважно з тесаного каміння, накриття і декорація виразного романського стилю. Про це нам ясно вказує обрива фасадів з двома вежами / Володимир Вол., Овруч / порталами / прикриття входних дверей /, капітелі, вітражі і поліхромічна різьба / ягтописні відомості про Холм /. В західно-українському центрі староукраїнської культури - Галичу досі було знайдено коло 80 фундаментів різних будов XII-XIII ст. трьохнаві і одна ротонда^{х/}. Інша ротонда з 6 кружками в середині зберіглася в о. Горянах коло Ужгороду, XII-XIII ст. / А. таб. I, рис. 9 /. Одинокa захована галицька церква св. Пантелеймона 1200 р. / тепер польський костел / має розкішний романський портал та ін. різьблені з каменя деталі, значно пошкоджені під час останньої війни 1914-1915 рр.

З цивільного будівництва старокнязівської доби маємо лише історичні звістки про замки і мійські мури в Києві, Вишгороді, Володимирі-Волинському, Галичі, Холмі. З того заховалися невеликі рештки "Золотої брами" у Києві коло 1037 р., дві квадратні вежі коло Холма - Білава і Столпенська XII ст. та округла вежа коло Камінця на Берестейщині 1270-1288 р. Великий розвиток архітектурного мистецтва на Україні X-XIII ст. мав великий вплив на сусідні краї, зокрема українська архітектура впливала на мистецтво Польщі, Новгороду, Володимира Суздальського і Білоруси.

З другої половини XIII ст. Україна, як відомо, переживала страшні часи руйни і знищення, коли разом з татарськими і північно-князівськими московськими набігами ослаблялися суспільно-політичні сили, спинялися прояви культурного життя, а матеріальні засоби нищилися. Будівництво обмежувалося до невеликих будов провінційного характеру і то переважно на західно-українських землях. Тому стиль готики, що був поширений тепер в цілій Європі, не находив відповідного матеріального ґрунту на Україні і мав характер переходового стилю, тим більше, що візантійсько-українська культура попередньої доби ще довгий час постачала потрібну умілість і вироблені форми. Не зважаючи на тяжкі обставини, розвиток українського мистецтва не спинявся, навпаки, саме в цю добу готики витворювалися нові мистецькі форми, конструкції, нові типи будов. Стиль готики, що панував у цілій західній і центральній Європі в XIII-XV ст. зі своїми характерними гостролучними формами склепіннь перекриття, отворів та особливими конструктивними засобами та методом праці, надавав нашим будовам більшої легкості, воздушності, з напруженою динамікою / рухом / видовжених форм, що ніби поривалися вгору - у просторинь.

В XIV-XV ст. візантійсько-українська культура попередньої доби виявляється у формах плянів і просторовому об'ємі, тоді як готика спричиняється до невеликих конструктивних змін і деталей. Прикладом таких будов служать Вірменська катедрa у Львові 1363 р., церква Різдва Хр. в Галичу кін. XIV ст. і церква в Межиріччю на Волині сер. XV ст. - усі з трьохнавим заложенням княжих часів, але з^{х/} Розкопавши фундаменти цієї церкви було зроблено не дуже докладно і плян / таб. I, рис. 9 / зроблено приблизно з припущеннями. Ред.

Готичними лучами та гостролучними деталями. Одиноким свого роду є найстарша церква у Львові св. Миколи XIV-XV ст., з деякими романськими архаїзмами. В XIV-XV ст. відомий на Україні такий тип т. зв. трикожорних будов візантійського відродження / таб. I, рис. 10 /, що приходять з гори Атону в Греції, найперше до української частини Буковини / дві церкви в Сереті кін. XIV ст. і три церкви в Путні коло Чернівців /, пізніше до Галичини / інтересна трьохдільна церква в Лаврові на Бойківщині XV-XVI ст. / і нарешті на Поділлі / три церкви в Кам'янці XVI ст., Зінькові, Могилеві-Подільському /, Замості.

Неспокійні часи XIV-XV ст., боротьба з татарщиною і нова економічна кон'юнктура з колонізаційною політикою шляхти, зпрямо - бували будівельну діяльність головно коло оборонно-замкового будівництва. Навіть будови релігійного культу пристосовувалися до оборонних цілей, з грубими мурами, вежами і бойницями / стрільницями /. Візантійське мистецтво вже остаточно переживалося і втратило свій зміст, українські мистці шукали стиків з західно-європейськими мистецькими течіями. Але в церковному будівництві ці західні зразки не могли перейматися без всяких змін вже через релігійні, тому на Україні запозичали переважно форми цивільного будівництва середньої Європи, перетворюючи і пристосовуючи їх до своїх обрядових потреб і побутових особливостей. До визначніших пам'яток цієї доби належать: т. зв. гальова церква в Рогатині XIV-XV ст. / таб. I, рис. 11 / і знаменита церква-твердиня в Сутківцях на Поділлі / таб. I, рис. 12 / . Готика, у своїх вироблених західних зразках, спочатку мала доступ лише до більших міст Західної України, де вперше з'являються суцільні верстви міщанства і ремісництва організовані на західних зразках / Магдебургське право /. Ці явища, що проточувалися рівночасно з хвилю німецької колонізації, йшли трьома шляхами - зі Шлезьку, через Західне Закарпаття і Семигород. Певне значіння мав великий торговельний шлях з Італії через Угорщину і Східну Словаччину до Галичини через західні Карпати з торговельними і культурними осередками в Пряшеві і Бардієві / катедро, ратуша XIV-XV ст. /. З Семигороду мистецькі течії доставалися через Буковину і східне Закарпаття / катедро в Берегові /. Найбільше готичних будов мав Львів, але вони були знищені під час пожежі міста 1527 р. та при пізніших перебудовах. Порівнюючи найліпше збережена готична катедро Львова кін. XIV ст., таксамо як і деякі інші пам'ятки, вказують на вплив німецької і спеціально шлезької. Приблизно до тої самої групи належать римо-католицькі катедри в Перемишлі 1460 р. і Кам'янці кін. XV ст. та менші провінціальні костели, що затримують готичні, гостролучні форми навіть у кінці XVII ст. В той час, коли римо-католицькі храми звичайно повторяли без всяких змін відомі готичні зразки, то церкви східного обряду більш оригінальні та вказують на певну творчу переробку готичного стилю. Тоді між іншим усталюється трьохкамерна система плану / бабінець, середня частина і вівтар / і трьохдільність перекриття / три бані / - типова для українського церковного будівництва в дереві і камені / Нижанковиці, Вишнівці, Риботицька Посада, Залужжя та ін. /, хоч зустрічаються церкви і в чисто-західних формах / Кодня, Перемишль /.

В численних замках заховали деякі готичні риси замки: в Хотині на Бессарабщині XIV ст., на Волині: Острег XIV-XV ст., Луцьк XIV-XVI ст., Кременець XV-XVI ст.; на Поділлі: Межибіж XV ст., Кам'янець. Особливої уваги заслуговує, добре зохований, колись славний своєю недоступністю, замок в Кам'янці Подільському, заснований ще в XIV ст. ки. Кориатовичами, та відбудований в поч. середині XVI ст.

Плани замків, побудованих на Україні протягом XV-XVI століття були різноманітні: трикутні - Зінків, / таб. I., рис. 13 /, чотирикутні - Сутківці / таб. I., рис. 14 /, п'ятикутні і т.д. з наріжними високими вежами, що сильно виступали поза оборонні мури.

Коли в добу готики на Україні йшла переорганізація міст по західних зразках, що дало в мистецтві перехідний стиль з великою домішкою старої візантійської спадщини, то в ст. XV-XVI наступає цілковитий зворот до Заходу, особливо радикальний з того моменту, коли вага і першенство в економічному житті перейшло до міст. Однак ця орієнтація на Захід прийняла особливого забарвлення, бо коли в добу готики працювало на Україні багато німецьких майстрів, то в добу ренесансу / відродження античності / переважно італійці зі Швейцарії і Венецької Республіки. По українських містах ці майстри, вступаючи до цехів, діставали місцеві прізвиська: Петро Італієць, Петро Красовський, Петро Барбона, Домінічі Римлянин, Амвросій Прихильний та інші.

Стиль "ренесанс", - що витворюється в Італії в XV ст. і поширюється у цілій Європі замість юстролучного стилю готики, спочатку як "відродження" класичності, - дав зрівноважені упорядковані композиції з спокійними, логічно-продуманими і чистими формами, почерпнутими з античної архітектури. У поширенню цього нового напрямку на Україні велику роль відігравав згаданий торговельний шлях через Пряшів і Бардіїв, як то свідчать ранні ренесансові форми ратуш в Бардієві 1506-1507 рр., будови м. Коросна 20-х років XVI ст. Рівночасно повстають будови в перехідному стилі від готики до ренесансу, як замкова церква в Острозі 1521 р. жидівські синагоги у Сатанові 1532 р. і Львові кінця XVI ст. / т.зв. "Золота Ройза" /. Чим далі на схід, тим готичні зразки все більше спізнювалися / два католицькі костели у Києві, руїни невідомої будови в Дубнях /.

Досить ранні свідчення ренесансу бачимо у перебудові Кам'янецького замку 1541-1544 р., в ратушах Львова і Перемишля / за старими рисунками /, також в замках серед. XVI ст.: Перемишль, Львів, Бережани, Ляшки Муровані та інші. Важним джерелом ренесансових форм для цілої України був Львів, де ренесанс з'являється в другій чверті XVI ст. / архітекти Петро Італієць, Петро Красовський /, а розцвіт припадає на 70-90 роки того століття. До найкращих цивільних будов цієї доби з видержаними і строгими формами чистого ренесансу, належать дома Гепнера / тепер Українського Кредитового Товариства / 1570 р. і так зв. "Чорний дім" на Ринку, 1577 р. Найвищі досягнення українського ренесансу зосереджуються в чотирьох будовах Львова: Вежа і дім Корнякта, Братська / Успенська / церква і Трьохсвятительська каплиця. Одна з найкращих пам'яток ренесансу, не тільки України, але цілої східної Європи - вежа Корнякта, побудована архітектором Петром Барбона в 1572 - 1578 р. в характері вежі Madonna dell'Orto у Венеції, але в Конському ордені / відміна грецького античного стилю / наближеного до знаменитої італійської школи архітекта Палладіо. Палата Корнякта на Ринку 1580 р., подібно до більшості будов Львова, з рустикою, у формах невеликих палаців Тоскани і Верхньої Італії. Трьохсвятительська каплиця / 1578 / і Братська церква / 1591-1629 /, хоч проєктовані італійськими майстрами, виведені в типово-українських формах трьохбанної церкви / таб. I., рис. 15 /, також деталі і різьби, наприклад, у чудових т.зв. "метонах" під гзимсом, виконувалися місцевими майстрами.

Великий будівельний рух кінця XVI і поч. XVII ст. завдячує головню організаціям брацтва, як виразникам українського культурного і політичного руху в їх боротьбі з чужою експанзією. Ця

будівельна чинність сягала далеко на захід, де тільки були по мі-
сцях зберегли українські громади, як це свідчать брацькі церкви в
Замості 1589 р., Сокалі кін. XVII ст., Луцьку 1617 р., Любліні 1607 р.
Впродовж XVII ст. будівельна чинність поширюється також на охо-
ди /Київ, Чернігів, Остер, Переяслав, Канів, Новгород-Сіверський/ голо-
вно в реставраціях будов старокнязівської доби. Окрему групу зай-
мають будови перших років XVII ст. завзятого оборонця української
культури мн. Константина Константиновича Острожського, з характер-
ними високими т.зв. атиками /надбудови з луками і пілястрами
над виступаючим гзімсом будови/ і фронтонами /Острозький замок, Мехи-
риччя, дім Острозьких в Ярославі, замок в старому селі коло Львова і
багато ін./ Під кінець ренесансової доби втрачається почуття міри
у пропорціях форм та їх композиціях, деталі і прикраси занадто об-
тяжують, і переладовують отини. До таких будов у Львові належать на-
півці Боїнів і Камніонів поч. XVII ст., тоді як до наступної доби
переходового стилю від ренесансу до т.зв. барокко відноситься ці-
лий ряд будинків у Львові, Кам'янці та католицьких храмів у Львові,
Луцьку, Іремінці, Ярославі. Більш своєрідними рисами відзначаються
церкви, так переходового стилю до барокко, наприклад вежі Манявсько-
го монастиря в Галичині перш. пол. XVII ст., П'ятницька церква у Льво-
ві /1643-1645/ і церква гетьмана В. Хмельницького в Суботові 1656 р.,
де вже відомі впливи північної Німеччини /Данціг/.

Л е к ц і я ш і с т н а д ц я т а.

II. УКРАЇНСЬКА МУРОВАНА АРХІТЕКТУРА НОВІШІХ ЧАСІВ.

Другою, після княжих часів, добою розвитку українського
мистецтва. його золотим віком, треба вважати XVII-XVIII ст. - часи,
коли українське козацтво в боротьбі з своїми сусідами виборює фа-
ктичну незалежність України - вдруге після княжої доби. Живучи
спільним мистецьким життям з західною Європою, - Україна і на цей
раз переживає новий напружок в мистецтві цілої Європи - стиль барок-
ко. Нові умови життя та соціального устрою з вищою верствою замо-
вної козацької старшини створювали інші потреби, ставили нові вимо-
ги до мистецтва - так само як це було і в цілій Європі. Спокійні,
зрівноважені, логічні форми ренесансу, що взувалися на чисті форми
античності, вже не задовольняли сучасного смаку. Для розкішного гу-
чного життя доби барокко потрібні були більш пишні, багатші, пока-
зні форми архітектури, пересякнуті патосом, надприродністю, епіри-
стизмом. Замість колишньої краси відтепер протиставляють силу, про-
ти спокую - рух, замість гармонії - боротьбу. Тому в архітектурі по-
встають різні декоративні фронти, портали, брами, переладовані
тяжкими пілястрами, складними гзімсами, вигнутими і покрученими за-
витками, т.зв. вольтами /слимаками/ та буйною орнаментикою. Хоч зра-
зки барокко приходили до нас з західної Європи, головне з Італії і
Німеччини, та власною творчістю українського народу, що відтепер був
пробуджений до нового вільного життя, - барокковий стиль прибирає
своєрідних та оригінальних форм, що має у світовій літературі за-
служену назву особного українського або "козацького" барокко. Центр
мистецького життя з пол. XVII ст. переноситься знову до середньої
Надніпрянської України, де фундаторами і меценатами мистецтва
стають українські гетьмани, полковники та церковні достойники, що по-
ходять з демократичних козацьких верств. Особливо багато будов по-

будовано гетьманами Самойловичем, Мазепою, Апостолом та полковниками Герциком, Миклашевським, Монієвським та інш. Лише одним Мазепою побудовано чи відновлено у Києві понад 6 величезних будов, не кажучи про інші по цій Гетьманщині. Перші подихи барокко з'являються майже рівночасно у початках XVII ст. у Львові /костели Бернардинів 1600 р., єзуїтів 1613-1670 роки/ та Києві /перебудова Успенського собору італійцем С. Браччї в 1613 р./ Але самостійна творчість українських мистців розпочинається в другій половині XVII ст. та досягає найбільшого розквіту в добу Мазепи. Новий характер української архітектури складається головно під впливом двох чинників — старої традиції мурованого будівництва, започаткованої в князю добу, і дерев'яного народнього будівництва. Перший тип будов повстав зї сполуки трьохнавної церкви — віддавна пристосованої до літургичних потреб східньої обрядовості з західнім базиличним типом барокко, що до речі близько стояв до візантійсько-української базилики /таб. II, рис. 10/, до таких оздоб належать великі церкви у Березанах, Троїцька церква в Чернігіві 1679 р., Собор Мгарського монастиря коло Лубен, розпочатий гетьманом Самойловичем в 1682 р. /таб. II, рис. 10/ та дві будови гетьмана Мазепи у Києві — Михайлівський собор 1690-1694 і Брацька церква Академії 1695 р. Хоч в цих будовах у більшій мірі помітні впливи західньо-європейські, але окремі форми і деталі, зокрема декорація, набуває оригінальних форм, що пречерпнуті з народнього, сільського мистецтва. Особливої своєрідності і краси досягають форми бань, які не мають собі рівних в цій Європі. Такого самого характеру є численні перебудови і розбудови старших церков — у Києві: Софійської катедри 1691-1705 р.

головної церкви Лаври 1695 і 1722 р., Михайлівського монастиря, Михайлівської церкви Видубецького монастиря і т.д.

Іншим типом є будови, що в плані і просторовому об'ємі йдуть за давньою традицією українського дерев'яного будівництва — трьохдільного і п'ятидільного /хрещатого/ заложення /таб. II, рис. 7/ з 3 і 5 банями. Цей вповні самобутній тип будов остільки був вироблений та удосконалений давньою культурою українського будівництва, що кожна з таких церков уявляє собою справжню перлину архітектури, як в розумінню гармонійної, логічної композиції так і окремими пластично-розвиненими та притім лагідними формами і деталями. І як що підклад цієї архітектури є барокковий, проте ясними конструкціями і обмеженістю прикрас наші будови далеко відходять від чисто-декоративних принципів надто перелатованих форм барокко Заходу і Сходу.

До трьохбанних церков з трьохділним заложенням належить знаменитий Покровський собор у Харкові 1689 р. з незвичайно стрункими і високими банями, далі дві церкви Київсько-Печерської Лаври, собор в Ромнах і менші будови в Сумах, Богодухові, Слоб'янському та інш. Найвищого мистецького вислову і чистоти форм досягають п'ятибанні церкви на хрещатому заложенні /таб. II, рис. 7/. Генеза /повстання/ їх у нас ще в належній мірі не з'ясоване. До найстарших належать: згадана вже Сутківська твердина, церква Адама Кисіля в Нискичичах на Волині 1653 р. та перебудова Спаса на Берестові у Києві за часів Петра Могили в р.р. 1638-1643 р. До розвиненої бароккової доби належать прекрасні будови Київської Лаври: Усіх Святих 1696-1698 р., Воскресення та Петра і Павла, св. Юра Видубицького монастиря 1696 р. та ін. будови Чернігів, Батурина, Ізюма. Дальшим розвитком були будови дев'ятидільні /з 9 камерами/, перекриті 5 банями, як Троїцька церква Густинського монастиря 1672-1674 р., Преображенська в Прилуках 1716 р. /таб. II, рис. 7/, собор в Ніжені.

Менше перетворювалися західно-європейські зразки барокко на Західній Україні в замка-палади, що збереглися в руїнах на Західно-українських землях /Збараж, Беремани, Підгірці/ і римо-католицьких храмах /Львів, Черемиси, Кам'янець/. Ближче стоять до українського барокко жидівські синагоги, не рідко з розкішним аттиком та бароковими прикрасами, де часами зливаються східні мотиви львів, київ та ще /Паргород на Поділлі, Сатанів, Тарнопіль 1672 р./ з небагатосю збережених зразків цивільного будівництва особливої популярності здобув т. зв. Дім Мазепи в Чернігові чи власне військова канцелярія доби Мазепи XVIII-XVIII ст. - партерова будова типу міських ратуш чи ін. установ /з плану, А. таб. II, рис. 6/ з розкішно прибраними стінами та фронтонами. Не менше цікава кам'яниця полк. Я. Лисогуба в Седневі кін. XVII, масивних форм, але значно бідніша в прикрасах. З менших кам'яниць XVIII-XVIII ст. збереглися муровані будинки у Батурині /значно перебудований дім В. Кочубея/, Любечі /т. зв. Полуботківська кам'яниця/ в с. Підустівці біля Чернігова 1690-1710 рр., Козельці, Ніжені, Лубнях /т. зв. "Скарбниця"/, Прилуках /"Галаганівський арсенал"/. Оправданими перлами українського барокко треба вважати будови Києва другої чверті і серед. XVIII ст., як Митрополичий дім коло Софійської катедрі, брама Заборовського там само та прекрасні будинки Київської Лаври архітекта Степана Ковніра, серед яких особливої оригінальності досягає будинок лаврської друкарні. Часто і самі церкви оброблялися в зразках чисто-цивільного будівництва, як то свідчать прекрасні ліплені прикраси головної церкви Київської Лаври 1702-1709 рр. архітекта Ф. Старченка, де окремі барокові мотиви сполучені з народною рослинною орнаментикою.

Велика мистецька культура української архітектури доби барокко, зокрема висока техніка українських майстрів спричинилися до того, що впливи української архітектури сягали далеко за межі України. Спеціально на Московщині чимало будов поствало за українськими зразками, що дало притску деяким російським мистецьким критикам та історикам говорити про "спорідненість" українського мистецтва з московським.

Від середини XVIII ст. будівельний рух на Україні ослаблюється, все таки з'являються тоді кілька величавих будов у стилі рококо. Цей стиль, що є далшим розвитком барокко, відрізняється від нього головню декоративним прибранством та деталями. На зміну тяжких і громоздких форм торжественного барокко приходить легше, делікатне і граціозне прибранство ажурових прикрас. На Україні рококові будови поствали майже виключно за проектами чужинців, наприклад - флімандець Де-Витте, німець Шедель, італієць Меретині та ін. Тому рококо вже не має тих особливостей та своєрідних форм як барокко. Якщо будови архітекта Ковніра середини XVIII ст. були виведені в оригінальних формах українського барокко, то вже Покровська церква на Подолі 1722 р. та давниця Михайлівського монастиря та Софійської катедрі у Києві вже мають деякі ознаки рококо. Софійська давниця /закінчена в 1748/ монументальних форм має розкішну декорацію, що граничить з переладованістю - був це останній вияв барокового пересиченого багатства. Цілоком рококовими являються визначні будови середини XVIII ст.: Андріївська церква у Києві 1744-1767 рр., св. Юр у Львові 1744-1764 рр., Домініканські костели у Львові 1740-1764 рр. і Тарнополь, катедрa в Холмі, головна церква в Почаєві, катедрa в Козельці 1752-1763 рр. Коли римо-католицькі храми притримуються характерної для рококо форми плану близького до еліпсу /згадані Домініканські храми; парохіальний костел у Холмі/, то церкви східного обряду майже усі у плані заховують давніший український

тип хрещатих дев'ятикамерних будов. Зі згаданих церков найбільш характерною в цьому змислі є величезна катедра в Козельці з 5 розкішними, стрункими банями. Тоді як Андріївська церква у Києві найбільше вражає своєю грандіозною лейкою та мальовничістю, що не має собі рівної на цілому Придніпров'я. Прекрасним зразком є також катедральна церква св. Юрія у Львові — величава будова масивних динамічних форм і ажурних театральних прикрас. Будівничим її був львівський архітект Бернгард Маретин /або Меретині/, що булував також цілий ряд інших будов високої мистецької вартості — ратушу в Бучачу, можливо дім "Провіста" у Львові та багато провінціальних костелів у Галичині. Знову у Києві таким визначним архітектором доби був Пестель, якому належить перебудова Київ.-Могилянської Академії 1736-1740 р. та знаменита дзвіниця Даври 1736-1764 р. Будинки Академії цікавий тим, що тут задержано усі особливі риси українського будівництва з підкріпленням та галеріями, які постійно уживалися як в кам'яних так і теревляних будовах. Знову величезна вежа Даври, що має 93 метра висоти, — одна з найвизначніших творів старої України, відзначається своєю майстерною композицією зі складною колонною у кожному поверсі, де вже помітний нахил до класичної простоти та логічності, хоч і не без впливів елегантного рококо.

Напрямок класичності, як реакція проти бурхливого, напруженого стилю барокко приходить ще в середині XVIII ст. В таких спокійних логічних і навіть суворих класичних формах виведено палату у Вишнівці на Волині 1730-1740 р., прибудову Успенської катедри у Володимирі-Волинському 1753 р. та цілий ряд менших будинків і брам у Кам'янці, Сатакові, Львові та ін. містах Західної України. Прекрасними зразками класичності були величаві палати гетьмана Розумовського в Почепі, Яготині /проект Менеласа/, Глухові /архітекта А. Квасова/ і Батурині. Величезних розмірів палата в Почепі будована за проектом француза Де-ля-Мотта, українським архітектором О. Яновським в 1796 р., дає широку площу спокійних архітектурних мас, але з сухими і одноманітними лініями деталей. Зате справжнім мистецьким твором була палата в новій столиці України — Батурині, побудована за проектом англійського архітекта Чарльса Камерона в рр. 1799-1803, де вже помітні впливи стилю Людовика XVI /гл. план А. таб. II, рис. II/. Не менш інтернаціональна величезна палата Завадовського в Ляличах архітекта Д. Кваренгі, 1794-1795, де цілий комплекс будов творить колосальне півколо, а головний корпус у виточених формах т. зв. палатівського стилю типу Villa rotunda коло Віценци в Італії. В релігійному будівництві кінця XVIII ст. у більшій мірі затримувалися старі українські традиції у формах заложення та бань, хоч саме прибранство було вже в класичних зразках, переважно у стилі Людовика XVI — го /церкви фундуції Розумовського, також св. Миколи в Хороні 1790 р. у с. Вишнянах коло Хорона 1794 р. та інші/.

В кінці XVIII і в XIX ст. український народ зазнає найгірші дні царської російської реакції, яка поступово але рішуче і жорстоко ліквідує автономність України, касує військову, гетьманат і цілий автономний адміністративний устрій. Національний і культурний гніт відбивається в значній мірі і на мистецькому житті. Замість вільної артистичної творчості з'являються нові будови роблені по шаблону проєктів надісланих з Петербургу і Москви, не пристосованих не тільки до мистецького смаку українців, але навіть психонії України. Нарешті в 1800 р. виходить наказ російської влади, яким зовсім забороняється булувати церкви українського типу. Замість того від середини XIX ст. з'являються обридливі церкви у псевдо-візантійському і нині "московському стилі".

Не дивлячись на це українська творчість не вгасає, пристосовує шаблони проекти до свого смаку і дає ряд нових своєрідних творів.

Як відміна класицизму, в початку ХІХ ст. приходить стиль ампір / з франц. "стиль імперії"/, який мав замішування до спортивних монументальних форм римського відродження, широким зовнішнім гладким стін, округлих колон т.зв. корінського ордену, півколивих вікон та ступінчастих низьких і гладких аттиків над колонадою. Однак і стиль ампір мусів зробити багато уступок українським будівничим традиціям, особливо у маленьких провінціальних палатах та будиночках, де галерії, галереї й мансарди /поверх, що розміщено під самим дахом будови/ набувають своєрідних, українських ціх. З визначних українських архітектів цієї доби можемо згадати В.Ярославського в Харкові / будинки у Харкові, на Харківщині і Херсонщині / і А.Меленського у Києві /Контрактовий дім, перебудова бурси, розбудова Подола 1811 р./ Віл тепер найбільше розвивається міське будівництво. Повстає цілий ряд нових ратуш / Харків, Полтава, Київ, Львів, Чернівці /, що знаменують собою останнє зусилля самоврядування українських міст. Всі вони квадратного запланування з квадратною вежею простих і холодних мас та гладких понурих стін. Таким самим характером відзначалися триумфальні брами, колони-пам'ятки, які в той час любили ставити з нагоди різних подій. Одну з кращих колон, за проектом архітекта К.Меленського, було поставлено у Києві в 1802 р. з нагоди повернення Києву однятого в кінці ХVІІІ ст. Магдебурзького права і сполученої з ним самоуправи міста / пізніше, щоб стерти усякі сліди цього символу, російські урядові кола стали називати колону пам'ятником "Хрещення Руси" / . В першій половині ХІХ ст. при новому адміністративному поділі України у стилі ампір повстає більшість державних будинків Полтави, Чернігова, Києва, та на Запорізьких степах - в Олесьі і Херсоні. Остання стилізація класицизму наступає у другій половині ХІХ ст. за часів царя Миколи І, коли будови набувають особливо понурих і суворих форм, прикладом чого може служити будинок університету у Києві. З церковних будов у стилі ампір найбільше заховалося на Харківщині і особливо Полтавщині /Хорош, Ромен, Дубни, Пирятин, Прилуки/. У заплануванні вони переважно хрещатої форми, таб.ІІ, рис.9/- собор у Хороші 1800-1808 р., що близько стоїть до давніших будов ХVІІ-ХVІІІ ст., але лише з однією середньою банею на округлому гладкому підбаннику. З інших будов цієї доби походять собори в Олесьі, Херсоні і Кременчузі, що належать до течії академічного класицизму, який почав шукатися в офіційних технічних школах Росії. Досить поширений був також тип зовсім округлих будов /ротонд/ з колонадою або без них, яскравих ампірових форм, як церква в с.Кукавіці 1806 р. і м.Шатаві на Поділлі, Різдва на Подолі у Києві 1809 р., "Аскольдова могила" у Києві 1816, церква Гомовського монастиря у Галичині 1842 р. та ін. Перетворення класичних зразків в українському народному русі у більшій мірі виявлялося на західно-українських землях, як це наприклад свідчить катедральна церква в Чернівцях побудована у 50-х роках ХІХ ст. на п'ятикутному заплануванні з трьома банями, подібна до буковинських дерев'яних церков.

Вті середині ХІХ ст. міське будівництво житлового і громадського призначення, у зв'язку з пануючим у цій Європі утилітаризмом і меркантильністю, переймається еkleктизмом, с.т.мішаниною різних історичних стилів не тільки в різних об'єктах, а також в одній будові. Серед різних фаз еkleктизму та рідноманітних місцевих напрямів, особливо поширюється т.зв. вієнський неоренесанс. Загальне архітектурне обличчя наших головніших міст, навіть неза-

деяно під бушавостро-російського кордону — Київ, Олеси, Харкова, Львова, Чернівців, Перемишля, Херсонеса, а навіть Востова і Катеринолара на Кубані — власне завлячують цій вітєнській молі. Зокрема в цьому характері побудовані більші міські театри у Києві, Олесах, Львові та ін. громадські будови по містах. Рівночасно з техніцц будівництва на Надніпрянській Україні помічається поступовий пінупад, який особливо зусилюється під кінець XIX ст. Річ у тому, що російська централістична влада у боротьбі за опанування усіх підлянок культурного та економічного життя на Україні, з особливим завзяттям нищила українське міщанство і зв'язане з ним ремісництво, яке своїми цеховими організаціями ставило чималий опір централістичним стремлінням Москви. Постійні утиски цехів кінчилися цілковитим їх скасуванням в році 1900. Безперечно, що цеховий устрій ремісництва в той час уже віджив свій вік, але коли у західній Європі стара система навчання у цехових організаціях поступово замінялася сіткою державних ремісничих шкіл, то на Україні з моментом ліквідації цехів, російський уряд замість того, не тільки не створив закінченої сітки фахової освіти, але навіть не дав мінімальної кількості ремісничих шкіл. Отже, коли в старі часи на Україні в цехових організаціях постійно виховувалися молодші напри добрих ремісників, зокрема мулярів, теслярів, кам'яників, різбарів та солідних технічно-підготовлених будівельних майстрів, то з пітупалом цехових організацій та браком фахових шкіл, старих майстрів та ремісників не було ким замінити, або приходили робітники мало підготовлені та без потрібного технічного знання. Наслідком цього було, що багато будов другої половини XIX ст., а навіть початку XX ст., особливо на провінції, були не тільки безвартісні з мистецького боку, але також технічно-примітивні, так що чимало їх понишлося і розвалилося.... Це зажали гостро відчували визначні наші мистці та архітекти. Але усілякі заходи для створення місцевих шкіл, як вищого так і нижчого типу, здебільшого розбивалися об тверду стіну централістичних стремлінь Москви, яка засновувала такі школи у себе і переносила у Петербург і Москву. Туті власне мусіла їхати українська шкільна мода, звідтам і приходила "нова мода" в будівництві, майже завжди запізнена з західньої Європи, але "приправлена" у московському "усті". І так, в другій половині XIX ст., під впливом національного романтизму на Заході / відтворення романського стилю / у Росії повстав націоналістичний напрям, що дав псевдо "візантійсько-російський" стиль. Він насильно впроваджувався на Україні в церковному будівництві / собори в Житомирі, Харкові, Катеринославі та ін. /, не рідко лаючи жакливі немистецькі зразки. До цього часу належать урядові "реставрації" дорогоцінних пам'яток нашого будівництва княжої доби, коли наприклад були розібрані і знищені будови Херсонеса IX-X ст., Десятинна церква у Києві X ст., перебудовані-катедра у Володимирі - Волинському XII ст., церква в Олручу XII ст. та ін. — та на місці їх побудовані безвартісні будови ніби у "візантійському" стилі. У більш витриманих візантійських формах і бодай хоч технічно краще побудовано Володимирський собор у Києві та Олександрівська церква у Кам'янці перших років XX ст.

На західньо-українських землях, що були під Австро-Угорщиною, течія романтизму спроставувала переважно форми романського і готичного стилю. Правда, були спроби українських архітектів долавати деякі мотиви "свої", с. т. візантійські, але через брак свого мистецького центру та особливо школи — ці спроби були здебільшого невдачі.

В найновіші часи будівництво на Україні переживало усі

фази еклектизму, які панували в мистецтві Європи, включно і т. зв. стиль "модерн", на західно-українських землях відомий більше під назвою втіленського сецесіонізму. В цьому стилі, який панував порівнюючи недовго - в останніх роках XIX ст. і перших роках XX ст. - побудовані такі величезні залізничні півріді /станції/ у Жмеринці на Полілії і Львові, останній за проектом відомого українського інженера - архітекта Івана Левинського /1851-1918/, якому належать також інші будови Львова, як готель "Горь", Торговельно-промислова палата, будинок "Дністра" і дім Василянон та ін.

В початок XX ст. поміж українськими мистцями і спеціально архітектами поширюється течія відродження українського архітектурного стилю. В поширенню цієї ідеї та в практичному переведенню її в життя велику роль відіграла "Українська Громада" студентів Інституту цивільних інженерів в Петербурзі, де першим головою /від 1905 р./ був архітект Сергій Тимошенко. Цей мистецький напрямок можна поділити на дві течії: перша - для створення своєрідного українського стилю старалася використовувати мотиви українського барокко, друга - народне дерев'яне будівництво. До першої течії належать великі житлові доми архітектів Альошина в Києві та Фетісова в Запоріжжю /Катеринославщина/. Друга течія започаткована церквою сп.Партеція Левицького в Плишівцях на Полтавщині 1902-1906р. де використані форми знаменитого Запорозького собору у Самарі /гл. розділ про українське дерев'яне будівництво/. Визначним твором, що належить до цього другого напрямку, є будинок Земства у Полтаві /тепер український державний музей/, побудований визначним нашим архітектором Василем Кричевським з участю мистця - маляра Сергія Васильківського. З інших архітектів відмітимо праці Жукова /шкільні будинки на Харківщині/, Мощенка на Полтавщині і в Галичині - Івана та Льва Левинських, Олександра Душинського, Романа Грицяя, Василя Нагірного. Сполучення форм кам'яної архітектури українського барокко з дерев'яним будівництвом, знайшли прекрасну творчу переробку в працях архітектів Сергія Тимошенка та Дмитра Дяченка. Першому належить цілий ряд відь та проектів церков, другому - проект історично-археологічного музею у Кам'янці Політльському 1913 р., школи на Полтавщині та головний корпус сільсько-господарської академії у Києві 1928 р. Ініціативі цього архітекта належить також заснування у Києві Товариством українських архітектів - Українського архітектурного інституту в 1919 році, який був 1924 р. приєднаний до Мистецького Інституту у Києві.

В найновіших часах по війні і революції найбільшого поширення здобуває західно-європейський напрямок конструктивізму, що оснований на принципі функціоналізму - пристосовання кожної частини своєму практичному призначенню, цілковитого усунення декоративних прикрас і непотрібних початків. Конструктивізм широко по-слуговується залізо-бетоновими конструкціями, шклом та ін. новими будівельними матеріалами, має зміст то великих елементарних геометричних мас, легких широке-закровених перекриттів, великих гладких площ, терасових композицій, плоского даху. З кращих будов конструктивного напрямку належать Електровня у Києві, Суковна фабрика в Кременчузі, будинки Дніпрелльстану, будинки каси хорих у Львові і величезний комплекс будов "Держтресту" у Харкові.

Рекомендована література.

Антонович Д., Скорочений курс історії українського мистецтва, Прага 1923 /літограф/. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва,

т. I. Львів 1922. Львів /провінція/, Львів 1925. Ернст Ф., Київські архітекти ХУІІІ в., Київ 1918. Київ /провінція/, Київ 1930. Павлуцький Г. Камен. церков. зодчество на Україні. История русск. искусств. Грабаря, т. II. Стцінський Є. Оборонні замки Захід. Полілля, Київ 1928. Стцінський В. Конспект історії всесвітнього мистецтва. Прага. 1925, II вид. Прага 1928. — Архитектура староннязівської доби Х-ХІІІ ст., Прага, 1926. — Серія монографій "Україн. архітектура" /ротонди, Сутківці, Барліїв, Вежа і дім Корнекта, Даврів/ — Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини ХУІІ-ХУІІІ в., Харків 1928. Труни ХІУ Археол. озда, т. I-II, Москва. 1911. Щербаківський В. Архитектура у різних народів і на Україні, Львів 1911. *Ukrajinska architektura — L'architecture ukrainienne*, "Umění slovanů". Brno 1924.

Л е к ц і я с і м н а ц я т а.

ІІІ. УКРАЇНСЬКЕ ДЕРЕВ'ЯНЕ БУДІВНИЦТВО, ЙОГО ПОВСТАННЯ ТА НАЙСТАРШІ ЗРАЗКИ.

На цілому просторі Європи найбільша кількість і то найцінніших зразків дерев'яного будівництва зберіглося на Україні, — звідси той великий інтерес до українського дерев'яного будівництва в літературі слов'янських та інших народів, що повстав ще в початку ХІХ ст., та який в останні роки в Західній Європі набув особливої інтенсивності.

Завдяки відповідним кліматичним і господарським умовам, Україна від найдавніших часів розпоряджала великими засобами будівельних лісів — від м'яких порід шпилькових дерев до таких прекрасних видів твердого дерева, як клен, явір, осика, ясень і нарешті липа, груша, тис, бук і дуб. Тому саме в дерев'яному будівництві українці відзначалися великим майстерством і мають свою давню культуру та, вироблені протягом багатьох століть, своєрідні зразки.

І коли в будовах призначених для житла творчість була обмежена в рамках побуту і матеріальних засобів, то ціла умієність майстрів, ціла вигадливість і творча думка найбільше виявлялася у будовах громадського, оборонного та релігійного призначення. На жаль більші житлові будинки зберіглися в дуже обмеженій кількості, а будови замкового, чи загалом оборонного призначення зовсім щезли, даючи місце мурованим та земляним будовам новішого типу. Порівнюючи краще заховалися будови релігійного культу, принаймні ми маємо деякі зразки навіть з ХУІ-ХУІІ ст., правда, вещі перероблені та вигляді. Однак зберігтися деякі літературні і графічно-документальні матеріали, які дають можливість відтворити давніші конструктивні засоби, типи і форми будов, що були вироблені у значно давнішу добу. Крім того в деяких найглуздіших і недоступних місцях /напр. в Карпатах/ зберіглися дуже архаїчні типи будов, які дають певне поняття про давніші форми українського дерев'яного будівництва.

Археологічні розкопки селищ неолітичної доби і будинків староннязівських часів на Україні /Київ, Білгородка/ стверджують, що ще тоді уживали спосіб зложення стін при допомозі укладання балок у поземому положенні, як це ми бачимо у всіх існуючих дерев'яних будовах на Україні. Таке укладання дерева у "зрубках" — в поземому положенні є типовим для слов'ян, тоді як у германських народів уживався спосіб повисно-уложених балок, пов'язаних поміж

собор т.зв. шпунтами. Оскільки слов'янський спосіб є давній, і те саме мусимо шукати його жерела - про це свідчать писання римського архітекта I ст. по Хр. Вітрувія, що описує житло остілого населення. Чорноморя та риб'яки на колоні Трояна в Римі II стол. по Хр., те виображені будови Даків, що колись заселявали наші Карпати.

Деякі фрагментарні відомості про спосіб і форму перекриття будов, що в деревляній архітектурі дуже впливають на загальний вигляд спорудження - мають нам описи грецьких, арабських та ін. письменників. І так історичні розшуки, ґрунтовані на текстах Геродота, Ксенофонта і Дідора, ознайомлюють нас з народом, що замешкував в околицях Понта "в домах зроблених, як вежі, закінчених пірамідами". Арабський письменник Ібн-Даст, описуючи житло слов'ян княжої доби /IX-X ст./, пише: "...В землі Слов'ян холод буває такий великий, що кожний викопує собі рід льоху /ями/, який покриває деревляним гостролучним перекриттям /дахом/, який бачимо і на їх християнських церквах".

У збережених найстарших зразках українського деревляного будівництва релігійного призначення і на старих рисунках неіснуючих будов якраз бачимо перекриття гостролучної форми чи то у формі піраміди. Таке саме перекриття мають і вежі-дзвіниці найстаршої дати, з дуже давніми формами, що ведуть нас до колишнього замково-оборонного будівництва. Загалом дзвіниці мають першорядне значіння для питання замково-оборонного будівництва на Україні, тому опинимося над ним більш докладно.

Дзвіниці на Україні ставляться, звичайно, окремо від церков, часами навіть у значному віддаленні від них. Лише в тих місцевостях, які були в сусідстві до заходу /поляків, оловаків, мадярів/ або сходу /Московщини/ будували дзвіниці разом з церквою /Лемківщина, почасти Бойківщина, Закарпаття, Слобожанщина/ *.

Хоч найстарші збережені зразки деревляних дзвіниць походять з початку XVI ст. /Потилич/, але цілий ряд даних вказує на їх давню місцеву культуру, що сягає доби готики. Коли в перші часи християнства не було підходящих типів будов /храмів, палаців, хат/, які могли би бути пристосовані і перетворені для потреб нової релігії, то оборонні та замкові вежі для церковних дзвіниць дуже надавалися, і тому дзвіниці були цілком природним продовженням цього рода будівництва. Знаємо також, що на Україні церкви і особливо монастирі пристосовувалися до оборонних цілей не тільки в середньовіччю, але і в століттях XVI-XVIII. Способи оборони переймалися з Центральної Європи, де храми на провінції, як що не були під охороною міських та інших укріплень - уявляли собою оборонний пункт. Не робили в цьому розумінню виключення і деревляні храми, часто з комбінуванням мурованої оборонної огорожі зі стрільницями. Прикладом такої будови може служити існуючий дотепер костел в Гервартові коло Бардіїва /Закарпаття/, згідно старому рисунку Мишковського 70-их років минулого століття. В таких будовах огорожених сильними парканами та мурами з стрільницями, дзвіниці грали роль обсерваційних і оборонних веж. Знаємо також що на Україні зберіглися з доби XIV-XVII ст. м у р о в а н і церкви, костели і синагоги твердинного характеру, спеціально пристосовані для оборонних цілей, з амбразурами для стрільня, бойницями тощо /Кам'янець, Рогатин, Сутківці, Острог, Луцьк та ін./, Мають-ся відомості, що в старовину в нижчих частинах деревляних дзвіниць /Можливо, що поєднання дзвіниці з церквою задержалося як архаїзм, як пережиток з доби готики, коли це явище було загальним, Ред.

яких робилися комори для зброї і різного військового приладдя - подібно до замкових веж. Таку зброю а навіть гармати при церквах Галичини здавали австрійському уряду ще в початку минулого століття.

Збережені зразки дерев'яних дзвіниць, особливо в Західній Україні, говорять про особливу давність архітектурних форм і то більшу як форми самих церков, біля яких вони стоять. Побудовані в монументальних формах, міцній конструкції і з довготривалого матеріалу /переважно дубового/ вони не потребували частого ремонту а тим більше знесення. Крім того, дерев'яна конструкція дзвіниць дозволяла частково вставляти новий матеріал, не змінюючи зовнішнього вигляду. Таким чином архітектурні форми дзвіниць значно повільніше змінювалися як форми самих церков, затримуючи свій архаїчний замковий і цивільний характер. Отже, коли прийняти на увагу особливу давню традицію будівництва дзвіниць і ту консервативність, з якою мінюлися архітектурні форми в дерев'яному будівництві взагалі та особливо у дзвіницях - прийдемо до висновку, що збережені типи дзвіниць повстали значно раніше ХУІ ст.

Конструкція дзвіниць буває двох родів: старша - рублена з брусів або віблєктів /балки оброблені лише з трьох боків/ з'єднаних у поземному положенні і новіша, яка зустрічається частіше, слупово-хрещата. В одному і другому випадкові ціла будова спочиває на грубих підвалинах а ці останні на камінні чи на цілому підмурованні.

Найстарші збережені дзвіниці Галичини квадратної форми з "опасанням" чи "фартухом" /виступаючий дашок/ в нижній частині, сильно похиленими до середини стінками, виступаючою верхньою частиною /поверхом/ та високим пірамідальним перекриттям, часто з'єднаною лінією даху /Потилич, Стара Сіль, Дрогобич, Вергін, Бусовисько, Курники/. Такої самої форми бачимо вежі-дзвіниці зарисовані на графюрах Києва 1638 р., Кам'яниці 1672 р., Клехова 1699 р., рисунках Бардієва ХУІІІ ст. та ін. Така форма веж зустрічається у замковому будівництві Центральної Європи, що сягає часів готики; відома і в культурному дерев'яному будівництві Чехії, Шлезька, Словаччини ХУ-ХУІ ст.

Сильно звисаюча верхня частина дзвіниці та опасання при самій землі - є властивою характерною рисою оборонних веж. В цих виступах /в мурованих вежах т.зв. аркатурний фриз/ робилися отвори /діри/, через які сипали на наступаючого ворога каміння, пісок, виливали гарячу воду, смолу тощо. Камінь, що кидався з отвору, падав на похилий дашок опасання /в мурованих вежах - похилий мур/ і силою наразу, та фізичного закону кута падання, відбивався від похилої площі та далеко досягав наступаючого ворога.

В еволюції /зміні/ мистецьких форм часто бачимо подібне явище, коли первісне практичне конструктивне значіння страчується, але залишається певна традиція, складається певна естетична уява про красу, і змінена форма лиж ще довгий час, втрачаючи однаке своє первісне практичне значіння. То саме сталося зі способами будови і формами дзвіниць.

Не підлягає сумніву, що кожна доба світтового мистецтва відбивалася на формах дзвіниць, але тому, що тип веж-дзвіниць був у нас усталений в добу готики, то послідували впливи ренесансу, барокко, рококо, ампіру, викликали незначні зміни, головні в прикрасах, формах покриття, банях і деталях. Перетворюючи форми мурованого будівництва і різні стилістичні впливи, нарід воєтаки зумів дати

оригінальні, своєрідні зразки власної мистецької творчості.

Основний тип дзвіниць, який ми окреслили вище, по мірі поширення на цій Україні, часто упрощувано, а розміри поменшувано. Та разом з тим, в руках народного майстра ця нескладна схема набуває незвичайно великої різноманітності форм. Пропорції має безконечно мінються. Навколо будови з'являється опасання в кількох поверхах і то різної величини. /Тисмениця, Старий Лисець, Курники, Ялове, Гуклива/. Дуже мінюється висота і форма даху. Але найбільше вигадливості й дотепу бачимо у "голосниках" /вікна під дахом дзвіниць/. Їх кількість мінюється від 1 до 6-ти з кожного боку квадрату, уживаються також подвійні і потрійні вікна. Форма їх незвичайно різноманітна: квадратові, з півколивим, еліпсовим, чи шостикутним закінченням, трикутна, п'ятикутна, шостикутна, округла, еліпсова, у формі сегменту, півеліпса і т.д.

Квадратові дзвіниці, збільшуючи свої розміри і кількість поверхів, часами виростають у окладні архітектурні композиції з широким опасанням, прекрасно різьбленими колоннами та критими галереями, які у свій час були поширені в міських будинках. Зразком таких розкішних будов можуть служити дзвіниці ХVIII ст. в м. Печенжині пов. Коломия, в с. Ясениці Замковій, пов. Самбір а також на Волині, на Київщині і Полтавщині.

Крім квадратних дзвіниць, відомий тип восьмигранних дзвіниць /Шумляни у Галичині/ або квадратних в основі і восьмикутних у горішній частині з восьмигранним стьжковим накриттям /найбільше на Буковині і Гуцульщині/.

В дальшому добовому розвитку, з'являються вежі з банями безпосередньо на пірамідальному перекритті і бані з підбанниками /"вісіпкою"/ різної форми в залежності від стилів /ренесанс, барокко, рококо, ампір/- так само як і в самих церквах.

Намітити історичний розвиток церковного дерев'яного будівництва тим тяжче, що в різних місцевостях зустрічаються деякі відмінні типи будов, зміна форм не скрізь наступала одночасно в залежності від світових стилів. Тому часто, дуже давні типи будов мають рік заложення новіших частів /наприклад в недоступних, глухих місцевостях у горах/, тоді як в інших випадках, дуже старі будови є зразком ще дальшої /новішої/ еволюції форм. Можемо також вказати на цілий ряд прикладів, коли дослідники, базуючи відшукати первісні і найстарші типи будов, брали за головну їх ознаку - примітивність і простоту форм, не беручи на увагу явища регресії, коли відбувається дегенерація форм, що часто залежить від соціальних і господарських відносин, - значить, що певна громада чи фундатор, не маючи коштів на більшу будову, задовольнялися примітивною церквою; також непоказні /скажимо однозрубні/ церкви будовано також в часи лихоліття, руїни, коли загалом матеріальні засоби нищилися.

Тому для нас має особливе значіння ті недоступні закутки, де зберігся дуже давній, первісний тип будов, який служив основою для дальшої зміни форм в історичному розвитку.

Такою околицею є передовсім **Б о й к и в щ и н а** в Карпатах у джерел головних річок південного і північного спадку Карпат-Сяну, Дністра, Опору, Ужа, Латориці. Тут зберігся дуже інтересний, усталений тип будов, первісний найперше щодо своєї конструкції. В закладі є це типова для українського будівництва, трикутна /тризрубна/ будова з середньою прямокутною частиною і

двома бічними та прямокутними, близькими до квадрату, зрубами т.зв. "бабинцем" і вівтарем /А.таб. II, рис. 1 /.../. Проф. Г.Павлуцький звернув увагу, що трьохбанні /а значить і трьохдільні/ - церкви зарисовані ще на мініатурах Ізборника Святослава 1072 р. і Київському Псалтирі XI ст.; про "церкви з трьома верхами" співають також найстарші українські пісні, що походять зі старокняжої доби. Муровані трьохдільні церкви відомі у нас в Галичу XII ст., Рогатині XIV-XV ст., Риботицькій посаді XVI ст., Львові XVI ст. /А.таб. I., рис. 15/ та ін. Рівно ж найстарші дерев'яні церкви, дату яких можна встановити документально, були всі трьохзрубні /Потиліч XVI ст., гравюри Києва, Крехова та ін. з XVII ст./.

На Бойківщині організація просторового об'єму трьохзрубною церквою відбувалася з точним додержанням центральності. Всі три зруби перекриті однаковим ступінчасто-пірамідальним перекриттям. Панує над цілою будовою середня грубша вежа, дві бічні вежі хоч і не зовсім симетричні, але своїм об'ємом майже однакові і не порушують загальної рівноваги.

Особливої уваги заслуговує конструкція і самий спосіб будування бойківських церков. Зложені вони у зруб зі смерекових, букових або інших брусів, які укладаються в поземому положенні від основи аж до маківки. Такий спосіб будування приміювався на цій Україні, про що свідчать найстарші збережені церкви Галичини і правобережжя. Лише в новіших часах почали уживати "кроки" для перекриття зрубів банями і то так, що в середині ціла або частина бані була закрита.

Таким чином, зовнішній вигляд бойківської будови конструктивно і формально відповідає внутрішньому вигляду, виключаючи лише вежу над бабинцем, яка поверхова, в горішній частині т.зв. слупово-хрещатий конструкції. Крито дахи і стінки гонтою; не покривається гонтою лише нижня частина стін під т.зв. опасанням, роля якого так само як і гонти на стінах - хоронити зруб від заморозання та вогкості.

Ступінчасто-пірамідальне перекриття бойківських церков свідчить про незвичайну давнину; можна думати, що ця форма з'явилася ще в часи готики /XIV-XV ст./ як це припускали Мідущицький і Мокловський.

Хоч бойківський тип церков був цілком усталений і конструктивно з'ясований, але народня творчість все таки знайшла вихід для свого безупинного поступового розвитку. А саме, зміна архітектурних форм йшла в напрямку помножування ступінчастого перекриття від двохповерхового /Топільниця, Лениця, Збої/ до трьохповерхового /Бориня, Якимчиці, Ужок, Кострини, Сухе та ін./, чотирьохповерхового /Середня Турка, Вишне Студене/. Далі на пірамідальному накритті з'явилися вісімки, які у свою чергу помножувалися, так що порстав складний тип бойківських будов, від п'ятиповерхових /Бутля/, до шестиповерхових /Вишне Висоцьо, Кривка/, семиповерхових /Вишня Бутелка, Нижне Висоцько, Комарники/ і нарешті восьмиповерхова - у Ясеніві. Своє завершення знайшов цей тип будов у сферичних банях, які насаджувалися на всіх трьох вежах /Крива, Ботелка, Вишня/ /А.таб. .../. Однак вісімка і баня з'являються ще наслідком загальної еволюції перекриття дерев'яної церкви.

Оригінальний вигляд бойківських багатоповерхових церков з численними ступінчастими переходами і дашками давав привід деяким

дослідникам і аматорам шукає подібності з норвежськими церквами і навіть індійськими пагодами. Однак деяка подібність зовнішнього вигляду норвежських та українських будов залежить не від спільних культурних течій, лише від однакового матеріалу, який в деяких комбінаціях витворює однакові форми. В дійсності конструкція норвежських будов зовсім відмінна, а рідні конструктивні далі і відмінні архітектурні форми і зокрема плани будов. Також плани і просторове розподілення індійських пагод немає нічого спільного з нашими будовами.

Переважає більшість бойківських церков побудована у XVIII ст., лише одна, можливо, у р. 1641 /Перехресна на Закарпатті/, але в найстарших церквах сусідніх місцевостей з Бойківщиною а навіть на цій Галицькій рівнині з Волині зустрічаємо ознаки того самого "бойківського", себто первісного типу церков з пірамідально-ступінчастим перекриттям /у Галичині: Потилич XVI ст., Підвисоке 1604 р., Знесіння коло Львова 1605 р., Крехів коло XVI ст., Торки 1661 р., Воля Висоцька кін. XVII ст., Водники 1729 р. та ін./.

Коли порівняти бойківський тип з будовами інших сусідніх до Бойківщини місцевостей, як напр. церкви на Лемківщині з бароковими банями, від чого деякі дослідники називають їх "лемківсько-бароковим типом", то зобачимо, що в цих ніби інших типах, ціла основа і внутрішні просторові форми залишилися типово "бойківськими", лише зовнішня декорація прибрала інші додатки. І так в деяких будовах на пірамідальному даху додані лише невеликі барокові маківки /Новоселиця, Збої, Бодружаль, Кожуховці та ін. - всі на Закарпатті/ або більші бані, з дуже розвиненою вежою дзвіницею з переду, західно-католицького характеру /Плоске, Міроля, Петна, Мідик Тимя та ін./ ж/.

Лекція вісімнадцята.

IV. ТИПІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЕВ'ЯНОГО БУДІВНИЦТВА ТА ЙОГО ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК.

Пірамідальна форма перекриття зрубів, як примітивна і найпростіша, могла затриматися лише в глухих закутках, яким є напр., Бойківщина, - на рівнині розвиток дерев'яного будівництва йшов далі. І так передовсім з'являється восьмигранний підбанник /"вісімка"/ і баня над кожним зрубом. Трудно з певністю твердити, що прийшло раніш, але більше доказів є на те, що спочатку робили баню просто на пірамідальному перекритті, а пізніше - баню з підбанником і в деяких місцевостях спочатку могла з'явитися вісімка перекрита стіжковим перекриттям, а пізніше вже сферична баня.

ж/ Можна також думати, що плани і відношення трьохділів лемківських церков ближчий до готичного типу і тому архаїчніший ніж тип бойківських, який є вже переходовим до типу трьохдільної української церкви, що виробився в добу ренесансу. В бойківських церквах східний і західний верхи хоч ще не зовсім однакові, то в кожному разі вже зрівноважені і симетрично оточують центральну баню, як це характерно для всіх трьохверхих українських церков починаючи з XVI ст. Тим часом лемківські церкви ще цієї зрівноваженості не мають, а, як в часах готичних, західний верх, що служить дзвіницею, є самим високим, центральна частина нижча, а східна /вівтар/ зовсім низька і мала. Ред.

З будов перекритих банями безпосередньо на пірамідальному даху без вісімки, можемо вказати на дуже архаїчну /стару/ форму бані у вигляді лотоса або грушки - у селах Галичини Ковчий Кут, Крехів поч.ХУІІ ст., Цішки 1701 р. та ін.

У будовах з вісімкою, перехід від квадратової форми зруба до восьмибічної досягається при допомозі клинів-межилучників чи т.зв. пендетивів трьохкутної форми - спосіб чисто-візантійський, що у нас на Україні був відомий з перших часів християнства. Цікаво, що в деревляному будівництві інших, навіть слов'янських народів цей спосіб перекриття не зустрічається.

Вісімка з клином-межилучником постійно уживається в церквах Г у ц у л ь к и н и. Загалом гуцульські будови мають свої особливості і творять до певної міри особний тип. Плян тут завжди у формі рівнораменного "грецького" хреста у вигляді 5-ох зрубів квадратних або шстикутних /виключаючи, середнього зрубу, який завжди квадратний / таб.ІІ, рис.4/. Походження п'ятизрубноі хрещатоі деревляної будови на Україні ще в належній мірі не висвітлене. Проф. Й.Стрижковський, наприклад, вважає їх первісним типом християнського будівництва на Україні, що прийшов з візантійського, спеціально вірменського будівництва. Муровані хрещаті будови відомі були у нас в Херсонесі /Криму/ ІУ-VІ ст., але в старокнязівську добу не зустрічаються. Пізніше знову з'являються на Україні в ХУІІІ ст., перебудова церкви Спаса на Берестові у Києві 1638-1643 р., церкви в Нискиничках на Волині 1653 р./.. Характерні особливості гуцульських церков, крім хрещатого заложення, слідуючі. Середній квадратний зруб переходить в горі у вісімку перекриту високим восьмибічним стіжковим перекриттям з невеликим заломом /заокругленням/ коло гзімсу. Над чотирма іншими зрубами звичайно буває звичайний хатній дах з фронтончиками - як на гуцульських хатах; на гребні даху часто бувають маківки.

П'ятизрубні будови, крім стизло-гуцульської території, поширені також в ~~східній~~ землях - на Буковині /напр. церква манастиря Путна, перенесена з с.Воловець/, в Галичині - в повітах Коломия, Снятин, Калущ, Станиславів. В інших частинах Галичини зустрічаються загалом рідко та здебільшого повстали в пізніші часи коли перебудовували і розширювали трьохзрубні церкви.

Щодо п'ятибанних церков на п'ятизрубному заложенні, то їх у Галичині з дуже мало і то переважно новіших часів, зато досить поширені вони на Київщині, Подільщині і Слобожанщині, відомі також на Поділля і зовсім рідкі на Волині і Чернігівщині.

Зате саме у Галичині, і почасти на Бойківщині, збереглися особливо інтересні трьохзрубні і переважно трьохбанні церкви з артистично виконаними піддашсями чи опасаннями, часто в двох поверхах, що йдуть навколо цілої будови чи лише одного бабинця. Ці піддашся завжди мають дуже гарні різьблені колонки і шстикутні отвори продовгастої витягнутої /в поземому напрямку/ форми. З таких чудових зразків одмітимо будови у Середній Турці на Бойківщині 1700 р., Торках коло Перемишля 1661 р., Кути - Золочів 1697 р., Цішки 1701 р., Хотинець Яворівського повіту 1615 р., Хоросно 1615 р., Долина 1690 р., Дрогобич - церква Хреста Юра, Лишнянський монастир 1705 р. та ін. Це справжні шедеври народної творчості! Будували їх майстри великого хисту та теслярської вишколеності. Про це говорять і загальні маси будови, згармонізовані у суцільну композицію і окремі ритмічно-продумані архітектурні форми і нарешті майстерно ви-

конант деталі. Одну таку церкву недавно перенесено до Львова.

Певні відміни дають будови Б у к о в и н и і З а к а р - п а т т я. На цьому останньому, особливо в горах, ціле будівничче мистецтво було занесене з Галичини, про що свідчать і самі архітектурні форми і навіть підписи майстрів-будівничих і малярів, що приходили з Галичини, особливо у XVII-XVIII ст. Відомі навіть випадки, коли цілі будови перевозилися з Галичини. Крім згаданих вже бойківських, лемківських і гуцульських будов, тут на румуноько-угорському пограниччю, можемо назвати два ясно-окреслені типи. Перший в Карпатах від Виш.Верецького до Волового має типову для українського будівництва трьохдільність, але бабинець і середній зруб, а часами і всі три зруби, перекриті спільним дахом на чотири схили. Над бабинцем, на досить високій вежі квадратного заляження, панує бароккова баня. Однак на цій вежі, по українському звичаю, дзвонів не чіпляють, а будують окрему дзвіницю. Більшість цих будов навколо бабинця має дуже гарні галереї, часто поверхові, з прекрасно різьбленими колонками /Торунь, Буковець, Пилипець, Гукливе, Дашковиця/. Другий тип - на закарпатській рівнині - від Хуста до Рахова - псевдо-готичного характеру, наслідуючи форми готичних будов Угорщини і Семигороду. Хоч тут в заляженню також дотримано трьохдільності, але бабинець такої самої ширини як середній зруб, а вівтарна частина видовжена і гранчастої форми. Особливістю цих будов є дуже висока, вузька вежа над бабинцем, завершена високим спичастим псевдо-готичним перекриттям, часто з маленькими вежочками на чотирьох кутах вежі. Так само як і в попередньому типі, зустрічаються тут галереї з гарно різьбленими колонками великої теслярської умілости /Данилово, Салдобаш, Соньориця, Шандрово, Майданка/. Також і в'язання зрубів має тут велике багатство конструкції з рідноманітними штучними формами замків /сполучення балок на кутах будови/. Всі будови Закарпаття переважно XVIII ст.

Б у к о в и н у можна поділити на дві частини: один тип будов близько стоїть до Гуцульщини, другий спливається з будівництвом подільським. Крім того є ще спеціальний тип церков, який деякі дослідники називали „хатнім“, що повстав у наслідок чисто господарських відносин матеріальної неспроможности бідніших осель /Ширивці Долішні, Задібрівка, Трустинці на Хотинщині, Норончів, Волока та ін./.

Загалом же на Буковині поширений т.м. нормальний український тип трьохдільної церкви з трьома або одною банею, причім цей тип приборав деяких питомих „буковинських“ особливостей. В заляженню середній зруб здебільшого восьмикутний /Рівна, Буск, Калинківці, Барбівці/. Вісімки бань досить високі. Восьмигранчасті стіжкові бані, подібно до Гуцульщини, теж мають невеликі заокруглення коло самого гзимсу вісімки. Назагал, пропорції цілої будови і окремі форми більш витончені та тендитніші ніж в гуцульських будовах.

На великих просторах української рівнини вже тяжче намітити окремі типи будов, тут має більше значіння стилістична зміна форм, поруч з розвитком плану і просторового об'єму будови. Всетаки виразну групу складають церкви П о д і л л я і В о л и н і трьохзрубні з одною і трьома банями. Старші зразки цих будов, що зберіглися переважно у західній і центральній частині Поділля, мають над бабинцем і вівтарем звичайне перекриття /часами з фронтониками/, тоді як середній зруб перекритий восьмигранною невисокою і мало розвиненою банею /коло Львова - Кошелів 1738 р./Старе Село

1742 р., у Рогатинському і Брідському повітах; в центр.Поділля - Князпіль, Залучче, Довжок, на Волині - Горощиці, Вілля, Ковель/. Однак найбільш поширеними являються трьохбанні церкви мало розвинені /Черепин коло Львова, Старі Хутори 1725 р., Деражня XVIII ст./ або більше розвинені - у кількох поверхах, часами з подвійними вісітками /Чортків 1738 р., Жовква XVII-XVIII ст., Рогатин - св.Миколи, Ярмолинці 1744 р., Іванківці 1748 р., Божиновці 1777 р., Малі Хутори 1783 р. та ін./. Ці будови прибирають значно шляхотніших пропорцій, форми видовжуються, переважає вертикалізм, бані і деталі вже бароккові, але перетворені народною творчістю у своєрідний стиль, що як ми казали вище має назву українського або козацького барокко. У середньому і східному Поділля зустрічається дуже високі і стрункі трьохбанні церкви з великою кількістю поверхів, які наближаються вже до церков Центральної України с.т. Київщини і Полтавщини. До таких прекрасних зразків Поділля належать будови в Біляках 1743 р., Слободі Шаргородській 1748 р., Вонячині 1757 р., Якутинцях 1783 р., Кацмазові 1774 р. та ін. Як бачимо з наведеної хронології, після розквіту українського будівництва в кінці XVII і поч.XVIII ст. доби Мазепи, приходить досить оживлена будівельна діяльність у середині XVIII ст., зосібна на Правобережжю.

Щодо Г а л и ц ь к о ї р і в н и н и, то можна вказати на незначні відміни у будовах центральної, північної і західної Галичини. Але і в цих двох останніх округах будівництво має деякі особливості лише тому, що зберігло певні архаїзми: в північній частині /Рава Руська, Сокаль/ - спокійні форми ренесансових бань, у Західній Галичині - пережитки "бойківського" типу та ознаки західно-католицького будівництва. Але і на крайньому заході української Галичини деревляне будівництво в основі затримало свої характерні особливості відмінні від будівництва польського.

Будови с е р е д н ь о г о П р и д н і п р о в'я /Київщини і Полтавщини/ відзначаються великою видовженістю форм і, під впливом головно стилю рококо витонченими і легкими банями. Спеціально на Полтавщині звертає на себе увагу розвинена форма маківки у вигляді видовженого шолома. Близьче до подільських будов стоять церкви на селах Київщини: Сніжки, Вишопіль, Конель 1748 р., а більш розвинені зразки з подвійними вісітками на Київщині - Росишки побудована Іваном Гонтою в 1763 р., Осердликів, Мошурів, Тараща.

Рівночасно зі зміною зовнішніх форм в добу барокко і рококо /XVII-XVIII ст./ міняється також план будов. Основна форма плану в трьох прямокутників /близьких до квадрату/ зложених по одній осі зі сходу на захід, міняється у восьмибічну форму /...таб. II, рис. 1-3/. Ця гранчаста форма спочатку з'являється лише у вівтарі, або вівтарі і бабинці /рис. 2/, або лише в одному середньому зрубі і нарешті у всіх трьох зрубах /рис. 3/. Ця еволюція йде приблизно в часовому порядку і особливо яскраво виявляється у XVIII ст., коли під впливом барокко і рококо на Придніпров'ю форма зрубів набирає найбільшої пластичності і випуклости, що відповідає і зовнішнім формам перекриття.

На О л о б о ж а н щ и н і деревляне будівництво повстало щойно у XVIII ст. руками тих переселенців, що приходили з Правобережжя. Все-таки під впливом своєї доби /барокко і ампір/, соціальних відносин, географічного положення та ін. обставин, слобожанські церкви відмінні у деталях: при великій кількості поверхів, спідні частини внаочно масивніші, тоді як верхні і особливо куляті маківки - дуже

тонкі, часами навіть непропорціонально до основи. З трьохбаних будов одмітимо церкви в Березках, Межиріччю, Левківці, Черкаську, Лебедині, Дементіївці, Бішкінці.

Походження п'ятизрубних церков з 5 банями, як ми вказали, ще в належній мірх не висвітлене. Збережені чудові зразки п'ятибаних церков Придніпров'я належать до найвищих досягнень української будівельної уміности. В почутті пропорції та гармонії форм, ці будови можуть служити зразком архітектурного komponування, як наприклад церква у Яришеві коло Могилена Подільського перш. пол. ХУІІІ ст., Старому Дашеві на Київщині, Лисовичах на Київщині ХУІІІ ст., Ромнах побудована П. Кальнишевським в 1764 р. /тепер у Полтаві/ і дві може найкращі дерев'яні будови Придніпров'я - церква Медведівського монастиря і о. Березянки на Київщині 1766 р. /тепер не існує/. Досить поширені п'ятибанні церкви також на Слобожанщині; Рубцове, Артемівка, Вільшана, Золочів, Олешня, Мерефа і одна з найкращих - у Гороховатці Купянського повіту, що має аж 5 поверхів чудово сполучених в одну цілість.

Немов би завершенням старої української уміности бароккової доби, повстає грандіозна запорізька катедрa в Самарі на Запоріжжю, що має аж дев'ять зрубів, кожний завершений стрункою 5-типоверховою банею. Церква була побудована в рр. 1773-1779 архітектором Якимом Погрибняком що походив з Харківщини. /Схема плану - таб. II, рис. 5/.

Дерев'яні будови інших християнських культів /католицькі, протестанські/ збереглися в дуже обмеженій кількості у Західній Україні.

Деякі з католицьких костелів в зовсім в характері церковного будівництва - трьохзрубного і п'ятизрубного заложення. Прикладом перших може служити костел в Гривальді, перероблений з церкви. До других належить костел в Яблоніві під Коломиєю, побудований, правдоподібно, українським майстром, хоч баня тут уже західньо-католицького бароккового взірцю. Інші католицькі костели у заложенню базилікального типу - однакові а частіше двохнавні /двохзрубні/ з гранчастим закінченням візтарної частини. Перекривається головну наву на два скли, при чім опереду буває вежа з гоштролучним або барокковим закінченням.

Прикладом католицького костелу німецького походження, може служити одна з найотарших будов на Закарпатті в о. Гервартові, заложена німецькими колоністами в 1480 р. з оборонними камінними мурами навколо цілої садиби. Її форми нічим не ризняються від мурованих західньо-європейських храмів пізньо-готичного стилю.

Великий інтерес збуджують жидівські синагоги чи бешети. Цікаві вони передовсім тим, що затримують риси колишнього міського будівництва у дереві стародавньої України.

Заложення синагог на цій Україні одного типу. План синагоги складається з головної квадратної салі, до якої примикає одно або два вузьких приміщення для жінок, часто на поверсі. Крім того в стіни, саля зібрань /кагальних провідників/ і часами школа релігійної громади /"хедери"/. Головна саля звичайно вища від інших приміщень, часто буває розмальована орнаментом і символічними виображеннями рослин і звірів - левів, оленів, зайців, слонів, однорогів, биків, птахів, риб, тощо. В салі, в особливій різьбленій шафі т. зв. "урек-койдеш", що стоїть на підвищенню посередній одної стіни, постійно зберігається "тора". Посеред салі на підвищенню - "біма" зі столом, на якому читають "тору". Над столом з торою звичайно роблять киоск

з накриттям. Досі не було встановлено звідки саме прийнявся на Українці тип синагог, з окрема шлях будови.

На Україні перекриття синагог мало чим відрізнялося від перекриття інших містечкових будов, колишніх "дворів" і палаців шляхти. Дах перекривався здебільшого на чотири схили, з фронтончиками на зразок гуцульських, при чім самий дах — як у всіх бароккових будовах — у кілька ярусів чи як кажуть "підперезаний"? Назовні, особливо з головного фасаду /від входу/, синагоги часто мають опасання і галереї на різьблених колонках, так само як в міських будинках з "підостіннями". Головна саля синагоги фасадами має цілком "церковну" баню на вісімці і шатровим завершенням. Але ця баня ховається з даху і назовні її не видно. Також і окремі деталі як вікна та ін. в характері церковного і цивільного будівництва. Все це промовляє за те, що будівничими синагог були ті самі майстри, що будували церкви та міські будинки. М.Берсон між іншим говорить, що не знає таких випадків, щоб будівничими синагог були самі жиди.

Одна з найстарших дерев'яних синагог на Сході Європи збереглася у містечку Заблудові на українсько-білоруському пограниччю, побудована, правдоподібно, в другій половині XVI ст. і реставрована в роках 1646 і 1712. Може вважатися одною з найкращих зразків дерев'яного будівництва взагалі. Ціла побудована з кедрового дерева, лише в деяких місцях дуб і сосна, як сліди пізнішої реставрації. Головний фасад тут розділено не на три частини; середня частина має верхню галерею з цікавою "висячою" конструкцією арок /луків/ на різьблених колонках. Дві бічні поверхові будови, у формі замкових веж, мають самотійне пірамідальне накриття з ломаною лінією даху і фронтончиками. Усі фронтони, також даху середньої салі, незвичайно гарно виложені шальовками /вузькими дошками/ під "паркет", що надає будові ще більшої конструктивної та композиційної витриманості.

Дуже інтересні синагоги до недавня були на Коломиїщині, де взагалі процвітало теслярське майстерство. З кращих зразків одмітимо синагоги в містечках Яблонів, Печенжин, Гвоздець.

Найбільш поширеним типом, бо найпростішим, є синагога в Гвоздці. Подібні до неї — в Роздолі, Жидачові, Фельштині під Хировом, Ходоріві, Камінці Струмилівій та ін. місцях Галичини. Синагога в Печенжині зовсім в таких самих формах і деталях, як один з міських будинків в Яблоніві на тій самій Коломиїщині. Синагога в Яблоніві /1650-1670/ цікава не тільки своїм фасадом з піддашшям, але також настінними орнаментальними мальовидами виконаними від руки. Прекрасним зразком будови з ганками і балконами є синагога у м. Яришеві на Поділлі XVIII ст. і негонуєча тепер — в Острополі. Інші численні дерев'яні синагоги, що донедавна були по цілому Поділлі і Волині, походили переважно з XVIII ст. і звичайно представляли собою майже кубічну будову, закриту зі всіх боків, майже без ганків та типовими "заломаними" дахами. До таких належали синагоги на Волині — у Луцьку і на Поділлі — в Михалкові і Лянцкоруні.

Розвиток українського житлового будівництва у дереві у великій мірі залежить від сільської хати. Українська хата в уявленні своїх і чужих, має найбільше призабливих рис мальовничості та утворює. Серед садків і квітів поетично виглядає гладко обмазаний чиото-побілений будиночок з гладко зачесаною і рівно підстриженою солом'яною стріхою. Сильно напущена стріха дає глибокі і сильні тіні, які на тлі синьої побілки дають різні відтінки синього і

фіолетового кольору, що контрастують з гарячо-жовтим або брунатним кольором стріхи. Ця кольористична скаля не рідко зусиллюється розмальовкою стін по призьбі, навколо листів дверей і вікон і нарешті орнаментальним розписом над вікнами і по під стріхою. Не менше усталений і цілковито однаковий на цій Україні внутрішній вигляд і розположення хати. Найбільш поширений тип трьохдільної хати /стін, мешкальна хата й комора, або хата, стін і кімната часами ще з коморою/. Окремі частини такої хати, входи, освітлення, мебля і прикраси підпорядковані побутовим щоденним потребам праці і відпочинку, так що нема тут нічого зайвого і непотрібного.

Що до матеріалу, то переважна більшість хат і зокрема Середньої України складається з дерева і глини /у різних формах/, але в так званій лісовій полесі /Карпати, Полісся і почасти Чернігівщина/ хати будують виключно з дерева. І тоді у більшій мірі уживається різних різьблених деталей як сохи /слупи/ піддашся, ганки та ін. Особливої майстерності в обробці дерева досягають гуцули, хати яких, напр. т.зв. «осідки» дають особливу цілість усіх частин /також і господарських будов/ та окремих деталей.

Більші дерев'яні будинки по селах та при городах походили в наслідок поширення розвиненого типу трьохдільної сільської хати: ділено стін на передпокій та кухню, а кожен хату /т.зв. «правичку» і «лівичку»/ - на дві житлові хати - покої. На зовні такий будинок, в загальних масах мало чим відрізняється від звичайної сільської хати, мав хіба бароковий «підперезаний» дах, при вході розвинений ганок, а часами мансарду - як результат впливу міського будівництва.

Міське дерев'яне будівництво, що подало під впливом інших соціальних і господарських відносин, відмінне від будівництва сільського. Загальне розположення, план і зовнішні форми міських будинків мало найбільше ознак мурованого будівництва доби ренесансу. Міщанський дім був звичайно дуже вузький і довгий і своїм вузьким причітком виходив на вулицю, де було, згідно з приписом маґдебургського права, лише по 2-3, рідше 4 вікна. Вдовж цього дому /по середині чи збоку/ йшов довгий проїзд чи прохід, що проводив на двір. З боків проїзду розміщені різні приміщення житлові господарські. Такі дерев'яні міщанські будинки, заїзди і коршми ще й досі заховалися по менших містечках Західної України, хоч їх кількість з року в рік постійно зменшується.

Якщо план міських дерев'яних будов подал під впливом ренесансового мурованого будівництва, то зовнішні форми зберегли багато своєрідних рис, особливо у деталях, бо ж будівничими їх були ті самі місцеві майстри, що будували церкви, костели, божиці та більші сільські двори.

Майже обов'язковою рисою міських будов було відкрите з вулиці підотіння чи піддашся, також переняте з мурованого міського будівництва доби ренесансу і бароко. Дах звичайно з «гуцульським» фронтоном, прикрашений штучно уложеними шальовками, вікнами, рєзетками тощо. В більших таких будинках була також мансарда з балконом /особливо в добу ампіру/ на різьблених і точених колонках, або галерея - як на дзвіницях чи опасання церков. Такі самі були і міські ратуші, лише у більшому розмірі та більш розвиненими формами.

Дерев'яних міст збережених у цілості на Україні тепер не линує. Чи не одним прикладом є містечко /тепер село/ Потилич коло

Рави Руської, де зберігся цілий деревляний ринок з ратушем і три деревляні церкви XVI-XVII ст. з дзвіницями-вежами. Окремі деревляні будинки ще заховалися у більшості галицьких, волинських і подільських містечках. На жаль цілий матеріал далеко не зібраний і неопрацьований.

Найкращі зразки міського деревляного будівництва були в тих околицях, де процвітало теслярство та були свої майстри. Такі, наприклад, містечка на Коломиїщині як Яблонів, Гвоздець, Печенжин, Десятин, Пістринь дають велику силу прекрасних варіацій і того самого типу будов з підсінням і розкішними фронтонами. Інтересні зразки заїздів і будинків з мансардами, підсіннями, ганками і балконами, були ще донедавна під Львовом, в Бібрці, Дрогобичу, Кременці на Волині, Кам'янці та інш. містечках Поділля й Волині. Незвичайно гарні будинки з піддашсями і галереями були також по містечках західної частини Галичини. Наприклад, один з старих рисунків дає нам поняття про місто Мушину на крайньому заході польсько-українського етнографічного кордону.

До недавна були також знані більші хати і будинки заможніших селян, міщан та української старшини на Лівобережжю, наприклад, у Лебедині та будинки Галагана в с.Липовому коло Кременчуга та в Лебединцях Прилуцького повіту. Ця остання будова незвичайно цікава, як одна з найбільш вдатних спроб відродити у середині XIX ст. український архітектурний стиль. Розподілення приміщень з різними ганками, верандами і галереями дає тут цінний зразок вільної, мальовничої композиції з характері старого українського будівництва /Таблиця II., рисунок 8/. Не менше цікаві деталі - вікна, двері, колонки, меблі і ціле внутрішнє урядження великої мистецької вартості. Будинок Галагана побудував архітект Черв'їнський в 1854 р., на підставі зібраного ним матеріалу зі старого українського будівництва у дереві. Надпис на сволуку найкраще свідчить про наміри будівничих: "Сей дім збудований для оживлення переказів про життя предків в пам'яті нащадків!"

Закінчена цілість і гармонійна сполука окремих форм старої деревляної будови поширювалась також на ціле оточення, на другорядні будови та огорожу, що творили одну стилістичну і композиційну цілість з головною будовою. В церковному будівництві великої оригінальності досягли різні каплички /придорожні і при церквах/, часами у формах маленьких церковок, вхідні брами, фіртки, огорожі та ін., що нагадують нам оборонні будови деревляних замків. У Галичині і на Закарпатті зустрічаються розкішні входові церковні брами у вигляді закритих чи відкритих рундуків з гарними сохами, в'язанням балок і перекриттям. Брами і фіртки звичайних хат, більших дворів і міських будинків у давнину також мали масивні форми замкового характеру, з грубими окутими дверима, перекриттям і залізними запорами, прентами і колодками. Надзвичайної різноманітності а навіть віртуозності форм та мистецької продуманості досягали деталі: піддашся, підстрішся, підсіння, опасання, ганки, рундуки, галереї, закомарки, балкони, галосники. Все сама термінологія говорить оскільки цей рід прикрас був на Україні улюблений та мав давню будівельну культуру. Дотепна конструкція в'язань зрубів з штучними замками, сох /стовпів, слупів/ і т.зв. "лук" /поперечних і скісних брустверів/ давав потрібну мистецьку форму, що має безкінечну кількість типів і відмін. Центром уваги залишалися сохи, майстерно різьблені й карбовані в різних геометричних фігурах, також точені на токарських верстатах і різьблені, переважно шрубоватими мотивами. З інших

деталів будов найбільше прикрас припадає на входні двері до церков та ін.будов. форми їх та оброблення одвірків часто наслідують готичні, ренесансні і класичні зразки. Питомі дерев'яні форми шостикутні, що строго відповідають дерев'яним конструкціям. Саме укладання і сполука балок і луток дверей дає вже певні мистецькі форми. Одвірки часто різьблені геометричним шизерунком і складною різьбою з деякими елементами стилю ренесанса і барока. Розкішні зразки таких різьб переходять у київському і полтавському музею. В останньому звертають на себе увагу різьба з улюбленими українськими мотивами виноградної лози. У церквах над дверима часто буває різьблений хрест з надписом про час будови і назва будівничого, рідше з іменем фундатора. Поза тим в церквах зустрічаються різьби на балках і гімсах, що відділяють окремі частини або поверхні будови. Це переважно плястично розвинені геометричні фігури, зубчики, "волові очка", "перли", плетіння та гачкуваті вирізи. В хатах та ін. будинках різні орнаментальні різьблені прикраси мають втілюючи балки /в'язання і пошивне/ та гімсові дошки, що звисають над площею зруба, фронтонів, ганків, тощо. Велику різноманітність форм мають також "нарізки" дощок /шальовок/, якими оббивають ганки, галереї тощо у повислому положенні. В середині хат і будинків звичайно, прикрашали різьбою сволоки /головне - середня балка стелі/, переважно геометричними мотивами зізд, розеток та ін., не рідко надписами про рік будови та різними афоризмами.

Велика культура українського дерев'яного будівництва старих часів створила остільки своєрідні зразки, такт вироблені типи будов та окремі форми, що у світовій літературі українська архітектура, і особливо дерев'яні церкви, фігурують під назвою українського типу, відмінного не тільки від дерев'яних будов сходу і заходу, але також інших слов'янських народів.

В кінці XVIII і початку XIX ст. разом з російською експансією, скасуванням української самоуправи, розгромом українського війська та господарським визиском України, прийшло нищення української мистецької культури. І так поступово занебувались старі вироблені традиції, давня умілість дерев'яного будівництва, яка зовсім зникла, коли хижачим господарством, як на Придніпров'ю так і в Галичині, були знищені будівельні ліси. В першій половині XIX ст. ще трохи розвивалося будівництво церков у стилі ампір на Лівобережжю, зокрема на Слобожанщині, але вони далеко не дорівнюють чудовим зразкам XVII-XVIII ст. Переважно це будови з одною банею /Брусилів на Київщині/, дуже часто на хрещатому плані /на Слобожанщині: Городня, Хухри, Охтирка, Шиповате/. Інтересним зразком була п'ятизрубна церква з 5 банями у с. Ворожба Лебединського повіту архітекта Дідашенка, недавно на жаль перебудована. Довше трималися традиції українського дерев'яного будівництва у Галичині, але будови кінця XIX ст. тут зовсім втрачають гармонійні форми старих часів. Сталося це, як ми вище з'ясували, через складні причини економічної перебудови ремісничих організацій. Старі форми цехового устрою були заступлені новими робітничими організаціями, а давній спосіб навчання, що переводився у цехових організаціях та окремими майстрами, заступлений спеціальними промисловими і технічними школами. Нічого й казати, що українці як нарід "недержавний", не були допущені, ні на сході ні на заході українських земель, до творення цих шкіл новішого типу - там насильно спроваджувалося чуже мистецтво. Так українська мистецька культура була засуджена на нищення і знищення, доки самі українці не взяли до творення власної культури і мистецтва в нових умовах політичного й господарського життя.

Рекомендована література.

Антонович Д. Із історії церковного будівництва на Україні. Прага, 1925. Zalozičky W. Gotische und barocke Holzkirchen in Karpathenländern, Wien 1926. Obmínskí J. O cerkviach drewnianych w Galicyi. Sprawozd. Komis. do bad. hist.-sztuki, t.IX. Kraków, 194.

Павлуцкий Г. Деревлянное церковное зодчество на Украине. История русск. искусства I. Грабаря, т.II.

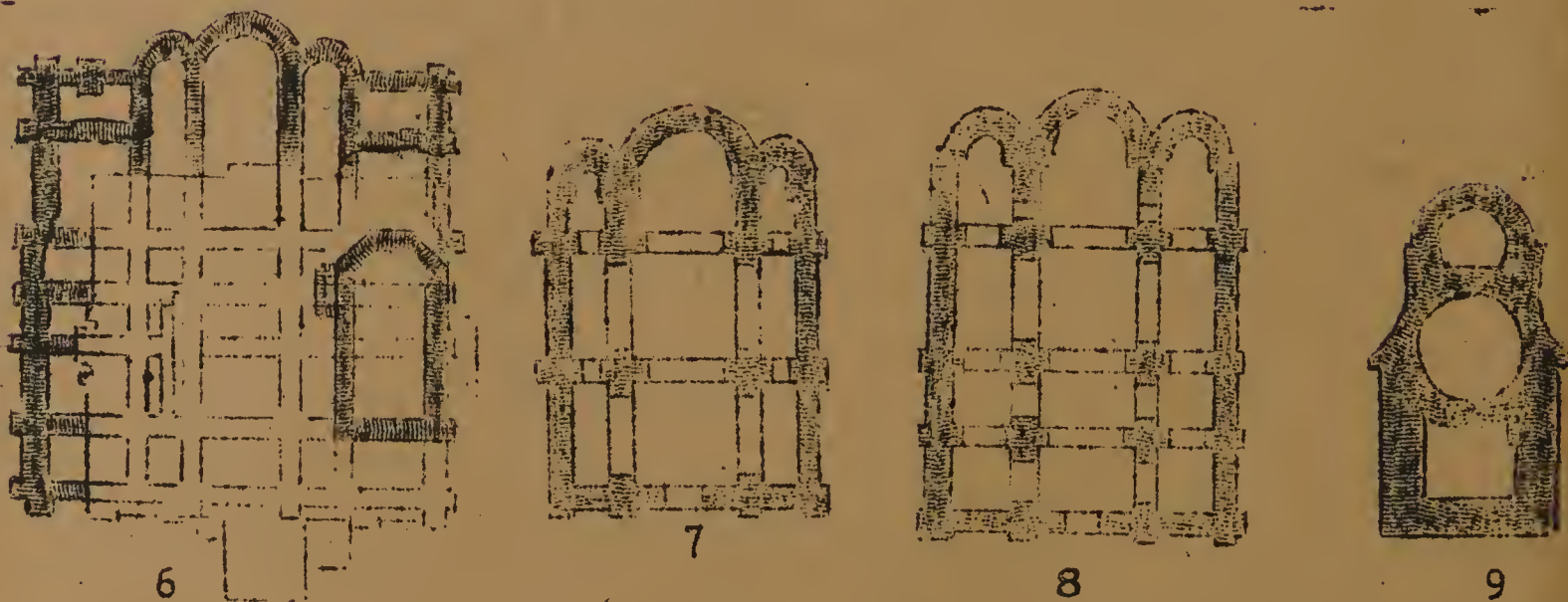
Січинський В. Серія монографій „Українська архітектура” /Кре-хів, Хата, Бойківщина, Потиліч, Гуцульський оседок/. Дерев'яні дзві-ниці і церкви Галицької України XVI-XIX ст., Львів 1925. Dřevěné stavitelství na Makovicí. Praha 1934. Таранушенко С. Хата. Харків. 1921. Щербаківський В. Українське мистецтво, I. Відень 1913. Щербаківський Д. Українське мистецтво, II. Прага 1926.

Таблиця I.

ПЛАНИ БУДОВ ІУ - ХУІ СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ:



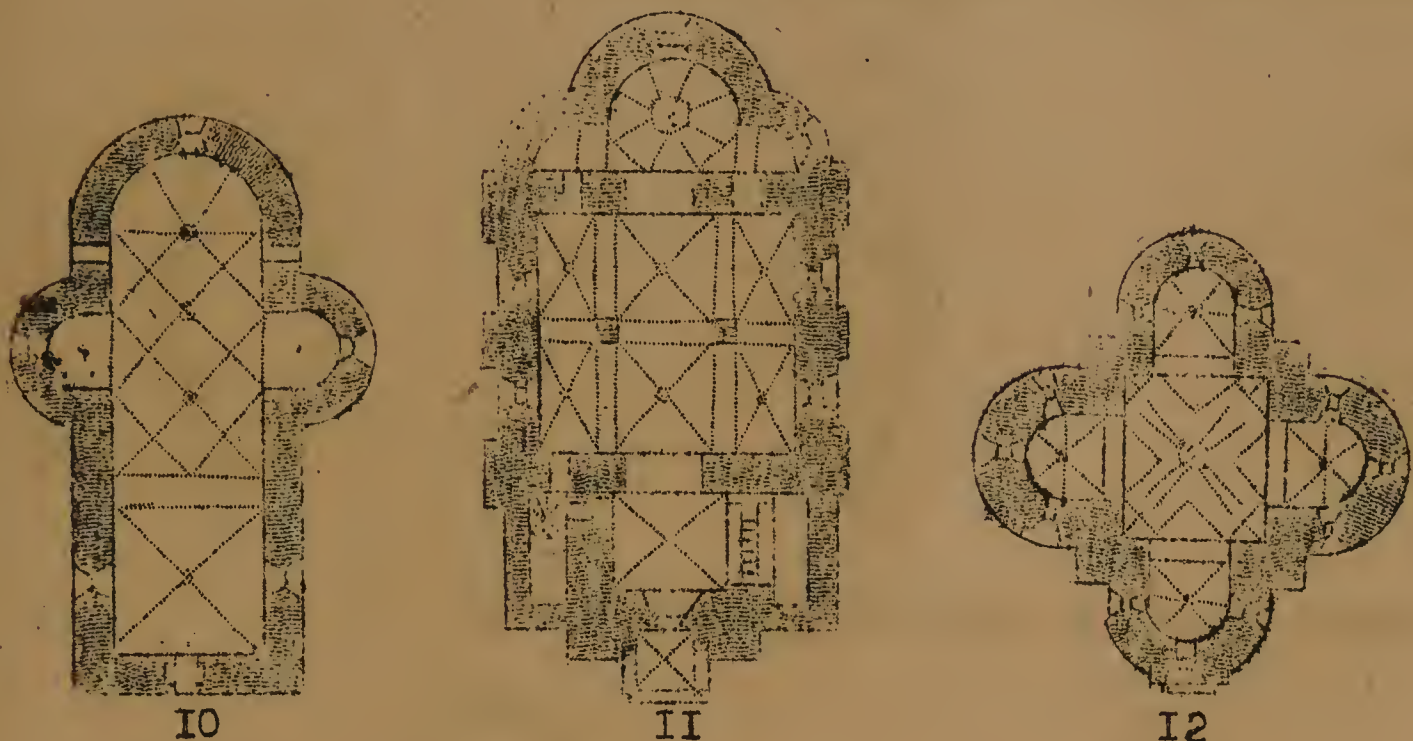
1. Хрещата церква в Херсонесі, ІУ-У ст.
2. Базилика в Херсонесі.
3. Баптистерій в Херсонесі, коло 600 рр.
4. Каплиця однавна в Херсонесі.
5. Церква посереднього типу в Херсонесі.



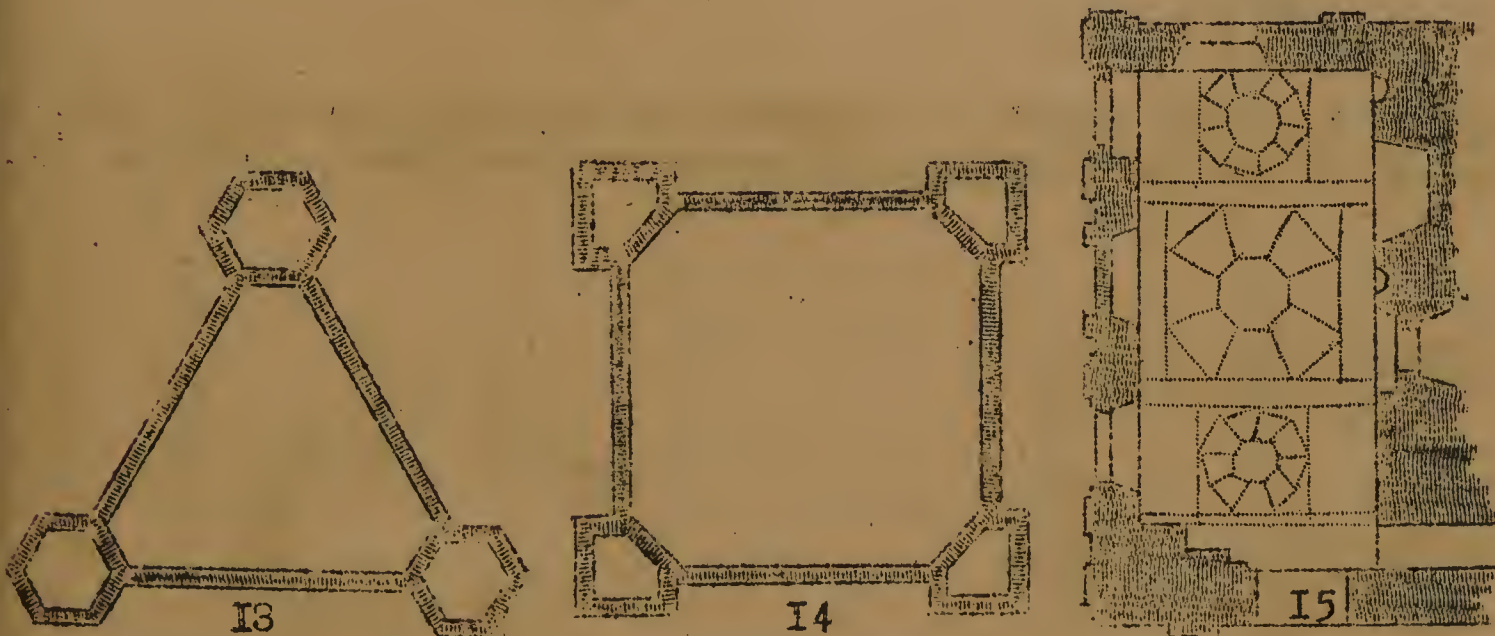
6. Десятинна церква в Києві, 986-996 р.
7. Тип трьохнавної церкви з 3 поперечними проходами старо-князівської доби.
8. Тип трьохнавної церкви з 4 поперечними проходами старо-князівської доби. Головна церква Лаври у Києві. Заложена 1073 р.
9. Ротонда в Галичу, ХІІ-ХІІІ ст.

Таблиця І.

ПЛАНИ БУДОВ ІУ. - ХУІ СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ.



10. Стара катедра у Кам'янці, ХУІ ст. Тип триконтової будови.
11. Церква Богородиці в Рогатині; ХІУ-ХУ ст. Тип гальової будови.
12. Сутківська твердиня, 1576 р. Тип центральної, хрещатої будови.



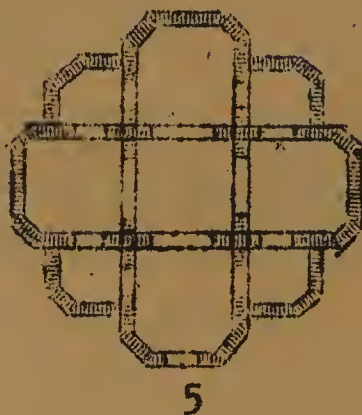
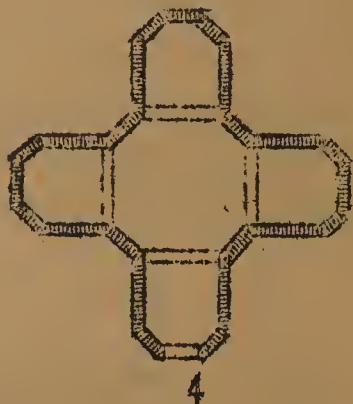
13. Замок в Зінківці на Поділлі, сер. ХУ ст. Тип будови трикутної форми.
14. Замок в Сітківцях, ХУ ст. Тип чотирикутної оборонної будови.
15. Триохвятигельська каплиця у Львові, 1578 р. Тип триохвильної і триохвальної української церкви.

ПЛЯНИ БУДОВ ХУІ - ХУІІІ СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ.

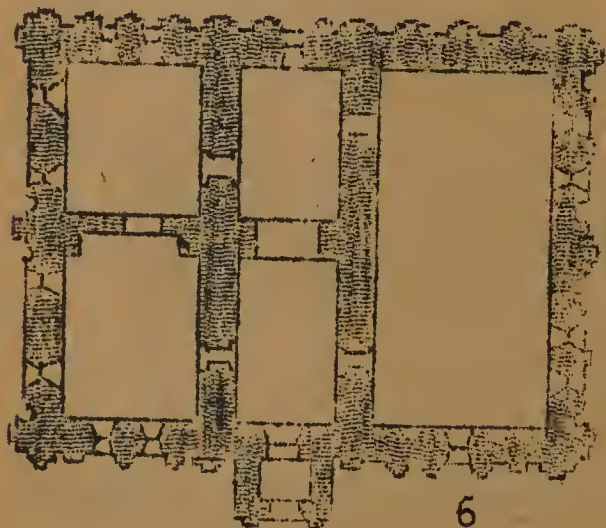
1. Трьохзрубна /трьохдільна/ будова: с.Хутори на Поділлі, с.Гусна в Карпатах та ін.
2. Трьохзрубна будова з полігональним вівтарем і бабинцем: Рога-тин, церква св.Духа, о.Черепин у Галичині.



3. Трьохзрубна будова з полігональними зрубами.



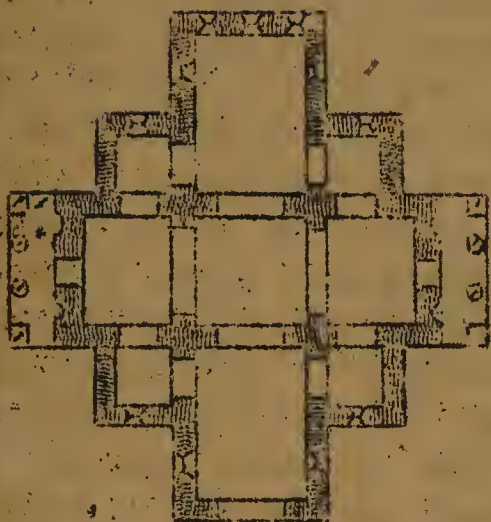
4. П'ятизрубна будова. Церква в м.Дришів на Поділлі, сер.ХУІІІ ст.
5. Дев'ятизрубна будова. Запорізький собор на Запоріжжю, 1770 р.



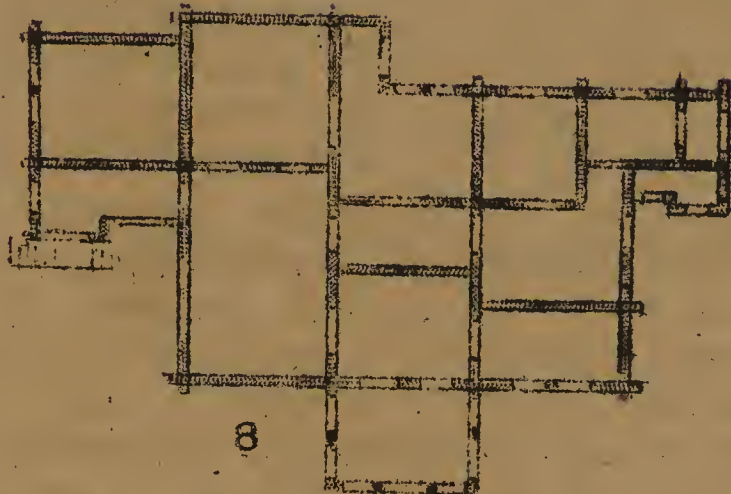
6. Військова канцелярія в добі Мазепи в Чернігові /т.зв.Дім Мазе-пи/, кін.ХУІІ-поч.ХУІІІ ст.
7. Преображенська церква в Прилуках на Полтавщині, 1716 р. Тип гре-хрещатої мурованої будови українського барокко.

Таблиця II.

ПЛЯНИ БУДОВ ХУІ - ХУІІІ СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ.



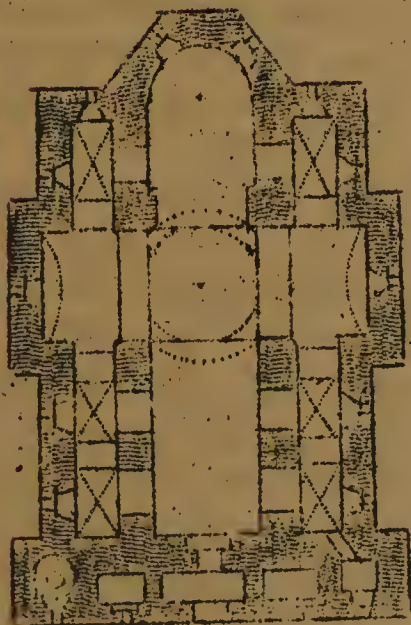
9



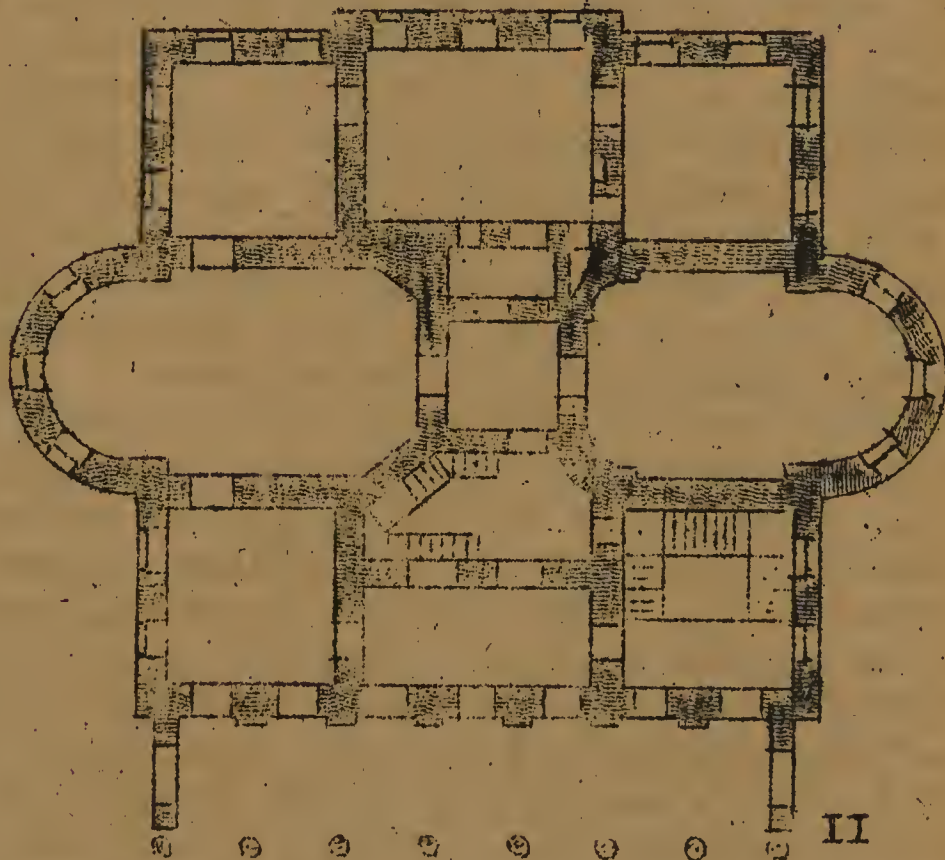
8

8. Будинок Галагана в Лебединцях 1854 р.

9. Соборна церква в Хоролі на Полтавщині, 1800-1808 р.



10



II

10. Собор Мгарського монастиря коло Лубен на Полтавщині, 1682-1694.

II. Палата Розумовського в Батурині, 1799-1803 р. План I-го пов. поверху.

У К Р А І Н С Ь К А С К У Л Ь П Т У Р А

Проф. Дмитро А. Жовтис о з и ч.

Початки української скульптури губляться в глибині віків разом з початками історії українського народу. З певністю можна твердити, що скульптура на Україні процвітала як в формах монументальних, так і в формах дрібних пластичних виробів ще задовго до розповсюдження на Україні християнства. Розуміється, з оповіданнями літописців про зображення передхристиянських богів у Києві і спеціально про Перуна, що ніби мав срібну голову та золоті вуса, поважно рахуватися не можна, бо літописні оповідання про це склалися щонайменше через дві сотки літ, або ще пізніше, після того, як вже тих передхристиянських богів не існувало і пам'яті про них заховатися не могло. Але монументальні кам'яні скульптури, так звані кам'яні баби, були широко розповсюджені по всіх теренах українських земель і вони могли справляти враження на пізніших літописців, що могли їх приймати за зображення богів, і згідно до них описувати, які в Києві були панганські боги. В дійсності ті кам'яні баби, це були останки р'єчних культур і р'єчних народів, що в р'єчні часи мешкали на Україні. Дрібніші скульптурні вироби теж знаходять археологи по всій Україні і ці вироби також з р'єчних часів і належать до пам'яток р'єчних народів, що або жили на Україні, або мали тут свої колонії, або кочували чи переходили через Україну, або що, нарешті, були в зносинах з населенням України; в цім останнім випадку їх скульптурні вироби попадали на Україну шляхом торгівлі, військового рабунку чи ще в який інший спосіб. Археологи стараються ті находки привести до системи, і багато в тому напрямі зробили, але всеж в нинішні часи говорити про розвій скульптурного мистецтва на Україні в добу з перед початків другого тисячоліття нашої ери ще не маємо можливості. Найстарші пам'ятники української скульптури мабуть не старші початків XI століття і вони відносяться до доби християнської. Правда, знаходяться у Києві і старші мармурові скульптури з давніших часів, але ці твори не були витвором київського скульптурного мистецтва, а старовинними творами привезеними до Києва через яке півтисячоліття після свого повстання. Очевидно такі твори до української скульптури зачисляти не приходиться і про них мова може бути ніби остільки, оскільки ці пам'ятники чужого мистецтва були взірцями для українських майстрів і в той спосіб робили свій вплив на українське мистецтво. До таких пам'яток належать, наприклад, мармурові саркофаги, чи великі мармурові труни в соборі Софії у Києві, із яких один більший без всяких підстав, називають труною великого князя Ярослава. Цей саркофаг роботи може четвертого століття і мабуть зготовлений десь в східних грецьких провінціях; він протягом півтисячоліття відслужив свою службу, а коли вже всяка згадка про покійника, що в тому саркофазі був похований, зникла, то самий саркофаг було, певне, продано до Києва для нового похорону. В кожному разі білий мармор, це камінь, що на Україні його немає і тому в старовину на Україні різьбити мармору не вміли і всі старовинні скульптури з мармору правдоподібно не місцевого виробу, а привезені з чужини. Зате на Україні багато інших порід каменю, особливо на Волині, гарного, рожевого шиферу, порівнюючи не твердого кам'ня, зручного для різьблення і найстарші кам'яні скульптури українські різьблені із ши-

феру. Поруч з тимчасовими Українці розвиваються з найдавнішого часу виробу металевих здебільшого дрібних бронзових або мідяних речей, особливо натільних хрестів, хрестиків та ікон і іконок, але це все вже виробу не давніші мабуть XI століття і відносяться до часів християнського культу, з яким своїм призначенням та оздобами здебільшого пов'язані.

Отже найстарші пам'ятки української скульптури це речі різьблені з каменю, почасти відливані з металю. Це вже само по собі свідчить про широке розповсюдження на Україні скульптурної творчості в давнину в різних технічних засобах; бо техніка скульптури з металю є ліплення та одливання, іноді карбування; особливо складного знаряддя і великого ремісничого уміння вимагає техніка одливання скульптури з металю, те ліярницьке ремесло, що в старовину називалося - лярвисарство або конвисарство. Скульптура з глини вимагає тільки ліплення та обпалювання, що очевидно значно простіше. Дрібні ж виробу з металю, особливо з шпакетних металів, вимагають або карбування, або снісцерської детальної обробки. Всі ці різновидності скульптурної творчості на Україні напевне вже процвітали в XI ст. і пам'ятки їх дійшли до нашого часу.

І. УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ВИЗАНТИЙСЬКО-РОМАНСЬКОГО СТИЛЮ.

Коли в науці історії Українського мистецтва ще досі панує розбіжність думки щодо походження нашої архітектури і джерело її досі бачуть одні дослідники в Царгороді, інші в Корсуні /Херсонесі кримському/, інші в Болгарії, нарешті, на Кавказі та Закавказьких країнах, то відносно скульптури такої великої розбіжності немає. Тут уже майже прийшли до згоди, що християнську скульптуру на Україну, так само як і малярство, як і писемство і літературну мову разом з християнством було занесено із старої Болгарії та тих болгарських земель, що в старовину називалися Трапекю. Церква українська спочаткудесь аж до половини XI ст. була залежною від охридської митрополії, отже немає нічого дивного, що і всі галузі християнського культу, в тому числі й мистецтво, було також занесено із Болгарії. Вже найстарші орнаментальні скульптури, які збереглися на Україні і відомі нам, а такою найстаршою річчю правдоподібно треба вважати саркофаг, знайдений коло десятичної церкви, що належить не пізніше як до першої половини XI ст. а може ще і до кінця X, вражає подібністю свого орнаменту до орнаментальних скульптур охридського собору. Це саркофаг із місцевого волинського матеріалу - червоного шиферу, - з якого виготовлено стінки, вікно /покривка на два скати/ та днище; база, чи постамент саркофагу покладений із рожевого цементу, того самого, що головним будівельним матеріалом найстарших київських церков. Цей саркофаг, що був відкопаний ще у 1826 році, залишався під землею потім довгий час, але тепер, на превеликий жаль, постановою нинішнього уряду на Україні його зруйновано. Базу зовсім розбито і викинено, а стінки саркофагу, що були стягнуті залізними штибами, геть вивернуто, розібрано на окремі шиферні дошки і так знесено до київського музею. На щастя перед зруйнуванням було зроблено фотографію з нього, так що хоч по фотографії можна знати як цей саркофаг виглядав. Він складався з двох довгих прямокутних стінок і двох коротких пятикутних і двох знову довгих прямокутних стінок вікна. Всі ці шість шиферних дощок крито не дуже яскравим, але гарним добре скомпонованим і шпакетно-простим орнаментом. Довгі стінки саркофагу оздоблено архітектурним орнаментом: на стінні вирізьблено 7 простих плієстрів на однаковій від-

дали один від одного; ці п'лястри вгорі трохи розширюються, ніби мають капітелі і на ці капітелі спираються арокки, що зв'язують п'лястри між собою і півкругло обмежують вгорі поле між капітелями; в кожному полі, так обмеженому п'лястрами з боків і арочкою згори, вміщено по черзі або пальмовий лист або хрест. 7 п'лястрів образують шість п'ль покритих арочками, і на трьох полях /через одно/ Пальмові листи, на трьох видовжені /так звані римські/ хрести; один пальмовий лист стоїть просто і рівно, два інших трохи зігнуті - похилені один до одного. Пропорції п'лястрів і віддаль одного від другого, так само пропорції арок та півкруглий їх вигиб, так само як пропорції кожного обмеженого ними поля віднайдені майстерно і тому цілий цей архітектурний орнамент справляє враження дуже лагідне та ритмічне. Пятикутне поле кожної з бічних коротких стінок саркофагу вкрито зображенням так званого "пророслого хреста", себто хреста, з якого виростає два пальмові листи, що розходяться на боки і ніби роблять підставу для хреста. Рисунок пророслого хреста дуже простий, рослини мягкою гарною лінією загинаються вгору, не образуючи ніяких зайвих завитків, і ціле зображення дуже добре удекорує пятикутне поле бічної стінки саркофагу. Найскладніший, порівнюючи з іншими орнаментами цього саркофагу, так званий "плетений орнамент", вкриває дошки верхнього віка саркофагу; але як для звичайно вибагливого плетіння та викручування плетеного орнаменту і цей орнамент є дуже простий. Образовується цей орнамент висіченою ніби стрічкою, зложеною з трьох стуг, що, тричі перекручуючись між собою, образують чотири округлих поля; навколо цих п'ль далі вється та ж стрічка ще перекручуючись навколо себе, так що, навколо кожного округлого поля є чотири закрутки. В кожному округлому полі вміщено пальмету або зірку. Композиція цього орнаменту є найближча до орнаментальної композиції одного із п'лястрів з іконостасу Софійського собору в Охриді, роботи XIX століття. Дослідник київського саркофагу М.Макаренко каже, що ця орнаментальна композиція "повторює охридську. Ніякого сумніву не може бути в тому, що і ту і ту річ виконували майстри однієї школи, навіть більше - однієї майстерні. В цих п'лястрах - певне і красномовне свідчення про залежність київських різьбярів від охридських". І закінчує М.Макаренко свої дослідження над цим київським саркофагом Десятинної церкви таким висловом: "Саркофаг Десятинної церкви всіма своїми зовнішніми формами і декоративними мотивами відповідає вже самому кінцеві X або початку XI століття. Гадаю, що працювали над його виконанням приїжджі майстри з країн Балканських, а не з Херсонесу. До такого висновку спонукає нас, поперше, відсутність пам'ятників подібного виробництва в самому Херсонесі і, подруге, наявність багатьох аналогічних творів у Болгарії й інших країнах Балканського району в зазначені часи". Крім того, дуже важно відмітити, що вже в цьому найстаршому з відомих нам пам'яток української орнаментальної скульптури ми маємо вже орнаменти різного характеру: орнамент рослинний /пальмові листя/, геометричний /хрести, зірки/, архітектурний /п'лястри з арочками/ і плетений /стрічка велика на віку і деякі зірки зроблено в спосіб плетива/. Ця різноманітність орнаменту є характерна для всієї романської орнаментальної скульптури на Україні, тільки в інших пам'ятниках вона ще збагачується привнесенням мотивів орнаменту зєтринного.

Слідуючий крок далеко складнішого й вибагливішого плетіння з слабеньким додатком орнаменту рослинного та архітектурного /волюти/

представляє романська капітель, найдена у Чернігові коло Борисоглібського собору у 1860 році. Це капітель із білого вапняку, що закінчувала пілястр, приставлений до стіни; тому в цій капітелі різьблено тільки три сторони - велика передня і дві менші бічні. Різьблення цієї капітелі дуже глибоке, так що плетиво мало не відділяється від тла; на якому покладено, рисунок плетива дуже складний та вибагливий. Вгорі і в долині цієї капітелі додано по смузі "шнурового" пасу, що виглядає як скручений мотуз. Академік Айналов, що спеціально досліджував цю капітель у Чернігові, писав, що ця дорогоцінна капітель заслуговує того, щоб зайняти саме почесне місце в одному з Чернігівських музеїв... не тільки з причини своєї краси та оригінальності, але і з причини своєї історичної важливості, як одинокий пам'ятник такого роду. Значне число мармурових капітелів, що переходять у Києві в Софійському соборі, уявляють орнаментацию візантійського стилю, листя та хрестів у різьбі ремісничої техніки X-XI століть. Чернігівська капітель із білого вапняка, і уявляє собою складну різьбу плетеного орнаменту"... Коли б хотіли шукати подібних капітелів до чернігівської, то треба б було звертатися не до південного сходу, а до романської скульптури заходу. Подібні капітелі можна бачити у Гільдесгаймі і далі на захід у Везонт /Франція/ і ще далі в Пренейх. Отже це говорило б про прихід романських впливів на Україну і безпосередньо з заходу, звідки прийшовши, вони нашоїлися на візантійське, щоправда, вже романізоване мистецтво, принесене з Болгарії.

Найбільше орнаментальної різьби збереглося на чернігівських та київських плитах, які формували перегородки у церквах, особливо служили парапетами на хорах, а можливо також деякі служили перегородками частини іконостасу. В соборі Спаса у Чернігові і в київському Софійському соборі збереглося чи мало таких плит, що й досі служать як парапет на хорах. На жаль у Чернігові їх більше, ніж на половину закрито музичним замурованням, а через те київські плити з рисунків далеко більше відомі; рисунок на київських плитах далеко складніший і вибагливіший, ніж у чернігівських, і дуже різноманітний; на кожній плиті рисунок інший, але техніка різьби на київських плитах однакова, а саме орнамент різьблено так, що вирізьблено тло, яке через те заглублене, а не вирізьблені частини каменю формують орнамент; таким чином в різьблених плитах київської Софії ми бачимо дві поверхні: рівну поверхню орнаменту і поверхню видовбаного тла; переходів між цими двома поверхнями не має. Деякі з київських плит зовсім подібні до таких самих плит у Болгарії. Навпаки в чернігівських плитах, що віком подекуди старші від київських плит, а різьблені орнаменти мають далеко простіші визерунки, ніж у Києві, так старанно правила двох поверхнів не дотримують. Одну з плит Чернігівського Спаса пощастило відкрити від замуровання і виявилось, що вона вкрита плетеним орнаментом. Орнамент образує смуга стрічки акантованої по краях, яка, обертаючися навколо себе посередині кожного краю плити, вирисовує посеред плити великий ромб; ближче до коротких країв плити ця ж сама смуга ще обертається, формуючи більші кола, що заповнюють кути плити назовні ромба; в цих колах вміщено розетки, а по середині в ромбі вміщено велике коло з двома гостро видовженими листками по боках, що йдуть до кутів ромбу; в середині кола в самому центрі плити - рівнораменний хрест, а чотири поля між кінцями хреста знову заповнені серцевидними листками. В цій плиті знову бачимо комбінацію

орнаменту плетеного, рослинного і геометричного. Київські плити вже подекуди мають і звіриний орнамент, як птаха з розправленими крилами на взір орла або сокола. Київські плити здебільшого мармурові, отже мабуть в значній частині привезені з болгарських майстерень, а чернігівські з малинового пісковика. Досліджуючи ці плити Києва та Чернігова, М.Макаренко міркує, що „в шуканнях прототипу композиції наших плит доведеться з найбільшою увагою поставитися до тих шляхів, звідки могли прийти до нас форми мистецтва християнських часів. Насамперед Херсонес. Він не дає нам жадної пошукуваної риси. Отож Херсонес доведеться обминути. Весь схід від Дніпра для наших шукань не дасть користи. Найближча до нас країна, що має художні скульптурні твори аналогічні до наших, буде Болгарія. Там у святій Софії м.Охриди маємо досить багато різьбярських на камені творів, що своїми мотивами, композицією, технікою різьби й матеріалом відповідають нашим плитам. Ті самі стовжки з боковими валками утворюють кільця й кола. Як і на наших плитах, в них розміщено хрести, з ширшими на кінцях раменами, розетками і навіть так само, як в одній чернігівській плиті. В середині кільця по боках великого кола вміщено так звану п'ятикутну зірку. Одно слово — маємо ту саму основну композицію, подібні мотиви й рисунок їх і таку саму техніку виконання. Навіть плити мають таке саме призначення, крім плястр. Вони належать до XI століття. Там же в Болгарії, на місці старої болгарської столиці „Пріслав“ знайдено плити з рельєфною різьбою, зовсім подібною до наших плит. Різьблені, вкриті орнаментом плити так любили на Україні в князівську добу, що ці плити подібуються не тільки в великих центрах, як Київ та Чернігів, що був центром великої і далеко розсіяної Оверської землі, але знаходяться плити, щоправда, скромнішого розміру, та з простішим орнаментом і по інших містах старокнязівської України-Руси. Одну цікаву округлу плиту з червоного шиферу знайдено коло старої з князівських часів церкви у Переяславі. Це невелика плита, зовсім кругла, має цікавий везерунок: посередині коло, концентричне до цілого круга плити, оточене ніби трьома смугами ще концентричних кругів, але ці смуги на певних розмірених пунктах обриваються і загибаються, образуєючи невикінчені кола з малесенькими кружочками в середині. Ні в Києві ні в Чернігові такого типу орнаменту ніби не зустрічається!.

Закінчуючи огляд орнаментальної скульптури доби Київської Русі, себто періоду часу до кінця XII віку, М. Макаренко приходить до висновку, що скульптурні твори, що повстали тоді на українському ґрунті „виконали майстри візантійсько-заморського кола художніх принципів та їхні безпосередні учні-майстри київського походження. Вплив болгарсько-балканських художніх шкіл в українському різьбярстві великокнязівських часів ще раз підкреслює давно відому істину про наші колишні щільні зв'язки з культурними центрами Балканського півострова. Слова Святославові: „хачю жити в Переяслові на Дунаю, яко ту єсть середѣ землі моеї"... дають уявлення про наші стосунки до цих земель не лише в X столітті".

Коли до такого висновку приходить М.Макаренко, досліджуючи саму орнаментальну скульптуру старокнязівської доби, то цей висновок мусить ще більше зміцнити, коли ми звернемося від орнаментальної скульптури до фігуральної. На жаль, фігуральної скульптури збереглося порівняючи дуже мало, тільки у Києві у вигляді знову таки різьблених плит, що знайшлися біля церков Михайлівського монастиря, Печерської Лаври та хіба ще уламки знайдені між руїнами

церкви св. Ірини, або у інших місцях старого київського міста, про які зрештою тяжко щось сказати. Але дві плити з двома верхівими їздцями на кожній, що збереглися в Михайлівському монастирі, та дві плити з Печерської лаври збереглися досить добре. На жаль, тільки вони досі мало досліджені, а плити з Печерської лаври фотографічно навіть неопубліковані. Дещо докладніше досліджені і ширше з опублікованих по різних виданнях фотографії відомі рельєфи Михайлівського монастиря. Це дві плити з червоного шиферу і на кожній представлено по два озброєні вершники, що їдуть один на зустріч другому. Техніка різьби цих рельєфів та сама, що й техніка різьби орнаментальних плит Софійського собору, себто тіло видовбане, а «плескувата поверхня рельєфа з глибокими врізами контур замість повільного заокруглення, перпендикулярна реброві рельєфного виображення, що в оумі справляє враження різьби з дошки», як описує ці рельєфи останній їх дослідник, московський професор О. Некрасов. Він звернув увагу на те, що на кожному рельєфі представлено по два їдці, озброєні і з списами, з плащами, що розвиваються по вітру у них за плечима і з німбами навколо голови. Це останнє, здається, свідчить, що представлені всіякі зображують святих, хоч професор Некрасов припускає, що це можуть бути й київські князі. Але професор Некрасов звернув увагу на те, що на кожному рельєфі один їздець їде на коні, що виступає поволі, так що одна нога стоїть, а друга підійнята, а на зустріч йому скаче другий їздець в галоп і обидві передні ноги коня підійняті разом рівнобіжно. Із цього О. Некрасов робить досить далекий висновок, що прообраз першого можна шукати в старому еллінському мистецтві, тоді як галопуючих коней ні грецьке ні римське мистецтво ніби то не знало, і прообразів для них О. Некрасов через те шукає на сході в пам'ятниках трансського мистецтва. Але О. Некрасов зробив ту помилку, що, оглядаючись за пам'ятниками старого грецького мистецтва, обмежився виключно пам'ятниками Атен і мистецтва від Атен залежного грецького і пізніше римського. Тим часом він не доглянув, що на півночі Греції, якраз у Тракії звичайною і розповсюдженою була, як це показав відомий болгарський дослідник, професор Софійського університету Богдан Філов, композиція, що так і називалася «Тракійський їздець», який так само їздець скаче на коні в галоп, передні ноги коня підійняті разом високо і рівнобіжно між собою і так само плащ розвивається за плечима. Отже немає потреби ускладняти справи шуканням східних мотивів і об'єднувати їх з еллінськими, бо і другий мотив так само добре пояснюється з грецьких традицій як і перший, тільки треба звертатися не до Атен, а до Тракії, себто до землі, що входила в склад болгарського царства. Так само не має потреби робити натяжку і припускати в особах представлених з німбами портрети київських князів, бо знову таки в болгарській іконографії постійно, коли представляють двох святих воїнів, то це бувають св. Юрко і св. Дмитро Солунський, місцевий болгарський /македонський/ святий. На другому рельєфі можна теж простіше бачити святих воїнів, правдоподібно Федора Страталата та Федора Тирона, ніж київських князів, що з німбами навколо голови, як святі, не зображувалися.

Отже, коли зміст пари рельєфів Михайлівського монастиря нас приводить до джерел знову таки болгарських, то ще з більшим переконанням теж саме мусимо констатувати щодо другої пари рельєфів з Печерської лаври. Ці рельєфи представляють, як кажуть дослідники - один царя, що їде в колесниці, другий - Самісона, що розриває пащу лева. Ці два рельєфи zostалися не досліджені досі, навіть фо-

тографій з них не опубліковано, а тільки контурний рисунок. Тим часом академік М.Петров, оглядаючи уважно ці рельєфи, зауважив, що колесницю царя веде пара не левів, а пайтер. М.Петров із цього спостереження не зробив ніякого висновку, а висновок тим часом сам собою напрашується. Діло в тому, що в старому еллінському мистецтві тільки одна особа представлялася на колесниці запряженій пантерами, - це бог Діоніс. Але коли на одному із рельєфів представлений бог Діоніс, то за правилами еллінської іконографії зразу треба оглядатися за другою особою так званого Діонісового круга, що завжди зображувався в парі з Діонісом, іноді навіть в тій самій колесниці, це найближча особа до Діоніса пів бог Геракл. І розуміється, коли на одному рельєфі представлено Діоніса, то на паристому до нього мусить бути Геракл, якого ми в дійсності і бачимо в виконанні одного з своїх подвигів, власне забиттю Немейського лева. Очевидно це помилка була називати особу другого рельєфа Сампсоном, а не Гераклом, хоч композиція представлення і того і другого героя, що розривав лева, є та сама. Але коли в лаврських рельєфах ми маємо зображення з Діонісового циклу, то це знову нас приводить до Тракійського терену, бо Діоніс був локальним богом Тракії, в Тракії спеціально культивувався тип Діоніса, і у Тракії десь знаходився і центр Діонісового культу, місто Діонісуполіс. Таким чином і ці два рельєфи приводять нас до ремісництв старого мистецтва на території болгарського царства.

Таким чином огляд скульптури як орнаментальної, так і фігуральної з першої доби візантійського романського стилю на Україні, з часів до кінця XII століття, свідчать про те, що українська скульптура прийшла тоді на Україну з Болгарії і очевидно болгарські її впливи давали себе відчувати увесь час, хіба лиш подекуди на них наслужувалися романські впливи заходу.

Рішучу перемогу західних романських впливів в українській скульптурі приходить сконстатувати в другім періоді цього стилю, в часі XII-XIV століть. Це був час занепаду Наддніпрянщини, час, коли головне життя українського народу пульсувало на північно-західній частині української території в князівствах Галицько-Волинських і місцевостях Бельзької землі. Тут в цей час образувалися центри такі як Галич, Володимир, Холм, потім Львів і пам'ятки українського мистецтва того часу треба шукати головне по цих містах. На жаль, цих пам'яток скульптури від того смутного і неспокійного часу зосталося дуже не багато, але оскільки осталося, то вони свідчать, як і пам'ятки архітектури, про те, що українське мистецтво в той час остаточно романізувалося і для цих пам'яток треба шукати аналогій в романському мистецтві західньої Європи. Тут передовсім характерною пам'яткою являються скульптурні оздобы пишного романського порталу церкви св.Пантелеймона в Галичу; портал оточений цілою анфіладою пілястрів та колонок /колонки іноді в спосіб звичайний в романському мистецтві пов'язані посередині між собою парами/, а вгорі по капітелях колонок і пілястрів пробігає характерний романський фриз із аконтового листа. На жаль, нічого не зосталося крім блискучого опису в літописі від пишної скульптурної декорації собору в Холмі, але, судячи по описові, це була типова різьба романського стилю з різнокольорових мармурів, різьба багата і в орнаментальні і фігуральні сюжети, автором якої був мабуть славний на свої часи, як літописець його називає "великий хитрець" на ймення Овдій. Це перше ім'я майстра скульптури, найстаршого скульптора, якого знає історія українського мистецтва.

Відливаної скульптури, себто скульптури з металу від доби візантійсько-романської залишилося чимало, але це все здебільшого дрібні речі: маленькі натільні іконки, хрестики звичайні або епіграфічні /себто такі, що розкривалися, та в середині були вкриті різноскульптурами/; іноколи були також або прості, або складні, так що могли закриватися і на кожній сторінці мали святі зображення. Що ті хрести та іконки були не тільки привозні, але й місцевої роботи, видно з того, що не рідко, особливо на хрестах, зустрічаються зображення місцевих святих, не визнаних на чужині, отже і в зображеннях на хрестах, як би ті хрести відливалися на чужині, цих святих ми б не бачили.

Ще з дрібних металевих скульптур того часу збереглося чимало медальйонів і особливо монет із скульптурними зображеннями Київських князів. Монети були вже не відливані, а карбовані /чекан/ і уявляють перші спроби свого роду скульптурних портретів. Монети мають і відповідні написи. На червонцях князя Володимира Великого ми читаємо: „Се Володимир на столі, а се єго злато“. На одній стороні монети представлений Володимир у короні на престолі з хрестом, як берлом, а з другого боку монети часто буває представлений той знак, що під назвою „Тризуба“ прийнятий як герб української держави. Можна думати, що уже в часах Володимира Великого, як і пізніше, це був знак українсько-руської держави, а значіння цього старовинного знаку вже і тоді не знали.

II. УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ГОТИЧЬКОГО СТИЛЮ.

Мистецтво готики принесли на Україну німецькі майстри з північно-східної Німеччини. Можливо, що був і другий шлях в південного заходу через Угорщину, але цим шляхом здається мистецькі впливи обмежилися Закарпаттям. В кожному разі в Західній і Північно-Західній Україні готичне мистецтво прийнялося в формах цегельної готики північно-західної Німеччини де ще правдоподібно в XIV столітті. Готичне мистецтво розлилося по Україні й трималося тут на протязі XV, XVI століть, а в глухших містах провінції де воно жило й у XVII столітті, а Данило Щербанівський в своїй спеціальній розвідці довів, що в орнаментальній церковній структурі форми готики міцно трималися ще і в XVIII столітті. Це мистецтво готичного стилю не лишило на Україні таких величавих монументів, як в Західній Європі, але в скромних формах творчості воно пустило на Україну глибоке воріння, лишило по собі глибокі сліди і пережило слідолюбчі, що по ній приходили мистецькі стилі, відійшовши з центрів до провінціальних закутків. В часах готики найбільше українське життя зосереджувалося в північно-західній Україні, і в XV-XVI століттях там найбільше розвивався процес мистецької творчості, бо і Наддніпрянина переживала дуже тяжкі потрясення, для Києва цей час був добою найбільшого лихоліття; але і в Києві в XV столітті в часах князівання князів Олельковичів, все таки спостерігається певне оживлення мистецької продукції. Власне князь Семен Олелькович відновив „на старом основанні“ церкву Печерської лаври і справив новий образ, чи краще сказати кілька образів, виконаних скульптурним рельєфом, троє яких збереглося до наших часів, замуровані в стіну лаврської давниниці. Образи представляють: Діву Марію так звану „оранту“ себто в позі молення з піднятими молитовно вгору руками.

Така сама композиція Діви Марії дійшла до нас в мозаїці Софійського собору, але пропорції Богоматері зовсім інші, ніж в мозаїці. В скульптурі XV століття, згідно з вимогами готичного стилю, всі пропорції тіла дуже витягнуті, руки і ноги, навіски, дуже маленькі, а голова більша, але, головне, округла, з розвиненою черепною частиною, як округла велика куля. Це все характерні риси скульптури готичного стилю. Постаті святих Антонія та Федосія печерських на двох так само скульптурних образах по боках Діви Марії мають ті самі стилеві відзнаки.

На кінець середніх віків схоластична наука, що культивувалася тоді в Європі, досягла, перед занепадом свого найбільшого розвитку; під вплив розвиненої схоластики підпала також і мистецька творчість, і в цей час в мистецтві з'являються глибоко задумані і величаво розвинені композиції, перейняті іноді премудростями схоластичної символіки. До таких композицій належить скульптурна різьблена ікона Софії премудрости Божої, що дійшла до наших часів в двох копіях з XV століття ^{ж/}. Оригінал цих ікон мабуть був Київського походження. Композиція ікони складається з семи менших, двох більших округлих медальйонів, зображення церкви, евхаристії тощо. Докладне розшифрування складної символіки цієї ікони дається не так легко.

Крім різьби в каменю та дерева, в готичну добу далі розвивалося на Україні мистецтво лярництва чи конвісарства, себто скульптури з металю, одливачі якого творили іноді і монументальні твори. Найчастіше це були, правда, дзвони та гармати, іноді вкриті артистичним скульптурним орнаментом. В XIV і XV століттях головним центром лярництва на Україні було місто Львів, але як майстри конвісарського куншту з більшого числа збиралися тут німці і як видно це мистецтво перебрали до своїх рук. Старшою пам'яткою цього мистецтва у Львові є знаменитий дзвін св.Юра, відлитий „при князи Димитрії игуменом Евфимьем“ 1341 року. Цей дзвін має згорі дві пасми скромного, але з артистичним смаком виложеного скульптурного орнаменту ^{жж/}. У львівських актах з 1382 року згадується про якогось одливача дзвонів Миколу Nicol fisor sampanogum, а в XV столітті згадок про відливачів дзвонів та гармат значно більше: згадують їх акти з титулом здебільшого *rixidarius* або *kannaengievszer*. Ці майстри, крім одливання дзвонів та гармат, відливали також декоративні скульптури та виконували обов'язки майстрів біля міського годинника. В історичному музею міста Львова переховується готична бронзова ганівниця, відлита у Львові в кінці XIV або на початку XV століття. Найкраща пам'ятка бронзової готичної скульптури у Львові — це дракон, одлитий вже на початку XVI століття, що переховується у промисловому музею. Це частина групи св.Юра, що побиває дракона, але статую Юрія в XVII столітті було замінено іншою барокового складу, тоді як дракон ще вповні є твором готичної уяви і нагадує тих химер, яких так багато було розміщено на заході по великих готичних соборах.

ж/ Репродукція в книзі М.Голубця: Начерк історії українського мистецтва. Львів 1922. Стор.143.

жж/ Знімок з цього дзвону уміщено у Грушевського в Ілюстрованій історії України на стор. 143.

III. РЕНЕСАНС.

Мистецтво ренесансу занесли на Україну майстри - італійці з північної Італії з берегів північно-італійських озер та з італійських кантонів Швайцарії. На березі Луганського озера Lago di Lugano є мале містечко Кампіоне, яке в XIV-XV століттях постачає майстрів для цілої північної Італії і головних її міст, як Мілан та Венеція. Ці maestri Campionesi вибудували в Мілані знаменитий мармуровий міланський собор, де чимало соборів та пам'яток в інших містах північної Італії, у XVI столітті, під назвою Lombardi працювали у Венеції і мандрували далі на схід до Далмації, Угорщини і в XVI столітті у великому числі прибули на Україну. Мандрували ще далі на північний схід аж до Москви, де вивели найстаріші частини московського Кремля. У XVI столітті їх дуже багато було у Львові і вони принесли на Україну ренесансового будівництва та скульптури. Але ренесансове мистецтво не витіснило зовні старого мистецтва готичного, що вже мало за собою на Україні принаймні двохсотлітню традицію. Правда, з більших центрів, як Львів, мистецтво ренесансу витіснило поступово готику, але в провінції готика трималася ще не тільки ціле XVI століття, але і добру половину XVII століття. Вже після ренесансу принесли італійці на Україну стиль барокко, а готика все ще доживала свого віку, так що подекуди отий барокко безпосередньо приходив на готику. Тому відносно деяких пам'яток XVII століття можуть бути заганяння, чи їх визначити як пам'ятники мистецтва готичного чи барокового, як наприклад церква Пятниць у Львові або церква у Сутковцях на Поділлі.

Час ренесансу на Україні порівнюючи не довгий, - деось друга половина XVI століття та початок XVII, - але і за цей час встигли вивести на Україну прекрасні пам'ятки архітектури і оздобити їх дуже ясною орнаментальною ренесансовою різьбою. Разом з життєрадісним ренесансовим орнаментом італійські майстри принесли на Україну й тип італійських скульптурних надгробків, теж досить життєрадісних, а в кожному разі позбавлених елегійного суму і трагічного сприймання смерті. Цей тип італійських, зокрема флорентійських надгробків складається із саркофага, вставленого в прямокутну виїмку в стіні; на саркофазі покладено постать покійного, що зображує швидше сон людини, ніж її смерть; навколо життєрадісний ренесансовий орнамент із дітей, що тримають китиці квітів, зелені, овоочів, вази з пишними букетами тощо. Цей тип пам'ятника завжди виведений при стіні і навіть удвинутий до стінної виїмки.

Найбагатший надгробок цього типу на Україні, це у Києвській Печерській лазрі надгробок князя Константина Острозького 1534 року. Від первісного пам'ятника уцілів тільки саркофаг з чорного мармуру, поставлений на трьох білих левах і з білою постаттю князя Константина Острозького з позолоченою короною на голові і з великим золоченим ланцюгом, одягненим поверх панциря. Постать князя лежить на саркофазі з подушкою під головою, наче спить, спершись на лікоть правої руки і з відбитим берлом у лівій; обидві ноги трохи зігнуті ж/. Цілу постать заковано в сталеву броню. Дуже пишні надгробки того ж складу було випрацьовано в Бережанах для членів дому Сенявських, з тому числі особливо пишний подвійний надгробок Миколи та Яреми Синявських. Майстром цього пам'ятника був мабуть

ж/Знімок з цього надгробку у Грушевського в Ілюстрованій Історії України на стор. 178 і у М.Голубця в начерку історії українського мистецтва на стор. 239.

майстер Гейнрих Горст німецького походження; другу пізнішу серію бережанських пам'ятників працював Jan Phistersculptor civis Brze-
zaneńsis. Львівський майстер Савастян Чесек у 1572 році виконав то-
го ж типу пам'ятник Катерини Рамултової в Дрогобичу. Чотирокутна виїм-
ка в стіні обрамована з боків орнаментованими пілястрами з тонітським
ми капітелями, вгорі сильно розвинений карниз, на якому вміщено кар-
туш, а зверху хрест. В центрі на похилім віку саркофагу представлено
так само лежачу постать Рамултової, що наче спить, обпершися на лі-
коть правої руки; нижню частину пам'ятника зруйновано.

У 1892 році в Сяноку знайдено дуже гарний фрагмент мабуть подіб-
ного ж надгробку: це плита, що очевидно робила центральну частину па-
м'ятника, а на цій плиті представлено заковану в броню постать якогось
гетьмана з непокритою головою і з шоломом, окремо висіченим в ногах
у покійника. Що вона представляє гетьмана — видно з того, що в правій
руці у покійного булава, тоді як лівою він підпірає голову; поверх
панциря, так само як у Острожського, пишний золотий ланцюжок двічі
охоплює ший і звисає до пояса. Робота скульптурна дуже добра, особ-
ливо гарно опрацьовано голову покійного, обрамовану вусами та боро-
дою з розчісаним на два боки волоссям; на обличчю майстерно віддано и
вираз легкого сну, гетьман ніби спить, ніби мрійливо в півсні про
щось марить, заплющивши очі. В літературі висловлено здогад, що це
пам'ятник Себастьяна Любомірського, що вмер 1558 року.

В тому ж складі замовляли собі домовини багатші українські маг-
нати, єпископи, церковні та світські достойники. Особливо пишну серію
таких надгробків було випрацьовано в замковій каплиці Сенявських у
Бережанах. Цей тип з Італії занесли на Україну італійські майстри,
але в кінці XVI та на початку XVII ст.ст. в тому самому характері ви-
водили надгробки й місцеві майстри та німці, що в більшому числі зно-
ву почали з'являтися на Україні.

Особливо великий вплив зробили італійці на українську скульпту-
ру орнаментальну. У Флоренції в XVI ст. пишний і елегантний колись
орнамент під впливом Мікель Анджело із скульптурної творчості вида-
лили і стали кохатися в величавих статуях серед холодних мармурових
просторів. Північні ж італійські майстри спротивилися впливові Мі-
кель Анджело і навпаки розвинули в XVI столітті особливу надзви-
чайну яскравість скульптурної орнаменталії. Міланський собор, Павійсь-
ка Чертога, Палац дожів у Венеції і багато інших будівель північної
Італії й досі пишаються казковим багатством ренесансового орнаменту.
Цю ж любов до орнаменту північно-італійські майстри занесли і на Ук-
раїну і тут залишили чимало пам'яток орнаментальних оздоб. З часом
багато погинуло їхніх будівель, але і досі у Львові, Замості, Язлав-
ці й інших містах Західньої України зберіглося чимало будівель, ряс-
но оздоблених ренесансовим орнаментом італійського походження. Піз-
ніше, в XVII-XVIII ст. ця пристрасть до скульптурного орнаменту розли-
лася і по Наддніпрянщині у вигляді оздоб церков, іконостасів, вівта-
рів, свіцьких будинків, стала характерною для козацького барокко.

В XVI столітті італійські майстри у Львові пишним декоративним
скульптурним орнаментом оздобили виведені ними будинки львівських
патрициїв на Ринку та на прилеглих вулицях, деякі костели й церкви,
як каплицю Боїмів або Кам'янів коло католицької катедри у Львові,
або православну тоді каплицю біля волоської церкви. Саму волоську
церкву, виведену італійськими майстрами, обведено вгорі орнаменталь-
ним карнизом клясичного складу: цей карниз складається, як в старо-
винній Греції, із тригліфів та метопій /квадратових плит, вставлених

між тригліфами/ і кожну метопу оздоблено фігурною або орнаментальною скульптурою; тут на метопах бачимо ретцену благовіщення та інші евангельські події, а то і просто розети або й українські семи-конечні ставропігійські хрести. По деяких будинках уцілили оздобы, тільки частинно, навколо вікон або одвірків, іноді на вулицю, іноді у дворі, іноді спеціального призначення оздобы, як наприклад прекрасно виконані символи винарні у вигляді голови лева з гроном винограду у пащі у дворі дому ч. 4 по Руській вулиці, де очевидно містилася тоді винарня. Ці ж італійські майстри занесли один рослинно-декоративний скульптурний мотив, що особливо став улюбленим на Україні, — це виноградна лоза з гронами обвивена навколо колони; цей мотив зберігся на колоні «Чорного дому» в Зинку, і на півколонах по боках порталу наплиці коло Братської церкви; в пізніших століттях українські майстри особливо облюбовали цей мотив та вживали на різьблених колонах іконостасів і взагалі в дерев'яній різьбі.

Л е к ц і я д в а д ц я т а.

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА

/Закінчення/

І. Л. ЛАВРЕНКО.

Мистецтво Барокко, так само як і ренесанс, було занесено на Україну безпосередньо із Італії, батьківщини цього стилю; там перші джерела для нього відкрив в своїй творчості великий Мікель Анджело Буонаротті, а геніальний вплив його у Римі дійшов до своєї повноти і величавості в скульптурних та архітектурних творах Лоренцо Берніні. Берніні в архітектурі та скульптурі все одно, що Рубенс у малярстві або Шекспір в театрі — це великі світові генії і найвищі точки досягнень мистецтва барокко. Батьківщиною цього стилю був Рим, де його підхопили і використали дуже плучно для своїх інтересів єзуїти; для єзуїтів працювали часто вельми талановиті учні і послідовники Берніні; чимало майстрів мистецтва бароккового стилю було і між самими патерами членами єзуїтського ордену. Ці отці єзуїти занесли барокко і на Україну. Здається чи не головну роль в популяризації бароккового мистецтва на Україні треба признати майстрові-архітектору, єзуїтові Джакомо /Яків/ Бр'яно /1586-1649/, що був присланий на Україну із Риму спеціально як справний архітект; він завідував єзуїтським будівництвом у Львові, Перемишлі та Сандомирі. Хоч можливо що ще раніше від цього майстра-єзуїта у Києві вже в барокковому складі працював Себастьяно Браччі, що зрештою і зовсім осів у Києві, але слідів його мистецької праці не збереглося. Можливо, що італійські майстри прибували тоді на Україну не тільки з заходу через німецькі землі, але також і з півдня, через венецькі колонії. В кожному разі в Україні мистецтво барокко роздвоїлося: в Західній Україні /Підляшшя, Галичина, Волинь, Поділля/ воно зберегло форми єзуїтського барокко, що зосталося ближчим до свого першого джерела в Центральній та Східній Україні /Слобожанщина та Чорномор'я/ воно сильно модифікувалося і прийало зовсім оригінальне забарвлення так званого козацького барокко. Різниця між цими двома галузями в основі одного стилю особливо яскраво ви-

являється в архітектурі, менше в скульптурі, хоч добре помітна в скульптурі декоративній найменше її знати в малярстві.

Той дух поризу, неспокою, що такий характерний для мистецтва барокко, в скульптурі найперше дав себе знати в надгробках, в мавзолеях, поставлених над покійниками по церквах та каплицях. В той час як ще в добу ренесансу покійників на мавзолеях представляли спокійно лежачими, з головою опертою на руку ніби у сні, тепер в добу барокко покійників ніби пробудили зі сну і частіше представляють стоячими або в цілий зріст, або обтягненими більш чи менш незручно і вставленими в нішах. Відомий пам'ятник Адама Кисля уявляє пишну і багато удекоровану нішу, виведену в церкві села Нискиничі на Волині. В ніші поставлено прямовісно постать покійного досить незручно втату по коліна. Кисля представлений з великою бородою /назмальованому портреті Кисля представлений тільки з вусами і голеною бородою, що напевно більше відповідає дійсності, хіба що відпустив бороду перед смертю/ з непокритою головою і весь закований в броню; навіть на руках тяжкі крицеві рукавиці. Досить пишний орнамент навколо ніші тягнеться високо вгору, майже до церковної бани, а, спускаючися вниз, дотолу не доходить, так що зостається враження, що цілий великий монумент ні на чому не стоїть ж/. Нелогічність досить характерна для доби барокко. Так само стоїть і постать Станіслава Жовківського висічена на плиті рельєфом. Цілий пам'ятник не зберігся; до нашого часу уціліла тільки ця одна плита, що тепер вмурована в стіну церкви в середині католицької катедри у Львові. Постать представлена так само закутою в крицеву броню, як і постать Кисля, так само непокрита голова з великою бородою; у Жовківського до поясу прив'язаний великий меч, а панцир лежить долі біля ніг; з другого боку так само біля ніг герб роду покійного, а зовсім внизу під ногами звичайна епітафія. Робота, ще мало делікатна в пам'ятнику Кисля, в пам'ятнику Жовківського ще менш артистична, так що постаті на пам'ятниках барокових не можуть рівнятися до досконалим ще опрацьованим постатей на мавзолеях ренесансових. В дуже пишно удекорованій каплиці Камп'янців в середині, що просто вражає розкішшю матеріалу різнокольорових мармурів та іншого півдорогоцінного каменю, поставлено мавзолей членів роду Камп'янців. Головний надгробок Павла та Мартина Камп'янців поділений трьома пілястрами на два великих поля; центральну і головну частину кожного з яких займають великі епітафії, а над епітафіями в півкруглих тимпанах вставлено погруддя покійних. Над ними мармурові медальони з евангелістами, а по боках цих медальонів вміщено постаті чотирьох учителів церкви. Цікаво, що праця цих рельєфів і в медальонах з евангелістами і в рельєфах учителів церкви далеко вибагливіша і навіть артистичніша, ніж в бюстах самих покійників. Але згідно з традиціями пишного барокко видно, що більше уваги звернено на дорогий різнобарвний матеріал та на інкрустації орнаментів, ніж на артистичність скульптурної праці.

Ще характерніше для доби барокко надгробок в каплиці Боїмів у Львові, поставлений для Юрія Боїма з дружиною і цілої його родини. В центрі надгробку уміщено скульптурну групу П'єта /мадона з тисом сина на колінах/, а по боках схилені на коліна постаті Юрія та його дружини. На самім верху надгробка ціла стояча постать блаж./ Знімок з цього надгробку вміщений у Грушевського в Ілюстрованій Історії України на стор.311 й у М.Голубця в Начерку історії українського мистецтва на стор.241.

гословляючого Христа, а ніяке з нього ярусів поставлені навколiшки діти та унуки Юрія Боїма. Можна сказати, цілий рід Боїмів з півтора десятка осіб вміщено в одному монументі і всі в повних постатах. Майстром-автором цього монументу був Гануш Пфiстер /1573-1645/ родом з Бреслава, який на початку 1612 року настав переїхав над Україну, оженився у Львові, хоч спочатку працював у Бережанах над мавзолеями родини Сенявських. Переїхавши до Львова, він і далі писався "sculptor civis Berezanensis". Це був один з талановитіших на Україні скульпторів доби бароко. Головні його праці, це так звана друга серія мавзолеїв Сенявських в Бережанах, потім мавзолей Януша та Сузани Острозьких у Тарнові 1621 р. та надгробки з скульптурні вівтарі у Львові.

Побіч Пфiстера, а, можливо, ще й дещо раніше від нього працював у Львові скульптор Яків Тривалий, що робив надгробок у Кросному, на якому підписав своє ім'я, називаючи себе львовянином. Мають він брав участь, як не був головним автором скульптур каплиці Боїмів. Ця каплиця з фасаду вся до пересичення вкрита скульптурами в два яруси, переділені сильним карнизом. В нижньому ярусі поділеною шістьма різьбленими та орнаментованими колонами, крім скульптурно оздоблених вікон та дверей, ще вміщено дві ніші з постатами святих, а в верхньому ярусі ще більше пересичення скульптурами-статуями, рельєфами, орнаментами та архітектурно скульптурними деталями. Не менше ясно, ніж зовні, вкрито скульптурними оздобами каплицю Боїмів і в середині. Пила баня що покриває каплицю, поділена на квадрати і в кожному вміщено погруддя святого, або янгола; вівтар складається із цілої серії великих та менших образів, виконаних рельєфами і переділених різьбленими та рельєфно орнаментованими архітектурними деталями - колонами, пілястрами, архітравами, арками тощо. Це все так переобтяжено скульптурами, що між ними вище поданий надгробок роботи Пфiстера видається навіть досить скромним.

Тоді у Львові увійшло до вжитку загальне бажання оздоблювати церкви вівтарями, зробленими скульпторами, так що і замість мальованих ікон, між пишною скульптурною орнаментикою, вставляється скульптурні чи рельєфні ікони. Із таких вівтарів зберігся зложений з фрагментів скульптурний вівтар роботи Яна Білого; що багатший скульптурний вівтар покриває три стіни абсиди костелу Марії Магдалини з 1615 року, а ще один, так званий "Запаливський" цебто фундації львівських патрициїв Запалів, в сакристії католицької катедри. В центрі має розп'яття з доброю постаттю фундатора на передньому плані. Вівтар оточують по боках дві масивні колони, на постаментах яких вміщено маски левів, дуже енергійно ліплені і досконало опрацьовані.

Крім скульпторів, різьбярів каменю, працювали з Західній Україні також скульптори - кондисарі або людисарі. Так називалися відливачі з металу. Головним центром цього ремесла і мистецтва в добу бароко в Україні залишався Львів. Одною з більше відомих львівських майстерень була майстерня родини Франковичів, що майже ціле XVIII століття переходила від одного члена родини до другого. Франковичі одливали в своїй майстерні найбільше дзвони та гармати, іноді з дуже вишуканими та артистичними орнаментами, але виготовляли також і самостійні металеві скульптури. Основоположник Юрій Франк, або його син Каспер Франкович були авторами доброї статуї крилатого закованого в броню архістратига Михаїла, що побиває списом дракона /про якого мова була вище/. В кінці XVIII століття май-

стерня Франковича перейшла до Юрія Лотринга. З того часу у львівському промисловому музею зберіглася артистично виконана праця, що представляє дельфіна з гербом міста Львова — цебто з левом в брамі. Остання артистична праця львівського людвисарства відома досі, це стім апостолів, що зберіглися в тому ж промисловому музею з 1740 року. Після цього артистичних праць львівського людвисарства чи конвисарства здається не появлялося і традиція цього старого львівського мистецтва здається увірвалася.

На східній чи в центральній Україні, де скульптура придбала великого значення, як декорація, головним чином, пишної архітектури козацького барокко, відрізняється більше матеріалом скульптури ніж стилем виконання. Коли в Західній Україні скульптори-різьбярі працювали головню в камені, майстри козацького барокко різали переважно з дерева. Різали цілі постаті і рельєфи, іноді складні композиції. В музею харківського університету перед війною зберігалася ікона, різблена високим рельєфом, що представляла розп'яття, сцени страстей, інші алегоричні персонажі і 12 апостолів в ряд, і все це досить свіжої і артистичної праці. Із дерева різали виносні хрести із рельєфно різаним розп'яттям та іншими сценами, але це більше відноситься до дрібної скульптури, що сусідуює із сніцерством. Ще більше, ніж фігуральна скульптура, в Центральній та Східній Україні розвинулася дерев'яна різьба орнаментальна: обрамлення ікон, вівтарі і навіть цілі іконостаси. Якраз в добу барокко іконостаси, що раніше в церквах були не виносні, розвинулися в цілу багатоярусну стінку, що перегорожувала церкву, підіймаючися вгору аж до висоти найвищої церковної бані. Бароккові багатоярусні іконостаси уявляли собою іноді густо різьблені високі стіни, що складалися з колон, рарок, архитравів, що разом з тим служили обрамованням ікон, але при тому пишалися іноді тонкою вибагливою різьбою. До революції уцілів розкішно різьблений іконостас в одному з бічних притворів Софійського собору в Києві з 1689 року. Самі іконостаси в добу барокко стали незвичайно вибагливими й фантастичними. Поділи на ряди чи

Поділи на ряди чи яруси ікон опатною різьбою часто переводилися не рівними поземними лініями, але зигзагуватими, що підіймалися то опускалися і виступали вперед та відступали назад, так що і сам іконостас одними частинами виступав на церкву, другими відступав в глибину до вівтаря. Різьба іконостасів часто була позолочена і справляла враження тонкої і вибагливої мистецької праці. Київські сніцери також досягали великої артистичної умілости в срібних виробках риз для ікон, оправ на євангеліях, в цілих плащаницях, як напр. славна плащаниця подарована Мазепою в Єрусалим, потім у виробках церковного начиння — виносних христів, паникадил, чаш, дарохранильниць тощо. Пишлена скульптура найбільше розвинулася в працях із стунко і пишно оздоблювала як церкви доби козацького барокко, так і світські палати. Особливо на церквах оздобили, хоч розміщалися довкола одвірків, вікон, карнизів, але в своїй пишності розвивалися так, що вкривали іноді і цілі стіни від вікна до вікна, не лишаючи на цій стіні іноді живого місця, не вкритого скульптурним орнаментом. Мотиви цих декоративних орнаментів були здебільшого комбіновані із везерунків геометричних, рослинних, тваринних, а іноді і людських голов, а найчастіше янгольських крилатих голівок, або і цілих крилатих амуртів. Такими скульптурами особливо рясно вкриті церкви Мазепиної будівлі як на провінції, так і у Києві, як церква Миколи Великого біля Лаври та інш. Ті мотиви

скульптурної орнаментациї, що в добу ренесансу італійські майстри занесли до Львова, як, наприклад, обвивання колон виноградною лозою, або гірляндами рослин підтримуваними янголятами, чи декорація площин акантовим листом, все це розійшлося по всій Україні в XVII столітті і стало справою українських майстрів, ще рясніше, ще багатіше, і ще вибагливіше. Над порталами церкви Великого Миколи у Києві коло Даври янголи тримають корони, а колони по боках вкриті гірляндами, або обвивені виноградною лозою, а ще ошатніша Братська церква на Подолі має тіж самі мотиви, а між них входить характерний український мотив скульптурно представлених українських рушників, ніби розп'ятих над дверима порталів, при чому ці рушники підтримуються янгельськими голівками.

Комбінація західно-європейського орнаменту удосконаленого і збагаченого місцевими мотивами вкриває не тільки церкви, але й світські палати, як так званий дім Мазепи у Чернігові, митрополичу палату у Києві, тимпани на фронтоні монастирських службових будівель у Львові. Декоративна орнаментальна скульптура дуже пишно розвинулася на Україні в часах барокко, і силою енергії трималася й далі, розвивалася ще на протязі майже цілого XVIII століття, коли тяжкий і пишний барокко відступив перед новим легким та галантним стилем цього галантного віку.

У. РОКОКО.

Постійна напруженість, пишність, гін за величавістю та гіпозантністю, зусилля до титанічності та велитенських виявів мусили стоїти суспільство і викликати реакцію. І справді, реакція прийшла у XVIII столітті і виявилася у мистецтві може не стільки новими формами, скільки більш новими, протилежними до духу барокко устремліннями. Після стреміння до пишності і тяжкої величавості прийшло стремління до простоти і легкої галантності. Тяжкі перуки наче з лезовою ~~грубою~~ що носили люди в добу барокко, заступили легкі білі цудровані перуки, тяжкі брокати придворного одягу заступили легкі гедвабні камзоли, паради в пишних залах королівських та магнатовських палат заступили галантні забави в парках на свіжому повітрі. Важка геометрична симетрія, що була правилом бароккової декорації, уступила місце шуканню умисного порушення симетрії, і тому любимою деталлю декоративної орнаментики стала річ, що по самій природі не може бути симетричною — саме ракушка *coquille* і ця ракушка, відповідно вишлізувана, стала необхідною частиною майже кожної декоративної композиції і, як найхарактерніша деталь, дала назву цілому мистецькому стилю; від цієї *coquille* все мистецтво середини XVIII століття дістало назву мистецького стилю рококо. Хоч це стиль більше декоративний, але він переняв всі вияви творчості, проте розмах барокко був такий міцний, що традиції його не уцхали, а подекуди пересякали всю добу рококо. Особливо в архітектурі постійно будівництво XVIII століття продовжують називати іменем барокко, або в тій самій добі відривають течію барокко від течії рококо. Це не зовсім правильно, але в скульптурі та малярстві, як галузях мистецтва більше декоративного що іноді спеціально служать завданням декоративності, мистецтво стилю рококо виявляється повніше і маркантніше.

Оскільки стиль рококо безпосередньо виходить із барокко, як

реакція на деякі його устремління, то традиції барокко і головне його великанський розгін зостаються здебільшого міродатними для стилю рококо. Те ж роздвоєння, що намічалось в добі барокко між мистецтвом Західної України, з одного боку, і мистецтвом Центральної та Східної України, з другого, зберігають свою силу. Мистецтво рококо в Західній Україні продовжує розвивати засади єзуїтського барокко, а в Центральній та Східній Україні засади козацького барокко. А оскільки самі засади мистецтва були дещо інакші, то в своєму розвитку вони ще більше розійшлися і різниця стала маркантишою. Але тенденція розвитку в дусі рококо і тут і там зоставалася та сама і до певної міри ту різницю зглажувала.

В Західній Україні продовжувала розвиватися скульптурна різьба в каменю, а виробництво скульптур металевих ніби ушухло; в Центральній Україні продовжувала розвиватися скульптурна різьба із дерева, дуже розвинулося сницерство, що часами підіймалося до великих творів металевої скульптури, а також розвинулася далі ліплена скульптура із стукко як декорація тогочасних будівель.

В Західній Україні в добу рококо розвинулася особлива прикраса наповнювати церкви та костели статуями святих та цілими групами, а також цілими рядами камінних статуй та скульптурно-декоративних витворів оточували церкви та костели і палати на зовні. Старої доби рококо не мають вже величавості статуй доби бароко, але в них часто більше експресії, заводи багато руху, вони так само неспокійні, іноді цей рух і неспокій в одних тво-рах переходить в певну зманеризованість і неприємну претенціозність. Але в кращих творах вони справляють враження акцентованою рухливістю і темпераментним поривом. До кращих творів скульптури рококо у Львові треба віднести численні ряди скульптур в костелі Домініканському і споріднені з ним скульптури костелу св. Мартина у Львові, чи парафіяльного костелу в Бучачу, та Францішканського костелу в Перемишлі і ще деякі окремі твори по провінціях цих церквах та костелах. Автором цих, коли не всіх, то в більшості, скульптур був, як можна догадатися, один з майстрів фесингерів, що також, як архітекти, працювали у Львові та Перемишлі. Дещо інакші скульптури на фасаді катедр св. Юра у Львові, автором яких катедральні архівні записи називають майстра правдоподібно німецького походження названого ближче Пінцеля. В записях катедральних, що зберігаються в Українському Національному Музеї у Львові, позначено, що Пінцель заплачено 1759 року за "кам'яну статую святого Юра на фасаді катедр, а також за дві статуї св. Льва папи і св. Анастазія з орнаментами". З того запису виходило б, що Пінцель був автором всіх трьох скульптур на фасаді св. Юра, що зберігалися до наших часів. Але трудно повірити, щоб св. Юра на коні і тих двох святих, що стоять по боках portalу, робив той самий майстер. Статуя св. Юра на коні, що описом поби-ває дракона, навіть для доби рококо визначається колосальним темпераментом, поривом могутнього руху: кінь летить нестримним галопом, лицарська постать св. Юра в броні та в шоломі, враз дуже елегантна, але також міцна в геройському пориві, довгим описом побиває отоптану під ногами коня крилату химеру; в пориві руху дуже мальовничі і напружено нервово розвиваються за вітром грива коня, плащ св. Юра, накинений поверх броні, та отруєні пера шолому. Поруч із св. Юром зовсім інакше виглядають статуї св. Атанасія та св. папи Льва. Ці статуї в протилежність до отруєного лицаря св. Юра дещо присадкуваті, ніби тяжкі, темпераменту та експресії в них значно менше, деталі, особливо складки роздертого одіння, опрацьовано зовсім інакше. Мимоволі приходить думка, що хоч гонорар за всі три скульптури дістав і один майстер Пінцель.

але в дійсності св.Юра і двох святих по боках portalу різьбили два ріжні майстри. Крім цих статуй катедра св.Юра оздоблена групами дітей на сходах, характерними миловидними пупто, а також вибагливими погруддями, лихтарями та вазонами з квітами все висіченими з каменю. Дуже складні скульптурні композиції та окремі статуї коло головного вівтаря в середині церкви св.Юра.

Багато скульптур здобило також церкву в Почаєві, поставлену архітектором Гофрідом Гофманом з Бревлава, але всі ті скульптури з наказу російського синоду було знято. Здобили скульптури і світські палати, особливо міські ратуші. Особливо гарна ратуша з ХУІІІ століття, поставлена в Бучачу, була оздоблена 12 групами подвигів Геркулеса — тепер з них залишилося тільки чотири.

Коли в Західній Україні всі скульптури, як статуї святих по церквах, так і декоративні були різьблені із каменю, в Центральній Україні здебільшого скульптори різьбили із дерева і то не тільки статуї святих по церквах, а також часто і декоративні статуї на свіжому повітрі. Навіть знаменита група Самсона, що роздирає пащу лева, у Києві на Подолі, що є типовим міським фонтаном, і та у ХУІІІ столітті була вирізана з дерева.

Статуї по церквах на Україні російський синод забороняв та нищив, тому їх мало зосталося, але були раніше церкви, по яких цілі іконостаси були різьблені, так що замість мальованих ікон були різьблені статуї або рельєфи. Такий наприклад іконостас був на Клевщині в селі Чоповичах, з якого статую евангеліста Матвія переховали у київському музею. Різьба дуже не зла, не позбавлена певної експресії: руки і схил голови характерні для змаєризованої стилу рококо, широке одіяння пишними екадками декорує цілу статую. У харківському музею зберіглася повна експресії сидяча статуя Христа в терновому вінці, роздана, з ознаками муки, що терпить тіло, і з виразом страждання в психологічно спрацьованому обличчю. Це так званий "Брасобливиий Христос". Ціла серія статуй старозавітних пророків зберіглася до революції при церкві покрови у Полтаві. Цю церкву було поставлено коштом кошового Кальнишевського у Ромнах, а пізніше перенесено до Полтави. Пророки представлені в трохи дивних орієнталізованих одіяннях з масою дрібних м'яких складок, а святий Іван Предтеча навіть з по академічному напів оголеними персями і рукою. Бідко, що майстер вже не чужий був до академічної науки мистецтва, що саме тоді входило в силу і ставала впливовим фактором мистецької творчості. На жаль, ті фактичні академії пластичного мистецтва, що існували на Україні в формі лаврської школи, założеної в ХУІІ столітті у Києві і в формі "дополнительних класів" założених у ХУІІІ столітті у Харкові при тамошньому "колегіумі", з кінцем ХУІІІ століття у Харкові зовсім було закрито, а у Києві фактично було зруйновано і зведено до стану іконостасної майстерні. Українські майстри змушені були за академічною наукою мистецтва з того часу їздити до московських столиць; у другій половині ХУІІІ століття їх навіть примусом посилали з України до Петербургу та Москви, де своїх майстрів бракувало і ті столиці живилися творчістю чужинців з Заходу та майстрами України.

Але побіч академічного мистецтва по українських містах і особливо у Києві в ХУІІІ столітті процвітало мистецтво цехове, і особливо в декоративній скульптурі. Незвичайно багата декоративна скульптура розвинулася в двох напрямках: як скульптура ліплена для оздобы зовнішніх частин будинків, і скульптура різьблена із дерева та золочена, для оздобы будівель, особливо церков у середині. Поруч з цю останньою також

дуже розвинулась скульптура сніперська (ювелірство).

Ліплена скульптура із стукко в добу рококо звичайно пишно удекоровує українські муровані будівлі як культового призначення, так і світські. Дзвіниця Софійського собору, дзвіниці дальших нецер у Лаврі або церква царя Константина на Подолі геть цілі вкрито ліпленими скульптурами, головне рослинними та геометричними орнаментами, а в дзвіниці Софійського собору навіть вставлено в цілий зріст постаті святих і в жому числі архангела Рафаїла. Церква оздоблюється скульптурами навколо вікон та дверей, та по карнизах і фронтонах, але іноді ці оздоби розвиваються так пишно, що вкривають розходячись від архітектурних частин цілі стіни церков, не оставляючи на них порожнього місця. Особливо багато оздоблені скульптурами церкви Великого Миколи, Братства, головна церква Лаври та церква над головною брамою до Лаври, фронтони церков Петра і Павла, та золотoverxого Михайлівського монастиря, варварські знищеною большевиками коло 1935 року. Варварство нечуване для двадцятого століття і зовсім неможливе в культурній країні! Пишно оздоблено скульптурами брами Михайлівського монастиря (теж знищена) та Софійського, фронтони митрополичої палати та службових будівель у Лаврі. В цих оздобах головними мотивами являються архітектурні деталі, як карнизи, капітелі, волюти, потім рослинні орнаменти, квіти листя, цілі гірлянди, сюди ж входять звіриний орнамент і людський, особливо в формі янгольських голівок та цілих постатей янголів. Часто зустрічається виноградна лоза з гронами, акантовий лист, а іноді і такий специфічно український мотив, як український рушник над дверима чи вікнами, підтримуваний на кутах янголами.

В середині церков дерев'яна зсочено різьба своєю майстерністю, художньою досконалістю, вигадливістю, пишною опатністю далеко перевищують все, що в цьому роді витворило мистецтво Західної Європи. Іконостаси від землі до верху церкви з великим числом іконних рядів зложені із тонко різьбленого, прозорого як коронки та ще вибагливішого ніж на коронках орнаменту переділяють церкви. До революції в Одному Києві зберігалось кілька десятків таких дорогоцінних іконостасів. Іконостас Андріївської церкви в своїй скульптурній вибагливості доповнюється усією церковною оздобою, між якою видне місце займає казальниця (катедра), яку підтримує велика фігура різьбленого золотого янгола. Всетаки самий пишний іконостас був у Софійському соборі увесь золочений, з надзвичайно пишною різьбою. Ікони нижнього яруса розділені були в цьому іконостасі великими колонами, наскрізь прозорими, які так рясно обвито розетками, рокайлями, і іншими мотивами, до янголів включно, що навіть саму колону значно деформовано. Цей іконостас викінчений був у 1747 році і тодіж для нього було поставлено киевськими сніперами (це були Волох та Завадовський) срібні царські врата дуже вибагливого сніперського куншту: внизу цих врат цар Давид, в крицевій броні і пишній мантиї, а від нього між рослинним орнаментом виростають юдейські царі з коліна Давидова, янголи, євгелисти, а ще вище благовіщення з повними, викованими як округла скульптура постатями діви Марії і архангела Гавриїла. Подібних чудес різьбленого і сніперського мистецтва від доби рококо чимало можна було бачити по багатьох церквах Києва і Лівобережної України, властиво Гетьманщини.

VI. КЛАСИЧНІСТЬ .

Декоративна пишність, що в оздобі будинків та церков як зовні, так і в середині, що так розвинулася і дійшла до край-ніх меж опатності в добу барокко і особливо рококо, мусіла викликати реакцію, і реакція проти такої рясної пишності орнаментальної скульптури наступила в кінці XVIII століття. Шукаючи спокою та простоти після форм безпокійних і вибагливих попередніх стилів, суспільство звернулося до класичності, як її тоді розуміло; в формах класичного мистецтва, шукало спокою естетичного, а в прикладах класичної історії та побуту шукало втілення ідеалів етичних простого та чесного життя. Під проводом захоплення класичністю скінчив свій вік старий лад Європи, під тим же прапором розгулялася велика революція у Франції, найсродгіші ідеали класичності виявилися в добу імперії Наполеона, чому й самий стиль називають часом "амп'єр", але під прапором класичності прийшла і реставрація і виступив на історичну арену третій етап — верства буржуазії чи міщанства. В зв'язку з цим і ціла доба класичності в мистецтві ділиться на три періоди. Перший, цебто так званий стиль Людовика XVI, чи власне стиль, коли почалося захоплення класиком, але від форм рококо ще не зовсім відійшли. Це так би мовити переходовий стиль від рококо до класики; цей переходовий стиль у Варшаві, а потім і взагалі в Польщі, а разом з тим на Правобережній Україні, що належала тоді до Польщі аж до Дніпра, називали стилем Станіслава-Августа, по імені останнього польського короля — Понятовського, за часів якого особливо одбудувалась Варшава. Другий період власне найпевнішого розвою і досягнення найбільшого наближення до мистецтва класичності римської, це стиль імперії, чи "амп'єр", що на Україні охоплює приблизно першу третину XIX століття. В цей час декораційна скульптура вже перестала рясно здобити будівлі, а в дуже невеликому числі ще можна її зустріти як оздобу на будинках, рельєфи класичних сцен, або звірів, що оздоблювали колись і античні будівлі. Так один із львівських будинків початку XIX віку оздоблений рельєфами гріфів гарної роботи. Третій період класичності, коли вже в суспільному житті виступила як важливіший чинник буржуазія, і міщанські смаки запанували, здрібнивши форми шляхетського амп'єру, цей третій період носить назву від імені прославленого віденського майстра меблів — Бідермаєр. Для Лівобережної України перша доба стилю Людовика XVI (чи Станіслава-Августа) покривається часом царювання Катерини II, доба стилю амп'єр більш менш покривається часом царювання Олександра першого, і третій період — Бідермаєр а теж більш менш одночасний з царюванням Миколи першого. Тому в Росії, до якої в цій періоді насильно асимілювали із якою хотіли злити в тих часах Україну, стиль класичності носить часто назву відповідно цих трьох монархів.

Процес приживання України до Росії в той час переводився так енергійно, що і кращих майстрів з України забирали до Московщини і школи мистецькі були тільки на Московщині, так що і колонії українських майстрів мистецтва опинилися в цей час фактично в Петербурзі і процес розвою української скульптури в цей час треба стежити по працях майстрів українців, що мусіли тоді працювати у Петербурзі.

Великороси ще мало тоді зжилися з західною культурою і самі майже не мали видатних майстрів, а виписували їх з за кордону, або використовували майстрів українців. Найбільше в добу класичності визначилося три українських скульптура: Михайла

Козловський (1753-1802), творчість якого характерна для першого періоду класицизму, Іван Мартос (1754-1835) найбільший в Росії скульптор, якого не дорівнювали і чужинці в Петербурзі і творчість якого є типова для доби ампір (другого періоду класицизму) і третій Кость Климченко (1816-1849), творчість якого вже характерна для часу Бідермаєра.

Михайло Козловський учився у французького майстра в Петербурзі проф. Жилле і мабуть від нього набрався елегантності, що получена з духом рококо, приступає у всіх його роботах класичного змісту. Така його бронза, як "Мінерва і геній художеств" нагадує золочену групу на тогочасних годинниках, а крилатий геній художеств виглядає зовсім як амур доби рококо. Рельєф Козловського з мармору на пам'ятнику Меліссіно, хоч і повинен представляти тугу за померлим, але туга і гарної жінки і крилатого генія не дуже глибока і щира. Так само духом жартівливого рококо віє і від класичних статуєток Козловського крилатих янголів та амурів, і від жінок, каріатид, що Козловський робив з класичною повагою і жартівлива грація яких пробивається з цих творів, ніби на перекір автору. Особливо характерний для творчості Козловського пам'ятник, поставлений в Петербурзі на майдані Суворову. Суворов зовсім немає портретою подібності, а представлений, як молодий бог війни, Марс, закутий в броню, в шоломі, з плащем поверх броні і з витягнутою шпагою в руці. Пропорції цього батька війни елегантські і він далеко більше скидається на каваліра до танцю в менуеті, ніж на грізного окуреного порохом димом бога війни. Але весь пам'ятник скомпоновано зовсім згідно з духом класицизму.

Іван Мартос родився в Ічні в козацькій родині. Його батько був сотником ічнянської сотні і, кажуть, уже був добрим різьбарем. Традиція переказує, що він різьбив іконостаси ічнянської церкви і скульптури цього іконостасу теж. Так що Іван Мартос першу школу скульптури міг мати вже у себе вдома. Академічну освіту мусів побирати вже в Петербурзі, але найбільше його великий хист до скульптури зформувався за кордоном, у Римі, у майстерні в'язного Канови. Працюючи там, Мартос багато рисував під проводом Помпео Баттоні та Рафаеля Менгоа, цих світил західно-європейського малярства доби класицизму. У 1779 році Мартос повернувся з закордону вже як викінчений майстер, як скульптор, рівного якому не було в цілій російській державі. Призначений до академії мистецтва у Петербурзі, був професором, а пізніше і ректором академії. Більше ніж на півстоліття своєї праці Мартос залишив по собі в мармурі та бронзі велике число скульптурних праць. Найкращий період праці Мартоса, це час від повороту з-за кордону приблизно до війни дванадцятого року. В цей час повстало велике число надгробних пам'ятників з мармору та бронзи на цвинтарях Петербургу та Москви; у Києві за працею Мартоса вважають надгробок Іллі Висоцького біля Видубецького монастиря. Надгробні пам'ятники, це найкращі твори Мартоса, праця над ними найбільше відповідала лірично-елегічному характеру мартосової вдачі, цього, схарактеризував його барон Врангель "поета мрійної й сумовитої грації". Це визнавали вже сучасники Мартоса; бо музикант Глінка казав про нього, що "його мармур плаче". Справді, чуттям щирою невідробленого суму наповнено зажурені постаті надгробників Мартоса; від них віє глибоко перенятим сентиментом, що ніколи не переходить у вульгарний сентименталізм. Найбільше відомий з репродукцій пам'ятник княгині Олені Куракиної, цієї блискучої красуні Петербурга, що в молодому віці зійшла у могилу. Пам'ятник мармуровий, оксидо-

нований з медальону з портретом спочилої, а над медальоном схилилася засмучена горем статуя "Благочестя", — жінки в прекрасних класичних формах з відкритими руками та плечима, а далі прикритої грецьким хітоном; ці гармонійні форми ніби зломлено і прибито тяжким горем. Бронзова статуя на могилі княгині Галшки Гагариної поставлена у цілий зріст на круглому постаменті, без найменшого підкреслення або різкої акцентації промовляє елегійним замкненим в собі настроєм.

Памятники Івана Мартоса поставлені по містах на майда-нах, менше удавалися майстрові, ніж памятники надгробкові. А якраз такі монументи найбільше працював Мартос наприкінці своєї діяльності. Між цими монументами особливо славний найменш вдалий твір Мартоса — памятник Мініну та Пожарському у Москві; крім того Мартоса роботи памятник Ломоносова у Архангельському та царю Павлу Першому на селі у Аракчєєва. На Україні роботи Мартоса стояли памятники царю Олександрові Першому у Таганрозі, цариці Катерині у Катеринославі, герцогові Риншельє у Одесі і може найбільше вдалий із монументів — памятник Потемкину в Херсоні. Із всіх цих памятників на Україні після революції майже нічого не залишилося.

Кость Климченко теж мусів по науку звернутися до петербурзької академії, але, скінчивши її, виїхав за кордон, осів у Римі і там власне пройшла творча діяльність його короткого життя. В Римі Климченко виконав статую Нарциса, що дивиться у воду на постать Бакханки. Ці праці при всій своїй талановитості, вже не мають величавости класичних статуй, а, згідно з добом Бідермаєра, швидше являються напівжанровими статуями. У 1849 р. царським наказом Климченка було викликано зза кордону для праці в церкві Христа Спасителя в Москві, але зразу по приїзді Климченко скінчив своє життя. Ще раніше від Климченка помер його старший сучасник Василь Демут-Малиновський, білорусин, учень Козловського, що особливо прославився памятником на могилі свого учителя. В ХІХ столітті білорусини видали чимало талановитих майстрів у різних галузях мистецтва, але вони, завдяки дуже малій національній свідомості серед білорусинів, уважали себе здебільшого за "малоросів".

УІІ. ЕКЛЕКТИЗМ.

В шостидесятих роках минулого століття проти класичности почалася сильна реакція. Оскільки класичного мистецтва найбільше трималися академії, то скульптуру та малярство доби класичности прозвали академізмом і в мистецтві молоді майстри почали завзяту боротьбу проти академізму під прапором нових тоді в мистецтві ідей реалізму. Під впливом реалістичних поглядів майстри другої половини ХІХ століття стреміли якнайдокладніше наподоблювати реальне життя, відходили від величавости класичних форм, а стреміли віддавати дійсні живі форми, незалежно від того — оскільки вони пластичні. Рельєфи також перестали трактувати як скульптуру на гладкому рівному тлі, але наподоблюючи натуру, опрацьовували їх, наче мальовані образи, передне її тло горельєфом, а далі, віддаючи і лінійну і повітряну перспективу, переходили в ледве намічений барельєф. Цей реалістичний напрям на перших початках, поки пластика класичности ще не зовсім зникла, давав добрий ефект, скульптури виходили живі, а при тому у талановитіших майстрів і досить пластичні та монументальні. В цьому змислі найвидатнішим українським майстром був Пармен Забіла

(1830–1890, родився в м. Монастирищі, Ніжинського повіту, умер в Лос Анжелос у Америці. Був небожем українського поета Віктора Забіли). Хоч Пармен Забіла вже був ворогом академізму і класики, але з науки в академії все ж таки виніс знання класичної форми і чуття шляхетних пропорцій. Статуя відомого емігранта Герцена на його могилі в Ніцці роботи Забіли стоїть як жива. Уже Забіла не одяг її в грецькі хітони, як це зробили б його попередники, але представив Герцена в його звичайному одязі із схрещеними на грудях руками. Неперечно ця статуя подекуди наближається до фотографічного наподоблення, але в ній ще надто чується розуміння живої форми та енергійна ліпка. Свого часу мав великий успіх Забіла з погруддям Шевченка, що у вісімдесятих роках було розповсюджено у великому числі гіпсових одливів. Також Пармен Забіла робив погруддя Гоголя для пам'ятника у Ніжені. Пізніше переїхав до Америки, звідки і не вернувся.

О чотири роки від Забіли старший Віктор Бродзький родом з Волині, з дрібної шляхти, вже не мав ні пластичного розуміння ні енергійної ліпки, як Забіла, але різьбив мармур в реальній манірі, солодково натуру прихорошуючи. Завдяки цьому він мав у сучасників далеко більше успіху. Його майстерня в Римі була одною із модніших свого часу; його праці скуповували члени царської родини та титуловані особи. Із його пам'ятників найбільші цікаві поета Тимка Падури під Києвом, пам'ятник Пшездецької на Поділлі. У Кракові Бродзький зробив колосальний (п'ять метрів висоти) пам'ятник Маврікія Понятовського.

О вісім років від Забіли молодший Федір Каменський, автор одного із перших бюстів Шевченка (1862 року) не міг звільнитися від академічної маніри, хоч і намагався бути реальним. Його статуї дітей, хоч і одягнені по сучасному селянському, але з під тої одежі чується заучений академічний гіпс. Колись мала великий успіх мармурова група "Перший крок", що представляв молоду матір, що вчить дитину ходити. Пізніше Каменський, так як і Забіла, переїхав до Америки, жив спочатку в Канзасі, потім у Флориді, а нарешті переїхав до Нью-Йорку, де був покликаний як професор скульптури.

Відомий одеський скульптор Борис Едуардс може краще інших знайшов синтезу, щоб злучити старі академічні традиції з новим реалізмом. Найбільше він різав з мармору групи та статуї на релігійні теми. Для Харкова виконав Едуардс пам'ятник Каразина.

Леонид Позен (1849–1921) вже зовсім вільний від академічних традицій, але разом з тим і зовсім позбавлений чуття монументальності. Він найбільше уславився дрібними статуєтками та групами із теракоти або воску. Звичайними сюжетами Позена були жанрові групи із сільського українського життя. Позен залюбки ліпив українські вози з волами і групами селян та селянок на возі та коло нього. Ця дрібязкова маніра зле дала себе відчувати, коли Позен взявся до великого пам'ятника Іванові Котляревському у Полтаві. Саме погруддя Котляревського, і не монументальне, і не пластичне, власне є слабим місцем скульптурної частини пам'ятника. (Архітектурна його частина просто жахлива). Дещо рятують ситуацію три горельєфи на пам'ятнику на сюжети Енеїди, Наталки-Полтавки та Москаля-Чарівника. Удатніше від інших власне горельєф до Енеїди, що представляє троянців (запорожців), як вони ладнають човни у дорогу на березі моря. Горельєф, як і обидва інші, трактований зовсім як мальований образок з майстерно відданою перспективою і дуже живою групою запорожців на першому плані. Але цих горельєфів не видно здалека, а щоб їх роздивитися, треба підійти зовсім близько до них як до

дрібно намальованого образу. Розуміється, що засіб, що до монументальної скульптури міського пам'ятника на майдані не підходить.

Де що повертається до академічних традицій Володимир Беклемішов родом з Катеринославщини (род. 1861р.). У Беклемішова шляхетні форми як в портретових бюстах, так і в статуях. Коли він не опанував монументальною скульптурою, бо йому не добре удався пам'ятник Єрмаку у Новочеркаському, то в салонній скульптурі він був майстром добрих традицій. Одною з кращих його праць є погруддя Шевченка без шапки в керей, накинутій на плечі, з книжкою в руці. Голова Шевченка трактована реально, зовсім жива, так само як і рука, що тримає книгу, а керей, прикриваючи погруддя красивими і плавними лініями, що стікають в долину, дає гарну силу і всій скульптурі надає певної монументальності.

Учень, хоч майже ровесник і товариш Беклемішова, Федір Балавенський, не переняв від Беклемішова шляхетної монументальності в портретових погруддях, але його портрети дуже подібні і зовсім живі. Одною з кращих праць Балавенського є бронзове погруддя Марка Кропивницького на цвинтарі у Харкові на могилі батька українського театру. Великі ж монументи вже Балавенському зовсім не вдаються. Так він не мав успіху з проектами пам'ятника Шевченкові, хоч маленькі бюстики Кобзаря може належать до кращих в тому роді... Наближення до реалізму і відход від кращих традицій класичності вплинули на скульпторів в той спосіб, що вони втратили шляхетність форми і чуття монументальності. Це дало свої наслідки, коли в початку цього століття хотіли поставити у Києві пам'ятник Шевченкові. Молоді майстри ХХ століття ще були не увійшли в силу, а старші ХІХ століття виявили своє безсилля.

Щасливіше інших вивязався із свого завдання білорусин Михайло Мікешин, що уважав себе за українця, з пам'ятником Богданові Хмельницькому у Києві. Правда, проект цілого пам'ятника, скомпонований Мікешиним, дуже невдалий, але його і не поставили, а від цілого пам'ятника виконали тільки верхову статую Хмельницького на коні — скульптуру досить сильну і енергійну.

В Галичині в кінці ХІХ століття підтримував традиції доброго мистецтва доби класичності Петро Війтович, якого поляки прозвали "нашим фідієм". Він працював у Відні та Будапешті, а у Львові скульптурами своїми декорував фасади великого львівського театру, головного залізничного двірця, промислового музею та костелу св. Галжбети. О який десяток років молодший від Війтовича Григорій Кузневич більше відчув подиху реалізму, що виявилось у нього в певнім нахилі до жанровості і скульптурної здрібнілості. В цім змислі Кузневич має дещо спільного з Позеном. Він учився в Італії і в Римі виконав статую "Перший хлібороб", а у Львові для Промислового Музею свою найкращу працю — "Гончарь", що представляє старогрецького майстра скульптурно опрацьованих ваз. На українські теми працював у Львові ще Ром. Левандовський, але його погруддя Шевченка і особливо "Запорожець" виглядають дуже сполонізовано.

УІІІ. СУЧАСНІСТЬ.

З початком ХХ століття, коли взагалі оживився мистецький рух на Україні, коли у майстрів мистецтва, з одного боку, момент національної приналежності із стадії пасивної потенції розвинувся до активної свідомості, з другого боку українські майстри, як такі, почали шукати зв'язків з поступовішим мистецтвом Заходу та з національними українськими традиціями, — всі ці моменти благодійно вплинули і на розвій української скульптури. Появилися молоді майстри вже в першому десятилітті нового століття, що виявили в своїй творчості чимало сили, енергії, поривів та класичного світовідчуження. Перший в молодому поколінні звернув на себе увагу Михайло Гаврилко (1882—1919) скульптор з великим і бурним, не завжди зрівноваженим темпераментом. Із рідної Полтавщини Гаврилко подався до краківської академії, а звідти до Парижу. Але наука за кордоном не пригнітила його дугової індивідуальності. Він зискав скоро популярність на австрійських українських землях своїми повними енергії погруддями Шевченка, а на першому конкурсі у Києві визначився його пересичений рухом проект пам'ятника Шевченкові. На жаль, буйний майстер романтик не зніс своєї голови у вихорі революційних подій і у Полтаві був замордований більшовиками. Перед смертю Гаврилко встиг виконати декілька бюстів Шевченка на Лівобережній Україні і насильна смерть увірвала його працю над останнім його оригінально задуманим Шевченковим погруддям.

Дещо молодший за Гаврилка Михайло Паращук, що так само удосконалював свій хист у Парижі, особливо здобув собі реноме як скульптор портретист. Протилежність Гаврилкові, Паращук є майстер вповні зрівноважений, однаково дужий і в портретах реально трактованих і в стилізованих з підкресленням скульптурної маси та форми і властивостей матеріалу (переважно бронзи або мармору).

Із праць Паращука особливо удатними були психологічно спрацьований бюст польського письменника Пшибишевського, монументально трактований бюст мюнхенського професора архітектури — Мецензефі, реалістично виконана голова поета Богдана Лепкого та свіже ескізно скоплена голова саського принца Йогана (брата останнього саського короля). На протязі останніх двох десятиків років Паращук осів в Болгарії в Софії.

Із київської школи Балавенського вийшов Василь Іценко, що пізніше так само удосконалювався в Парижі, де підліг помітним впливам модної тоді французької школи Родена. Але тяжка дійсність на Україні і відсутність свободи для мистецької творчості фатально вплинули на пластичний хист Іценка.

Так само жертвою більшовицького режиму упав і многонадійний майстер Іван Севера. Сам родом з Західної України, скінчив мистецьку освіту у Римі, звідки вивіз не тільки удосконалене майстерство, але й шляхетні традиції італійської класичності; до переїзду на Україну виконав прекрасний автопортрет, голову композитора Якименка, що тепер знаходиться у Празі в Музею Визвольної Боротьби України, і кілька алегоричних постатей. З переїздом до Харкова його мистецька продукція загинула.

В тяжких більшовицьких опценьках знайшла вихід для свого пластичного хисту хіба тільки Ж. Діндо, що дала кілька побутових селянсько-робітничих постатей, трактованих монументально з розумінням маси і скульптурної форми. Але позатим в

умовах большевицької дійсности українські скульптурні таланти нидіють і нищатья.

На українських землях поза межами большевицького панування теж українська скульптура не знаходить відповідних обставин для кращого розвою: на Буковині молодий і експресивний майстер Панас Шевчукевич зовсім залишив скульптуру і занявся медициною, у Львові працюють А.Коверко та Литвиненко, але всі найсилвніші українські скульптори працюють на еміграції.Паращук, як сказано, працює у Болгарії — у Софії, найбільше українських скульпторів працює в Чехії у Празі. Тут, розуміється, головну роль одіграє відомий скульптор, майстер звіринних форм (Tierkünstler) К.Стаховський.Значіння Стаховського в українській скульптурі не обмежується до прекрасних статуеток звірів — бронзових, теракотових, як "Носоріг", майолікових, або дерев'яних, як орієнтальний Бик, покірна, але могутня сила якого так досконало відтворена масивним блоком, ніби глибоко майстерно опрацьованого дерев'яного матеріалу; К.Стаховський, як професор Української Студії Пластичного мистецтва, утворив у Празі цілу школу українських молодих скульпторів, між якими визначається Євген Норман (із Бесарабії), з великим хистом до карикатури в пластиці.В цім зміслі краща його праця — портрет Крамаржа в Музею В.Б.У. в Празі; у Стаховського починала свою працю Оксана Лятуринська, здібна молода скульпторка і поетеса; її бюсти, акти, і особливо живі, але витримані в скульптурному стилі, жанрові статуетки знаходяться також у пражському українському Музеєві В.Б.У.. Велику втрату школа Стаховського понесла після самогубства у 1926 р.Степана Колядинського, молодого, але може найбільше обдарованого українського скульптора. Майже весь його мистецький дорібок, що складається з великих тек з рисунками та окремих скульптур із мarmору, дерева та гіпсових одливів також зібрано в Музею В.Б.У. Нарешті під впливом К.Стаховського у Берліні відомий український гравер В.Масютин занявся медалями і утворив свою знамениту серію (біля 40) українських медалів, з яких, на жаль, тільки три одлито в бронзі.

Окремо від українських кол живе і працює в Празі скульптор Михайло Бринський, що мистецьку освіту здобув у Відні, і там же визначився ще у 1912 році своїм монументом для робітників поляглих у 1911 році у Відні під час соціальних заворушень.В часі війни Бринський виконував монументи для поляглих українських воєнків в таборах українських полонених а в Празі працює головним чином для України, що під большевиками, хоч і не знаходить у них належного признання.

У Берліні працює український скульптор Федір Ємець. Це головним чином майстер бронзи та взагалі твердого металю. Ємець бронзу не тільки відливає, але кує і карбує і твори його суворі, тверді, але виразні у формі. У нього навіть голова дитини виглядає як металева глиба з виразними і енергійно викованими пластичними формами.

Найбільшу, можна сказати, всесвітню славу закордоном придбав українець скульптор Олександр Архипенко, що скінчив тим, що, як Каменський та Забіла, також переїхав до Америки, де, знайшов популярність і повне признання свого сильного і оригінального таланту.Багато обдарований від природи, озброєний удосконаленням володінням техніки і майстерства як класичного рисунку, так і пластичної форми, а ще до того і багатоварною колористикой, Архипенко змолоду віддавався експериментам, переживав всі крайності мистецьких течій нервового і без-

покійного, часто розгубленого в шуканнях Парижу. Архипенко платив данину скульпто-малярству, комбінуючи вигнуті стилізовані із пофарбованої бляхи форми з фарбованим же тлом; уже цими експериментами справляв глибоке вражіння в Парижі, здавалось би звичному до всяких експериментів. Але логічна умотивованість, зрівноваженість і краса чистих форм і незвичайно чистих кольорів виділяли праці Архипенка, підіймаючи їх від ексцентричного експерименту до справжнього мистецького осягнення. Переїхавши до Америки Архипенко захопився ще й експериментами кінематики, але з роками угомонився і здається знайшов себе остаточно в ідеально чистих, викінчено раціональних, самодовліюче скульптурних формах елітської архаїки, як про це свідчить хоч би ідеальна його праця в Українському Національному Музею у Львові.

Л і т е р а т у р а.

- М.Голубець: Начерк історії українського мистецтва. Львів. 1922.
- М.Макаренко: Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів. Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва т. I. Київ. 1930. —
- І.Крип'якевич: Історичні проходи по Львові. Львів. 1932.
- О.Степанова: Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби. Мистецтвознавство т. I. Харків. 1928—1929.
- В.Модзалевський: До історії українського ліярництва. (Про людвісарів та конвисарів). Збірник секції мистецтва т. I Київ. 1921.
- Б.Кузьмін: Київські надгробки. Київські Збірники іст. й арх., побуту й мист. т. I. Київ. 1930.
- Ф.Ернст: Надгробок Румянцева—Задунайського в Київській лаврі. Збірник лекцій мистецтва т. I. Київ 1921.
- І.Грабар: Історія русского искусства т. V. Історія скульптури. Н.Врангеля. —
- И.Толстой и Н.Кондаков: Русскія древности в памятниках искусства. т. IV. С.Петербург. 1897.
- О.Некрасов: Рельєфні портрети ХХ століття. Науковий Збірник за рік 1925, т. XX.
- И.Айналов: Летопись о начальной поре русского искусства. С.Петербург. 1904. —
- Н.Кондаков: Иконография. Богоматери. т. II. С.Петербург. 1915. —
- В.Верещагин: Старый Львов. Петроград. 1915.
- W. Loziński. Sztuka Lwowska. XVI—XVII w. Lwów. 1898.
- K. Badecki: Średniowieczne ludwisarstwo lwowskie; i Ludwisarstwo lwowskie za Zygmunta I. Lwów. 1921.
- F. Kopera: Grobowiec ks. K. Ostrogińskiego i medal jego syna. Sprawozdanie Komisji Historji Sztuki. т. VII.
- H. Wolowicz: Wiadomość historyczna o pomniku A. Kisiela. Tygodnik Petersburski. 1893. cz. 39.
- A. Bochniak: Ze studjów nad rzeźbą Lwowską w epoce rokoka. Kraków 1931.

Л. е. к. ц і я д в а д ц я т ь п е р ш а.

У К Р А Ї Н С ь К Е М А Л Я Р С Т В О .

Проф. Дмитро Антонович.

Коли відносно української скульптури з непохитною певністю можемо твердити, що вона практикувалася на Україні ще за часів передхристиянських, бо як від монументальної, так і від дрібної скульптури тих часів zostалися твори, що дійшли до нас і які пильно збирають археологи, то щодо українського малярства, здається, теж треба припустити, що воно так само на Україні практикувалося в добі передхристиянській, але ця наша думка не може бути висловлена так само певно, категорично, а мусить залишатися швидше в характері припущення і то дуже імовірного, а не категоричного твердження. Мабуть українське малярство, бодай як засіб декорації, таки існувало ще в часах передхристиянських, але пам'яток його до нас не дійшло; бо мальована кераміка, яку збирають археологи, ще не є малярство, хоч обумовлює у малярів, що ту кераміку розмальовували, певне уміння рисунку. Декораційні мальовила грецького типу, що збереглися в мізерних останках в південній Україні, являються пам'ятками надто спецефічними й то швидше пам'ятками грецького малярства на українській території, ніж дійсно українського малярства. Академік Айналов, який всіма можливими аргументами доводить, що малярство в добу передхристиянську в Україні вживалося, мусить обмежуватися посередніми доказами, бо все ж безпосередніх для ствердження свого переконання не має. Отже ми припускаємо, що, мабуть, малярство в часах передхристиянських в Україні існувало, але непохитно довести цього не можемо. Тим самим і не знаємо, який воно мало вигляд і характер та які його були особливості.

Категорично можемо говорити про малярство в Україні вже пов'язане з християнським культом, найстарші пам'ятки якого дійшли до нас від X століття. Прийшло в Україні малярство в формах малярства візантійського стилю, хоч, можливо, і не з держави візантійських імператорів. По всій Європі в тих часах, аж кінчаючи XIII століттям, а подекуди й довше, малярство, оскільки було, то було малярством візантійського стилю. Це малярство, хоч і виросло безпосередньо з малярства античного, але перейшло дуже велику еволюцію, дуже сильно модифікувалося, навіть основи малярського світовідчуття радикально змінило. Коли старе класичне малярство в своїй засаді було реалістичним і частіше життєрадісним, то християнське малярство якраз з цими засадами рішуче пірвало й замість принципів реалізму перейшло на принципи стилізації, декоративності та замість життєрадісності повернулося до принципів аскетизму. Такий перехід дався не легко, але до X століття, коли християнське малярство прийшло в Україну, цей процес уже був майже закінчений. Треба пам'ятати, що взагалі в християнстві були сильні вагання чи припускати скульптуру й малярство як галузі християнського мистецтва, чи їх зовсім заборонити. Пригадаймо, що кількама хвилями й наворотами здійсмалися руки іконокласців /іконоборцтва/ і питання, чи можна припускати в християнському культі зображення божества дуже гостро дебатовалося. Взагалі однобожні релігії семітського походження здебільшого не дозволяють ні скульптурного ні мальованого зображення божества — тож ні ікон, ні інших зображень божества не має в магометанців. Коли в християн зображення божества збереглося,

то це виключно завдяки глибокій творчій праці, яку в виробленні стилізованих форм для зображення божества перевело візантійське мистецтво. Ускладнялася справа тим, що людина взагалі не може представити божества інакше, як у формах людських. А відповідно до аскетичного світогляду, людина є сосудом гріха; форми людини й всіх членів людського тіла це — за середньовічним християнським світоглядом, форми наскрізь гріховні й створені для гріха. Отже виступила перед мистецтвом глибока філософська колізія: як поняття божества, себто ідеал безгрішності, втілювати, представляти в гріховних формах людського тіла. І послідовні фанатики мали нахил зображення божества заборонити, тим більше, що вони ж з запалом нищили зображення античних богів, виконані іноді в ідеально прекрасних людських формах глибоко вистудіюваних в античному мистецтві. Зовсім логічне було обурення християнських фанатиків від спроб, в тих самих формах античного мистецтва, а іншого культурний світ не знав, відтворювати і зображати християнського бога. І коли візантійське мистецтво всетаки для християнства зберегло право зображення божества, то цим самим воно урятувало для християнських народів пластичне мистецтво, але для цього, зовсім зрозуміло, воно мусіло радикально відвернутися від принципів античного мистецтва й заступити їх зовсім іншими принципами, що відповідали християнському культу. Коли форми людського тіла наскрізь гріховні, то візантійське мистецтво так мусіло було стилізувати й модифікувати ці форми, щоб вони були або зовсім виснажені, або ще краще, їх закрити одягом так, щоб вони по можливості й не врисовувалися під одінням. Коли тіло є сосуд гріха, то, представляючи божество в формі людського тіла, треба було знищити, по можливості, все тілесне й навпаки показати все духовне або те, що може бути одуховторене. Тому в зображеннях візантійського мистецтва ми здебільшого бачимо постаті, все тіло яких закрито від голови до п'ят великими одіннями й непокритими здебільшого залишаються лики та кінці рук і ніг. Руки й ноги здебільшого вистилізовано, — витончено і неприродньо витягнуто та представлено підкреслено виснаженими. Лики здебільшого теж виснажені з витягнутими тонкими носами, непропорційно малими вустами, зате з великими широко відкритими очима. Уста, це те знаряддя гріховне, а тому зменшується, очі ж — це якраз той орган, за допомогою якого можна віддати найбільше вдиховлення того божества, що заложено в людині. Отже в основі стилізації візантійського мистецтва заложено стремління, представляючи божество в людських формах, представляти ці гріховні форми так, щоб вони можливо менше нагадували людські форми, а були, так би мовити, формами абстрактними. Візантійське малярство мусіло було справитися з парадоксом зображувати тіла так, щоб вони виглядали безтілесними. І з таким, здавалося б, не до виконання завданням візантійське малярство справилося, справилося кількотною працею, вистилізовуючи людські форми, стараючись забути спокусливі життєрадісні форми античного світу; а вистилізувавши їх, візантійське мистецтво мусіло було їх декораційно розмістити, щоб окремі постаті розміщалися в небесній гармонії, а не в життєвому безпорядку. Тому візантійське мистецтво в стилізації й декораційності досягло виїмкових успіхів і до цього часу imponує цими своїми рисами. В пізніших віках і в модерні часи виринали течії, що стреміли наблизитися до візантійської стилізації та декоративності, але ніколи не могли наблизитися до справжньої величі візантійського малярства, що своєю стилізацією й декоративністю плекало століттями, напружуючи всі творчі мис-

тецькі стилі. І це високе візантійське малярство прийшло в X столітті в Україну. Прийшло воно в двох відоміях - в формах малярства монументального, себто декоративного розмальовування на стінах, а в формах малярства "книжкового", себто в формах малюваних рисунків в текстах книги - "мініятур". Монументальне малярство в свою чергу прийшло в двох технічних відоміях: в формі стінного малювання й в формі мозаїки - себто образів немалюваних по стіні, а вилженими різнокольоровими шматочками каміння, шкла й смальтів, себто штучних різнокольорових спеціально для мозаїки вироблених камінців.

Стінне малювання в нас здебільшого називають фресками, так що ділять монументальне малярство на мозаїки та фрески. Але назва фрески зовсім в Україні неоправна й її краще не вживати, бо фреска - малюванням *all'fresco* по-італійськи називають спосіб малювання на стіні по свіжому тинку: коли на стіну накладається свіжий тинк, то знову ж, поки він не висох, і розмальовується так, що тинк на стіні випадає разом з малюванням. Очевидно таке малювання дуже тривале й тримається на стіні поки тримається тинк. Але техніка цього малювання дуже складна й через те поза Італією дуже рідко де зустрічається малювання *all'fresco*. Здебільшого поза Італією, а в нас в Україні завжди, коли розмальовували стіни, то розмальовували їх по сухому тинку - *all' secco*. Цей спосіб малювання по стінах не такий тривалий, але в нас вміли дуже добре тинк приготувати й виглажувати для малювання, так що й в нас як мозаїка, так і стінні малювання вже витримали тисячі років і, розуміється, тривали б і далі, другу тисячу літ, на славу нашого мистецтва, якби сучасна більшовицька влада на Україні навмисно їх не нищила, починаючи від 1935 року. Від того часу про деякі малювання й мозаїки й то найкращі й найцінніші доводиться говорити, опираючись на фотографії, бо модерні варвари їх понищили.

І. Українське малярство доби візантійсько-романської.

Найстарші пам'ятки малярства, що збереглися в Україні, походять з кінця X століття - це фрагменти стінного малювання з Десятинної церкви в Києві. Сама церква, як відомо, до нашого часу не достояла, бо частиною завалилася ще в старовині, а ту невелику частину, що перестояла всі лихоліття, було зруйновано вже в XIX столітті. Але перед війною було переведено старанно навколо церкви розкопки, було зясовано частини фундаментів в старій церкві й знайдено кілька, хай дуже невеликих, але все ж таки цінних, фрагментів стінного малювання, з яких до певної міри можна міркувати про самий характер малювання Десятинної церкви. Ці фрагменти представляють частини обличчя правоподібно святих. Рисунок їх упевнений, як можна думати, належить майстрові, що перейшов солідну школу й має тверду й вправлену руку. Але, що особливо цікаве, і що найбільше відрізняє ці малювання від пізніших малювань у соборах Чернігова та Києва, це світлі, живі барви, тоді як барви пізніших малювань темніші й суворіші. В малюваннях Десятинної церкви ще більше чується відгомону ясної еліністичної успособленості, тоді як пізніше ніби устаюється більше аскетичний смак і разом з тим нахил до темніших, брунатних кольорів. Така різниця виразно виступає, коли порівняти ці фрагменти Десятинної церкви з краще й далеко повніше збереженими фрагментами з Чернігівського собору, мабуть, найстаршого /після Десятинної церкви/ пам'ятника малярства, що збе-

рігся до наших часів. Не повна жіноча постать /як відгадують, - святої Теклі / Чернігівського собору, що був вибудований, а певно й розмальований трохи раніше від св. Софії в Києві, представляє постать святої, геть повинutoї в плач і відкритим обличчям. Загальною гамом тонів вона вже значно темніша від малювання Десятинної церкви й ближче до малювань київської Софії, хоч є пам'ятником малярської школи, відмінної від тих шкіл, що працювали в Києві над розмальованням Софійського собору. В кожному разі різниця між малюванням Софійського собору й старішої Десятинної церкви настільки значна, що її ставлять в зв'язок з тим розвоєм аскетизму, буйно розцвів у Києві за князя Ярослава, маючи своїм осередком заснований тоді Києво-печерський монастир. І академик Никольський підкреслює "відмінність більш оптимістичних, гуманних і ліберальних настроїв старшого християнства Володимирової доби, від пізнішого понурого аскетизму" часів Ярославових, а проф. Приселков, прилучаючись до цього погляду збудував свою теорію, що Володимирове християнство було походження західно-болгарського, охридського і тільки в 1030-х роках ця ерархія охридського походження була заступлена царгородською, що дала новий напрям її ідеології й життю". Ці погляди поділяє й проф. М. Грушевський х/, а проф. Оичев із порівняння одного з фрагментів малювання Десятинної церкви, з малюванням Софійського собору констатує живіші життєрадісніші традиції елліністичних шкіл в малюванні Десятинної церкви часів Володимира Великого, в протилежність до більш аскетичного світогляду, що виявлявся в малюванні доби Ярослава в Софійській катедрі, що сталося під впливом нових зв'язків з Царгородом. хх/ В кожному разі величавість замислу й видонання поліхромії Софійського собору хоч не можна остаточно внести попередні традиції елліністичного малярства доби Володимира, але обумовили на кілька століть розвій малярства на українських землях у напрямі ліквідації елліністичних ремінісценцій.

Величавість поліхромії Києво-Софійського собору - явище в історії свесвітнього мистецтва знімкове. В XI столітті мало який із європейських народів міг собі дозволити на таку розкіш, а в землях західних слов'ян або німців а XI столітті й поготів нічого подібного повстати ще не могло. ххх/ Поліхромія св. Софії складається з мозаїки й стінного малювання. Майстрів для привозили з країн грецької культури, але певно з різних місць, бо навіть із Царгороду ледве чи можна було вирядити до Києва в такому великому числі майстрів мозаїки й стінного малювання. І справді, як в мозаїці, так і в малюванні твори св. Софії зраджують різні школи. Але своєрідним київським явищем є те, що одна й та сама церква оздоблена в одних частинах мозаїкою, а в других побіч стінним малюванням. Такої комбінації поєднання мозаїки й малювання в землях еллінської культури, як і далі

х/ М. Грушевський: Три академії. Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва, т. I. Київ. 1930.

хх/ Н. Оичев: Древнейший фрагмент русско-византичской живописи. Seminarium Kondakovianum т. II. Прага. 1928.

ххх/ Французький дослідник візантійського мистецтва Gabriel Millet каже: "Треція і Русь зберегли для нас від часів XI ст. чотири поважні циклі мозаїк, що мають найбільше високий інтерес: Свята Софія в Києві, Nea moni на Хіосі, св. Луки у Фокиді й Дафні біля Атен "L'art Byzantin" /в колективній історії мистецтва під редакцією А. Мішеля, т. V част. I. стор. 191. Париж 1905./

на захід ми не зустрічаємо. Київська Софія оздоблена мозаїками в головній куполі, на парусах під куполом, в головній апсиді /вівтарі/ і на тріумфальній арці до головного вівтаря. Всю решту церкви, як головного корабля, так і всі 4 бічні вівтарі з хорами долі й на хорах і обидва опасання та хрещальня й сходди на хори в обох вежах вкрито стінним малюванням здебільшого сучасним до мозаїки, себто XI століття за винятком пізніше прибудованих частин у XIII стол., що тоді ж було й розмальовано. Але всі мозаїки й значна більшість малювання походять з XI століття.

Композиція зображень в святій Софії щодо змісту і розміщення сюжетів виключає якубудь випадковість, але виявляє один строгий планвитриманий від найвищої точки собору — великої куполі, через головний вівтар аж до східних з заходу дверей, захоплюючи в цей план і бічні притвори та інші частини церкви. В верхній куполі на самій горі у великій медальйоні представлений Христос-Вседержитель /пантократор/, як єдиний Бог християнської церкви; навколо цього медальйона нижче куполом йдуть зображення чотирьох архангелів, а ще нижче між дванадцятьма вікнами барабану головної куполі представлено 12 апостолів. Нижче барабану на чотирьох парусах /трикутниках, якими крита куполя на чотири стовпи, що її підтримують/ представлено чотирьох євангелістів. Тоді в головній апсиді в горі в цілій зріст представлено Богородицю з піднесеними догори руками /оранта/ на головному тлі /Постать коло 5 метрів висока —/. Нижче представлено таїнство Євхаристії /головний символ єднання чоловіка з Богом/, а ще нижче учителі церкви /стовпи, на яких тримається церква/ на тріумфальній арці з боків Благовіщення, а в горі в трьох медальйонах деїсус. На стовпах представлено постаті святих або в цілій зріст, або погруддя в медальйонах. Далі йдуть стінні малювання з зображенням подій старого й нового завіту, трактованого не по четвероевангелію, але згідно з оповіданнями апокрифічного первозвангелія Якова молодшого — цього може найпоетичнішого оповідання про життя Христа й Діви Марії. Нарешті біля вхідних дверей на заході традиційний Страшний суд. В бічних притворах святі, на честь яких виведено притвор, в хрещальні відповідні сцени до охрещення, а на сходах на хори дуже цікаві світські сцени із життя як візантійських імператорів, так київських князів. Ці останні світські малювання до циклу не належать, але всі інші композиції розміщено в стрункій системі, про яку акад. Н. Покровський каже: "В цілій історії мистецтва сходу й заходу ледви чи можна вказати таке грандіозне явище, як система візантійської іконографії, що її прийняла Русь у спадщину від Візантії, і як таке воно не могла з'явитися раптом, але складалось поступово. В ній відбувся поступовий розвій релігійної думки, обряду, вимог і запотребовань; іншими словами, в міру того, як розвивалось церковне життя, розвивалось мистецтво й іконографія й сліди цього розвою даються стежити рівнобіжно як в письменстві, так і в мистецтві. Наприклад: подавлення Нестораєвських суперечок і затвердження догмату про почитання Богородиці ставить на чергу питання про іконографів Божої Матері й являються спроби до її розрішення..... Розвій літургічного обряду приводить до розвою сакраментальної іконографії..... іконоборчество проявляє полемічну редакцію псалтирних ілюстрацій; збірники старих оповідань про життя святих викликають цілі серії зображень святих; приведення до єдності розпорошених переказів про Божу Матір у бесідах Якова Кокіновафського рівнобіжно виявляються в циклах мініятур, що стосуються цього пред-

мету й в стінописах Київо-Софійського собору. х/

На всіх київських мозаїках постаті представлено окремими фігурами й навіть в евхаристії, одинокій мозаїковій композиції, де зібрано більше постатей, вони представлені так, що одна не торкається другої: посередині престол з киворієм, по боках два янголи з рипідами й двічі представлена постать Христа: на один бік він подає хліб, на другий вино й з кожного боку плазним ритмом до нього підходить по шість апостолів; в сцені Благовіщення з одного боку вівтаря представлено Богородицю, а з другого боку архангела, — з кожного боку по одній самотній постаті. Кавалочки непрозорої смальти, якими виложено постаті, немисцезого виробу, а правдоподібно привезені майстрами греками з тих міст, з яких їх виписано й очевидно з різних країн, бо в різних мозаїках різні типи смальт, що, очевидно, зраджують різне походження й різні смаки майстрів; теж різні якості самих кавалочків смальти. Всі мозаїкові постаті й композиції представлено на золотому тлі, при чому золоті кавалочки тла вже прозорі, бо із скла знідсподу позолоченого. Це робить тло легшим, ніж самі постаті, що рельєфніше виступають із золотого тла. З огляду на те, що тло заґрунтовано не завжди рівно шматочки золоченого скла положено під кутами і тому часто дають несподівані ефекти, переломлюючи й відблискуючи проміння світла.

Композиції малювань далеко складніші й скомплікованіші, ніж композиції мозаїк. Наприклад, в недавно відкритій композиції Воскресення Христового, Христос представлений ступаючим на повержених вратах адових і за руку виводить Адама з пекла, а за ним різних старозавітних святих. Тут уже майстер не боїться пов'язати між собою окремі частини; цікаво, що в цій же композиції з боку в лівій представлено князівську /може імператорську/ родину, що приглядається цій сцені. Благовіщення в стінописах представлено двічі /як воно відбувалося згідно з первозангелією Якова молодшого — перший раз біля криїниці, а другий раз у хаті у Діви Марії. Але й в стінописах більше ніж складних композицій представлено окремих святих і небожителів, хоч в медальйонах, хоч у цілий зріст. Для розмалювання стін теж майстрів мусіли звозити з різних місць і вони представляють різні школи: в одних гама тонів ясніша, в других суворіша. В одних більше виявляється ремінісценції еліністичних шкіл, другі далі відійшли по шляху стилізації. Але мало того, очевидно для такої великої праці як розмалювання цілого Софійського собору взагалі не вистачило майстрів стінописів і їм на допомогу мусіли покликати майстрів мініатюристів, що не звикли до широкого стінного письма, а більше при звичаєні до дрібненького малювання книжкових ілюстрацій. Це відко з порівняння мольованих на стіні хочби образів св. Наталії й св. Андрія. Це два симетричних, сказати б паристих образів, а разом з тим яка між ними велика різниця. В той час як св. Наталія написана видно вправним майстром стінного малювання широкою манірою, монументально, святий Андрій, як повна протилежність, вималюваний дрібничково, без найменшої монументальности, видно майстрові зовсім непривично малювати широким письмом величаві стінні малювання, а його рука звикла до дрібненького малювання у книзі. Але такі малювання, як св. Андрій, попадають між розписами св. Софії рідко; здебільшого характерною ознакою малю-

х/ Н. Покровський: Новое церковное искусство и церковная старина — Свѣтильник 1913, I стор. 15-17.

вантя виступають осягнення строгого, величавого й монументального стилю з більшим або меншим, іноді дуже далеким відгомонам старого канону елліністичних шкіл.

Коли мозаїки й стінописи св. Софії в Києві виявляють собою власне твір візантійського мистецтва XI стол. на київському ґрунті, то цього не можна сказати про мозаїки й стінописи слідуєчого XII стол., пам'ятки яких донедавна зоставалися в кількох місцях. Очевидно приїзжі майстри, що працювали над оздобами св. Софії й можливо інших храмів XI стол., мусіли взяти собі як помішників, місцевих робітників і в той спосіб заложити в Україні школу мозаїчистів і стінописців, які вже самостійно працювали над оздобами наших церков XII століття. Твори мозаїчистів ще до недавна зберегалися на стінах Михайлівського монастиря і тільки в четвертому десятилітті XX століття модерні витончені варвари їх знищили, щоб не існувало одинокого пам'ятника українського мозаїчного мистецтва XII століття, і для того зруйнували звесь Михайлівський монастир! Композиційно мозаїки Михайлівського монастиря повторювали той самий порядок зображення, що ми бачили й в Софії, тільки в Михайлівському монастирі збереглися лише евхаристія й з нижнього ряду пара святих, в тому числі св. Дмитро Солунський.

Мозаїки Михайлівського монастиря так само на золотому тлі виложені із шматочків непрозорої смальти й каміння місцевих українських пород. Тому вони не такі блискучі, як у св. Софії; очевидно техніка київських мастерень не могла дорівнювати високій технічній удосконаленості еллінських мастерень, але тим вони цінніші для нас, що виявляють місцеву українську творчість. Самий образ Дмитра Солунського, чубатий, з українською зачіскою, з овалом обличчя і швидче по-слов'янськи, ніж класично закругленим, що-правда ще в римській броні, але не по-римськи трактований, зраджує місцеву київську творчість. Образ евхаристії, що близько наслідує той самий образ із св. Софії, в деталях від нього відмінний: престол не має квізорія, а янголи над ним схрепують рапіді; зате навколо престолу зображено віттарну перегородку, цей примітивний ще, український іконостас. Христос так само представлений двічі, але знову відповідно до місцевого звичаю, подаючи хліб, і має в другій руці потир, а з іншого боку, подаючи вино, тримає чашу; апостоли по шість з кожного боку підходять не в такому строгому ритмі, як у св. Софії, але більше оживленими групами. Покійний київський професор А. Прахов про ці мозаїки писав: "Подивіться на дві мозаїки: евхаристію софійського віттаря й евхаристію михайлівського віттаря і для прикладу порівняйте апостолів, що підходять справа до Христа з чашею: ви мимоволі віддасте перевагу михайлівському зображенню: скільки природности в рухах і в виразі благоговіння в першій нахиленій постаті, скільки шляхетної грації в другій. Наскільки постаті виросли й стали стрункі. Сильвагається, бо в принесенні з Візантії форми руська фантазія, опанувавши їх, починає вносити живі спостереження: себто на наших очах починається той органічний творчий процес, що поміг, наприклад, італійцям, скориставшись з усього, що могла дати їм Візантія, повести діло мистецтва — шукання краси зовнішнього й внутрішнього життя людини — далі й далі до феноменального удосконалення в творах XVI століття! Століття XVI було для нас добом навчання, століття XII початком самостійної художньої діяльності; так, самостійної, бо український учень візантійського учителя вже почав стежити дійс-

ність і вносити свої спостереження в мистецтво^{х/}.

В ошатій Софії ще всі написи зроблено в грецькій мові, а на євхаристії Михайлівського монастиря напис уже в мові тодішній книжній словянській.

Очевидно ще живіше, ніж мистецтво мозаїки привилося в Україні й розвинулося малярське мистецтво і в тому числі стінопис. Бо від X століття й аж до наших часів ми маємо спромогу стежити, як це мистецтво розвивалося в нас, яку переходило еволюцію й як в залежності від доби та обставин модифікувалося. Коли в X стол. у Десятинній церкві й в XI стол. в св. Софії стінопис є твором візантійських майстрів на київському ґрунті, то в XII стол. це вже творчість місцевих українських шкіл, що повстали в Україні під впливом діяльності майстрів візантійських, виписаних в Україну для виконання великих малярських антрипріз. Памятники стінопису з XII стол. уціліли в Києві в церкві Спаса на Берестовім /невеликий фрагмент — половина округлого медальону із зображенням янгола/, потім у руїнах церкви біля Остра, т. зв. "Юркової Божниці": тут збереглася рспись цілої вівтарної апсиди, що наслідувала мозаїкову композицію головних вівтарів Софійського та Михайлівського монастирів у Києві. Але найбільше й найцікавіші стінописи з часів XII стол. зберегла нам Київська церква св. Кирила за Подолом.

В Кирилівській церкві так само в апсиді головного вівтаря представлено було той самий комплекс сюжетів, що засобом мозаїки був зображений в Софійському й Михайлівському монастирях, а мальований по стіні ми бачимо й в церкві коло Остра. Очевидно, цей канон зображень в апсиді головного вівтаря був загальним і вважався обов'язковим для кожної церкви. Але особливо цікаві в Кирилівській церкві в південному притворі на честь св. Кирила цикл малювань із діяній цього святого. Тут представлено, як св. Кирило навчає в різних місцях і на соборі церковному, і в царя, і в церкві і т. д. Всі композиції витримані в педантичній симетрії; окремі постаті трактовано іноді в характерних позах і з виразистими головами, хоч самі постаті в монументальності та величавості незаперечно уступають перед посталями Софійського собору. Зрештою стиль розпису Кирилівської церкви так само відноситься до розпису Софійського собору, як мозаїки Михайлівського монастиря до софійських мозаїк, себто окремі постаті менше величаві, але більше оживлені і в деталях проникає в них спостереження сучасного життя. Так в композиції "св. Кирило вчить в соборі" представлений візантійський імператор в імператорських орнатах досить схематично й абстрактно; а в композиції "св. Кирило вчить царя" представлений очевидно український князь далеко реальніше й оживленіше, а в одягу /вишитий поділ сорочки/ ніби зраджує деталі місцевої князівської тиші. Дуже поетична композиція раю, що представляє Діву Марію з Христом на колінях на троні серед саду порослого райськими деревами й квітами з купами праведників по боках. В раю так само витримана божеська симетрія не властива земному життю.

Від XIII століття цього найтемнішого періоду нашої історії, від якого залишилося найменше памяток, все ж маємо досить значні фрагменти розпису по стінах з монастиря в Бакоті на березі Дністра, монастиря висіченого на горі в скелях. Тут так само бачимо ради святих поставлених відокремлено між собою. Тут ці постаті святих досить живо представлені, але в монументальності й величавості ще більше втрачають і часами доходять до

сто вже до здрібнілості. Очевидно вже чувається зміна часів, обставин, смаків, і на зміну монументального, величавого еристичного стилю візантійсько-романського, чувається наближення бюргерського, здрібнілого, але більше оживленого, з нахилом від абстрактної стилізації до натуралістичних подробиць, остаточно звільненого від еліністичних ремінісценцій малярства готичного стилю.

Щодо малярства окремих переносних образів, то від них так мало чого залишилося, що тепер дуже тяжко про них висловити якусь певну усталену думку. Оскільки можна догадуватися, то окремі переносні образи малювали тим самим складом, що й монументальне стінне малювання. Знаємо напевно, що майстрі, які фахово займалися малюванням образів, в Україні були, а Печерський Патерик наводить навіть імя особливо визначного в Києві артиста маляра, київо-печерського ченця, майстра Аліпія, який на замовлення благочестивих киян малював окремі образи для іконостасів. Але праці його до наших часів не збереглися.

II. Українське малярство доби готичної.

Малярство доби готики в Україні вперше зазнало безпосереднього стику з малярством італійським, що саме в XIV столітті залишило "візантійську маніру" малювання й під впливом великого майстра Джотто зробило релігійний крок до реалізму. Всі італійські видатніші майстрі малярства XIV стол. змагалися потрапляти в сліди Джотто й тому ціле італійське малярство того століття є творчістю школи або напряму джоттизму. Правдоподібно один із пізніших майстрів джоттистів прибув в Україну й тут на найзахіднішій межі України лишив серію стінописів виразно джоттівського напряму. Деякі з тих стінописів збереглося й досі в каплиці в Горянах під Ужгородом, в т. зв. горинівській ратунді. В селі Горянах була раніше збудована з часів візантійсько-романських округла будівля /правдоподібно хрещальня/, а в XIV стол. до неї вже в готичному стилі прибудовали невеликий церковний карабель, обернувши стару хрещальню у віттар. Очевидно зразу після цієї перебудови було стіни розмальовано як у віттарі, так і в прибудованій частині сценами здебільшого з нового завіту й й постатями окремих святих. Стінопис зберігся не дуже добре, але на щастя залишився нереставрований і деякі композиції, як Благовіщення або поклін трьох царів у віттарі, а Розп'яття та особливо Покрову в самій церкві можна добре розібрати. Всі ці малюнки зраджують італійську джоттівську школу, а особливо Покрова представлена так, як це стало після Джотто традиційним у флорентійському, а потім і взагалі італійському малярстві: Діва Марія стоїть в цілий зріст з молитовно зжовненими руками, два янголи по краях підтримують поли її мантиї, а під покровом тієї мантиї натовпи віруючих на колінах. Всі обличчя вималювані в характерних джоттівських взірцях.

Від приходу джоттівської школи в Україну можна було сподіватися великих наслідків, але далі Ужгороду на схід, очевидно, італійські впливи не пішли й джоттівське малярство в Горянах в Україні залишилось як унікалом.

Натомість у Західній Україні розвинулась своя питома українська школа малярства органічним процесом еволюції від

великих малярських шкіл, привезених в Україну греками. Ми вже знаємо, що грецькі взірці з XI століття викликали до життя українські школи, які модифікували еллінське малярство в напрямі до втраченої величавій монументальності, а зате придбанням більшої оживленості. Ще далі в тому напрямі малярство пішло в XIII стол., як це показують фрагменти з Бакоти, і ще новий крок, фактично в тому ж напрямі, ми тепер можемо констатувати на порівнюючи не-давно, вже по війні, відкритих фрагментах стінного малювання у вірменському соборі у Львові.

Ці малювання XIV стол. ще мають постаті по старому великі, але неприродньо тонкі й витягнуті; традиційна стилізація переходить у безпомічну метушню накопчених ліній, а при тому в деяких дрібніших деталях дуже влучні натуралістичні подробиці. Коли стінопис XIII стол. з Бакоти вже еволюціонував в цьому ж напрямі, то в тім чується перехідова доба від романського мистецтва до готичного, але в основі ще мистецтво романське. Стінопис XIV стол. у вірменському соборі у Львові теж є твором тієї ж перехідної доби, але в основі мистецтво вже готичне тільки з пережитками з доби романської.

Вповні ясно спреділене малярство готичної доби, коли вже цей процес від романської величавості до готичної оживленості закінчився, представляють циклі стінописів XV стол., що збереглися переважно на етнографічно польських землях. Процес розвою малярства в Україні був такий імпульсний, українські малярські школи досягли такого розвою, що Польща не могла їм протиставити власних мистецьких досягнень і мусіла бути послугою українським майстрам. Так по в польських римо-католицьких костелах в XV стол. працюють українські майстри й творять стінні розписи з греко-українською традицією та словянськими написами.

Коли ми кажемо про натуралізм цього готичного українського малювання, то, розуміється, цей натуралізм треба розуміти не в сучасному змісті, а в порівнянні до старого українського малювання романо-візантійської доби. Треба все пам'ятати, що українські малярські школи почалися від грецької науки і хоч уже її дуже модифікували, але основи декоративного малярства ще довго дають себе відчувати, може аж до XVII стол., а подекуди спеціально в іконографії затрималися й до наших часів.

Власне елліністичні ремінісценції в готичному малюванні зникають зовсім, але залишається візантійський зміст декоративності й стремління до декоративного трактування стінопису й образу українських майстрів майже ніколи на довгий час не покидає.

Між циклами українських стінописів XV стол. за старший, мабуть, треба вважати стінопис люблінської замкової каплиці, розписаної майстром Андрієм з учениками в 1415 році.^{x/} Це разом з тим і найбільший цикл стінописів, бо вкриває всі стіни церкви, і вівтар, і стовпи, і склепіння. Головним чином представлені сцени нового завіту, але зустрічаються окремі сцени й старого завіту, і окремі постаті святих, стіпів церкви, анахоретів, архангелів і ін. як у цілий зріст, так і в погруддях, а іноді й в медальйонах. В композиційх панує ще символізм — напр., будинок, в якому відбувається тайна вечеря, намальований на тлі композиції,

x/Проф. І. Огієнко пропонує читати дату напису на люблінських стінописах, як рік 1418. — І. Огієнко: Люблінські написи 1418 р. Варшава. 1928.

але столи круглі й апостоли сидять навколо столів в живих групах, а не так, як пізніше за часів ренесансу й за італійським прикладом тайну вечерю стали представляти за довгим столом, а Христос і апостоли сидять, як у театрі на сцені лише по одній стороні столу, обличчям до глядачів. На тайній вечері любинської каплиці апостоли всі дванадцять сидять групами довкола круглого столу, Христос у центрі композиції з німбом довкола голови, а з боку на тлі міської стіни /готицької/ ще раз повторений Юда, що виходить з вечері й впевненим кроком іде виконати свій намір, а на шиї в нього сидить чортик. Цікаво підкреслити скільки натуралістичного спостереження в ритмі юдиної ходи.

Трохи інакше скомпонована тайна вечеря в Сандомірському соборі: стіл, так само круглий, стоїть під пеленою, перекинутою з одної вежі до другої і це символізує знову таку хату, в якій відбувається вечеря. Христос з німбом довкола голови сидить збоку композиції; це відбирає всяку ієратичність цільній композиції, і, навпаки, цілість виглядає, як жанровий образок; апостоли планомірно сидять довколо столу, іноді в позах, що свідчать за уміння автора спостерігати й віддавати в малюнку життєві подробиці, не пориваючи з принципом стилізаційної декоративності. В сандомірському соборі ця тайна вечеря є одною з чотирьох композицій, що збереглися на одній стіні головного вівтаря, де, крім тайної вечері, ще представлено "Вхід до Бруса-лиму", "Поцілунок Юди" і "Знесіння Христа". Тепер відкрито й другу стіну малювань в тім самім вівтарі, на якій предствлено сцени з життя Христового після воскресення: св. діви біля гробу Христового, св. діви повідають апостолам про воскресення Христа, тощо.

Знову великий цикл з української стінописи вкриває в соборі на Вавелі в Кракові всі стіни й склепіння каплиці Чесного Христа /чи Ягайлонської/; тут так само представлено події з нового завіту й янголи по-одиноці або в ангельських оборах. В тому числі "Тайна вечеря" може найбільше ієратично представлена, ніж в обох попередніх композиціях: вона найбільше симетрична, німби не тільки навколо голови Христа, але й всіх апостолів, крім Юди; ціла композиція настільки симетрична, що ніби складається з кількох овальних кол: основне коло лінії, що закреслює стіл; майже також, трохи більше, коло творять голови апостолів, круглі німби збільшують вражіння панування в композиції геометричних кол. Будинок, в якому відбувається вечеря, представлений на тлі образу, теж дуже симетричний, а голова Христа ще обведена симетрично півколом центральної куполи будівлі. Але при всій урочистості ієратичної композиції, апостоли розміщені хоч дуже симетрично, але разом з тим дуже живо й так само з численними натуралістичними подробицями. Ці стінописи не знати хто саме виконував, але з підпису знаємо, що їх виконано в 1470 році.

Ця традиція готицького стінного малювання, що дістала собі признання й за етнографічними межами України, і при дворі польських королів, трималася ще й в XVI стол., як ми бачимо в невеликих фрагментах стінного малювання, що збереглися в церкві у Лаврі. І на цьому фрагменті ми виразно бачимо частину декоративної будови з перекинутою над нею пеленою, як в сандомірській тайній вечері, тільки тут і пелена ще виразніше, натуралістично представляє тканий український убрус; на передньому тлі збереглися голови святих церкви в німбах, але, як видно, в досить оживленій групі.

Від готицької доби пам'ятники малярської творчості ді

йшли до нас не тільки у вигляді стінного малювання, але вже збереглися й окремі образи, малювані на дерев'яних дошках. Останніми часами українські музеї у Львові придбали декілька дуже цінних образів, які датують XIV століттям. Не маючи підстав наперед відкидати таке датування, все ж мусимо бути найбільше обережні й почекати аж поки в літературі появляться докази й аргументація такого датування, щоб мати змогу критично оцінити підстави того датування й тоді зайняти до нього відповідне становище. Але датування ряду образів XV століттям і початком XVI вже ніяких сумнівів не викликає. Ці образи особливо докладно розібрали й здебільшого репродуковано в солідній праці директора Національного Музею І. Свенціцького: "Іконопис галицької України XV-XVI в." /Львів 1928/. Описавши й подавши репродукції кількох образів з XV стол., як "Молення" /Деїсус/ із Стариск, прекрасні "Преображення" із Цеперова та з Бусовиск, і особливо "Євхаристію" з Дома-тиря, на якій апостоли підходять до Христа не в плавному ритмі, як це представлялось в романсько-візантійській добі, а гуртом, товплячися один на другого, при чому дві половини причастя хлібом і вином представлено не симетрично, але в обох випадках Христос стоїть зліва, а апостоли до нього товпляться з правого боку. Розуміється, тут і натяку не має на ту ієратичну величавість і небесну симетрію, але далеко більше життя, як це буває в церкві, коли віруючі товпляться до священника за причастям. Додавши до цих ікон з XV століття ще кілька чудових образів з початку XVI стол., особливо "Деїсус" з Волцнева й фрагмент тої ж композиції з Лисянчи, І. Свенціцький закінчує висновком: "мистецтво, це без маніри, без випадкового глядання чогось неозначеного, без примусу майстерства, лише прекрасне простотою й силою рисунку, дуже близького до дійсності, навіть у подробицях, було надхнене ясністю замислу й довершене руками, що вповні володіли технікою пластичної мови в передачі не тільки художнього замислу, але й краси та поваги реальної дії. Мистецтво це, виявлене ось тут на невеликій кількості пам'яток іконописи, було вислідом безперечного рзцвіту її.

III. Ренесанс.

Коли малярство готицької доби було логічним продовженням української традиції, що власне започаткувалася ще в XII столітті, яка стреміла позбавити малярство ієратичної монументальності, а більше наблизити до реального життя, але переводило це власними силами, зберегаючи відданість принципам візантійської декоративності, то в другій половині XVI стол., коли ввійшли в силу свідцькі засади ренесансу, той самий процес ускладнився запозиченням реалістичних успіхів малярства на заході, особливо в Італії, Нідерландах і Німеччині. Ми знаємо, що ще в XIV стол. італійське мистецтво прийшло в Україну в формах джоттизму /каплиця в Горнях на Карпатській Україні/, але тоді воно не зробило впливу на українське малярство й в історії нашого малярства залишилось епізодом без наслідування. Проте в другій половині XVI стол. знайомство українських майстрів з західно-європейськими школами привело до неперечних впливів західного малярства на українське. Але з одного боку сила старих традицій і відданість принципам декоративності, з другого боку обережність і вдумливість, з якими українські майстри сприймали західні впливи, не підлягаючи їм, не малпуючи, а тільки сприймаючи й перетворюючи в формалі власної мистецької творчості, зробили те, що недовгий вік малярства

чистого ренесансу в Україні, що тривав може яких півстоліття, був може одним із найбільше глибоких, найбільше напружено творчих періодів у цілім українському малярстві. Це був час, коли й чужого навчалися і свого не цуралися.

З одного боку, традиції готицького малярства жили довго й консервативніші майстри продовжували триматися старих звичлих готицьких форм і на протязі другої половини ХУІ і першої половини ХУІІ століть, трималися на протязі цілого часу, доки поступовіші майстри сприймали західне мистецтво ренесансу й поєднували його зі своїми, вже не стільки візантійськими, скільки старо-українськими, традиціями, бо, розуміється, за чотирі століття традиції грецьких шкіл встигли стати українськими. Так що побіч нового ренесансового малярства жило в Україні й старе готичке, аж поки його не змело в ХУІІ стол. нове революційне в нас барокко. Але і тоді старі традиції, хоч може відірвалися від мистецького процесу, але, замкнувшись в іконографічному майстерстві, дожили майже до наших часів.

Але очевидно історичну роль в малярстві другої половини ХУІ стол. грають ті свідомі майстри ренесансу, що своїм глибоким напруженням творчих сил привтілили українському малярству елементи малярства західнього, не перейнявши їх просто механічно, не перекопіювавши їх, але запозичивши з них те, що там було найкращого й пов'язавши в одну цілість з кращими з власних традицій і в першій лінії з традицією декораційності.

Позичали українські майстри з малярства італійського, нідерландського й німецького, а найбільше, розуміється, з малярства, що перед тим святкувало у Флоренції в ХУ стол. справжні перемоги в малярстві геніяльних досягнень. Від життєрадісного малярства флорентійського кватроченто ^х/, розуміється, було чого по-вчитися, що ця наука таки дійшла до України, було справді благодійним для українського малярства. Яскравим представником цього напрямку, засвоєння деяких рис із флорентійського малярства до українського вжитку був майстер Федуско із Самбору. На жаль, про цього майстра ми більше нічого не знаємо, як тільки одну його працю — образ Благівіщення, що до світової війни переховувався в житомирському церковно-історичному музею. На щастя, на образі зберігся напис, з якого ми знаємо, що виконував цей образ майстер Федуско з Самбору на замовлення шляхетної Мотрони Іваницької.

На образі зображено дві постаті: Богородиці й архангела Гавриїла, обидві з дещо диспропорційно великими головами й з здрібнілішими нижніми частинами тіла; обидві завинуті в одіна з м'якого шмаття, що на Богородиці м'якими ніби втомленими складками спокійно падає дотолу, а в архангела звивається від пориву швидкого руху, з яким архангел злетів до Діви Марії поміхом дужих барвистих крил. Рухи в обох дуже живі: в архангела рішучі, у Діви Марії, навпаки, зовсім нерішучі й дуже влучно віддають здивовання, замішання й покору Пречистої. Такі композиції Благівіщення в італійському, а зокрема флорентійському кватроченто досить часті; а сама неправильність пропорції персонажів та затяжкі й дещо великі голови в дуже подібних виглядах є властивою одному з другорядних флорентійських майстрів, що називався Пері ді Бічі. Але коли обидві постаті Благівіщення ніби зрисовані з якогось італійського оригіналу, декорація взагалі витримана в старих українських декораційних традиціях дві

х/Кватроченто — це 1400 /чотирьох соті/ роки, себто ХУ століття.

високі будівлі роблять тло для двох постатей, причому ці будівлі складніші, ніж на старших українських декораціях і ніби виведені на італійський лад, а одна над головою Діви Марії ніби має відкриту італійську лоджетту, а арка склепіння, що в центрі лучить ці дві будівлі, має виразно характер італійського ренесансу. Тло золоте, що ушляхетнює загальну декоративність, але чого після XIV стол. в італійців майже не трапляється. Отже старий український принцип декораційності поєднано з італійським представленням персонажу; і це зовсім не надає цілому образу еклектичного вигляду, бо всі елементи композиції й виконання продумані, зєднанні й злиті до одної цілості.

Поруч італійських впливів може ще частіше в українських образах доби ренесансу зустрічаються наслідування німцям, і може найбільше нюрнберзької школи. Наприклад, Воскресення Христа з села Березова, що нині переховується в Національному Музею у Львові, в розположенні Христа, янголів і жовнірів так близькі, начебто змальовані з образу нюрнберзького майстра Міхаеля Вольгемута, а жовніри навіть і одягнені і мають уніформи, ніби нюрнберзькі ляндскнехти XVI стол. А разом з тим вершини гір і будівлі Єрусалиму на задньому тлі виконані умовно, стилізовано, згідно з старою українською декораційною традицією.

Так само на триптиху Страстей у Львівському Національному Музею, що походить з Угеречь Ліських, на великому розп'ятті в центрі й на численних сценах мук Христових довкола поєднано німецьке трактування персонажів і композиційне їх розположення з умовно стилізованою декорацією тла окремих сцен. В муках Христових, де "Христа біють", кати у вигляді німецьких ляндскнехтів, ніби зрисовані з аналогічних образів Гольбайна батька, а тут же поруч /верхній образ/ сцена представляє Христа перед Пилатом і трактована в старих українських традиціях: Пилат, представлений в старому князівському одягу воюка, як звикли їх представляти на українських мініатюрах, і ганак Пилата, ніби киворії, умовно здіймається над Пилатом та Христом. Знову старі українські традиції майстерно поєднано з запозиченням від німців, але глибоко вдумливою творчою працею зєднано до одної цілості.

Нідерландські впливи на українське мистецтво доби ренесансу, себто до XVII стол. почуваться найбільше в портретному малярстві. Свіцький ренесанс покликав до життя цей перший свіцький рід малювання. Українські магнати часів ренесансу хотіли мати свої портрети й до їхніх вимог майстрі пристосовувалися. Наслідуючи в портретах нідерландців, українські майстрі вже не зверталися до рафінованих точних фламандських примітивістів XV стол., а більше позичали від нідерландців їм сучасних, що вже були отруєні знайомством з італійським малярством. І свою маніру малювання старалися італізувати, а в дійсності маніризували. Але спеціально портрет нідерландський і в цей сумний час мандрування стояв на високому рівні досконалості й робив благодійний вплив на мистецтво українського портрету. І справді портрет князя Константина Острозького визначається непересічними якостями. Велике обличчя князя обрамлене пишною розлогою бородою дивиться з портрету, як справжнє обличчя видатної людини ренесансу, сина свого часу. Воно світиться розумом, енергією, рішучістю далекосягним плануванням різних політичних комбінацій, а разом з тим сластолюбні уста, похотливо дихаючий ніс і блиск очей показують, що цей князь політик і полководець уміє цінити й насолоду життя й сластолюбних утіх, так само, як насолоду бо-ротьби й перемоги. Те саме вражіння доповнює й його одяг, що

складається з великої шутром виложеної князівської шапки й кованого сталевого панциря, в який закуто сильну, могутню постать цього князя воїownika, що вмів викувати долю свою й свого не дуже старого та невисоко шляхетного, але їм возвищеного роду. І тут цікаво як довкола шиї зпід сталевого панциря просмикнутий пишний білий комір сорочки добре пласної й облямованої тонкими й дорогоцінними голяндськими коронками.

Також подиву гідний і портрет Раїни Могилянки, сестри митрополита Петра Могили, дочки молдавського господаря, відданої за князя Вишневецького, — могутньої державниці маєтків на Волині й безмежних просторів на Лівобережжю. Ця елегантська й шляхетна пані, одягнена згідно із звичаями українських магнаток в національний одяг, пошитий ще з легких тканин, без вжитку тяжких брокатів, якими будуть себе пізніше заковувати гетьманші та полковниці. У Раїни Могилянки, ще немає барокової тяжкості, яка прийде пізніше, але все легке, елегантське, кокетливе, а разом з тим шляхетне; і шляхетності не шкодить певна дещо наївна провінціальність, що виявляється хочби в тому, як поверх хустки, що по місцевому обвиває голову й закриває волосся і як очіпок є вже закінченим головним убором, а тим часом кокетлива пані поверх нього ще одягає твердий еспанський капелюшок з аграфом і перами, що саме тоді ввійшов у моду в західній Європі.

Так українське малярство в добу ренесансу, що після чотирьох століть, що було малярством виключно релігійним на послугах церковного культу, перейшло на службу світських меценатів і потрапило стати легким елегантським світським малярством. Поєднавшись з мистецтвом Західньої Європи потрапило синтезувати кращі надбання свої й чужі, не боючися новизни й не занедбаючи шляхотніших рис власної старовини, яка не без боротьби, але всеж в слідуєчій добі мусіла відступити перед новими надбаннями й запозиченнями.

IV. Барокко.

Стиль барокко прийшов в Україну в самому початку XVII століття і то безпосередньо з місця свого народження — з Італії. В перших роках XVII століття майстри барокко, спочатку архітекти, вже працювали в Києві і в західній Україні, — це тоді, коли ще не тільки ренесанс, але в глухій провінції ще доживав віку старий готицький стиль. Прибували італійські майстри доби барокко в Україну двома шляхами: головне через землі австрійської корони з Італії суходолом і морським шляхом через Крим і бувші генуезькі колонії.

В малярстві подих мистецтва барокко дав себе відчутти дещо пізніше, ніж в архітектурі, але коли відчувся, то раптом дав себе знати виразним зворотом в шляхах малярської творчості. В той час як в добі ренесансу українські майстри малярства сприймали закордонні мистецькі впливи обережно, вдумливо, комбінуючи чуже, запозичене з кращими традиціями українських малярських шкіл, і творючи в той спосіб оригінальну українську школу ренесансового малярства, в добі барокко це зовсім змінилось: в цій добі українські майстри якось залишили свої старі декоративні традиції і декоративну стилізацію рисунку, а раптом сприйняли осягнення європейських, головне фляманських малярських шкіл і передовсім підлягли впливу великого фляманця Рубенса. Ніхто так як Рубенс в Європі не вмів виявити в малярстві вели-

чі аристократії і аристократія всієї Європи вхопилася за мистецтво його і його наслідувачів, щоб пишно декорувати свої палати та церкви, а єзуїти особливо енергійно використовували це малярство, щоб робити імпозантнішими свої костели. З цим малярством єзуїти з'явилися і в Україні, щоб, використовуючи цю могутню зброю, ширити між схизматиками своє католицтво; православні українці мусіли так само бути скористуватися засобами цього мистецтва, щоб зробити пишнішими свої церкви і якось протиставитися навалі єзуїтів. Крім того у другій половині XVIII ст. барокове мистецтво прийшлося дуже до вподоби новому українському шляхетству, що тільки вийшло з козацької верстви і спішило позолотити свої недавні герби. Тому немає нічого дивного, що разом з потягненням до пишності та розкошів українці захопилися бароковим малярством і так само українські майстри малярства разом і беззастережно сприйняли впливи цього мистецтва і передовсім впливи Рубенса.

Щоправда, в першій половині XVIII ст. між українськими меценатами ще доживали віку аристократи-консерватисти, що кохалися в старих традиціях українського мистецтва і зоставалися йому вірними. Між ними на першому місці треба назвати Петра Могилу, що відбудував і прикрасив в Києві ряд церков. В числі відбудов Могили одною з головніших праць була відбудова мурованої церкви Спаса на Берестові, збудованої десь ще в XII ст., але наполовину зруйнованої. Могила відбудував цю церкву в складі п'ятибанної української церкви і всередині сказав всю розмалювати в старих українських традиціях, які він ще вважав за грецькі. Напис на одній з композицій, уложений віршами/навіть каже, що ці малювання виконано "перстами греків", з чого думали, що для розмалювання цієї церкви Могила спроваджував майстрів з Греції. Але напис уложено не греками, тільки київськими елліністами, що поплутали в тексті стару класичну еллінську мову з новою візантійсько-грецькою мовою, крім того і помилок допустилися; тому їх вираз, що малювання роблено "перстами греків" треба розуміти в тому сенсі, що малювання зроблено в старому т.зв. "грецькому" складі, себто в старих українських традиціях декораційно стилізованого малярства. І справді малювання цієї церкви стоїть ще на тих засадах, якими розмалювали свої циклі майстри XV ст., від майстра Андрія в Любліні починаючи і аж до майстрів церкви в Лаврові. Тільки малювання часів Могили вже не має тієї свіжості і безпосередності, що ті старіші малювання, бо очевидно ті старі принципи малювання вже не одушевлювали ліпших майстрів XVIII ст. Але церкву Спаса на Берестові розмалювали десь у сорокових роках XVIII ст., а рівно 50 років пізніше, в дев'ятих роках тогож століття київські майстри з доручення нового пишного мецената, гетьмана Івана Мазепи, розмалювали ново-відреставровану Мазепою церкву над головною брамою до київської Лаври. Тільки 50 років відділяють ці малювання від малювань сусідньої церкви Спаса на Берестові, але великі серії стінних малювань цих двох церков між собою зовсім не подібні, як пам'ятки зовсім різних і здавалося б дуже між собою віддалених періодів часу. Малювання церкви Спаса, це, так би мовити, останній грандіозний вияв старих українських традицій у стінному малярстві, а малювання церкви над вратами Лаври, це знову перший грандіозний вияв нового малярства, вільного від традицій старій декораційності і стилізації.

Над розмалюванням стін Троїцької церкви над лаврською брамою у Києві працювало чимало майстрів і може не одночасно. Можливо, що деякі композиції перемалювано, або й заново ви-

конано трохи пізніше, на початку XVIII ст. Але кращі малювання відносяться до 90-х років XVII ст. і виявляють виразний домінуючий вплив Рубенса, як це видно хочби з процесії святих дів і жон; намальовані рубенсовим складом, ці жони виглядають не дуже святими, а навпаки, як звичайно у Рубенса, добре угодованими, з випещеними тілами, елегантно і пишно вбраними світськими дамами. Що в деталях їх пишних убрань подекуди виявляються частини специфічно українського одіння, надає цим образам особливої цікавості вияву бароккового рубенсового напрямку на українському ґрунті.

Разом з повівом бароккового складу в українських церквах, осягли надзвичайної пишності та шатності церковні іконостаси: вони власне в цей часі почали підноситися до самої стелі церкви і то в найвищому місті під головною банею; число рядів ікон дуже збільшилося, ікони засвоїли звичай триматися золотого тла, а для більшої пишності і це тло почали робити нерівним, з рельєсно тисненим визерунком рослинного орнаменту. Особливо славні бароккові іконостаси з XVII ст. збереглися в західній Україні в церквах: рогатинській, св. Параскеви у Львові і особливо, самий пишний, в селі Богородчанах, куди його було передано із скиту Манявського. Образи богородчанського іконостасу малювання майстра Іова Кондзелевича. Дуже можливо, що Іов Кондзелевич переїхав із своїми учнями та підмайстрами до скиту Манявського з Києва, де він, правдоподібно у 1698 році, викінчив іконостас для вищезгаданої Троїцької церкви над лаврською брамою; але ікони того іконостасу не підписані, тому з певністю цього твердити не можна, тоді як ікони богородчанського іконостасу зберегли подекуди виразні і докладні підписи. Малювання ікон богородчанського іконостасу / в репродукціях опубліковані Національним Музеем у Львові, де тепер часово той іконостас переховується / свідчить, що майстер Іов Кондзелевич був не тільки талановитий, але й дуже освічений майстер свого часу, не тільки дістав солідну малярську освіту, але й удосконалив її подорожами по чужих землях. Його праця зраджує знайомство автора і з італійським малярством і німецьким та нідерландським; особливо це виявляється в іконах із складними композиціями, як Знесіння Христа, або Успіння Діви Марії. Коли центральна частина образу зраджує знайомство майстра з італійськими композиціями, то на передньому плані "невірний жидовин" з одсіченими руками зраджує впливи "німецько-голландські", а краєвид з архітектурними деталями в глибині образу навіть має в характері дещо від українського тогочасного міста.

В добу барокко в Україні вперше з'являються школи з навчанням мистецтва. З певністю можна сказати, що навчання різних галузів мистецтва солідно було поставлено в київському колегіумі, що в XVIII ст. став академією, але на українське малярство, здається, ще більше враження справила спеціальна мистецька школа, заснована при Києво-Печерській Лаврі з майстрами італійцями на чолі. Мабуть впливами цієї справжньої на ті часи академії мистецтва треба пояснити що деякі образи, вийшовши з цієї школи, ставали, такби мовити, канонами, наслідування яких появлялося по всіх просторах України. Такий канон намісного образу Христа-Учителя з розкритою євангелією в одній руці і благословляючою другою рукою в 90-х роках XVII ст. вийшов мабуть з київської школи і став взірцем для цілої України від Поділля та Волині аж до Слобожанщини. Такий образ з Поділля переховується в Київському музею, зовсім подібний до нього з Чернігівщини був на виставці XIУ археологічного з'їзду в Чер-

нігіві; такі ж образи з Волині переховувалися в житомирському музею, а проф. С. Таранушенко опублікував декілька репродукцій таких самих образів на Слобожанщині. Це свідчить не тільки про те, що кшівська школа мала великий вплив на малярську творчість в Україні, але й про авторитетність цього мистецького осередку.

В добу барокко широко розповсюдився звичай малювання портретів, але для портретного мистецтва ця доба не дуже щаслива. Українські портрети доби барокко не мають уже тої вдумливості і психологічного опрацювання, що мали в попередню добу ренесансу, і тих високо мистецьких якостей, які проявляються пізніше в ХУІІІ ст. Баррокові українські портрети, це здебільшого не дуже тонко намальовані, пораховані головним чином на зовнішню імпазантність, портрети. Вони представляють світських або духовних достойників часто в цілий зріст, в пишних одіннях з аксесуарами їхньої родовитості /герби/, іноді досить сумнівної, і більше переслідують завдання панегіричні, ніж чисто малярські. Хіба виїмком з цього загального правила являється творчість талановитого львівського майстра В а с и л я, що був придворним майстром короля Яна Собієського, якого й портретував; той портрет нині переховується у Флоренції в Музею Уффіцій.

У. Рококо.

В добу барокко українське малярство так зжилося з західно-європейським і звязалося з ним такими тісними вузами, що коли на заході тяжке і пишне барокко уступило місце в ХУІІІ стол. легкому та елегантському рококо, то ця заміна, що пішла з Франції і швидко розлилася по всій Європі, зовсім не задарилася виявитися і в Україні. І цікаво, що Україна черпала нові впливи не через інші рухи, не через сусідні землі, що самі оприйняли нова мистецтво із Франції та передали на Україну, а тільки безпосередньо із Франції, не спізнаючись, а може випереджуючи в цім сусідні народи. В лаврській школі малювання збереглися з тих часів т.зв. "Кунсбушки" /Kunstbuch /, це книги-альбоми, в яких зібрані рисунки, що мали бути учням взірцями для рисування і відрисовування; в цих кунсбушках між іншими знаходяться деякі рисунки, що коли не оригінали, то безпосередні одрисовки з рисунків таких чільних майстрів, батьків французького рококо, як В а т т о, або Б у ш е. Ті ж кунсбушки показують, як швидко українські майстри сприйняли нові засади малярства, бо поруч з поданими рисунками знаходяться рисунки безперечно місцевого походження, але, зроблені в новім характері. Це дуже цікаві рисунки, що представляють місцеві типи, напр., козаків з оселедцем на голові і з бандурою в руках, вигозацької одежі, вирісоченого дуже майстерно, але в характері галантного каваліра доби рококо. Цей новий спосіб рисування відразу перейшов і в малярство, в якому зразу угніздилися не тільки новий спосіб рисування, але також і нові гамми кольорів легких, світлих життєрадісних тонів з домінуванням барв рожевої і блакитної.

Але як не близько українське рококо звязане з західно-європейським, воно все ж має свої специфічні одміни. В Україні доба рококо є разом з тим і добою останніх часів козацької України, добою коли Україна втрачала останні права своєї автономії. Меценати доби рококо, як Кальнишевський, Розумовський — останній кошовий запорозький, останній гетьман український, а також і інші останні лицарі козацької України, надали веселому мистецтву рококо елегантний серпанок, властивий ос-

таннім людям завмираючої доби; це поєднання елегантності з галантною веселістю надає дуже пікантний характер всьому мистецтву XVIII ст. в Україні і в тому числі особливо малярству. Разом з тим мистецька продукція дуже зростає; ніби останні люди козацької України розуміють, що їх часи минають і поспішають в пишних пам'ятниках мистецтва увіковічити свою добу, її блиск і велич. Тому рококо в Україні зберігає в значній мірі пишність, статність, а інколи і урочистість форм, вироблених в попередню добу барокко.

Нарешті в добі рококо ще далі просякає до мистецтва світський дух, що в малярстві переймає і церковні образи. Ікони малюють так само в світлих радісних кольорах, суворі брунатні тіні з них зникають, як зникає й строгість рисунку сухих виснажених облич, а натомість приходять святі з м'ярко нарисованими округлими режевими обличчями. Вони часто мало нагадують святих небожителів, а швидше елегантських членів тодішнього галантного суспільства. Наприклад, сцена одвідин святої Галжбети Дівою Марією із сільської церкви на Переяславщині: якби не вінець легко зазначеної aureoli над головою св. Галжбети, то можна булоб подумати, що це зовсім не ікона, а жанровий образ, що представляє двох модних дам XVIII століття на порозі будинку одної з них серед краєвиду романтичного парку, які так любило малярство рококо брати як тло для образів.

Коли світський характер так переймає навіть церковні малювання, то, розуміється, в цім періоді малярство особливо успіхи мало робити в світській ділянці і дійсно зробило передовсім щодо портретового малярства. Правда, новий дух рококо приходить в портрети XVIII ст. поступово, іноді починаючи з деталей або навіть аксесуарів, але потрохи опановує і цілу зовнішність зображуваних персонажів. Так портрет полковниці переяславської, жінки полковника Сулими, по барокковому імпазантний; поза зображеної дами напружено поставна, одягнена вона в тяжкі негнучкі брокати з пишними, золотом тканими, візерунками, на голові кораблик виглядає як тяжка бутрова шапка, але, згідно з духом часу, ця дама тримає в одній руці малий елегантний молитовничок, а не тяжкий фоліант, а в другій руці квітку, яка так мало гармонує з цією так мужественною особою; а лаконічні аксесуари на тлі портрету вже зовсім в дусі галантного рококо: з одного боку малий в легкому орнаменті герб Сулимів, а з другого боку маленька медальйон-іконка, повішена на едвобній стрічці, деталь, яка б не прийшла до голови майстрові народнього, імпазантного барокко. А от сучасний цьому, а може навіть і трохи старший, бо виконаний коло 1726 року, портрет гадяцького полковника М. Милорадовича вже зовсім пересяк і духом і стилем рококо. Обличчя рожеве, напудроване і підбарвлене, вуса вже не спущені по-українськи додолу, а закручено, як голочки, округлений овал обличчя, легко опушений борідкою, козацька шапка на голові виглядає як модний тоді берет, керей виглядає як гусарський ментик і в цілому пан полковник Милорадович на цьому портреті виглядає швидше як паркетний шаркун, а зовсім не степовий козак-рубак. Така ж зміна зайшла і в портретах міщанської вероти. У Львові в музею Ставропігії збереглася серія портретів українських львівських міщан, членів славного колись львівського братства. Ці портрети з XVIII ст. тяжкі в пятикутних масивних полях виглядають дебело, але дуже поважно. Навпаки, у XVIII ст. з приходом рококо обличчя братчиків м'якшають, лагідніють, втрачають силу й мужність, а виглядають трохи збавілими. Навіть зовнішній образ портретів вже не тяжкий пятикутний,

а м'ягко вигнутий в формі ніби ваги, і цей обріз оздоблений зерунками з характерними для стилю "рокайлями" і легкими рослинними завитками.

В добу рококо між майстрами малярства деякі особистості вибидися із свого оточення і стали славними майстрами свого часу. До таких майстрів належать Григорій Левицький /помер 1769/, що більше відомий як гравер, а особливо Олекса Антропов /1716–1795/. Цей майстер розписав у Києві за допомогою Григорія Левицького іконостас і всі ікони Андріївської церкви. В цій роботі, як молодий ще учень, починає і син Григорія Левицького Дмитро Левицький, пізніше один із найславніших українських майстрів портретового малярства. О. Антропов також більшу славу здобув як артист-маляр портретовий. Портрети його роботи писані трохи підкресленими лініями, ніби вирізані. Жіночі портрети Антропова являються справжніми документами епохи. Ці немолоді жінки, мовні здоровля, з природним розумом в очах, з пристрасними вустами дихають темпераментом, духом волею, сильним характером. В них чується енергія і суворість, з якою вони уміють тримати міцно під залізною рукою тисячі своїх кріпаків, але в них чується поруч з розумом і розбещеність азійського деспота. На портреті О. Дублянського, сповідника цариці Катерини II живо дивиться обличчя розумне і енергійне, швидче обережного дипломата, ніж слуги вітара. У своїх портретах Антропов ніколи не забував дуже майстерно виписувати на одіннях своїх моделей вибагливі рисунки едвардних та брокатових тканин, діаманти і самоцвіти царських ширів, панатій та медальйонів.

Антропов починає собою ряд визначних українських портретистів, які в слідуючій добі, під кінець XVIII та на початку XIX ст. досягають вершин портретного мистецтва, яких навіть французькі дослідники цінують на рівні з найкращими англійськими та французькими майстрами того часу.

VI. Класичність.

Мистецтво класичності, опанувавши смак поступовішої частини європейського суспільства в останній третині XVIII століття, надзвичайно швидко розлилося й по Україні, де прийшлося до смаку всім верствам населення — від найвищої верхівки магнатів до закріпощеного і найупослідженішого селянства. А творчі сили українського народу, розбурхані в попередніх часах, силою інерції продовжували давати незвичайно талановитих майстрів мистецтва, що спеціально в галузі малярського мистецтва не тільки дорівнювалися, але й перевищували найкращих європейських свого часу. Але трагічна доля України, що привела її саме перед тим до співжиття з Московщиною в межах однієї держави, дуже відкрито відбилася в цій добі на розвиткові українського мистецтва. Справа в тім, що Московщина не могла йти за віком і не мала своїх скільки небудь здібних майстрів і мусіла їх спроваджувати або з за кордону, або з України. Використовуючи своє домінуюче становище в російській державі, Московщина в найбрутальніший спосіб нищила в Україні всі осередки мистецтва і мистецької освіти, а найздібніших майстрів мистецтва навіть примусом переселявала до північних столиць — до Москви та Петербургу. В самі кінці XVIII ст. було зруйновано визначний мистецький осередок у Харкові, що, під назвою додаткових клас при Харківському колегіумі, був справжньою академією мистецтва. Крім

того ж часу було й мистецьку школу при київо-печерській лаврі zdegradовано до стану звичайної іконописної школи з невисоким рівнем іконописного ремесла, а ще трохи згодом було закрито й Київо-Могилянську Академію з тим, що на її місці було відкрито суто і обмежено теологічну духовну академію. Так штучними репресіями Московщина осягнула того, що в Україні не залишилося визначних мистецьких осередків, і хоч Україна ще продовжувала давати великі талановиті особистості, та вони мусіли були переїздити до Московщини, а Україна оберталася щодо мистецького життя в глуху провінцію. Таким чином впродовж цілого ХІХ ст. констатується таке ненормальне явище, що осередки українського мистецтва збиралися поза етнографічними межами України, головню в столицях Московщини.

Ще в попередню добу Олекса Антропов вже мусів бу в майже всю свою діяльність зосередити у Петербурзі та пізніше в Москві. Але й там Антропов зібрав навколо себе цілу колонію українських учнів, між якими був відомий портретист Петро Дрожин /1745-1805/, який виконав дуже добрий груповий портрет свого учителя з родиною. Та найбільше славний між учнями Антропова, розуміється, великий український майстер портретового мистецтва Дмитро Левицький /1735-1822/. Дмитро Левицький, син талановитого гравера Григорія Левицького, що був приятелем і помічником Антропова, будучи ще молодим 17 літнім юнаком, разом з батьком, помагав Антропову в розмальовуванні Андріївської церкви у Києві. Після скінчення праці в Києві, Антропов забрав з собою Дмитра Левицького до Петербургу, та так там Левицький і залишився на все своє довге життя. У Петербурзі Левицький швидко виявив свій геній і став найкращим портретистом свого часу не тільки на цілу російську державу, але й на цілу Європу. Хібащо англійські портретисти того часу могли дорівнюватися Левицькому. У 1770 році Левицький став академіком і професором портретового мистецтва в академії, а в 1780 році був іменований "придворним портретистом" цариці Катерини ІІ, яку не один раз портретував. Недавно ще один портрет Катерини ІІ, невідомий раніше, роботи Левицького знайдено на острові Мальті, де він оздоблює парадну гофмайстерську салю мальтійських лицарів. Портрет роботи Левицького, що представляє славного філософа ХУІІІ ст. Дідро і знаходиться в Женеві і досі служить окрасою тамешнього музею. Французький дослідник Л'юї Рео каже про цей портрет: "Філософ Дідро, якого Левицький мав нагоду пізнати підчас його перебування у Петербурзі, представлений недбало одягненим з відкритою шиєю, по-артистичному: цей дуже добрий портрет, більше подібний і більше проникливий, ніж портрет роботи Ван Лоо, належить історично-мистецькому музеєві Женеві, де він заслуговує тим більше бути відзначеним, що це одинока праця, яка може на заході дати поняття про великого портретиста", бо портрет Нарішкиної, — одинока робота Левицького в Парижі в Луврі, — не належить до кращих творів нашого майстра. Розквіт діяльності Д. Левицького припадає на 70 та 80 роки ХУІІІ ст. Може найбільшу славу Левицькому робить серія портретів т.зв. "смолячок", себто вихованок Смольного Інституту в Петербурзі. На цих портретах молоді панночки представлені у цілий зріст, здебільшого в сценах пасторалів або балетів, які вони виконували. Вони відповідно одягнені і приміщені на тлі парків або декорацій, що представляють романтичну природу. Від цих портретів в значній мірі віддає ще добою рококо і вони особливо яскраво свідчать, що хоч Левицький вже й належить до доби класичності, але в нього ще багато залишилося від доби рококо.

Коли дух рококо ще відчувається в творчості Левицько-

го, то цей дух значно слабший, майже зовсім вже не чується в працях учня Левицького, другого великого українського портретиста Володимира Боровиковського /1757-1825/. Боровиковський родом з поважної козацької родини на Полтавині / син значкового товариша Луки Боровика з Миргорода / власне здобув мистецьку освіту ще в Україні і тільки, коли з наказу Катерини II мусів був переїхати до Петербургу, то дещо удосконалився там під проводом Лампі і Левицького. Коли Левицький почав старітися і тратити зір, Боровиковський заступив його як найкращий портретист на початку XIX ст. Бенуе справедливо каже: що в Боровиковського багато спільного з Левицьким, але й велика різниця. Левицький не має засвоєної маніри і тому ліпші його портрети зовсім не подібні між собою, тоді як Боровиковський засвоїв собі маніру, від якої вже не відхилився. Тому можна навіть мати сумнів чи дуже подібні портрети Боровиковського до представлених осіб, бо вони надто подібні між собою. Але маніра Боровиковського була чарівна маніра, — пише Бенуа — "і кожний його твір дає величезну насолоду чудовою, ним вишуканою гаммою сіро-зелених, білих, блекло-жовтих барв, серед яких він з таким виїмковим смаком умів покласти брудно-жовтий тон турецької шалі або ніжно-блакитний едвардного поясу. Ліпше всякого англійця розв'язував він найскладніші, здавалося б, неможливі зіставлення барв.... Саме малювання Боровиковського, його пензель, його система накладання барв, коли і не посідали тієї невловної тонкості та емалеватості, що за ліпших своїх часів посідав Левицький, то все ж самі по собі були чарівні... Коли порівняти малювання Боровиковського з сучасним йому західньо-європейським, то можливо знайти хіба в англійців щось подібно чарівне; мало того: доведеться дати перевагу нашому майстрові, що стосується чисто технічної удосконаленості, перед такими майстрами, як Рессель і навіть Генсборо. Але він, як і Левицький, уступав останньому власне в розгадці, в одухотворенню зображуваних осіб, або й цілої своєї доби. В цім відношенні Боровиковський уступав і Левицькому". Всі ці позитивні риси портретів Боровиковського ми бачимо на портреті його земляка, що в Петербурзі став вельможею, міністром часів Олександра I, а то саме, — Дмитра Трошинського, на якому, поруч з чарівним малюванням, виступає і офіційність міністра і пишна обстановка доби класицизму.

Та коли Левицький більше, Боровиковський менше, але несли з собою ще дещо із духа рококо, то рішуче цього позбавився їх третій земляк, Антін Лосенко /1737-1773/.

Для історії не тільки українського малярства, але й малярства цілої російської держави знаменною є дата 1753 року, коли цариця Єлисавета дала указ, щоб трьох хлопців з придворної капелі, що знали з голосу, віддати в науку малярства до портретового майстра Івана Аргунова. Цих хлопців було привезено до капелі з глухівської співочої школи, тому часто Глухів зазначають як місце їх народження; але це невірно. Ці хлопці були: Кирило Головачевський /1735-1823/, Іван Саблучок /1735-1777/ та Антін Лосенко. Всі троє виявили в Аргунова значні успіхи, вступили до Академії і пізніше стали професорами Академії. Найскромніший між ними своїм талантом Кирило Головачевський залишився в Петербурзі, був сумлінним портретистом і прожив свій довгий вік біля Академії, де був інспектором класів.

Другий — Іван Саблучок /його прізвище часто переробляли на московський лад — Саблуков/, скінчивши Академію, енергійно домагався повороту в Україну, за якою, як видно, дуже тужив в Петербурзі і потрапив настільки на свійому: бо справді в 1767

році Саблучок вже переїхав до Харкова і тут під назвою "добавочные классы", заснував при харківському колегіумі справжню академію мистецтва, яка процвітала три десятиліття і була закрита в 1798 році. Від самого Саблучка до нас дійшов тільки один портрет пана Юрєва, що свідчить, що Саблучок був видатним майстром портрету. З його учнів із харківської школи вийшли такі майстри малярства: Василь Неминущий, Семен Маяцький та Лаврін Калиновський. Коли Саблучок у 1777 році помер, то його заступив, як професор "добавочных классов" спочатку, недовго, Неминущий, а потім два останні. І Маяцький і Калиновський після харківської школи їздили удосконалюватися до Петербургу в Левицького; Маяцького Левицький відпустив до Харкова з такою характеристикою: "про успіхи в малюванні сумніватися не можна, якби не ввійшло в мозок самолюб'є". Для Калиновського ж Левицький виклопотав ще закордонну подоріж і Калиновський закінчив свою малярську освіту в Італії. Заступивши Саблучка у харківській школі, Маяцький провадив молодші класи, а Калиновський старші.

Антін Лосенко, після школи в Аргунова та в Академії, спочатку працював як типовий майстер доби рококо: такий його портрет пастелями Хлюстиної — рум'янена голівка з пудрованим волоссям і віночком на голові, такий його "interieur" в характері Шардена "в майстерні". Обидві ці речі свідчать про Лосенка, як про дуже видатного майстра доби рококо. Але Лосенко за визначні успіхи в Академії дістав закордонну подорож і двічі їздив до Парижу. Там у Парижі він попав у центр класичного малярства, захопився ним, наскрізь перейнявся й, вернувшись до Петербургу, могутнім поривом потягнув усе малярство цілої російської імперії на нові шляхи класичного малярства. Ґрунт для того в Московщині не був відповідним і не зразу послідовники нового малярства здобулися на видатніші досягнення, але сам Лосенко в своїй експансивності скоро перегорів і 36 років, вже як директор Академії, зійшов у могилу. За життя Лосенко славився як автор великих класичних або релігійних полотен, як "Володимир та Рогніда", або "Принесення в жертву Ісаака", і вони справді визначаються дуже добрим рисунком та композицією, але все ж і нині в творчості Лосенка нам більше промовляють його повні характеру й енергії портрети, в тому числі і автопортрет, ніж академічні композиції. Так само й в Боровиковського ми високо цінімо його портрети й мало беремо на увагу його релігійне малярство. Треба мати досить точну мистецьку підготовленість, щоб тепер розуміти красу й мистецьку удосконаленість історичного та релігійного малярства тих часів, тим більше, що справді між талановитими тодішніми майстрами працювало багато нездарних професорів Академії, між творами яких, як в морі, тонуть праці справді талановитих майстрів класичності.

Одночасно з вище названими великими українськими майстрами, що працювали в Петербурзі, один талановитий український майстер присвятив свої сили рідному краю, але за кордоном російської держави. Це був Лука Долинський /1750-1824/ родом із Білої Церкви на Хвастівщині. Щасливою нагодою він попав у протекцію до львівського владика Льва Шептицького, що дав йому можливість завершити мистецьку освіту у Відні. Скінчивши там з відзначенням Академію, Долинський повернувся до Львова, де й осів на ціле життя. Працював Долинський головню над прикрашенням церкви св. Юра у Львові, для якої виконав малювання по стінах, стовпах і образи для іконостасу. Академік В. Щурат свідчить, що в 1863 році Ф. Лобеський високо оцінив ці праці Долинського, як "націховані природністю, гармонією, силою кольориту без яркості, гарними

формами і сміливим, легким та виразистим вжиттям пензля". Крім св.Юра, Долинський виконав дуже багато праць для інших церков у Львові і поза Львовом у Західній Україні й особливо багато праці поклав у Почаєві, де малював по стінах і окремі образи. Як справжній майстер доби класичності, Долинський, хоч не був з фаху портретистом, залишив також серію портретів, головним чином львівських владик і західньо-українського духовенства.

По смерті Боровиковського в 1825 році в класичному малярстві цілої російської держави почувається ніби застій, а подекуди навіть і реакція проти класичності з напрямом до реалізму. Цей рух заініціював теж українець /грецького коріння/ з Ніжина Олекса Венеціанов /1779-1847/, учень Боровиковського, і зібрав у своїй майстерні досить значну групу учнів. Але його скромне мистецтво не було як слід оцінене сучасниками, а коли в тридцятих роках знову заблисло запізніним блиском класичне малярство в творчості Карла Брюллова, то учні Венеціанова всі перебігли до цього модного і зрештованого професора. В числі учнів Брюллова були й останні українські майстри класичного малярства, як Іван Оошенко, Тарас Шевченко, Дмитро Безперчий та інші. Між цими, так би мовити, епігонами класичного малярства перше місце належить, розуміється, Тарасові Шевченкові, генієві українського слова, що з фаху був майстром малярства й мав дуже великий малярський талант. Многогранний геній Шевченка також дуже різносторонньо виявився і в пластичному мистецтві. Тут творчість Шевченка яскраво виявилася і в різних галузях малярства: портретовому, жанровому, пейзажевому, релігійному. Крім того, Шевченко щасливо пробував своїх сил у скульптурі і в гравюрі. Як гравер Шевченко володів досконало технікою гравюри на металі, а також на камені /літографія/. Особливе призначення мають гравюри Шевченка; як гравер, він дістав гідність академіка, але можливо, що тепер ми найбільше цінили б Шевченка як рисівника. Однаково високо стоять його рисунки олівцем, і тушею, і сепією, і акварелею, і іншими засобами рисування та заливання.

Як майстер останньої доби класичності /часи Бідермаєра/, Шевченко унікав великих академічних полотен, а його творчість найкраще виявлялась у невеликих інтимних речах. Правда, він не все унікав і більших образів олійними фарбами, як відомий його образ "Катерина", але особливу йому малароку славу здобули портрети, як елегантні жінки, так і повні індивідуальності чоловічі. В релігійних образах Шевченко давав оригінальну композицію, далеку від загально розповсюджених композицій, як "Розп'яття", що так неподібно до всіх образів Розп'яття, що ми звикли бачити в кожній церкві.

В пейзажах Шевченко не тільки віддавав свій власний настрій, але й індивідуальні характерні ознаки тих краєвидів, які він зарисовував.

Зовсім інакше виглядають у нього краєвиди азійських пустель і зелених-блакитних гір і степів України; але в Україні Шевченко в іншому характері трактує різні, виразніші ландшафти Правобережної України і мягаші, перейняті ліричним настроєм краєвиди Лівобережжя. Цілу окрему групу в творчості Шевченка займають його автопортрети. Вони такі різноманітні, від молодечих портретів у Петербурзі підчас науки в Академії, і цвітучих мужественних портретів роблених в Україні, а потім цілої серії автопортретів на заслання, по яких крок за кроком можна простежити, як недоля заслання поступово ламала цей могутній організм, і нарешті автопортрет після заслання, по яких можна простежити, як близиться до могили цей колосально сильний духом, але зломлений тілесно великий чоловік. Його автопортрет у перших часах заслання і другий, зроблений в останніх часах сидіння в Ново-петрівському форті на живі очі показують, що переніс Шевченко за десять років поневіряння в азійській пустелі в сіддацькій шинелі. Ми повинні бути дуже вдячні Шевченкові спеціально за те, що він залишив нам велику серію своїх автопортретів, що являються, власне, мальованою автобіографією геніяльного поета.

В добу Шевченка, останні майстри доби класичності пусти-ли в люди вперше в українському малярстві жанрові образи і вони швидко зайняли в малярстві головне місце. До того часу діапа-зон нашого малярства обмежувався до портретів та композицій ре-лігійних або історичних. З початку класичного малярства появил-ся у нас пейзаж, як самостійна галузь малярського мистецтва, а з кінцем доби класичності pojavився в нашому малярстві і жанр, цей останній в другій половині ХІХ ст., в добу еклектизму та ре-алістичних і поступово-громадських ідей, які опанували тоді ма-лярство, зайнявши у малярстві чільне місце, яке перед добою кля-сичності в усіх періодах належало релігійним образам, а в до-бу класичності — портретові.

УІІ. ЕКЛЕКТИЗМ.

Уже в попередню добу класичності, в останнім її періоді молодші українські майстри малярства, здебільшого учні Брюлова, як Тарас Шевченко, Дмитро Безперчий (1825-1913), навіть Іван Со-шенко (1806-1876) були типовими майстрами своєї доби, це зна-чить були майстрами третього періоду класичності, так званого Бідермаєрцайт, тому вони вже не малювали великих академічних по-лотен, а їх творчість мало більше інтимний характер це були не-величкі і нерепрезентативні, а призначені для родинної інтимної обстанови невеликі портрети; ці майстри навіть охоче залишали олійні фарби для акварелів та олівців, що більше надавалися для дрібних оздоб обивателів того часу. Тоді увійшли до вжитку і ро-звинулося мистецтво силуетів. І все, що творилося найкращого в мистецтві того часу, мало інтимний характер. Консервативніші май-стри, що продовжували триматися великанських політєк з історич-ними або релігійними композиціями, талановитих індивідуальностей з поміж себе не виділяли, і їх мистецтво видохлося; в той час у талановитіших майстрів воно далі чарувало, зле саме своєю інтим-ністю. Це значило, що мистецтво менше обслуговувало пишні палати магнатів та вельмож, а більше пішло на послуги середніх верств населення, бюргерських кол, середне заможного міщанства. Цей соціяльний здвиг мусів діяти свого органічного розвитком та природ-нього завершення, і це виявилось в мистецькому рухові, що зва-лило остаточно класичність, чи як тоді висловлювалися — акаде-мізм. Уже через два роки після смерти Шевченка в атінах петер-

бурзької Академії, що була природним огнищем для української мистецької молоді (бо в Україні Академії вже не існувало), вибухнула ціла революція: студенти Академії під проводом українця Івана Крамського з Острогорського на Слобожанщині, ті що мали кінчати Академію і заклали мистецьку артіль для віільної праці нового суспільства. Той соціальний здвиг, що вже раніше намітився до праці для середнє заможної верстви суспільства, скоро появився в тому, що соціальна тенденція опанувана мистецькою творчістю, дала їй певний поступовий громадський напрямок (по російськи — "направленіє") і загалом в малярському мистецтві так зване "направленчєство". Ця течія полягала в тому, що майстри шукувалися по можливості точніше (фотографічніше) віддати дійсність, але сюжети для своїх образів при тому брали або з протонародного життя, або коли панського, то з метою показати вади того панства, вади тогочасної соціальної дійсності, ("облічительное направленіє"), переймалися соціальною проблемою, або тенденцією і своєю малярською творчістю переслідували завдання більше тенденційно-малярські, ніж мистецько-малярські. Тоді майстри оголосили війну формулі "мистецтво для мистецтва" (своєю дорогою формулі беззмістовної і дурної), а висунули формулу мистецтва на службі громадським ідеалам. В шістдесятих роках ця течія мистецтва "з направленієм", поєднавшись з аналогічним рухом в літературі тогочасній, зміцнилася, а в початку сімдесятих років аденти цього нового тоді мистецтва зорганізувалися в товариство "передвижних виставок", яке тріумфувало і в Україні аж до кінця століття. По назві цього товариства і все малярство останньої третини XIX століття часто так і називається "передвижництвом". Це товариство передвижних виставок поставило собі завдання щороку уряджувати велику виставку образів, переносити (передвигати) цю виставку від одного до другого більшого міста. Одкривали виставку в Петербурзі, потім "передвигали" її до Москви, а далі до Києва, Харкова, Одеси, до всіх найбільших українських центрів. В Україні ці виставки в українській громаді викликали ентузіазм, бо молода тоді українська громада одушевлялася тими самими громадськими напрямками, які пропагували ці виставки.

Основоположниками товариства Передвижників були українці Мясоедов, Крамський, Ге, найталановитішими співробітниками їх теж були українці — Рєшин, Кульнєдєв, Бодарєвський, Нілус, Пимоненко та інші; найяскравіші впливи тенденційності мистецтва передвижників спромігся дати українець Ярошенко, найвидатнішими пейзажистами передвижників теж були українці — Куїнджі, Лагоріо, Дубовської, майстром історичного жанру був теж українець Литовченко. По-за українцями товариство передвижників підпирали остзейські німці — Перов, Кладт, Клевер; росіяне, за винятком пейзажиста Шинкіна і майстра історичних образів Сурікова, в цім товаристві були на других реях; ціла ця доба передвижницького мистецтва аж до кінця XIX століття більше відноситься до українського мистецтва, ніж до російського, яке воно офіційно репрезентує; але для українського мистецтва ця доба не надто щаслива, бо вже в ній ми не зустрічаємо таких геніїв малярського мистецтва, як хоч би Левіцький та Боровиковський в попередній добі.

Оскільки центр ваги нового малярства полягав не в мистецьких осяяннях, а в заглибленні громадсько публіцистичної тенденції, то і не дивно, що найталановитіша і найбільша постать українського малярства того часу Микола Ге, (1831—1894) був власне більше глибоким філософом, ніж артистом-маляром. Його

творчість висунула глибоку філософічну проблему "двох правд" і з широкою філософською ерудицією цю проблему отримувала. Ця проблема захопила Ге ще змолоду, і він вилив її в образі "Тайної вечері". Головною постаттю в цім образі, розуміється, уявляється Юда - якого Ге представив як ідейного націоналіста. Тридцять сребреників для Ге ролі не грають, це тільки деталь, щоб забруднити образ Юди, який в очах майстра був ентузіастом єврейського націоналізму; він пішов за Христом в надії, що могутня проповідь Христа відновить жидівське царство. Коли ж Юда переконався, що Христос має зовсім інші інтернаціональні, вселюдські аспірації, для яких жертвує національними інтересами жидівства, то Юда мусів відвертисися і погубити Христа, хоч би для цього і прийшлося піти на 30 сребреників. Глибока і хвилююча проблема, образно поставлена майстром-філософом Ге по нині і ще довго зостанеться актуальною; хіба нині ми не переживаємо часів боротьби інтернаціонального соціалізму з соціальним націоназмом, які Ге символізував в постаттях Христа та Юди своєї "Тайної вечері". Та ж колізія двох правд набуває в образі Катерини II над труною Єлисавети, ту ж проблему почав Ге вилити в нескінченному образі Шевченка на допиті у генерала Дубельта, а ще повніше ту ж проблему двох правд виявив Ге в образі царя Петра і царевича Олексія. Царевич Олексій втілює всю упертість і завзяття національного консерватизму Москви, а Петро I символізує брутальну силу інтернаціонального деспотизму. Цей образ став центральним образом першої передвижної виставки. Ця проблема двох правд, двох противників, що кожен глибоко вірить в свою правду і за неї готовий згинуть, переслідувала Ге до кінця днів: їй присвячена і остання велика композиція Ге "Голгота", де ці дві правди символізують Христос і розбійник, що обидва умірають, кожен за свою правду. Цього образу царська цензура не допустила до виставки. Може найяскравіше цю проблему двох правд Ге висвітлював в образі "Христос перед Пілатом", коли інтелігентний, широко освічений Пілат ставить Христу питання "Що є істина?" А Христос стоїть перед ним у вигляді тупого, обмеженого фанатика, але з кошмарно твердим, крицевим поглядом, який примушує повірити, що фанатична обмеженість Христа перемагає філософічну широкість епікурейця Пілата. Цей образ Ге був би епохальним, якби в захопленні філософічної проблемі Ге не далеко відійшов від мистецькості виконання. Постає Пілата із спини, з одставленою рукою так жахливо зле мальована, що поєє ціле вражіння від образу. А тим часом Ге міг бути і був добрим майстром, особливо в реалістичних портретах, як портрет Костомарова, який Ге одписав Науковому Товариству ім. Шевченка у Львові, де він і знаходиться, або портрет Н. Кониської (з дому Петрункевичів), невістки Ол. Кониського, або в портреті власної невістки і багато інших.

Віртуозніше як майстер малярства, але далеко поверхівіше ніж Ге, був учень Крамського Ілля Рєпін з Чугуєва під Харковом (1844-1930), що в кінці XIX століття уважався найбільшим майстром малярства на цілу Росію. Талановитий майстер Микола Ярошенко (1846-1898), що дав кілька дуже сильних портретів, зійшов на революційні теми, і його тенденційно революційні образи "В'язень", "Студент", "Отруїлася" більше переслідують мету революційної пропаганди, ніж мистецьких осягнень. Микола Бодаревський, Микола Кузнецов і інші передвижники, розуміючи реалістичне малярство, як наближення до фотографічності, заповнювали щорічні передвижні виставки, що після тріумфів у сімдесятих-вісімдесятих роках минулого століття, вже в дев'яностих ста-

ли цікавими і своєю сірістю лише підкреслювали, що малярство мусить залишити громадську тенденційність, а обернутися до шукань за чисто мистецькими осягненнями.

На перших передвижних виставках живий рух почувався в малярстві пейзажному. Особливий успіх мав Архип Куїнджі (1842 - 1910) своїми українськими краєвидами, ефективно освітленими здебільшого місячним сяйвом. Куїнджі (справжнє прізвище - Шаповал) був учнем Івана Айвазовського (1817-1900), що власне був ще представником пейзажного малярства доби класичності. Айвазовський (українізовано в паперах він звався Гайвазовський) походив із вірменської родини, що ще в ХІУ столітті переселилася до Галичини і там проживала більше 400 років. Батько майстра переїхав у Крим, оселився у Феодосії, де і родився будучий майстер українського пейзажу художник Айвазовський. Родившись на березі Чорного моря, він море дуже покохав і став майстром співцем Чорного моря. Спочатку він ще малював українські степи, а пізніше став виключно мариністом. Прославившись мариніст у Європі та Америці, Айвазовський поклав початок цілій школі українських мариністів, між якими особливо визначалися Руфим Судковський, з Очакова, Лев Лагоріо з Феодосії, Гаврило Кондратенко, Микола Гриценко і багато інших.

В трьох найбільших містах України: у Києві, Харкові та Одесі українські пейзажисти фактично в тому часі зложили три групи трехи відмінні між собою, але всі досить численні. У Києві найсильнішим пейзажистом в кінці минулого століття був Сергій Святославський, але найбільшу славу здобув Володимир Орловський, що учився у Сошенка і з рекомендацією від нього до Шевченка поїхав у Петербург; у Петербурзі ж прославився своїми краєвидами києвин Кость Крижицький; у Києві мали успіх Володимир Менк і майстер виключно українських краєвидів родом з польської родини - Вжеш, так само А. Сабатовський. Під кінець століття між київськими пейзажистами визначався Петро Левченко, але його цікавіші праці відносяться до пізнішої доби.

Не менше ніж київська, визначилася в малярському мистецтві група харківських пейзажистів, між якими особливо вславилися слобожане Микола Дубовський і близький до нього Кость Первухин; творцями реалістичного пейзажу лівобережної України були харківці - Микола Сергіїв, Михайло Ткаченко і особливо Сергій Васильківський (1854-1917) краєвиди якого, завжди невеличкі, високо цінилися. Від свого звичаю малювати невеличкі образи Васильківський неохоче відступав, малюючи три великих панно для дому Полтавського земства.

Між пейзажистами Одеси найбільшим майстром являється Іван Похитонів (1850-1923) родом з Херсонщини. Працював Похитонів найбільше за кордоном, головню в Парижу, де навіть французів дивував тонкою незрівняною віртуозністю своїх невеличких краєвидів. Похитонів свого часу зробив безперечний вплив на Васильківського, що багато завдячував тонкості виконання своїх краєвидів Похитонову, хоч і не міг вповні йому дорівнятися. Між одеськими майстрами, що спеціалізувалися на українських краєвидах визначалися Герасим Головка, Микола Околович, Г. Лодиженський, С. Горонович та інші. Одеський порт залюбки малювали Олександр Попов, Володимир Бальц, Петро Ганський та інші. До одеської групи треба зарахувати ряд майстрів походження грецького, українського, молдавського, але це все майстри, що родилися в Україні, підлягли українським впливам і коли не українізувалися свідомо (українська свідомість за царських часів до революції 1905 року, особливо в Одесі, була дуже невелика), то несвідомо

або краще півсвідомо українізувалась їх мистецька творчість. Між цими майстрами особливо визначався Киріак Костанди, але до них треба ще зарахувати таких майстрів, як Микола Алаксомати, Євген Буковецький, Олександр Стиліануди, Борис Егіз, Катерина Петрококино, Ерато Маврокордато, Олександр Бистань, Євген Посполітакі і багато інших.

Як не низько в тих часах — під кінець вісімдесятих років — стояла українська свідомість, але якраз тоді і то серед одеських майстрів вперше виявилось почуття окремішності від москвинів і стремління утворити український осередок мистецтва паралельний до столичних, але районно український. Як вислід такого стремління було десь коло 1889 року założено товариство "Южно-Русских Художников в Одессе". (В тих часах постійно українці ховалися за назвою "южно-руссів", так, що і журнал "Київська Старина" був присвячений дослідям "южно-русской історії"). Основоположником одеського товариства Южно-Русских Художників був свідомий українець талановитий артист маляр Лев Скадовський (1846—1892), близький приятель Олександра Русова. Сам заможний херсонський поміщик (як і Микола Кульнецов та майстер українського історичного жанру Віктор Ковалів — член одеської громади, автор образу "Остання рада на Запоріжжі") Скадовський хотів відтяти українських майстрів від російських столиць і заложити товариство українських передвижників. Ніяких інших програмових завдань Скадовський одеському товариству не ставив, крім того, що членами товариства мали бути майстри з України і передвижні виставки уряджувати виключно по українських містах. Однодумців Л. Скадовський, хоч сам постійно жив у себе в маєтку недалеко від Миколаєва, знайшов в Одесі. Основоположниками товариства Южно-русских художників у Одесі, крім Л. Скадовського, що, на жаль, швидко помер, були ще Микола Кравченко, Опанас Розмарицин, Киріак Костанди, Олександр Попов, Микола Кузьнецов, Григорій Лодигженський та скульптор Борис Едуардс. Пізніше до товариства пристали українці художники як одесці, так і з поза Одеси, як Левченко, Пимоненко, Ян Станиславський з Києва, Іван Рашевський з Чернігова, Леонід Пастернак, Петро Нілує, Герасим Головков і інші з Одеси. Товариство після смерті Л. Скадовського тяжко боролось з матеріяльними труднощами, але його виставки мали успіх в Одесі, в Харкові та по інших містах України. Товариство працювало до самої революції.

УІІІ. СУЧАСНІСТЬ.

З кінцем ХІХ століття передвижництво видохлось; опозиційно настроєне суспільство в поступовіших елементах перейшло до революційної тактики "направленіє" передвижників вже перестало імпонувати, воно видавалось застарілим і наївним. Разом з тим опозиційно настроєні майстри з "направленієм" перемогли академізм і самі щасливо увійшли до академії, з якою стільки воювали; увійшли як переможці, як нові професори. Але доля не забарилася проти цих нових професорів озброїти нову мистецьку молодь, яку не задовольняв тенденційний реалізм передвижників з опозиційною закраскою. Нова молодь цікавилася мистецтвом, а не громадськими течіями. І передвижники тільки завоювали свої позиції та здобули петербурзьку Академію, як зараз опинилися в стані консерваторів, щоб не сказати реакціонерів відносно молоді, яка рвалася в перед до нових мистецьких досягнень. З передвижниками zostавалися або менше обдаровані елементи з молоді,

або слабші мистецькі індивідуальності. Між ними були й добрі майстри, як учень Рєпіна, унук Шевченка, Фотій Красицький, що добре рисував, дав добрі рисовані портрети Шевченка, але як майстер мистецтва без композиційної винахідності і без тяжкого відчуття фарб. Його товариш Михайло Козак при тих самих вадах ще й далеко слабший рисувальник. Трохи вище їх стоїть західньо-український майстер Модест Сосенко (1875-1920), що свідомо ухилився від надто поступових мистецьких течій і, закінчуючи мистецьку освіту у Парижі, умисне обрав собі учителів між солідними академістами. З Парижу Сосенко вернувся до Львова, солідний майстер реалістичного напрямку без імпресіоністичних ухилів. Його портрети і автопортрет добре зроблені яскравої характеристики; жанрові образки, як хлопці на плоті, дуже живі, але мало цікаві.

Між тим за кордоном реалізм вже давно зробив сміливий крок від фотографічного і академічного реалізму до розв'язання проблеми світла і світлотіни, віддання тримірного сонячного світла і розбивання світляних хвиль, але це мистецтво довго не знаходило adeptів між українськими майстрами. Першим українським майстром, що пристав до імпресіонізму іто в найбільше конвенціональній формі була Марія Башкірцева, (1860-1884), але її приклад не знайшов наслідувачів. Власне Башкірцева прожила майже увесь свій короткий вік за кордоном у Франції та Італії і для процесу розвою українського малярства зосталася сторонньою. Її мистецтво добре виводиться із французького, але осторонь ця талановита дівчина стоїть в мистецтві українському. На Україні для її мистецтва за її життя час ще не прийшов.

Власне імпресіонізм прийшов в Україну два десятки років після Башкірцевої, прийшов від науки Яна Станиславського (1860-1907), професора краківської Академії, родом з Київщини і киянина, що все своє життя і талановиту мистецьку творчість присвятив українському краєвидові. Станиславський виховав більшу групу українських пейзажистів імпресіоністів, що учились в краківській Академії. З початком XX століття Петербурзька Академія з професорами передвижниками занепадала, а Краківська навпаки розцвітала творчістю групи молодих професорів, adeptів поступовіших течій мистецтва, головне імпресіонізму і символізму. Між цими краківськими професорами особливо визначалися імпресіоніст Ян Станиславський та символіст Станислав Виспянський. Обидва вони справили на модерне українське малярство дуже великий вплив. З огляду на високе реноме в тих роках краківської Академії досить значна група молодих українських майстрів замість Петербургу подалася до Кракова, як натурально до Кракова ж по мистецьку науку вдавався вся молодь з Західньої (тоді австрійської) України. І таким чином в Кракові зібралася група української мистецької молоді, яка і поділилася головне на ці два напрямки: імпресіоністів - учнів Станиславського і символістів - учнів безпосередніх або посередніх Виспянського. Вплив Станиславського був благодійним для українського малярства. Між учнями Станиславського ми маємо таких талановитих пейзажистів як Іван Труц - елегантний і рафінований майстер, потім Микола Бурачек, що найближче підійшов до Станиславського і продовжував його працю над українським краєвидом. Учнями Станиславського були і Віктор Масляників, поет українського стилю, і пікантний рисувальник Іван Бурячок; під впливом Станиславського гарні і тонкі краєвиди давав Михайло Жук. Молода група українських пейзажистів імпресіоністів вдерлася в українське мистецтво і заразила декого з старших майстрів,

що ще були в стані переродитися. Так моменти імпресіонізму проявилися у М. Пимоненка, і зовсім до імпресіоністів перейшов Петро Левченко /1859-1917/, залишивши свою давню маніру фотографічного пейзажу і перейшовши до сояшних світляних імпресіоністичних краєвидів. Імпресіонізм захопив молодого учня одеських реалістів Василя Лепикаша /1887-1920/, що з правовірного учня Г. Лоджиженського обернувся теж в свіжого сояшного імпресіоніста.

Наскільки благодійним для українського малярства був вплив Станиславського, настільки був шкідливим вплив Виспянського, цього маляра між літераторами і літератора між малярами. Виспянський приніс свій символізм до Польщі не з перших джерел, не просто з Франції, а з гіршого варіанту символізму, пре-парованого для німців колись славним Беклином. Наскільки беклінізм слабше від французького символізму, настільки виспянщина слабше від беклінізму і настількиж український символізм слабше від виспянщини. Тим часом Виспянський потрапив заразити своїм прикладом всіх українців, що вчилися в краківській академії та не замкнулися в рамках пейзажів і школи Станиславського. Шкідливий вплив літературного символізму Виспянського багато псує таким талановитим майстрам, як Михайло Жук, Іван Кулець, Іван Северин та інші. Вплив Виспянського підірвав навіть могутній талан Олекси Новаківського. Можна сказати, що при всіх своїх незвичайних здібностях Новаківський ціле життя поборював в собі краківську виспянщину, але так до кінця перебороти її і не здолав. І гуцульський народній герой Юрко Довбуш у Новаківського обертається в якогось краківського книжачка. Цікаво, що відемному впливу виспянщини мабуть через посередництво Новаківського підляг і такий тонкий та чутливий перед тим пейзажист, як Петро Холодний /батько/ /1876-1930/. Цікавий часами і в композиціях, коли в них панує краєвид, як в образі "Князь Галич" Холодний стає неприємним в літературно-декламаційних претенціозних образах на взір "Ой у полі жито". Вітражі Холодного, виконані для Братської церкви у Львові, подекуди нагадують невдалі і неприємні вітражі Виспянського в Кракові; так само вітражі Виспянського у Кракові більше псують, а не прикрашують ті церкви, по яких ті вітражі розміщено.

Від цих талановитих але заражених виспянщиною майстрів вигідно відрізняється близький до них характером свого хисту Олександр Мурашко /1875-1919/. Учився в Петербурзькій Академії, де засвоїв засади здорового реалізму, але не довів його до крайности, фотографічності, Мурашко ніколи не вдавався ні в яку символіку. Завершуючи свою мистецьку освіту в Парижі, Мурашко сприйняв дещо трохи від імпресіонізму, але теж не вдавався і тут в крайність і не допускав ефектам світла панувати над кольорами, гамма яких у Мурашка незвичайно багата. Пишність барв, вибагливість кольориту, яскравість освітлення уміє Мурашко поєднати з точним реалізмом, що вибивається як з цілої композиції, так і безлічі деталей, спостережених гострим оком майстра.

Тоді як в українському малярстві зазначилися такі великі здвиги, переходячи якими воно змагалося дігнати європейські досягнення, від яких геть відстало в другій половині XIX ст, в той саме час в тишині архітектурної майстерні харківського архітекта Бекетова зрів і формувався великий і різноманітний хист видатного майстра; про цього майстра не вгадували, що він не потягнеться за європейськими взірцями, але знайде взірці для своєї творчости в старому українському народньому мистецтві і дасть почин для нової оригінально української, так би мовити,

національної течії в українському малярстві, для якої тяжко знайти аналогію в мистецтві інших народів. Називається цей майстер Василь Кричевський. Тяжко сказати, яка галузь пластичного мистецтва є спеціально йому питома: архітектурна декорація, пейзажне малярство чи графіка. Дуже тонкий рисувальник, В. Кричевський однаково впевнено, твердою рукою виводить і архітектурні викресли, і графічні рисунки, і акварельні пейзажі або й олійними фарбами, поверх яких часто карбує рисунок олівцем. Малюючи краєвиди, В. Кричевський залюбки спиняється на краєвидах з архітектурними деталями. Незалежно від В. Кричевського, за кордоном, головне на студіях візантійського та старовинного єгипетського та асирійського мистецтва, до дуже близьких висновків прийшов другий майстер — Михайло Бойчук. Вдачою повна протилежність Кричевському, що найкраще працює в самотині і затишку, М. Бойчук є більше проповідник, учитель ідеолог мистецтва, ніж майстер мистецтва. Власних праць Михайла Бойчука відомо мало, але із тих, що зосталися в монастирі Студитів у Львові, видно, який М. Бойчук вибагливий та досконалий стиліст. Декораційна стилізація, оперта на традиціях українського декораційного мистецтва — такий завіт Бойчука, що встиг створити цілу школу вже відомих українських майстрів. Найближчим до Михайла Бойчука в своїх декораційних композиціях стоїть молодший брат і учень Михайла Бойчука Тимко Бойчук /1896—1922/, праці якого являються втіленням мистецьких ідей старшого брата й учителя. Коли творчість В. Кричевського шляхетно-архітектурна, творчість братів Бойчуків далеко демократичніша і протонародніша, але не менш вибагливо декораційна. Між учнями та послідовниками Михайла Бойчука, крім Тимка Бойчука, визначилися М. Касперович, С. Налівинська, О. Павленко, Іван Падалка, В. Садляр і багато інших.

У 1917 році в Києві було założено Академію Мистецтва з такими професорами як В. і Ф. Кричевські, М. Бойчук, Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Жук та інші. Академія одразу стала на дуже високому рівні, але революційні негоди завдали по всій академії тяжких ударів, які академія всеж витримала, урятована головне М. Бойчуком та його учнями. Вона й досі є визначним осередком українського мистецтва. Але саме мистецтво на Україні обмежене політичною програмою, стиснено до пролетарських сюжетів, як це видно з образів М. Світличного та О. Сиротенка і задихається як у тюрмі. Багато українських майстрів через те виїхало або до Західної України, або працює на еміграції.

Л і т е р а т у р а.

- М. Голубець: Начерк історії українського мистецтва. Львів 1922.
Ф. Шміт: Мистецтво старої Русі-України. Харків 1919.
Н. Мичев: Древнійший фрагмент русско-византійської живописи. — Seminarium Kondakovianum II. Прага 1928.
Н. Петров: Южно-русскія ікони. — Искусство в Южной Россіи 1913, XI—XII.
І. Свенціцький: Іконопис Галицької України XV—XVI віків. Львів 1928.
Е. Кузьмин: Украинская живопись XVII в. — Прабар. Історія русского искусства т. XI.
І. Чукин: Д. Левицький, Київ 1930.
Д. Чукин: Боровиковський. Харків 1931.
С. Ернст: А. П. Лосенко. — Старые Годы. 1914, I.
А. Бенуа: Історія русскої живописи в XIX в. С. Петербург 1902.
П. Ковжун: Ukrainische Kunst der Gegenwart. Berlin 1938.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь т р е т ь я.

У К Р А Ї Н С Ь К А Г Р А В Ю Р А.

Проф. Дмитро Антонович.

Гравюрою називаємо, у відміну від творів малярства, зображення не безпосередньо виконане, а спрацьоване на твердому матеріалі в зворотньому вигляді, а потім відтиснуте. Вигода таким способом виготовляти зображення є в тому, що оригіналів малярського твору завжди буває один, а коли майстер повторить декілька разів свій твір, то це вже будуть повторення, або й копії творів малярського мистецтва, тоді як гравюру можливо відтискувати в великому числі примірників, і всі відтиски однаково будуть оригіналами.

Гравюри бувають різних гатунків в залежності від матеріалу, на якому спрацьовано відворотне зображення, та в залежності від способу його опрацювання.

В залежності від матеріалу, на якому, заготовляється відворотне зображення /назовім його "гравірувальна дошка"/, знаходиться спосіб виконання гравюри: коли гравірувальна дошка є деревляна, то майстер з неї витинає ті частини, яких не потрібно на гравюрі, а залишає ті, які пізніше покриває барвою і відтискує. Отже, при такому способі зображення дістається від тих частин деревляної дошки, яких не зачеплено вирізувальним ножом /ритком/, та які складають верхній шар гравірувальної дошки, що намазані фарбою, відтискуються; вирізані з дошки глибші частини не відбиваються зовсім. Такий спосіб виготовлення гравюри німці називають *Nochdruck* /високодрук/, бо відбивають зображення високі, не зачеплені ритком частини гравірувальної дошки. Такого способу "високого друку" вживається, коли матеріалом для гравірувальної дошки служить дерево, а тому цим способом виконані гравюри називаємо "древоритами". В останніх часах, крім дерева, вживають для гравірувальних дошок іншого м'якшого матеріалу /напр. лінолеум/, але з м'якшого матеріалу дістається здебільшого менш шляхетні мистецькі твори, і тільки найкращі майстри переборюють не шляхетні властивості м'якого матеріалу для гравірувальної дошки.

Коли матеріалом для гравірувальної дошки служить метал /мідь, криця або інший/, то на металевій гравірувальній дошці видряпується /або в інший спосіб заглиблюється/ у відворотньому вигляді точно те зображення, яке майстер хоче мати відбитим. Барви, при накладанні на так опрацьовану дошку, заходять у заглиблення металеві дошки, а з поверхні дошки барва стирається і таким чином відбиваються заглиблення, зроблені на гравірувальній дошці. Цей спосіб гравюри німці назвали *Tiefdruck* /глибокодрук/, бо відбивають зображення заглиблені частини гравірувальної дошки. При виборі металю для гравірувальної дошки здебільшого теж вважають, що чим твердіший метал, тим він є шляхетніший для виконання гравюри. Тому із металів майстри гравюри найчастіше обирають або мідь /гравюри на міді називають мідерити/ або крицю /сталь/ і тоді виготовляють сталерити. Останніми часами вживають м'якших і дешевших металів, як цинку, чи яких стонів, але на тому також здебільшого тратить шляхетність гравюри.

Способів, якими на металевих дошках виглиблюють рисунки, є багато: в основі це або способи безпосередньо видряпувати на металевій дошці зображення гострою голкою чи штихелем /спеціальним крицевим струментом для дряпання металевої дошки/, або способом витравлювання зображення на металевій дошці кислотами чи взагалі розчинами, що травлять метал. Крім того вживають і сполучення цих обох способів: різання і травлення металевої дошки для виготовлення тої самої гравюри. Коли металева гравірувальна дошка виготовляється травленням розчинами, то тим способом виготовлена гравюра називається офортом. Офорти виготовляються в той спосіб, що гравірувальну металеву дошку покривають тоненьким шаром лаку, а коли він застигне, тоді голкою роблять на дошці потрібне зображення. Там, де пройшла голка, лак знято, і туди проходить розідаючий розчин, що протравлює відповідні місця.

Способів травлення металевих гравірувальних дошок є також чимало: крім офорта частіше других вживається спосіб "акватинта", це, коли зображення наносяться на дошку, опрацьовану так, що вона ніби вкрита зерном, що робить тло зображення; потім спосіб "меццотинта" або чорна маніра, коли тло гравюри в засаді протравлюється до загальної чорноти і по чорному тлі пропрацьовують світлі місця. Є ще чимало інших способів різних гравюр на металі; для відшукування металевої дошки конче потрібно мати спеціальний станок з пресом; тоді як дереворити іноді можна відбивати ручним способом.

Крім дереворитів /гравюр на дереві/ та гравюр на металі, часто вживають ще гравюр на камені; ці останні називаються "літографіями". Це відворот зображення наноситься на хемією опрацьовану гладку поверхню спеціального каменя, заправленого в станок, і з нього відбивають гравюри, що точніше називаються літографіями.

Спеціальні підручники оповідають про різні способи гравюр, але в гравірувальному мистецтві часто майстри мають і власні винаходи, що їх тримають в тайні, та яких не публікують, а тому трапляється, що з смертю майстра губиться і його винахід опрацьовання гравюр.

З огляду на те, що майстерство гравюри є дуже тяжке, вимагає від майстра не тільки мистецького вміння майстра, рисувника або маляра, але, крім того, ще й багато технічного ремесла для виготовлення гравірувальних дошок і відтискування їх, майстерства, для якого треба багато умілості, терпіння і витривалості. Оскільки майстри мистецтва таких якостей часто не мають, то вони останніми часами все частіше задовольняються тільки виготовленням зображення, а переводом тих зображень на гравірувальні дошки, чи, як їх називають тепер - "кліше", займаються майстри техніки, і роблять вони це механічним способом. Від цього якість гравюри, розуміється, знижується, бо така гравюра не є вже викінченим твором мистецтва, а на ній лежить відпечаток машинової продукції, механічного опрацьовання, і такі відбитки хочби й мистецьких зображень вже не є оригінал-гравюрами, а творами машинової продукції. Самі артисти, що обмежуються заготовленням графічних рисунків, які розмножуються шляхом механічно виготовлених клішів і машиновою продукцією, навіть при найбільшому хисті та талановитості вже не можуть уважатися за майстрів граверів, а тільки за графіків. При механічному розмножуванні їхні, іноді і дуже добрі графічні праці, часто псуються технічною неудосконаленістю і доходять до широкої людности у вигляді далекому від вимог мистецтва. Це вже частіше твори не мистецтва гравюри, а базарної продукції.

Механічні майстерні всяких цинкографій з початком ХХ

столітті українські майстри графіки та гравюри можуть похвалитися виїмковими талантами, а українське графічне та гравірувальне мистецтво imponує Західній Європі та Америці, здобуваючи в цій галузі для українського мистецтва признання й поважну славу.

На Україні майже зовсім не розвивалася гравюра на камені-літографія, натомість високим досягненням дійшли гравюри на дереві і на металі - древорити та мідерити. І то в старовину майстри досить досконало розрізняли техніку на дереві від техніки на металі. Гравюри на дереві переважно були так звані штрихові гравюри, цебто з гравірувальної дошки вирізалася тло і залишилися ті лінії, що робили рисунок, не торкнутим; отже майстер дбав не тільки про красу ліній, що творили рисунок, про їх напрям, зворот, виріб, але зважав на товщину чи тонкість ліній і міг обдумати, витинаючи тло, кожену деталь, в кожному місці товщину чи тонкість ліній та всі інші ознаки. В ХІХ ст. почали, змішувати техніку вирізування з дерева і металі, почали частіше по дереву вирізувати рисунок, а залишати тло, так що на відтискові одбивалося чорне тло, а вирізаний рисунок на тому чорному тлі лишався білим, або в кольорі паперу не покритого вирізаними частинами дошки. В старовину, перед ХІХ ст. такий спосіб гравюр з чорним тлом теж іноді вживався, але ця техніка була простішою, менш шляхотною, бо тут уже лінії рисунку так не опрацьовувалося, як в древоритах штрихових, де кожен ліній спеціально обмірковувано і обрізувано. Але, що гірше, в ХІХ ст. почали деревляні дошки і далі опрацьовувати як металеві, почали їх так само травити міцними кислотами - так звана ксилографія - яка особливо стала улюбленою в ХІХ ст. і лишається такою до нині. Ксилографія імітує гравюру на металі, і то іноді так досконало, що по відтискові на можна пізнати чи на дереві, чи на металі травлено гравюру, і таким способом гравюри відходять від користовування властивостей матеріалу, а вводять момент імітації, проти чого принципово в мистецтві можна змагатися.

Призначення гравюри було з початку побіжне: або випускати в більшому числі гравюровані аркуші з образками, іконами чи листами спеціального характеру (так звані "тезиси", цебто рисовані програми академічних диспутів) та інше, і це були гравюри на окремих аркушах, що кожен аркуш виявляв з себе цілість, викінчений твір мистецтва; такі гравюри називаємо "листові гравюри". Або знову ж часто, і в Україні частіше гравюру робилися не для самостійного вжитку, а для оздобы книги. Такі гравюри або віддруковувалися на окремих сторонах книги, або на сторінках книги поруч з друком тексту, або на оздобі сторінки з заголовком. Такого призначення гравюри називаємо "книжковою гравюрою". Книжкова гравюра являє собою або ілюстрацію до книги і тоді бувала гравюрованим образком, або орнаментальною окрасою на початку сторінки (заставна), на кінці сторінки (кінцевка), на початку книги (загальний листок "форта"), загальною ілюстрацією перед початком книги (фронтиспис), рисунком прописної чи початкової літери (фігурна літера), обрамованням сторінки, значком видавництва, гербом меценатів, тощо. Про книжкову гравюру уже почасти була мова (Див. лекція восьма: Українська книга ІУ - Мистецтво української книги). Треба признати, що книжкова графіка і в старовину і в сучасній Україні робила більші успіхи, доходила вищих досягнень і була значно численніша в продукції, ніж гравюра листова. Але і цієї останньої легкозахити ніяк не можна.

Перша гравюра українська, яку ми знаємо (треба думати, що

в дійсності це вже була не перша, але давніші не збереглися) це була гравюра в книзі львівського видання "Апостол" 1574 року. Це була доба, коли в Україні в мистецтві розквітали форми ренесансу, і ця перша відома нам гравюра має ознаки форм ренесансу, але поруч з тим і ознаки ще не остаточно віджитого мистецтва готики. Тому першим періодом розвою гравюри в Україні вважаємо добу ренесансу.

I. РЕНЕСАНС.

Подібно до того як українська книга все мала нахил до опатності і навіть пишності, особливо в часи барокко в ХУІІ та початку ХУІІІ століття, але в добі ренесансу це трималася в своїх оздобах шляхетної стриманості, так само і в гравюрах доби ренесансу ще немає надто пишних композицій та орнаментів, але панує вибагливо стриманий шляхетний смак, що характерний і для української книги, і всіх інших галузів мистецтва. Найпростіша гравюра, яка до нас дійшла, це була, як ми вже згадували, гравюра на дереві у львівському виданні Апостола 1574 р. Ця гравюра представляє апостола Луку в досить вибагливій рамі, що наслідує форми досить пишного ренесансового порталу. Власне, тут мабуть не одна, а дві гравюри, всталені одна до середини другої. Перша, що служить обрамленням і представляє рисунок західньо-європейського ренесансового порталу, напевно як перше джерело, був гравюрою якогось західньо-європейського майстра; цей рисунок друкар Федорович вживав до обоїх видань у Москві, в Заблудові, цей же рисунок вжито і в Острозькій біблійі на форті; цей самий рисунок вжито і в виданні львівського Апостола 1574 року. Цей рисунок львівського видання так близько наслідує той же рисунок з московського видання, що довго компетентні дослідувачі гравюри вважали, що Федорович саму гравюровальну дошку з рисунком цього порталу вивіз із Москви і вжив при друкуванні львівського Апостола, вставивши тільки зовсім інший рисунок самого св. Луки до середини. Але, здається, вірніше думати, що у Львові був рисунок зкопійований і вирізана з дерева нова гравірувальна дошка зовсім подібна до оригіналу і правдоподібно, хоч як копія, різана все ж місцевим українським майстром. Щодо рисунку св. Луки в середині гравюри-обрамлення, то це рисунок зовсім оригінальний, ні трохи не подібний ні до московського, ні до заблудівського зображення того ж апостола. Гравюра св. Луки у львівському Апостолі має підпис латинськими ініціалами, "WS". Із того старі дослідники думали, що майстром цієї гравюри був якийсь західньо-європейський майстер. Бо і справді, ця гравюра, в порівнянні з московською, виглядає далеко більше по європейському, в ній інакша перспектива, зовсім інакші меблі, інакше і вільніше трактована ціла постать, а особливо і по ренесансовому реалістично нарисовано голову й руки, зовсім без іконографічного стилю характерних московських ікон, що ціхують цілий рисунок зображення св. Луки в московському Апостолі. Але з другого боку виразні сліди готицизму в меблях на львівській гравюрі і виразний відгомін старої іконографічної стилізації в рисункові ніг і складок одягу на ногах ніби виключають можливість припускати в цій гравюрі працю західньо-європейського майстра, в творчості якого вже не повинно б бути в сімдесятих роках ХУІ століття ні ремінісценцій готицизму, як їх немає в ренесансовім обрамленні; а також звідки-взялася б у західньо-європейському іконографічне вистилізування ніг і одіння на ногах? Цікаво, що той самий хитон, що покривав цілу статуру св. Луки, у верхній частині трактова-

ж Репродукцій цієї гравюри багато по всіх майже виданнях, що торкаються початків українського книгарства або гравюри. Найкраща репродукція на УІІ таблиці книги д-ра І.Свенціцького: Початки книгопечатання на землях України. Жовква 1924 року.

ний зовсім не іконографічно, і особливості українських ікон наслідують тільки в долішній частині. Все це примушує припустити, що автором гравюри був якийсь український майстер, що учився за кордоном і поєднував у своїй творчості західно-європейську умілість з старими і добрими українськими традиціями. Нема нічого дивного для тих часів у тому, що свої ініціали він підписав латинкою. Дехто з дослідників пробує ці літери перевертати або читати боком, щоб вичитати ініціали якогось із львівських тогочасних майстрів, але така праця видається марною, а правильніше припустити, що майстром цієї гравюри є невідомий нам український майстер доби ренесансу, що вчився гравірувальною мистецтвом десь в Європі, мав ініціали В.С. і в своїй творчості мав характерну рису наших ренесансових майстрів обережно приймаючи західні впливи і вдумливо поєднувати їх з найкращими традиціями українського мистецтва. По слову поета: «І чужому на-учайтесь й свого не цурайтесь».

Після львівських видань Федоровича, здавалося, що українське друкування книг зосередиться в Острозі на Волині під патронатом князя К. Острозького. Але острозькі видання, прекрасні і художні самі по собі, до мистецтва гравюри причинилися не багато. Далеко більший слід в розвою української гравюри залишили по собі художні, витонченого смаку видання друковані в Стратині, де друкарня була заснована і блискуче виявляла свою продукцію під протекторатом родини Болобанів і особливо Федора Юр'євича Болобана, передчасна смерть якого у 1606 році, на превеликий жаль, припинила художню продукцію книг і гравюр у Стратині. Але гравюри в Требнику та Служебнику 1604 і 1606 років, особливо зображення учителів церкви, являються одним з найвищих досягнень української гравюри доби ренесансу. Таким високим рівнем мистецтва книги і зокрема мистецтва гравюри Стратинська друкарня повинна завдячувати високо культурному, талановитому і ученому своєму проводареві Памву Беринді разом з яким уже в Стратині співпрацював довголітній друг і співробітник Беринди гравер і друкар Тарас Земка. Пізніше Земка з Памвом Бериндою співпрацювали у Києві в друкарні Печерської Лаври.

Між гравюрами стратинських видань особливо визначаються великі гравюри на цілу сторінку (17 х 11 см.) з зображенням окремих постатей учених отців церкви, представлених в цілий зріст в ренесансовій закругленій овгорі рамці. Постаті, добре скомпоновані й нарисовані, виглядають дуже монументально. Ці гравюри із Стратини перейняло львівське братство та інші друкарні і наслідували їм, оздоблюючи свої видання требників та служебників на протязі XVII та XVIII століть. В цих гравюрах вже майже немає відгомону готики. Орнамент обрамлення пізнь-ренесансовий, хіба деякі складки одіння постатей святих подекуди зраджують наслідування статуї різьблених з дерева, та орнаменти риз святих свідчать про старі традиції ще від київських мозаїк. Це поєднання живого ренесансового рисунку та орнаменту із старими українськими декоративними традиціями взагалі характерне для глибоко-вдумливого процесу в розвоєві українських рисунку та малюнку в добі ренесансу.

В порівнянні до згаданих стратинських гравюр не так шляхетно і не так артистично в рисунку і композиції виглядають гравюри перших видатніших київських видань багатих на рисунки, такі як Апокаліпсис 1618 року, Тріодь постна 1627 р. і навіть служебник 1629 р., хоч якраз гравюри останнього видання в монумент-

х) Репродукція одного з тих зображень, саме Григорія Двоєслова подана у І. Свенціцького на таблиці XIX.

тальності композицій і артистичності виконання може найбільше наближаються до монументальних гравюр стрятинських видань.

В 1627 і 1629 роках у Києві вперше появилися вільні аркуші гравер, як самостійні твори гравірувального мистецтва не сполученого з книжним. Особливо добрим виконанням визначається лист 1629 року, що представляє темницю осуджених святих, означений ініціалами Памва Беринди і автором, якого Ровинський і Стасов уважають майстра, що означав свої роботи літерами Л.М. Цього майстра В. Стасов уважав взагалі за найкращого київського гравера по дереву і знаходив, що "особливо у нього добрі мініатюрні сюжети, які вирізано завжди елеганські, тонко та чітко. Не можна з певністю сказати, чи композиції всіх -- досить числених образків, що він різбив, суть його власні композиції, бо одні з них підписані його ініціалами, а другі ні; але в кожному випадку він різбив майже завжди з композицій цікавих, далеко більше елегантських та художніх, ніж більшість тих, які знаходяться у видавничих гравірованих іншими сучасними граверами. В них навіть спостерігається певний лет фантазії". Найбільше гравюр майстра Л. М. знаходиться у вище згаданій київській Тріоді поетній 1627 рр/

Дехто припускає, що літери Л.М. означають: Леонтій Монах і належать Тарасові Земці, що був би автором цих книжних гравюр і вільного листа 1629 року. Це припущення було б імовірним, якби було доведено, що Тарас Земка в чернецтві прийняв імя Леонтія.

В добі світського ренесансу появилися і гравюри наскрізь світського характеру і чистого ренесансового складу. Особливо добрі світського характеру ренесансові древорити подибуємо в книжці жалібних віршів на честь гетьмана Петра Сагайдачного, що вийшла в Києві у 1622 році з нагоди смерті славного гетьмана. Між тими гравюрами подибуємо чітко нарисоване "Здобуття Кафи" /нині Феодосія у Криму/: на передньому плані козацькі чайки на морі, а позаду в горішній частині гравюри зображено саме місто Кафа, що нарисоване без орієнтальних прикмет, а так як на заході в XVII столітті пересічно рисувалося на образах місто / хочби Єрусалим на образах входу Господнього до Єрусалиму/. В тім же виданні дуже цікавий древорит з портретом Сагайдачного. Гетьман представлений верхи на коні з булавою в руці. Рисунок гравюри енергійний, композиція монументальна, нагадує верхові зображення італійські з доби ранішнього ренесансу з перед сотні років.^{xx} Назагал в добі ренесансу в Україні розвивалася гравюра на дереві. Гравюри на металю заступили в Україні гравюри на дереві лише в останній чверті XVII століття в добу розцвіту барокко, але оскільки поруч їх утримуються гравюри на дереві, то зберігають старий ренесансовий характер, як напр. древорит Д. Сінкевича, що представляє Крехівський монастир.

х/І. Свенціцький: Ор. cit. Таблиці LIII - LVII.

xx/Репродукції у М. Грушевського в Ілюстрованій історії України /Київ-Львів 1913/ на ст. 256-257, і в багато інших виданнях.

II. БАРОККО.

В першій половині XVII століття в українському мистецтві відбувся великий злет, а в мистецтві гравюри особливо заходить великий злет. Полягає він не тільки в тому, що новий стиль "Барокко" приніс велику зміну смаку, поставив до майстрів нові вимоги, але, поруч із змінами чисто мистецького порядку, зайшли великі зміни в обставинах життя і праці майстрів мистецтва. Коли в добу ренесансу патронами й меценатами мистецької творчості з обсягу гравюри і взагалі друку були західньо-українські магнати, як Острозькі, Болобани, Ходкевичі, Четвертинські, а львівське братство ставилося і зпочатку і далі до друкарської продукції як до комерційної справи, в добу барокко виступає на перший план суспільного життя України козацька верства, що повертає старій столиці України Києву давню культурну роль і значення. Енергійний і талановитий козацький гетьман, родом з Галичини, Петро Сагайдачний, у Києві та інших наддніпрянських містах відновлює православну українську церковну ієрархію, здобуває для неї правне визнання і сприяє заложенню у Києві нового культурно-просвітнього осередку, вписавшись з усім військом козацьким до київського братства. Коло того ж часу київське братство добуло значну фундацію від пані Галшки Лозкової /уродженої Гулевичівни/ солідну фундацію на заложення школи, що пізніше розвинулась як славна київська академія. Одночасно Печерська Лавра збройно встояла проти наступу унії і обернулась у фортецю культурної боротьби проти латинства. Архимандрит Печерської лаври Елисей Плетенецький зумів стягнути до лаври більшу кількість талановитіших українських гуманістів і об'єднати їх у лаврі коло літературної, видавничої і мистецької праці. Особливо багато тоді зібралися у Києві уроженців з Галичини. Михайло Грушевський характеризує цей наплив галичан як визначну подію: "напевне знаємо як галичан: Борецького, Копистенського, Зизанія, братів Бериндів; додати до них ще Касіяна Саковича, ректора братської школи в р. 1620-4, і дещо пізнішого Кальнофойського. Було це перше "нашествіє" Галичан на Київ, що під покровом і протекцією гетьмана козацького, також Галичанина, заходилися культурними засобами Західньої України відродити на київським ґрунті загальне культурно-національне життя й повернути старій столиці України її давню національну і культурну роль і значення" х/.

Додамо до слів Грушевського, що і сам архимандрит лаври, а згодом київський митрополит Петро Могила теж перейшов свого часу до Києва із Львова, і це доповнить образ перенесення культурного осередку з Галичини до Києва.

Для мистецтва гравюри має особливе значення, що дехто з гуманістів, що зіхалися до Києва, були пристрасними аматорами друкарської справи, а то і граверами, як Памво Беринда і його друг Земка. При їх допомозі Елисей Плетенецький купив стратинську друкарню Болобанів, що була "пиллом припала", і дав початок славній київській друкарні, до якої вже з енергії стягалися кращі гравери із Лаври. В життєпису більшості видатніших майстрів гравюри доби барокко, особливо з XVII століття, зазначено, що

х/М. Грушевський: Історія України-Руси т. VII Київ 1909 стор. 411, або "Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці" стор. 221.

вони були майстрами спочатку у Львові, а потім у Києві. Правда, деякі майстри з Києва подавалися далі до Чернігова, або до Почаєва, іноді осідали в провінціальних містах, де були друкарні, але в наслідок цього постійного пересування майстрів граверів, українська гравюра не розбилася на локальні школи, але гравери Києва, Львова, Почаєва, Чернігова та інших міст складають одну українську школу гравюри з ознаками майстрів індивідуальними, а не локально-провінціальними.

Можна припустити, не ризикуючи помилитися, що майстрами гравюр перших київських видань були майстри, що приїхали з Львова, хоч ми часто не знаємо їх імен і не уміємо розшифрувати їхніх ініціалів. В кожному разі із Львова перейшов до Києва найбільше продуктивний гравер ХУІІ століття майстер Ілля. Він був ченцем спочатку у Львові в монастирі св. Онуфрія, а в Києві у Печерській лаврі. Цей майстер вперше на Україні випустив книгу без текстів, зложеною із самих гравюр — це зображення з Книги Биття на 132 аркушах. Взагалі каталогізатори гравюр вчисляють роботи майстра ченця Іллі на 415 чисел. Коли взяти на увагу неоднакову мистецьку вартість цих праць, навіть неоднаковість їх стилю — старіші в характері ще ренесансові, навіть з ремінісценціями готики, а пізніше в складі чистого барокко, — то коли до того додати підозріло довгий вік працювання майстра Іллі, то можна виправдати припущення, що під цим іменням працював не один, а більше майстрів того самого імені. Друге київське видання без текстів, а зложене тільки з гравюр, було видання ілюстрацій до Апокаліпсису на 24 аркушах роботи ієрея Прокопія, що також, здається, перейшов до Києва із Львова. Цей майстер Прокопій був співробітником вищезгаданого майстра Іллі в ілюстрованню Київсько-Печерського Патерика видання 1661 року.

Обидва ці майстри, може кращі між українськими майстрами середини ХУІІ століття, все ж не стоять на висоті тих вимог, які ставило мистецтво пишного і вибагливого барокко. Лишається така вражіння, ніби на Україні того часу бракувало майстрів видатного хисту, щоб гідно репрезентувати українську гравюроку умільцями. Але, здається, причини того треба шукати не в тім, що українським майстрам забракнувало хисту, але швидше в тому, що солідна, але скромна в істоті, гравюра різана на дереві не відповідала вимогам пишності та вибагливості смаку барокко. Нове мистецтво вимагало від гравюри нової техніки, нового матеріалу. Барокко рішуче не задовольнялося хочби пильним і витонченим вирізуванням з дерева, а вимагало блискучих ефектів, яких можна видобути в гравюрах по металю. Цей перехід від древоритів до гравюри на міді на широку скалю dokonав гравер ієромонах Никодим Зубрицький, що так само перейшов із Львова до Києва. Власне Зубрицький ще до Львова працював у монастирі у Крехові, де був ще дияконом. 1691 року Зубрицький перейшов до Львова, де працював до 1702 року. Потім якийсь час був у монастирі в Почаєві, а в 1705 році прибув до Києва. Зрештою і в Києві Зубрицький працював роки чотирі і нарешті осів у Чернігові, де працював з 1709 до 1724 року. Праці Зубрицького здебільшого малих розмірів, часто заставки та кінцівки або дрібні ілюстрації також рахуються сотнями /більше як три з половиною сотні/; вони визначаються живістю та свіжістю виконання і стремлінням до реалізму. Кращий фахівець української гравюри Павло Попов вважає, що "Зубрицький все ж таки один з кращих старих українських граверів, досі ще не доцінений. Надто численні його гравюри на дереві. В них Зубрицький... має свій окремий стиль. Майже на початку своєї артистичної діяльності /вже з 1703 р./ Зубрицький працював і в значно менш відомому

тоді на Україні майстрів гравірування на міді. Знайомий йому був і спосіб офорту^{xx}. У відомому київському виданні "Иѣйки ієрополітики" 1712 р. Зубрицький умістив 62 невеликі гравюри на міді /розмір 5.3 x 7.5 см./, із яких декілька зроблено офортом. Рісунки визначаються не тільки цікавою мальовничою композицією та елегантним виконанням, але, як емблематичні ілюстрації до емблематичних епіграм, свідчать про високий на свій час літературний смак і філософічну ерудицію нашого гравера.

Часи гетьманування Мазепи, взагалі щасливі для української мистецької творчості, були щасливі зокрема і для української гравюри. Це були часи, коли козацька старшина вже встигла закріпити своє матеріяльне і суспільне становище і спішила золотити свої дуже недавні шляхецькі герби. Очевидно мистецтво пишного барокко як не можна краще надавалося для цієї мети, його оцінює модерне українське панство і направляє до нього свої вимоги та бажання. У відповідь на ті вимоги мистецтво української гравюри відповіло новим жанром — гравірувальними листами, що були рисованими компліментами або просто панегіриками, що виготовлялися хоч під назвою академічних тез хоч просто панегіричних рисунків для царів, гетьманів, світських та духовних ієрархів, до ректорів академії включно. І з кола українських майстрів гравюри не забарилися визначитися майстрі, що виявили першорядні здібності в цім панегіричнім мистецтві.

Таким панегіристом — компліментчиком з покликання був "смирений чернець" Іларіон Мигура /світське ім'я Іван/ архідіакон Києво-Печерської Лаври, а пізніше ігумен монастиря в Батуєрині. Мигура був гравіром на міді, і по словах П. Попова: "присвятив себе виключно панегіричній гравюрі у вигляді портретів поважних осіб, або /частіше/ "тезоіменитих" ім'є святих з відно-відними панегіричними написами та віршами"^{xx}. В панегіричнім екстазі Мигура часом підіймається до високої патетики, але композиційно здебільшого зостається ясним, гармонійним, а іноді величаво монументальним; разом з тим мав необмежену фантазію, особливо в декораціях гербів, арматур та інсигній.

Так само як Іван /Іларіон/ Мигура, але може ще на ширшу скалб, був панегіристом і гравер Іван /в чернецтві Інокентій/ Щирський. Він працював головним чином у Чернігові, або коло Чернігова під протекцією Лазаря Барановича і не раз виконував панегіричні гравюри на честь останнього. Але своїми панегіриками Щирський сягав далі до Москви і виготовлював величезні гравюри на честь царів та "правительниці" Софії, але на тому не виходив добре. Мусів або нашвидку переробляти ті гравюри в наслідок персональних змін на троні, а то і в халепу мало не вкочив, співпрацюючи з Л. Тарасевичем над панегіричною гравюрою, дошка якої фігурувала на доходженню одностумців Софії та Голіцина. Щирський не є таким винахідливим в своїх панегіричних композиціях як Мигура, а ні також удосконаленням у виконанні. Взагалі його гравюри виглядають провінціяльніше ніж у Мигури; але великої популярності здобула одна його праця, саме академічна теза — панегірик на честь ректора Академії Колячинського. Композиція не складна: згорі коровга на три кінці з зображенням ап. Петра посередині та Прокопа і Прохора по боках; під короґвою представлений будинок Київської Академії після перебудови її

x/П. Попов: Матеріали до словника українських гравірів. Київ 1926. стор. 42.

xx/ П. Попов: Тамже стор. 84.

Мазепов, а під будинком під проводом Мінерви група студентів Академії. Ця група досить докладно представляє академічну молодь того часу і її одіння навіть до деталей. Цікава подробиця, що в натурі І. Ширського вдача панегіриста, який не все щасливо з своїми панегіриками із Чернігова їздив від Києва до Москви, уживалася з нахилом до аскетизму і печерного чернечого побуту, так що він скінчив тим, що в Любечу недалеко від Чернігова, на місці, звідки походив св. Антоній Печерський, заклав печерний монастир, яким управляв аж до 1714 року. Але і серед печерного життя не залишив гравірувальної панегіричної праці, якою умів притягти до свого печерного монастиря ласку і Мазепи, і київського митрополита Ясинського та печерського архімандрита Вуяховича і черніговських єпископів — Лазаря Барановича, Феодосія Углицького, Івана Максимовича та ін. Цей гравець — релігійний аскет, так само як Іларіон Мигура — не виконував гравюр церковного змісту, як старі гравці працював майже виключно над панегіриками.

Найбільшими майстрами української гравюри тої доби треба вважати двох Тарасевичів /можливо братів/ Олександра /в чернецтві Антонія/ і Леонтія. Особливо обдарованим і європейськи удосконаленим треба вважати Олександра, який правдоподібно удосконалював своє мистецтво в Авзбурзі. Донедавна про цього майстра знали дуже мало і тільки після світової війни познайомилися його гравюри здебільшого не одинакової вартості. Роботи приблизно з 1672—1675 р.р. зраджують ще звязаність майстра умовністю провінціальної школи, а праці після 1683 р., в яких О. Тарасевич виступає як видатний та вельми обдарований майстер європейського штибу. Німецький каталогізатор Nagler подав звістку, що в Авзбурзі у 1678 році вийшло видання "Rosarium" Діви Марії з гравюрами О. Тарасевича. Ця, здається, помилкова звістка внесла в студіювання його творчості багато непорозумінь. Російські дослідники Ровинський і Стасов бачили "Rosarium" з прекрасними гравюрами О. Тарасевича друкований у Польщі і думали, що це копія авзбурзького видання зроблена з оригінальними гравірувальними дошками О. Тарасевича. Між тим авзбурзького видання ніде не існує, і мабуть правильніше думати, що його не було зовсім, але що О. Тарасевич в Авзбурзі заготовив гравірувальні дошки, а книжку видрукував у Польщі, і тому російські дослідники бачили не копію, а оригінал. Покійний український дослідник К. Широцький мабуть якраз із цього примірника видав листівкою репродукцію форті. Другий український дослідник П. Попов вже в 1927 році знайшов також примірник "Rosarium" з гравюрами О. Тарасевича, але старше видання з 1672 року, ще до того, як О. Тарасевич удосконалювався в Авзбурзі; порівняння форт цих двох видань яскраво показує, як багато О. Тарасевич навчився в Авзбурзі та як удосконалив і композицію, і рисунок. О. Тарасевич чимало гравірував портретів, але в цих гравюрах ніколи не впадає в патос панегірика, та все виявляє великий смак до обрамовання портрету, не накопичуючи аксесуарів, а додержуючись шляхетної стриманості. Часто декорація портрету у О. Тарасевича цікавіша від самого портрету, бо обличчя тарасевичових портретів здебільшого узагальнені і позбавлені рис індивідуальності. Наприклад, портрет К. К. Клекоцького, зроблений мабуть з нагоди смерті портретованого: аксесуарами, що оточують портрет, служить жалібний серпанок навколо портрету, закрита труна під портретом, смерть /кістяк/ верхи на коні посиляє смертельні стріли до оленя, до тікає, з означенням 12 годин, з котрих кожна є смертельна; це все представлено на тлі уміраючої осінньої природи з оголеними від листя деревами. І просто чудуватися треба, як О. Тарасевич

вич із таких безрадінських аксесуарів потрапив зляжати елегантський, чарівний, лірично-елегійний образок. А разом з тим самий портрет покійного дещо нуднувато узагальнений. В кожному разі марно було б шукати у О.Тарасевича портрета, щоб своїм енергійним трактуванням, ліпленою рельєфністю скравою індивідуальністю, міг дорівнювати прекрасному портретові Ю.Землі праці Л.Тарасевича.

Не дурно Леонтія Тарасевича, доки не знали праць Олександра Тарасевича, уважали за найкращого між українськими граверами доби барокко. Леонтій Тарасевич в більшій мірі є майстром свого часу і смаків своєї доби, ніж О.Тарасевич. Правда і Леонтій Тарасевич в панегіриках дещо стриманіший ніж Щирський і, особливо, ніж Мигура, але все таки над панегіриками працював. Навіть у 1688 році покинув Чернігів і подася до Охтирки до полковника Перехреста, з яким вимандрував далі до Москви. У Москві працював над панегіриками для царівни Софії та її фаворитів, покликав собі у Москві, не встигаючи сам із замовленням, товариша до праці /правдоподібно І.Щирського/ і разом друкували свої панегірики "на атласъх" поки не прийшов несподіваний кінець правління Софії та її нещасливих фаворитів. А сам гравёр панегірист разом "з товаришем" ледве ноги винесли з Москви і вернулися на Україну.

В своїх композиціях Л.Тарасевич по бароковому пишний, але не через край, по бароковому солідний, але не тяжкий. Оздобі портретів у Л.Тарасевича повні смаку і винахідливості, дуже опатні, але ніколи не приглумлюють самого портрета та не перестають виконувати своє призначення бути тільки декорацією. Коли порівняти портрети Ю.Землі роботи Л.Тарасевича, то ми побачимо, що праця Л.Тарасевича в композиції солідніше, в характеристиці енергійніше, у виконанні рельєфніше, але праця О.Тарасевича чарівніша. Л.Тарасевич, здається, передчасно помер у 1703 році.

В порівнянні до всіх вищезгаданих граверів доби Мазепи такі майстри як Данило Галяховський⁹ Трухменський, Стрельбицький представляються, очевидно, як дії *minoris*, хоч кожен з них визначився бодай якоюсь працею, так що кожному з них неперечно належить місце в історії української гравюри побіч вище названих майстрів.

Данило Галяховський є автором великої і прекрасної гравюри — тези, присвяченої Мазепі від Київської Академії у 1708 р. Сам Мазепа в романтичній позі стоїть у весь зріст, обпершись об хрест свого герба, оточений своїми чеснотами. Це може найпишніша гравюра на честь Мазепи, пишніша ніж гравюри на його честь не тільки Л.Тарасевича, але і Мигури, хоч разом з тим вона хвилюючи неспокійна, ніби автор відчуває наближення рокового дня Полтави.

У Івана Стрельбицького увійшла в славу гравюра на честь гетьмана Петра Дорошенка, а поза тим це був досить вправний портретист. Коли його портрет епітафія митрополітові Варлааму Ясинському 1707 р. не може рівнятися до портрету Мелетія Антіохійського О.Тарасевича, то мало чим уступає портретові Лазаря Барановича того ж майстра; зате пишною декорацією обрамлення цей портрет роботи Стрельбицького перевищує обидва згадані портрети святих О.Тарасевича, з якими має багато спільного.

Потреба на гравюри в добу Мазепи так розвинулась в українському суспільстві, що цілі групи граверів працювали не тільки в більших осередках тодішнього життя, як Київ, Чернігів, Львів /що підупадав/, Почаїв /що починав входити в силу/, але можна було знайти граверів скрізь, де була якась друкарня, або більший осідок козацької старшини чи духовенства. Попит на працю

граверів на Україні не ущував, але все таки деякі гравери, іноді і добрі, виїздили шукати долі до сусідніх земель, особливо до Москви, та там і залишалися. Між майстрами, що виїхали до Москви з України визначніші других були Григорій Тепчегорський "маляр, гридер, куперштихатор" і особливо Михайло Карновський, один з видатніших наших, як каже П. Попов, "граверів на міді кінця ХУІІ-початку ХУІІІ століть. Він працював у Москві, в 1701-1710 р.р. був знаменщиком на Печатному дворі.... він переїхав до Москви з України.... приїхавши сюди в 1697 році з Чернігова". До цього П. Попов додає: "Варто уваги, що першим осередком "куперштихар - ської" вмілости на Україні, джерелом її поширення відділя по всій Україні та навіть і по Росії, був Чернігів. Звідси вийшли і тут перебували наші перші і найвидатніші гравери на міді: Л. Тарасевич, І. Щирський, І. Стрельбицький, М. Карновський, Н. Зубрицький. Притягав їх сюди, очевидно, попит на їхні вироби від культурного тодішнього чернігівського осередку, починаючи від освічених архієреїв-меценатів: Мазаря Барановича та Івана Максимовича. За цих архієреїв Чернігів серйозно мірявся, як культурний осередок, з Києвом: і своєю колегією, і своєю "лаврою"/Троїцько-Іллінський монастир/, і своєю друкарнею, і своєю папернею. На жаль, своєрідний та визначний цей осередок української культури ХУІІ й поч. ХУІІІ ст. до цього часу майже зовсім не досліджений".

Отже, Михайло Карновський, від праці якого на Україні залишилися гравюри релігійного змісту і алегоричні типу народніх малюнків, у Москві виконав тези панегірики Петру І, Степанові Яворському, а також ілюстрації та форта для книжок. Дуже вільно задумана і легко виконана Карновського форта до Арифметики Магницького.

Григорій Тепчегорський, як майстер гравюри значно уступав Карновському, але все ж був освічений майстер, вчився гравірувального мистецтва в Амстердамі, а звідтам у 1697 році був запрошений до Москви. В Москві Тепчегорський ілюстрував книги і тези-панегірики. Особливо славився величезний панегірик Петрові І, а також тезис з портретом Дмитра Кантемира.

В цій же добі закріпилася традиція в українських майстрів їздити за кордон на захід удосконалюватися в граверному мистецтві, в наслідок чого українська гравюра, як і раніше розвивалася тими ж шляхами, що й на заході, все більше з нею зближувався.

ІІІ. РОКОКО.

Кінець доби барокко в мистецтві України приходить дуже швидко по трагічній акті під Полтавою, що власне був маркантним фактом умірання козацької України. Те, що було гіслю Полтави, це вже власне було поступовим уміранням, так би мовити, агонією козацької верстви. Організм, ще в основі здоровий, напругаючи останні зусилля, ще боровся проти смерті, обстоював як міг свою автономію з гетьманською владою на чолі; із значними перервами один по другім удавалося вижити випадкові кон'юнктури, щоб здобути гетьманську булаву після п'ятирічної перерви по смерті Скоропадського для Апостола, а через п'ятнадцять років по смерті останнього для Розумовського. Ці останні гетьмани та останній кошовий Запорозжя - Кальнишевський, додавши до них хіба ще митрополіта Заборовського та декого з полковників, - це були останні лицарі козацької України, що, наче почувачи швидко

загибель, поспішали увіковічити в пам'ятниках мистецтва пишність і пишність славного козацтва.

Мистецтво рококо, що замінило скрізь у Європі тяжке барокко і зразу ж привелося на Україні, було мистецтвом життера — дісним, елегантським і веселим та не так в суті відповідало вимогам козацької старшини, як величає барокко. Тому на Україні і саме рококо виглядає назовні пишніше, вживає ряснішого орнаменту ніж за кордоном, а крім того поверх властивої для рококо веселости, повивається серпанком коли не виразного смутку, то в кожнім разі елегійности. І таке поєднання життерадісної основи з устремлінням до бароккової опатности і елегійним настроєм надає всій мистецькій творчості на Україні особливої привабливості і може дещо нікантною гостроти.

Старший з визнайних майстрів української гравюри в добі рококо — Оверко Козачковський /як він підписувався Aber — cius Kozaczkowski /ще в сильній мірі дотримувався складу барокко, його пишної опатности, як це показує гравюра, що представляє царя Давида; але окрім оздоб, що складають цю опатність, які та дрібонькі складки по барроковому пишних орнаментів свідчать уже про те, що Козачковський, працюючи у 20 -х та 30-х роках ХVIII століття, є вже в історії майстер переходною добі від барокко до рококо. Козачковський працював найбільше як ілюстратор до лаврських видань і Павло Попов константує, що "Козачковському відомий був не тільки спосіб офорту, але й так звана чорна манера.....". Примірник єдиної досі відомої старої української гравюри так зв. чорною манерою, що її виконав А. Козачковський^x/, Попов знайшов в одному з "кунбушків" Київсько-Печерської Лаври.

Центральною, найвидатнішою постаттю між майстрами гравюри доби рококо на Україні, і неперечно найталановитішим і найумілішим майстром тої доби був Григорій Левицький, як його величали в тогочасних паперах "коперштихар Григорій"^{xx}/, Він був попом у Маячці над Ореллю і походив з попівської родини Носів, що в кількох поколіннях сиділи у Маячці на парохвії. Після полтавської баталії, коли мешканців Маячки було переслідувано за симпатії до Мазепи, підліток Григорій Ніс заховався у Київській Академії, де, очевидно із конспірації, записався під іменем Левицького /як попович — цеб то з коліна Левитового/ і далі вже відомий під цим прибраним прізвищем, яке носили і він сам і його діти, в тому числі і старший син знаменитий майстер портретового малярства Дмитро Левицький^{xxx}/, і далші нащадки аж до нині /покійний член Київської Академії Наук Орест Левицький/. Після Київської Академії, де очевидно Григорій Левицький засвоїв собі елементи рисунку і граверської умілости, він подався за кордон і удосконалювався в граверному мистецтві правдо — подібно в Бреславі, звідки повернувся вже як викінчений майстер до Києва; коло 1740 року у Києві висвятився на попа і дістав, як спадщину, парохвію у рідній Маячці де відтягав від родичів і родинні ґрунти. У Маячці Григорій Левицький жив до смерті, мабуть там і працював, хой може нерідко в мистецьких справах відїздив з Маячки до Києва, де теж купив ґрунт та хату, і до інших міст. Приятелював і співробітничав із своїм земляком Олексом Антроповим; ^{xxxx}/ помер у 1769 році.

^x/П. Попов: Ар. сіт... Стор. 60.

^{xx}/В. Модзалевський: До біографії українського штихаря Григорія Левицького. Збірник секції мистецтв. Київ 1921. Стор. 23-30.

^{xxx}/ Попередній виклад. Стор. 267.

^{xxxx}/ Попередній виклад. Стор. 266.

До виходу праць П.Попова х/ думалося, що Григорій Левицький мало працював, як гравер. Але після розшуків Попова виявилося, що від Левицького до нас дійшло не менше чотирьох десятків гравюр, а можна думати, що після дальших розшуків це число ще збільшиться. Від Левицького збереглися як гравюри книжкові, так і гравюри на вільних аркушах. Книжкові гравюри представляють або ілюстрації /напр. Апостоли в книгах Діяній апостольських/ або орнаменти та декоративні рисунки. Перші відомі нам праці Левицького власне представляють декорації фор, де б то рамки для заголовних листів книг, в середину яких можна вставляти довільно заголовки тих чи інших творів; одна з них, з вписаним до неї заголовком праці Довгалецького "Hortus poeticus" 1736 року вже має виразний характер доби і стилю рококо: це вінок, в середині якого від руки вписано заголовок праці Довгалецького. Вінок зкомпоновано з листів аканту з додатком гілок лаврових та виноградних; стоїть вінок на постаменті з акантових листів, вигнутих, як звірячі лапи; вгорі над лаврами два генії тримають корону; підпис свідчить, що цю гравюру на міді Левицький різав у Києві на Подолі, а із дати твору Довгалецького видно, що до 1736 року гравюра вже була виконана хх/.

Інші гравюри подібного призначення, здебільшого поважніші в рисунку з майстерно виконаними людськими постатями, що мають округлі обличчя, ніжні руки та елегантські уложені складки одіння, словом, всі характерні ознаки мистецтва рококо. Пізніше у Левицького, особливо в гравюрах з окремими постатями, можна помітити нахил до класичності. Особливо славні дві привітальні гравюри зготовлені Левицьким в другій половині 30-х років у Києві: одна на честь архімандрита Київсько-Печерської Лаври Романа Копи, друга велика /на двох дошках/ на честь митрополита Рафаїла Заборовського 1739 року. Гравюра на честь Копи представляє його в цілий зріст в митрі і архімандритському одінню симетрично з його патроном архідіяконом Романом, обох під покровом Божої Матері. На гравюрі більше десяти постатей в цілий зріст, багато медальонів з емблемами, прекрасно розміщеними на тлі пишного краєвиду, осяяного промінням з небес. Всі панегіричні аксесуари об'єднано до одної величавої композиції, що представляє мальовничий образ ххх/.

Гравюра на честь митрополита Рафаїла Заборовського — на двох дошках — не має такої цілності в композиції, але може ще удосконалітися в деталях.

Григорій Левицький найбільший український майстер гравюри доби рококо, а може і всієї доби гравірувального мистецтва на Україні аж до ХХ ст.

Побіч Левицького працювало в Києві у XVIII столітті чимало граверів, але ні одного з них не можна було б до нього порівнювати. Навпаки, Чернігів, як центр гравірувального мистецтва, доконструвався навіть з Києвом у добу бароко, в добу рококо занепадав, зате піднісся новий центр цього мистецтва у Почаєві. Почаївський монастир взагалі в добу рококо переживав

х/П. Попов: Матеріали до словника українських граверів. Київ 1926. /Відбиток з "Трудів Українського Наукового Інституту Книгознавства т. I"/ і Матеріали до словника українських граверів. Додаток I. Київ 1927. /Відбиток з "Бібліологічних Вістей" 1927, III/.

хх/Репродукція цієї гравюри у Попова, Ор.сін.: Стор. 69
ххх/Репродукція цієї гравюри у Попова, Ор.сін.: Стор. 77.

період свого найбільшого розцвіту. В цей час там сиділи василіянські ченці, і до них на покаяння було одправлено знаменитого паливоду своїх часів Миколу Потоцького, прославленого в українських легендах під назвою "Паня Каньовського". Цей Микола Потоцький, посварившись з ксензами, перейшов на унію, але це його всеж не уратувало від приділення на покаяння. Змушений перебувати у Почаєві, Микола Потоцький, побіч вироблювання своїх чудасій, багато поклав кошті в, як щедрий меценат, на звеличення монастиря. Він фундував велику церкву монастирську, що зосталася, як одна з найкращих пам'яток української культури доби рококо. Для будування її він спровадив архітекта Готфріда Гофмана із Бреслава^х, обдарував почаївську друкарню, уряджував у Почаєві великі свята тощо. В цей час видання почаївської друкарні розходилися по Україні і за кордоном, роблячи тяжку конкуренцію виданням львівського братства. В тому ж часі у Почаєві зібралося і чимало видатних граверів. Між ними визначаються Йосип та Адам Гочемські; польські дослідники їх уважають за братів. Старший, Йосип Гочемський, що працював у Почаєві між 1740 та 1760 роками, дав особливо цікаву колекцію ілюстрацій, досить тонко виконаних, із життя Ісуса Христа. Це були переважно невеликі ілюстрації, сила яких полягала в тонкості виконання і які в добу рококо спеціально увійшли в моду, оздоблюючи книжечки мініятурного формату. Адам Гочемський, здається, менше удосконалений майстер ніж Йосип, так само працював як ілюстратор і залишив, крім релігійних сюжетів, цікаві гравюри із історії Почаївської Лаври і зарисовки місцевостей Волині. Обидва Гочемські були граверами і на міді, і на дереві.

З Почаївською друкарнею в цім часі провадило жорстоку конкуренцію львівське братство, біля друкарні якого теж зібралося значне число граверів, між якими визначався гравер на міді і друкар Іван Филипович, що після Люблина коло двох десятків років працював у Львові. Гравюрки Івана Филиповича, як правди вого майстра доби рококо, частіше невеликого формату і дуже різноманітного змісту. У львівському виданні Іфіки-ієрополітики 1760 року Филипович вмістив до семи десятків невеличких 6.2 x 9.3/ емблематичних ілюстрацій. У Филиповича знаходимо ілюстрації із життя Ісуса Христа, а також він працював і листи гравюр більшого формату. Филипович випустив цілий ряд ікон Божої Матері з більшости місцевих почитаніх образів, зображення католицьких святих; випрацював багато портретів світових та духовних осіб. Маючи багато праці, Филипович не всі свої гравюри однаково старанно виконував, а деякі може давав виконувати своїм не конче вправним учням та помішникам. Тому його гравюри не однакової майстерної досконалости.

Працювали українські гравери в добу рококо і по інших провінціальних містах, працювали у Києві незалежно од Лаври на власну руку, але між цими творами ледве чі дасться знайти щось видатного. Київ, Львів та Почаїв з їхніми друкарнями, це власне були три осередки, де процвітало і доцвітало старе українське гравюрне мистецтво, що плекало свої традиції від ренесансу в добі барокко і нарешті рококо. В цих стилях українське мистецтво взагалі, а гравюра зокрема, органічно, без великих заломань, переходило від одного стилю до другого, розвививши лінію старих традицій. Але наближалася доба класичности, з прийняттям якої, заломались старі традиції і українське мистецтво вийшло на нові шляхи.

х/Твердження усіх польських джерел, що будівничий почаївського храму був покликаний із Бреслава, викликає деякий сумнів, бо в Бреславі ні між будівлями, ні в архівах не має ні найменших слідів цього архітекта.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь ч е т в е р т а.

ІУ. КЛАСИЧНІСТЬ.

В останній чверті ХУІІІ століття заломився чи, краще сказати, скінчився той процес розвою, яким жило мистецтво в Європі три-чотири століття перед тим. Так само і на Україні, яка переживала ту ж еволюцію мистецьки творчих процесів, що й ціла Європа. Коли в ХУ-ХУІ столітті Європа звернулася до класичного мистецтва, старалася відродити його, то із комбінації класичного та середньовічного мистецтва склалося здорове ядро, з якого розвивався мистецький процес, переживаючи фазу ренесансу /відродження/, барокко, рококо. Але в деяких відношеннях рококо цей процес скінчило, а подекуди забилося в глухий кут, так що суспільство знову звернулося, як до першого джерела, до мистецтва класичного, з метою вже не ще раз його відродити, але з метою втілитися в античне мистецтво і творити в формах класичності, зовсім відкинувши пишні форми барокко і химерні вибагливості рококо. Ідеалом майстрів мистецтва стало не тільки найбільше наподобитися до античності, але творити так, як творили майстрі класичної старовини. Так би мовити, скинувши з себе тисячолітні традиції, почати мислити й творити як майстрі класичної доби. Розуміється, така мета була не до здійснення і мистецтво кінця ХУІІІ та першої половини ХІХ століття далеко не є мистецтвом доби Перікла, але в цьому мистецтві всеж відчувається такий глибокий розрив з мистецтвом ХУІІ-ХУІІІ століть, і так в ньому панують класичні взірці, що зовсім оправдано стиль цього мистецтва носить назву класичності.

Україна дуже швидко ознайомилася з цим новим мистецтвом класичності і то з найкращих європейських взірців та радо зірвала із старими традиціями козацького мистецтва доби барокко та рококо і сприйняла новий стиль класичності. Це було тим більше зрозуміло, що, поперше, в добу рококо процес розвою старих форм мистецтва, що в головному еволюціонував з доби готіки, поступово модифікуючись у слідуєчих стилях, завершився, так би мовити, дійшов свого кінця в добу рококо і треба було починати в історії мистецтва нову сторінку, а подруге, ті суспільні верстви, для яких служило попереднє мистецтво, передовсім верства козацька, закінчили своє існування, на їх місце прийшли нові суспільні верстви, а людям нового складу, очевидно, потрібно було і нового мистецтва.

До цих причин ще треба додати спеціально на Україні нову обставину: з кінцем ХУІІІ століття ніби закінчувався політичний процес втягування України в державне російське життя, і державні столиці стали столицями і для України. До Москви і особливо до Петербургу потягнулися нові люди не тільки на уловлювання фортуни, але і за освітою. Українці повезли до російських столиць своє мистецьке уміння і зайняли там поруч з німцями та західними чужинцями чільні місця, але за ними туди ж до столиць потяглася і молодь за мистецькою освітою, тим більше, що в Петербурзі саме перед тим було założено Академію Мистецтва, а на Україні мистецькі освітні центри було понищено. І та молодь, що раніше за мистецьким удосконаленням зверталася до Німеччини та інших європейських країн, тепер здебільшого стрімала до Петербурзької Академії, що на сотню років зайняла становище

центра мистецької освіти і для України.

Але не треба думати, що класичне мистецтво на Україну прийшло із російських столиць і під їх натиском. Справа стояла швидче навпаки. Українці грали велику роль в російських столицях і їхніми зусиллями поруч з чужинцями перетягувалися російські столиці до нового мистецького стилю. Але в Московщині це удалося перевести тільки почасті. Новий стиль класичності в Московщині прийняли тільки верхи суспільства та дуже рідка тоді група міської інтелігенції; ціла ж народня маса Московщини цього стилю не прийняла зовсім. Сприйняття його інтелігенцією тільки поглибило в Московщині розрив між інтелігенцією і народом, який до нового мистецтва зостався зовсім глухим і сліпим. Тому і процес розвою класичного мистецтва на Московщині не пустив глибокого коріння, а зостався, так би мовити, "панською вибаганкою"

Зовсім інакше склалося на Україні, де процес розвою кожного мистецького стилю завжди був всенароднім, і нове класичне мистецтво пустило зразу глибоке коріння, захопивши всю людиність українську — від найвищих державних вельмож до найзлиденніших кріпаків. Отже, нема нічого дивного, що в розвою гравюри українська творчість пережила всі три фази класичного стилю — переходовий, емпіре, Бідермаєр.

Що під кінець XVIII століття на Україні мистецтво рококо почало втрачати співзвучність із вимогами громадянства, це зразу ж виявилося в тому, що наче зникли видатні талановиті та удосконалені майстри гравюри. Вже в 70-80 р.р. XVIII століття в центрах граверської продукції чувається таке безладдя, що на перші місця між граверами на Україні вибиваються бердичівські гравери Троцькевич, Раковецький. Ці обидва майстри зробили собі імя головним чином образками, що зображували місцевості правобережної України, а головним чином будови самого Бердичова. Дехто з польських дослідників "зачисляє Троцькевича до кращих граверів Польщі того часу".

При друкарні Києво-Печерської лаври в останній чверті XVIII стол. відчувається такий брак видатних майстрів, що друкарня перебивається майстрами, які повторюють чи перекопіюють гравюри старих лаврських видатних майстрів. Такий Яків Кончаківський — гравер на міді — власне вже не виконує своїх гравюр, а знову ріже дошки, копіюючи старі гравюри Л. Тарасевича, Гр. Левицького, О. Козачковського тощо. Це, оскільки дошки тих старих майстрів від вжитку збилися, або чомусь попсувалися, то він виготовлював нові дошки, що, розуміється, не дорівнювали оригіналам. Таким же копіїстом старих гравюр був і Леонтій Ланицький. Власне про цього майстра до нас дійшли відомості не стільки про його мистецьку діяльність, оскільки про подію скандального характеру. Зробивши нову дошку з старої гравюри Л. Тарасевича, він, як пояснив завідувач друкарнею, не зразу зроблено дошку здав завідувачу, але перед тим "наскільки листовь напечатать и краль". Очевидно цих листів було чимало, бо їх продавано у великому числі богомольцям на Подолі в крамниці Києво-Подольського мешкання "члена малярського собранія" (цеху) Крія Денбровського. Цей Денбровський і сам потайки займався гравюрою, тискаючи у себе дома

х. Див Лекція двадцята стор. 239

xx. Попов: Стор. II 6

xxx. П. Пенюв: Ксилографічні дошки Лаврського Музею. Київ 1927 стор. 3.

листи з образками та текстами молитов, які з успіхом в своїй крамниці розпродував прочанам та київським обивателям. Так само у себе на Подолі хотайки тискав і продавав образи Яків Сербин, що відрізнявся від Денбровського безперечно вищою якістю своїх гравюр. В образах Сербина відчувається іскра справжнього мистецтва і безперечний нахил до справжньої монументальності. Такі ж майстри, як Леонтій Левицький та Семен Соколовський різали в лаврівській друкарні книжні оздоби, і друкар свідчив, що "оние різчики в майстерстві своем не неіскусніе". Розуміється, у своїх майстрів такого гатунку шукати здвигів мистецтва до нових форм булоб навіть не доцільно. Вони оставалися в стороні від нових віянь в мистецтві і то не через те, що хотіли бути носіями старих традицій або стати в опозицію до нового руху, а просто через те, що по інерції не були спосібні до творчої мистецької діяльності. А ці майстри складали славний колись осередок граверського мистецтва у Києві. Не краще стояла справа і по інших центрах граверської продукції на Україні. Немає нічого дивного, що коли в такий осередок попадала людина свіжа і справді обдарована, вона тікала, шукаючи джерел справжнього мистецтва.

Так було в Київській Лаврі з "коперштихаторським учнем" охтирським поповичем Грицьком Сребреницьким, цебто сином попа в селі Чернеччині біля охтирки на Слобожанщині. Цей "Грицько попович" з своїм товаришем Іваном Хмаровським утікли із Лаври "забравши тайно" деякі монастирські "до их майстерства принадлежащие инструменти". Лавра одразу послала наказ до ігумена приписаного до Лаври Сінянського монастиря на Слобожанщині, щоб утіклих хлопців знайти та заарештувати і "под кріпким присмотром заковавши в кандали" доставили до Лаври. Цей наказ було виконано, обох хлопців настигли в хаті батька Сребреницького. Правда, Хмаровський все таки встиг утікти, але Грицько Сребреницький, здається випив чашу до дна. Але всеж скоро після цієї пригоди Сребреницький опинився в Петербурзі в академії, де удосконалювався в граверському мистецтві під проводом Чемезова^х. Із Сребреницького вийшов добрий гравер, як це видно з гравюр, що він різав з образів відомих французьких майстрів — Греза, Бурдана тощо. В тому числі він вирізав і гравюру з образу Лагрене — "Донька годує свого батька, засудженого на голодову смерть". Але особливо цікаві портрети Сребреницького, як гравюра-портрет княгині Борятинської, скомпановиний виразно в стилі ранньої класичності. Г. Сребреницький залишився працювати у Петербурзі, там оженився з німкою ("вільною дівкою лютерова закона") і незабаром в молодому віці помер.

Після Сребреницького взагалі на протязі цілого ХІХ століття кращих виявів українського граверського мистецтва треба глядіти у Петербурзі. У Києві на протязі першої чверті ХІХ століття та ж безвідрадна ситуація, що і під кінець ХVІІІ століття. Для лаврської друкарні на самім початку століття працював послушник Івана Руденко, як різник і виготовляв потрібні для друку "штуки", а саме "изображения в лицах, главных букв и других фигур, при тисненіи нужных". Його працею в Лаврі були задоволені і навіть у 1805 році постановили платити йому за прах. Історію Г. Сребреницького оповіджено почасти у П. Попова в Матеріалах до словника ... Стор. 103-104, почасти у Д. Ровинського в словнику руських граверів. СПб. 1895, т. II. Стор. 960-961.

цю 10 карбованців річно.х. В другім десятилітті працював для лаврської друкарні губернський секретар, а потім послужник у Лаврі Микола Малютин, як на ті часи мабуть вправний майстер, але він головним чином обмежувався повторюванням старих гравюр. Та й цих майстрів у Києві вже не вистарчало, і лавровка друкарня мусіла вже звертатися, не знаходячи фахових граверів, до сріблярів, золотарського цеху, як Федор Коробка, або Гарасим Проценко. Коробка у 1817 році зробив на замовлення Лаври гравірувальну дошку, якою не можна було користуватися і тільки Малютин потрапив її переробити і пристосувати до вжитку; а Проценко, що працював для Лаври у двадцятих роках, виготовляв гравюри дуже низької якості. На цьому тлі ніби виділяється Семен Біляков, що працював для лаврської друкарні в 30-х роках ХІХ-століття діставав за свою працю спочатку 50, а потім 100 карбованців річно. Після нього залишилося біля пів сотні гравюр на дереві, здебільшого релігійних образів; деякі з них були копіями з гравюр попередників, а деякі оригінальними творами. Про Білякова можна думати, що він свідомим в мистецтві був консерватором, розумів гармонію старого складу гравюр із старими церковними прифтами та мабуть мав нехіть до модерного громадянського прифту і зле з ним споених нового класичного складу гравюр.

Вповні розвиненого класичного стилю гравюри українці в цей час випускали у Петербурзі, але в першій чверті, або третині ХІХ століття і в Петербурзі між українцями не було граверів фаховців. Майстрами цих, іноді дуже добрих гравюр були українці з фаху артисти, - малярі, скульптори, архітекти, навіть один лікар.

Ще при кінці ХУІІІ століття славний скульптор Михайло Козловський ^{xx} випустив альбом офортів із своїх рисунків, опрацьованих здебільшого Корсаковим. Але деякі листи опрацював сам Козловський, в тому числі найбільше відому гравюру, що представляє сцену в лазні. Цікаво, що, скульптор з фаху, Козловський, який в скульптурі зраджує ще багато пережитків з рококо, в цій гравюрі виступає як чистий майстер класичности з обдуманною композицією і докладно вистудійованими формами людського тіла; при чому і в композиції і в рисунку тіл зраджує пильні студії фресок Мікель-Анджельо. Не дурно про нього висловився Василь Григорович: "Він був славний рисувальник. Приклонник і наслідувач Буонаротія. Козловський іноді, потрібно до цього преславленого скульптора, захоплювався бажанням блиснути знаннями своїми в анатомії і переборщував у виявленню м'язів". ^{xxx}

Також ще в кінці ХУІІІ століття пописався як гравер Нестор Амбодик. Лікар - акушер з фаху, видав у 1788 році книжку "Символи і емблеми избрання", яку прикрасив власноручними і не злими емблематичними ілюстраціями, виконами в стилі класичности.

Не дивно, що той самий стиль панує і в літографіях знаменитого українського портретиста В. Боровиковського, ^{xxxx} що лишив нам одну гравюру - автопортрет і чотири літографовані листи з евангелістами, зробленими з власних образів.

х. П. Попов. Там же Стор. 92.

xx. Див. лекція двадцята. Стор. 240

xxx. рист: Рисунки русских художников в собрании Швадца. - Старає Годы 1914, X-XII. Стор. 24-56.

xxxx. Див. лекція двадцять перша. Стор. 268

Учився і трохи працював у гравюрі, як і в пейзажному акварельному малюванні, архітект Микола Алфєрів. Цей незвичайно інтересний діяч на ниві українського мистецтва, поміщик із Слобожанщини, був членом відомої свого часу на Слобожанщині культурної групи людей, що об'єднувалися навколо села Поповки і складали так звану Поповську Академію. Він учився граверства в класах Петербурзької Академії. Основним його фахом була архітектура — він був учнем Чарльса Камерона і в архітектурі, в архітектурних акварельних кресленнях і в гравюрі залишався викінченим майстром стилю класичності. Таким самим майстром доби класичності був і Михайло Подолинський, що вчився граверного майстерства в школі при університеті у Вільні, де його учителем був Рустен (пізніше здогадний учитель Шевченка). Він залишив у гравюрах різних різцем портрети визначних поляків, а портрет князя Чарторийського різав з оригіналу, намальованого Рустєвом.

До цього покоління граверів, так би мовити, аматорів треба зачислити також відомого з малювання Олексу Венеціанова, х. що і в гравюрі, так само як і в малюванні, змагався передчасно переступити межі класичності і спрямувати свою творчість до реалізму, що йому зрештою не вдалося. Від Венеціанова залишилися як гравюри "кріпкою водкою", так і літографії. Це були карикатури і так звані людські картини на події 1812 року; пізніше Венеціанов містив свої літографії в ілюстрованих періодичних виданнях. Характерною рисою для української гравюри всього XIX століття є те, що все, що було кращого в гравюрній продукції, виходило від аматорів або фахівців в інших галузях мистецтва, а що було продукцією граверів фахівців, те великої цікавості не викликало.

В кінці доби класичності в Києві вже майже зовсім не зостається майстрів граверів. Можемо назвати за Поповим хіба одного Водецького, гравера на криці, що оздобив трьома ілюстраціями маленьку книжку — Збірник молитов на кожен день, — що вийшла з лаврської друкарні у 1858 р. Гравюрки Водецького зроблено за образками В. Барвитова.

У Петербурзі, як аматор, у 1842 році зробив портрет Катерини II Кость Климченко^{xx} скульптор, що саме тоді кінчив академію і виїздив до Риму. У Петербурзі ж пробували своїх сил в гравюрі та літографії молоді майстри із малярської школи Брюлова, що власне своєю діяльністю закінчували мистецтво класичності. Літографія з образів академіка Егорова і з Помпеї Брюлова робив українець із Слобожанщини М. Кашинцев, кілька літографій зробив Василь Штернберг як жанрових так і пейзажів із стафажми, але для українців особливо цінним і широко відомим є офорт Штернберга "Кобзар з поводарем". Цей офорт Штернберг виконав для першого видання Шевченкового Кобзаря, але його репродукували і в слідуєчих виданнях. Раніше думали, що Штернберг робив цей офорт з власного рисунку, але останніми часами в літературі пробігла не перевірена звістка, що ніби знайдено малюваний оригінал цього офорта з підписом Шевченка. Отже виходило б, що Штернберг робив цей офорт з рисунку Шевченка, що не є неможливим, але ця звістка потребує перевірки і потвердження.

Нарешті, гравером був Тарас Шевченко, і був іменований академіком від гравюри, бо безперечно був найкращим українським

х. Див. лекція двадцять перша. Стор. 270

xx. П. Понєв. Там же Стор. 24.

xxx. Див лекція двадцята. Стор. 241

гравером XIX століття. Але і Шевченка не можна назвати гравером-фаховцем, бо все ж фахово він був артистом-малювачем, а гравюрою займався тільки двома наворотами. В перший раз, кінчаючи академію, він видав у 1844 році шість офортів альбому "Живописная Украина", а друге більше зайнявся гравюрою на протязі останніх двох років свого життя, але і тоді малярства не залишав, а гравюрою займався побіч малярства.

Серія гравюр Шевченка із Живописної України — хоч сам альбом дуже велика рідкість — досить відома із репродукцій. Одна гравюра історичного змісту (Дари в Чигирині), одна казкового (Москаль і смерть), дві побутового (Судня рада і Овчариння) і два краєвиди, Видубицький монастир і у Києві. Всі гравюри і свого часу викликали дуже прихильну критику, і тепер ціняться не тільки як твори Шевченка, але і як майстерні твори граверного мистецтва; вони прекрасно скомпановані, тонко виконані і визначені майстернім розподіленням світла та тіні. Але, випустивши перший випуск альбома Шевченко, на жаль, видання припинив і за гравюру не брався півтора десятки років. Правда, як випадкові твори траплялося Шевченкові зробити гравюру гальваноплястичним способом; мабуть робив і літографії бо техніку цього мистецтва Шевченко знав, хоч його літографій до нас не дійшло. Поважно займався Шевченко гравюрою в останніх роках свого життя і залишив нам декілька гравюр з образів українських і чужих майстрів малярства, а також серію портретів та автопортретів. Портрети-гравюри Шевченка, це твори великої мистецької умілости і як портрети, трактовкою обличчя з мальовничим та психологічним опрацюванням, так і визначні граверською технікою виконання. До того треба додати, що в мистецтві гравюри Шевченко найбільше учився на творах Рембрандта і особливо великих досягнень досягав в віддаванні світла та освітлення і розподіленню світу та тіней. Характерним взірцем портретної техніки з рембрандовською світло-тіною є автопортрет Шевченка із свічкою. Цей автопортрет Шевченко виконував гравюрою на схилі свого життя з власного автопортрету мальованого замалюду. На жаль, мальований оригінал цього портрету не зберігся, але все ж цей автопортрет свідчить про сталість мистецьких інтересів Шевченка: проблема, що його цікавила за молодості, коли він малював цей автопортрет, цікавила його і в кінці життя, коли він робив з нього гравюру.

Монументальна постать Шевченка закінчує період класичності в українській гравюрі і разом з тим відроджує українську гравюру до дальшого життя у слідуючих періодах її історії.

Із сучасників Шевченка не злим гравером був Дмитро Андрузький (1811-1880), що походив із дворян з Полтавщини. У Петербурзі в Академії його, як пізніше й Шевченка, підтримував земляк В. Григорович. Краща академічна праця Андрузького — дошка гравюри з Матвієвського портрету Петра I, вже майже викінчена, згоріла в пожежі печатної майстерні. Пізніше Андрузький як гравер, працював у Монферрана, а ще пізніше робив гравюри з предметів керченської старовини. У 1862 році трохи ослаб на зір, взяв посаду виховника, в сирітському інституті у Гатчині і, як висловився у своїй автобіографії, зложив "усі грабштихи та голки, щоб більше за них і не приматиов". Робив гравюрами копії з Нефа, Басина Бруні та інших.

Молодшим сучасником Шевченка був майстер гравюри із Холма — Семен Загаров (1821-1847), що з початку учився у церков-
х. Д. Ровинський: там же т. I, стор. 22.

ного маляра у Холмі, а потім, за протекцією князя Шаховського, дістався до петербурзької академії. Не витримав злиднів та петербурзького клімату і помер на 26-му році, але встиг під проводом професора Уткина зробити коло 8 гравірувальних дощок. Про гравюру "Унесення Європи" з образу Гвідо Рені Д.Ровинський каже, що її "можна поставити в ряд з ліпшими працями граверів того часу" х/

Нарешті до дуже запізнених академістів-класиків треба зарахувати відомого артиста-маляра Генрика Семирадського /1843-1902/. Цього майстра одні уважають за майстра російського, другі — за польського, а тим часом він належить Україні не тільки своїм народженням на Слобідській Україні і вихованням у харківській гімназії та університеті, а ще більше своїм мистецьким напрямом і цілою мистецькою творчістю. Учившись у гімназії і в університеті Семирадський брав уроки малюнку у харківського майстра Дмитра Безперчого /1825-1913/, одного з наймолодших учнів Брюлова, останнього з української групи брюловців. Безперчий, переживши цілу добу еклектики та реалізму, не тільки свято зберіг завіти академізму Брюлова, але зумів їх наперекір духові часу ^{боротьби} прищипити молодому Семирадському і то так міцно, що серед розгару з класичністю та академізмом Семирадський залишився гордим і блискучим класиком. Він виконав декілька літографій, копіюючи власні твори і в тому числі сцену з образу "Світоті християнства", що надхнув Сенкевича до написання роману "Quo vadis".

ЕКЛЕКТИЗМ.

Стиль класичності, як і рококо, тримався менше сотні років. Але він міцно загнив в академіях, привчив отарих професорів академій до певних шаблонів і наприкінці свого існування, тратячи овіжість сприйняття класичних форм мистецтва, у менш обдарованих індивідуальностей прийняв безбарвний і нудний вигляд заучених трафаретів. У великому числі європейських академій майстри, що перебивалися трафаретами, замість мистецького надхнення, позаймали професорські пости і навчання мистецтва робили досить нудним. Разом з тим вони трималися канонів стилю класичності, так що зрештою обурили проти свого мистецтва живіше настроєну мистецьку молодь. Ця молодь згарячу обурилася не проти нездарних професорів, а проти культивованого ними класичного мистецтва; молодь, що з дужим часом прагнула до реалізму, зазнавши до купи поняття класичного стилю і відданості цьому стилю академії, самий стиль прозвала академізмом і оголосила йому війну. Тим часом лихо очевидно лежало не в класичному стилі чи академізмі, а в тому, що більшість академій не мала здібних, живих і талановитих професорів. Якраз новозаснована у ХУІІІ столітті петербурзька академія, що довго не могла настановитися на класичний стиль, куди її пірвав був ще у ХУІІІ столітті українець Лисенко, спромоглася стало зійти на ці шляхи лише в 30-х роках ХІХ століття, коли тут з'явилися талановиті професори: Басин, Бруні і особливо блискучий Брюлов. Ці професори дали хоч пізнього, але справжнього блиску академізмові і утримали мистецтво на традиціях академізму аж до шістдесятих років. Осліплені Брюловим, його учні українці вірно трималися академічних принципів все своє життя. В тому числі не тільки окремні майстри, як:

х/Д.Ровинський: Op.cit. — т. I, стор. 22.

Осипенко, Андрузький, Безперчий, але й сам Шевченко. Тільки ж і пізній розквіт академізму у Петербурзі не міг остаточно закріпити стилю класичності, який виразно доживав свого віку. Уже коло 1850 року молодий тоді учень академії, по матері українського роду /по батькові москаль/ Лев Жемчужников /1828-1912/ признавався, що "охолов до одноманітних занять по клясах і до рутинних сюжетів, які замовляли учням професори, і втратив віру в слушність академічного погляду на мистецтво". І далі оповідає: " Мене потягнуло до природи і життя". Ці останні слова власне можуть уважатися за програму нових шукань у мистецтві, які в другій половині XIX віку справді поборили академізм, але на зміну йому принесли, побіч певних стремлінь до реалізму, розметаність і рівно байдуже відношення до всіх пережитих Європою стилів, усіма вдовольняючися в залежності від індивідуальних смаків, і тим привівши мистецтво до еклектизму. Але все ж серед того еклектизму весь час панувала, принаймні в малярстві, скульптурі та гравюрі панівна течія реалізму, хай не завжди по мистецьку зрозумілого і поглибленого, іноді тенденційного, часто мало надхненого, зате наближеного до механічної фотографії, але все ж в кращих своїх проявах освяченого, як висловився Жемчужников, стремлінням "до природи і життя". Цікаво Лев Жемчужников продовжує цей свій автобіографічний запис: "Побувавши літом 1852 року на Україні, я так її полюбив, що прожив у ній, з поїздками до Петербургу, років з п'ять". В дійсності Жемчужников провів на Україні не 5 а 4 роки, бо вже в 1856 році виїхав за кордон, але Україну справді покохав щиро і як артист-гравер зробив для неї неабияку прислугу. Закордоном у Парижі Жемчужников працював у Глеза, гравюри учився в учня Глеза Міді, а техніці у техника друкаря гравюр Делатра. Повернувся до Петербургу/здається, в 1859 року і знову цікаво оповідає далі: " В Петербурзі я зразу ж побачився з Т.Г.Шевченком, що тоді уже вернувся з заслання. Ми знали один одного з причини різних обставин. Я обзнайомив його з гравірувальним ляксом французьким, бо він дуже займався гравіруванням *à l'eau forte* і прекрасно працював". І ще один цікавий спогад, що стосується до української гравюри, оповідає тут Жемчужников: "В цей час виник український місячник "Основа", в якому я взяв участь і написав артикул "З приводу академічної виставки". Цей артикул був спрямований проти наряду академії і зробив велике враження на молодих артистів. При місячнику "Основа" я видавав додаток, що складався із гравюр *eau-forte*, з необхідним поясненням. Всі 50 гравюр / 48 та *frontispis* портрет Миколи Маркевича, я витравив, власноручно відтиснув і здав до редакції на протязі 15 місяців в числі 300 примірників кожної, значить я віддрукував більше як 15,000 примірників. х/.

Тоді ж у Петербурзі Жемчужников показував і навчав граверства Трутовського, Крамського, Бейдемана, Шишкіна, Верещагіна та інших. Але, розуміється, найбільше діло, яке виконав Жемчужников для українського граверського мистецтва, це були вищезгадані українські гравюри, що виходили при Основі і що складають великий альбом на 48 листів, крім форти, і який називається, як свого часу у Шевченка, "Живописная Украина". Це дуже рідкий альбом, яко-

х/Наведені цитати із Жемчужникова взято із його автобіографії, уміщеної у Д.Ровинського - Подробний словарь русских граверов ХУІ-ХІХ в.в. С.П.Б. 1895 т.І. Стор.308-316. Докладніше про свою працю в академії та про перебування на Україні Л.Жемчужников оповідає в своїх мемуарах - "Запись прошого", перші два томи яких вийшли в видавництві Сабашнікових.

го ще в кінці ХІХ століття в комплеті майже не зустрічалось. Один лист такого альбому під керівництвом Жемчужнікова виконав Бейдеман, чотири Березагин, решту всі виконав сам Жемчужніков. Деякі листи він гравірував з рисунків Соколова, з образу якого робив свого часу гравюру і Шевченко. Цілий альбом умисно носив ту саму назву, що й колишній альбом Шевченка; він мав бути продовженням альбому Шевченка, але під оглядом мистецького виконання це вже твір іншої доби та інших мистецьких смаків. У Жемчужнікова вже не приходить ся шукати ні обдуманості і урівноваженої композиції, ні вибагливої світло-тіні, ні епічного змісту, ані рис вибагливої шляхетності рисунку. В порівнянні до гравюр Живописної України Шевченка, листи з альбому Жемчужнікова виглядають, як звичайні *croquis*, шкіци, накидані без обдумування і опрацювання, але накидані часто безпосередньо і широким, без високого стилю, але з живим відчуттям натури. В кожному разі альбом Живописної України свідчить, що зворот у мистецтві є доконаний факт, еклектика вступила в свої права.

Майстри, що переймали у Жемчужнікова майстерство офорту так само стреміли до реалізму, до зображення життя, як вони його бачили, але спочатку це не завжди їм удавалося. Так Кость Трутовський /1826-1893/ як не стремив до реалізму, у нього все, як і у його приятеля та земляка Івана Соколова /обидва українці з Курщини/, залишалося непереможеною наука в академії і їх праці все стоять на межі між академізмом та реалізмом. Вони оскільки, правда, зверталися до гравюр та робили кольорові літографії-образки з українського життя, то на них українські селяни все ще зображені як пейзажи доби академізму. В літографії Трутовський працював з 1860 аж до 1882 року і залишив коло трьох десятків літографій і в тому числі десяток ілюстрацій до українських оповідань Гоголя.

Найбільше філософськи вдумливий маляр другої половини ХІХ століття Микола Ге /1831-1894/ в роках 1871-1874 захоплювався травленою гравюрою і гравірував сцени та копії з своїх малярських праць, в тому числі з свого образу "Петро І та царевич Олексій". Протилежно до Трутовського Ге, хоч з молодості і ставився поборником до пам'яті Брюлова, якого він в академії вже не застав, в своїх гравюрах представляється як майстер нової доби без ремінісценцій класицизму.

Так само майстрами реалістичного напрямку без спогадів академізму, але трохи сухими та фотографічними являються майстри малярства, що теж училися гравюрі у Жемчужнікова, а саме Іван Крамской /1837-1887/ та Олександр Литовченко /1835-1890/. Крамской робив офортом портрети з олійних праць Перова, Ге і з портретів та образів власної роботи. Але портрети Крамского в погоні за реалізмом дещо наближаються до фотографій. Робив Крамской і літографії, в тому числі 2 ілюстрації до "Страшної помсти" Гоголя. Від романтики Гоголя у Крамского нічого не залишається, а реалістичні рисунки здаються мало правдоподібними, будучи ілюстраціями до фантастичного оповідання. Майстер історичного жанру - Литовченко зробив офорти з власного образу історично-побутового характеру, а жіночі портрети, що перебували в роботі з натури, залишив не скінченими. В тому ж часі виконав літографію артист, що не мав щастя, Кость Преславський. Він працював у 1860 році над образом українського кобзаря, але не мав успіху та й покинув і малярство, і літографію.

Але з великим успіхом працював офортом і літографією найбільше прославлений майстер малярства того часу Ілля Рєпін /1844 - 1930/, Він залишив 8 офортів і 16 літографій. В літо -

графіях Рєпін копіював образи таких майстрів як: Бродніков, Брюлов, Гун, Якбій; також зробив літографію з свого популярного образу "Бурлаки". Офорт Рєпін робив головню портрети, в тому числі Муссорґського і особливо вдалий офорт портрет графині Мерсі-Держанте, яку представив лекачою на канані. Ровинський каже, що "гравюру цю було скінчено суцєю малюю з такою свободою, з таким майстерством, що вона зробила б честь і найкращому граверові" х/.

Більше всіх названих майстрів малярства працював як гравер, і особливо як графік, Микола Самокиша / він родився у Ніжені 1860 р., багато подорожував, а після революції оселився в Симферополі/. З фаху майстер баталіст, Самокиша, як рисівник, а майстром рисунку передовсім коня, але також і собак та звірів. З великою енергією Самокиша віддає експресію руху, скоку, кавалерійську атаку, тощо. В українській громаді Самокиша найбільше відомий, як майстер рисунків до альбому "Из украинской старины" хх/. Цей альбом складається з 21 листа, із яких на 20 олеографічні і мало цікаві баревні акварелі Васильківського: їх мають оживляти графічні рисунки тушшю та пером Самокиші. Не всі із його рисунків рівно удавні, але до кращих належать ті, де зображені коні та козацькі походи. До найкращих треба зачислити здобуття Хотина, Сагайдачним, хресний похід в Сутківцях, запорозькі гармати і пошутові образки, як ярмарок в українському селі, або подорож вельможної пані на богомілья. Самокиша працював не тільки як графік, але і як гравер виконав зо три десятки офортів, головним чином баталістичних або сцен полювання.

Далеко слабший від Самокиші, хоч багато плодovitіший аквареліст, ілюстратор і графік Микола Каразин /унук основоположника харківського університету/. Каразин теж баталіст. Фах його — батальні сцени з середньої Азії. Але працює і на інші сюжети. Він зробив більше як 3,000 різних рисунків, в яких умуляється не повторюватися. В тому числі Каразин ілюстрував і твори Шевченка. Всі праці Каразина не визначаються добрим смаком, але у 80-х роках минулого століття мали powodження. Між ілюстраторами Шевченка у 80-х роках виступив О. Сластіон з ілюстраціями до Гайдамаків. Ілюстрації Сластіона теж не були вдайними, але теж свого часу мали успіх. Ні Каразин, ні Сластіон самі гравюр не виготовляли, а працювали лише як графіки з тим, що їх графічні рисунки репродукувалися механічним способом. Так само і одеські майстри-рисувальники Леонид Пастернак та Амвросій Ждаха /1927/. Пастернак зробив травленням тільки одну гравюру під проводом Шишкіна, але залишив чимало і на свій час добрих ілюстрацій до творів Лермонтова і гострих рисунків в журналі Артист. Ждаха ілюстрував українські народні пісні.

Всі згадані і перечислені майстри були з фаху майстрами малярства і тільки принагідно бралися за гравюру, що було типовим явищем XIX століття. Але в другій половині XIX ст. саме вони, а не фахівці гравери, являються цікавішими майстрами гравюри, і майстрами, що все таки якимось тримали прапор мистецтва і, хоч не фахово з покликання, але тримали на мистецькому хоч не високому рівні гравюру, яка, завдяки їм, перетривала лихоліття і дожила до XX століття.

х/Д. Ровиновський: Подробний словарь русских граверов XVII-XIX вв. СПб., т. II. Стор. 849.

хх/Видання Маркса. СПб. 1900 р. з текстом Д. Яворницького.

Та все таки були в цьому часі і фахові гравери, які дуже багато працювали і залишили після себе велику силу гравюр і гравюрок, але їх праця в мистецтві граверському в кінці століття скінчилася катастрофою. Це майстрі, головним чином ілюстратори, що фахово гравюром займалися і виготовляли свої гравюри на дереві, але не різали дерево безпосередньо, а травили його на металі. Це так звані майстрі ксилографії, яка розвинулася, як ілюстративний засіб у ХІХ столітті.

Уже в першій половині ХІХ століття ми бачили, що для друкарні Київської Лаври не стало граверів, і вона звернулася до срібляків, майстрів золотарського цеху з замовленням на граверські дошки: з того виходили речі дуже далекі від мистецтва, а іноді і зовсім нічого не виходило. В другій половині ХІХ століття, не знаходячи майстрів у Києві, Лавра була змушена спроводжувати собі майстрів з-за кордону України. Із мотивів економії Лавра шукала ксилографів, бо за металеві граверні дошки треба було дорожче платити. Спочатку Лавра знайшла дуже доброго ксилографа в собі петербурзького академіка гравірування Лаврентія Серякова (1824 - 1881). Серяков із селян Костромської губернії, майстер європейського реноме, дуже продуктивний, кілька років працював для Лаври, посилавши їй свої праці з Петербургу та з Парижу. П. Попов нараховує 80 більших і менших гравюр Серякова, виконаних для лаврських видань, крім того, 77 дрібніших до рахунку не входять, а ще мабуть знайдеться його праць для Лаври і більше. Рисунок Серякова ще носить відпечаток академічної виучки та класичної шляхетності; Серяков працює і композиції на тему святого письма, і київські краєвиди, і фігурні літери та заставки, і всякі друкарські "кашки". Робота його справді дуже тонка й досконала. Лавра у 1864 році навіть зробила контракт з Серяковим, щоб він на 5 років переїхав до Лаври для праці і навчання в лаврській школі молодих місцевих майстрів. Але цей контракт Лавра порушила і знайшла іншого на дешевших умовах ксилографа у Саксонії Леопольда Квааса. Цей майстер з літографом Шенгальдом і помішниками справді виїхали до Києва і тут у Лаврі працювали й учили в лаврській школі свого мистецтва. Ксилографії Квааса ще не злі, але ніяк не можуть рівнятися з працями Серякова ні щодо шляхетності рисунку, ні щодо тонкості ксилографічного виконання. Тут у Києві під проводом Квааса удосконалювався місцевий майстер Микола Бударин, але його праці в такій же мірі не дорівнюють працям Квааса, як праці цього останнього не можуть рівнятися з працями Серякова.

В кожному разі з шляхетністю класичного рисунку було вже остаточно скінчено і до граверів ілюстраторів було поставлено вимоги бути можливо точним, по можливості фотографічним, і чим більше ксилографія наближалася до фотографії, тим вона більше цінилася. В цей час появилися у Петербурзі популярні ілюстровані видання, які у великій кількості потребували ілюстраторів, і ксилографи мусіли постачати для цих видань свої праці масово. Самоїїсної творчості, власного рисунку або композиції від граверів тут не вимагалось, а вони мусіли точно, не виявляючи своєї індивідуальності, відтворювати реалістичні образи малярів, злободневні події, а іноді і просто фотографії. Виданням, що найбільше потребувало таких праць, була колись дуже популярна в цілій російській державі "Нива", що розходила в сотнях тисяч примірників. Виходячи щотижня, Нива випускала 52 числа на рік і в кожному числі до двадцяти приблизно більших та менших "гравюр на дереві". Отже, така Нива потребувала коло тисячі ксилографій з року на рік і, розуміється, мусіла для цього

тримати спеціальних ксилографів.

Одним з кращих граверів, що працював для "Ниви" був українець з Чернігівщини Михайло Рашевський. Роботи його тонко виконані і призначаються майстерною технікою, хоч як твори мистецтва нашого ока не веселять. Рашевський працював як гравер-пейзажист. Він копіював ксилографічно краєвиди українських пейзажистів таких як Васильківський, Лагоріо, Каразин, Кившенко, Грищенко, Орловський, Крижицький, Горонович та інші. Особливо, здається, удавалися Рашевському ксилографії з краєвидів Гороновича. Очевидно, якісь спільні уподоблення об'єднували малюра-пейзажиста, бо навіть на сторінках Ниви від ілюстрацій, що являються продуктом творчості цих двох майстрів, крізь фотографічний холод пробивається трохи широго тепла від затишного, інтимного українського краєвиду. Працюючи з року на рік для Ниви, виготовляючи щороку для неї коло 70 ксилографій, Рашевський мусів багато працювати з фотографіями. При чому фотографічність в його праці була головним завданням. Ми тепер байдуже перелістуємо сторінки Ниви, і нас не цікавлять фотографічні ксилографії Рашевського і його товаришів, але це тому, що вимоги наші далеко відійшли від вимог зперед пів-століття перед нами. Тоді фотографічність ручної праці ставилася як найвищий ідеал досягнення для майстра гравюри, і оскільки Рашевський цього ідеалу досягав, — а тут його тонкі праці доходили до ілюзії, що справді їх можна було прийняти за технічно виконані копії фотографій, — то мусимо признати, що Михайло Рашевський на свої часи був видатний майстер і можливо, коли нинішні смаки зміняться, його праці буде інакше ніж тепер оцінено.

Але небезпечне в мистецтві стремління до наслідування фотографії і взагалі технічних способів продукції в 90-х роках XIX століття привело до справжньої катастрофи мистецтва гравюри: це був винахід цинкографії. Оскільки від гравера вимагалось механічної точності передачі, то, розуміється, механічна цинкографія все буде точніше ніж праця від руки, не кажучи про те, що вона далеко дешевша. І от з винаходом цинкографії гравери стали непотрібні. Техніки фотографи і цинкографи далеко точніше і дешевше репродукували ілюстративний матеріал і тому з великим успіхом швидко витіснили і заступили граверів. Можна було думати, що граверському мистецтву прийшов кінець, та так би воно мабуть і було, якби в нашій сучасності не змінилися смаки, а разом з тим і вимоги до гравюри; але для цього треба було покінчити в мистецтві з еkleктизмом другої половини XIX століття і вступити в добу сучасності з іншими смаками та вимогами.

VI. СУЧАСНІСТЬ.

Винахід цинкографії — дешевого, точного і механічного способу репродукції здавалось міг убити мистецтва гравюри, яке при кінці XIX століття майже звелось на умілість копіювання. Тепер: ця умілість стала непотрібною, бо механічне копіювання цинкографією було і точніше і дешевше. Мистецтво гравюри мусіло або зовсім зникнути, або перейти до самостійної творчості. Під цим оглядом винахід цинкографії був для мистецтва гравюри благодійним, бо одібрав від неї роллю прислужника копіюста та змусив вийти на шлях самостійної творчості. Так би мовити, поставив гравюру на самостійне властиве їй місце окремої галузі мистецтва, побіч скульптури та малювання, мистецтва, що орудує самостійними графічними засобами і має самостійні графічні завдання. В наслі-

док цього в сучасності, в ХХ столітті розвинувся, побіч малярства, як самостійна галузь мистецтва графічний рисунок. Але негативно відбилася розрішення цинкографії тим, що майстри графічного рисунку спокушені тим, що цинкографія зовсім точно віддає їх рисунок, перестали самі виготовлювати граверні дошки, а обмежили свою творчість на графічному рисунку, який розмножувався технічними способами. В той спосіб майстри власне перестали бути граверами, а стали графіками, цебто тільки майстрами графічного рисунку. І хоч в цім напрямі на протязі ХХ століття графічне мистецтво на Україні пішло дуже далеко, вибагливість графічного рисунку дійшла незвичайних осягнень, але в основі забуття мистецтва гравюри відбилася на графіці фатально: з одного боку графічний рисунок, який би він прекрасний не був, але оскільки він призначений до розмноження, він, поки не виданий, є твором в стадії підготовки, а не є викінченим твором; а з другого боку, коли він виходить відтисненим засобами механічної цинкографії, а не засобами мистецтва гравюри, він несе на собі печать механічної продукції, а не оригіналу мистецького твору, він не є оригінал-гравюрою. В той спосіб затрачується основний характер гравюри, яка у всіх своїх відтисках є "оригіналом". Таким чином появилася велика небезпека для мистецтва гравюри на Україні; небезпека, що гравюру буде заступлено мистецтвом графіки, яке зведеться до мистецтва тільки графічного рисунку. Ця небезпека, при механізації сучасного життя, може ще остаточно не минула, але в творчості кращих майстрів сучасності мистецтво гравюри здобуває своє право і знову появляються на Україні видатні майстри гравюри.

Перший здвиг від еклектизму та копіювання до самостійної графічної творчості стався приблизно на межі ХІХ і ХХ століть. В тому часі література опановувала майже всі галузі мистецтва і в малярстві виявилася в формі літературного символізму. Зародившись у Франції, ця течія розвинулася широко у Німеччині під проводом Бекліна, а на Україну прийшла через Краків і тамошню Академію, де тоді училися талановитіші українські майстри, як: О. Новаківський, Г. Кулець, М. Жук, М. Бойчук, М. Гаврилко, М. Паращук та інші. Головним майстром краківської академії був поет і маляр С. Виспянський (1869-1907), що своє літературне успособлення прищепив і своїм учням. Від літературних впливів Виспянського не вільним zostався і Новаківський (1872-1935), чути дуже виспянщину і в графічних працях Кулеця та Жука. Під впливом Новаківського данину виспянщині заплатив і Петро Холодний (1876-1930), і молоді майстри, як Лев Гец або Петро Обаль. До цих майстрів прилучилась досить близько Олена Кульчицька, принаймні в першій періоді своєї тридцятилітньої невтомної праці на полі українського мистецтва. Кульчицька свій нахил до літературного символізму винесла безпосередньо з віденської школи і поєднала засади західньої сецесії з українською дійсністю та фантазією. Але творчість символістів була тільки переходовим етапом, який важливий головним чином тим, що перевів графіку від копіювання, на яке зійшла гравюра в ХІХ столітті, до самостійної творчості.

Оправжній процес відродження українського графічного мистецтва зв'язаний з діяльністю двох видатних сил української науки і мистецтва. Це були: відомий історик Михайло Грушевський і артист-декоратор Василь Кричевський. Обидва, закохані в мистецтві старої української книги, звернулися до неї, як до джерела надхнення модерної української графіки. Роль Грушевського в цім рухові власне була роллю ініціатора, ідеолога і видавця, але Ва-

силь Кричевський на практиці здійснив ті мрії, що в рівній мірі одушевлювали цих обох подвижників. Співпраці цих двох людей завдячує українська графіка своїм модерним розвитком, якого вона досягнула в сучасності. Співпраця їх, власне, виникла в тому, що Грушевський давав вдячні науково-історичний матеріал і розвинув видавничу продукцію, а Кричевський брав участь в цих виданнях як декоратор, що провадив разом з тим і ціле мистецьке оформлення ілюстрованих видань Грушевського. Видатний майстер декоративного мистецтва у всіх галузях від монументальної архітектури до малих марок та ескібрів, незвичайно тонкий колорист в прозорих акварелях і сміло, майже графічно виконаних маслом краєвидах, у своїй графіці виступає як філософ лінії. Його придумані лінійні графічні рисунки визначаються витонченою простотою, шляхетним смаком та артистичною холодністю і глибоко продуманим розумінням та любов'ю до старої української графіки, з якої Кричевський і зробив джерело свого надхнення. Цей поворот до старих українських традицій у графіці прийшов якраз на часі, і Кричевський незабаром знайшов чимало наслідувачів. В той спосіб Василь Кричевський став основоположником нової української графіки.

Велику піддержку Кричевському подав працею та ідеями другий видатний майстер Михайло Бойчук (1882-1937). Бойчук власне не графік з покликання, а теж артист декоратор і особливо визначний в монументальних фрескових декоративних композиціях. Але як декоратор Бойчук працював і вибагливі орнаментальні визерунки, то для акцизних наперів, то для театральних марок. Бойчук був майстром дуже освіченим, основно перестудіював декораційні принципи старого Єгипту, Сходу і Візантії, пов'язав їх з принципами українського народного мистецтва і заложив оригінальний український напрям в мистецтві, що так і придбав назву школи Бойчука. Із учнів Бойчука найближче перейняв його монументалізм Іван Падалка та по часті дружина Бойчука Софія Налепинська-Бойчук, авторка монументальних ілюстрацій до Шевченкової Катерини, монументальних і майстерно скомпанованих портретів та композицій з протонародного життя, в рисунку яких якнайбільше до речі вжито засобів народного рисунку. Поруч Налепинської друга учениця Бойчука О. Сахновська має менше національно вистиглізований рисунок, але живіша в характеристиці своїх композицій. О. Сахновська - вибаглива конструктивістка, що виявляється як у великих гравюрних композиціях, так і в малих ескібрисах. Коли і вище згадані учні Бойчука, і багато інших, як Оедляр, Павленко, тощо працюють взагалі в декораційному мистецтві і в тому числі в мистецтві гравюри, то чистим майстром гравюри на дереві являється тонкий гравер мініатюрист О. Рубан. Всі учні Бойчука не тільки графіки, але й гравери, а Рубан виключно гравер на дереві, що як ніхто інший повно використовує матеріал і можливості деревляної гравюри, не виходить із стилю, і особливо в малих заставках з українським краєвидом, доходить просто до японського лаконізму та витонченого примітивізму.

Наслідувачі В. Кричевського, на жаль, як і сам Кричевський, не гравери, а тільки графіки, але зате або дуже тонкі рисувальники, що уміють бути пишними навіть в дрібних заставках, як Іван Мозалевський та вдумливими компоністами малої форми як Антін Серєда, у якого особливо удатні дрібні видовничі марки. Багато споріднености з В. Кричевським виявляє в своїх шляхетних композиціях львівський майстер Михайло Осінчук.

Принципи геометричної композиції В. Кричевського і народ-

нього націоналізму М. Бойчука зумів звести до геніального синтезу Г. Нарбут (1866-1920). Цей майстер приїхав на Україну під час революції у 1917 році уже маючи репутацію кращого в Петербурзі графіка, родом з Глухова, закоханий в українській старовині, пристрасний amator українського письма (уставу і скоропису), Нарбут удосконалювався в рисунку в Мюнхені у Гольбейна; повернувшись з Мюнхену до Петербургу, Нарбут здивував відставлу російську столицю тонкістю і віртуозною вибагливістю своїх рисунків літер, чітких і виразних силуетів, пишної та елегантської скомпанованих ілюстрацій великих і малих, однаково пересичених річима старовинної розкоші, що в безмежному числі зібрані, але так майстерно зіставлені, що не обтяжують ні великої ілюстрації, ні малого ескібрісу. Але на творчості Нарбута у Петербурзі, при всій її елегантськості, безмежній вигадливості все ж лежить тавро несерйозності. Ніби Нарбут надхнено і витончено рисунком тільки жартує, а до серйозної і поважної тавочості не підходять. Але це без сліду у Нарбута пройшло, коли він повернувся на Україну, як Антей торкнувся рідної землі і тим придбав нової сили. Праці В. Кричевського і М. Бойчука справили на Нарбута велике враження; Нарбут повними пригорщами згрібав здобутки В. Кричевського та М. Бойчука, легко перетворював в горнилі власної творчості і піднявся як першорядний національний майстер, український артист-графік. Незвичайно продуктивний Нарбут за короткий час свого перебування на Україні, розвинув величезну працю і засипав Україну шедеврами своєї нової творчості. Рисунки гербів, грошей, марок, бланкетів, дипломів, всіх сортів книжної графіки - ілюстрацій, заставок, окладинок, заголовків посипалися з-під легкої руки Нарбута як із бездонного рогу фортуни. На жаль, рання і несподівана смерть увірвала працю Нарбута в самому її розгарі. Перейшовши від жартів петербурського часу до поважної праці на Україні, Нарбут зумів тут не тільки сам створити величезну колекцію графічних рисунків, але захопив своїм прикладом молодь і за тричотири роки заснував цілу школу молодих графіків, половина яких теж дочасно зійшла у могилу, а половина і досі працює використовуючи спадщину Нарбута.

Незрівняне уміння Нарбута рисувати літери і мистецтво художнього письма перебрав Р. Лісовський, що і тепер оздоблює українські книжки майстерними окладинками, орнаментами, видавничими марками, а особливо артистичними написами. Головним чином в книжній графіці працюють учні Нарбута, що переїхали до Ленінграду: М. Кирнарський, добрий декоратор книги і Л. Хижинський, майстер дрібної ілюстрації, заставки ескібрісу. На жаль, передчасно скінчив життя із учнів Нарбута Леся Лозовський (1901-1922), що встиг перед смертю дати кілька дуже оригінальних окладин до творів Коцюбинського та інших авторів. Довше працював як ілюстратор книги М. Алексєєв (1894-1934), що декорував книгу окладинками, заставками, кінцівками, видавничими марками, але особливо любив ілюструвати книжки для дітей і зокрема рисувати всяких звірів, які справді у Алексєєва і живі, і повні характеру.

Найбільше яскравою постаттю між учнями Нарбута був Павло Ковжун (1896-1939) маляр і графік, організатор і пропагатор українського мистецтва. Ковжун горів мистецькими інтересами і буквально перегорів у вирі мистецьких імпрез. Переїхавши по смерті Нарбута із Києва до Львова, Ковжун буквально збудив цю під оглідом мистецтва приспану країну до нового мистецького життя. Коли Львів і раніше, перед Ковжуном, мав великі талановиті

українських майстрів /Труш, Новаківський/, істориків і критиків мистецтва /Голубець/, то Ковжун перший потрапив у Львові створити об'єднання молодих майстрів /Осінчук, Гординський, Музика та інші/ і пробудити інтерес до мистецтва у широкого громадянства. Сам Ковжун працював не тільки в графіці, але, і може ще більше, в малярстві, тому і кращі графічні твори Ковжуна це власне ті, що виконані в малярській барвитій техніці. Але і в чисто декоративних книжкових оздобах як ескібриси Ковжун має необмежену фантазію, яку навіть не завжди встигає уловити.

Неперечно Ковжун зробив значний вплив у Львові на С. Гординського, що заявив себе може ще більше цікавим декоратором ужиткових річей /пуделків, бомбоньерок тощо/ ніж книжок. Побіч Осінчука та Гординського найбільше цікавим графіком у Львові були до приходу большевиків Я. Музика, що своєю творчістю наближався до Осінчука, і карикатурист Е. Козак, що роками заповнював карикатурами гумористичний часопис.

Менше цікавим осередком графіки був Харків, що користувався більше "київською графікою. Однак і там висунувся і свій власний талановитий графік А. Страхов. Перші праці Страхова, що належали головним чином до політичної карикатури, явилися у 1918 році в Катеринославі. Для українського Госіздату та інших видавництв Харкова майстер виконав багато окладинок та ілюстрацій, оздобивши своєю графікою" х/ кілька сотень книжок.

За кордоном України більші групи графіків збиралися у Празі, де в різні часи біля Української Студії Пласичного мистецтва сходилися такі графіки як І. Кулець, І. Мозалевський та Р. Лісовський і їх учні. Із учнів Кулеця в графіці працював один час І. Іванець, головним чином рисувальник-баталіст, а також автор гравюр-красовидів, ескібрисів та заставок. В Празі ж учився і талановитий гравер В. Касіян, співець людського горя, а також пролетарської боротьби. Але Касіянові також належать не без гострого гумору виконані ілюстрації до Гоголя. Так само празьку академію скінчив І. Анисимов прекрасний технік гравюри як на металі всіма способами, так і на дереві. Анисимов є майстром великих листів вільної графіки і однаково сильний як в сюжетній графіці, так і в графічних красавах. Наймолодший між ними М. Михалевич дуже працьовитий і продуктивний, який шлях свого розвитку і удосконалення ще не скінчив.

Цікаву групу складали молоді майстри у Варшаві, об'єднані в товаристві "Спокій". Ця група стояла в українському мистецтві окремо і в ній особливо визначалися Петро Холодний молодший /син/, що працюючи в гравюрі і літографії, може найбільше цікавим представляється в дереворитах, особливо забарвлених питомим українським гумором. До групи Спокій належить також Нил Хасевич, графік і гравер, особливо цікавий в своїх працях, забарвлених місцевим волинським колоритом. Цікаві роботи, зокрема красади, організатора варшавського товариства Петра Мегика, книжні графіви Андрусоза та інших.

Останніми часами за кордоном поважне ім'я зробив собі в графіці Микола Бутович, різноманітний майстер, але особливо цікавий в рисунках, перейнятих українським гумором та відповідною пікантністю рисунку. Бутович майстер дуже продуктивний, зокрема як майстер книжкових окладинок та плакатів, з яких зручно використовувати старі українські мотиви. Чимало останніми ча-

х/Б. Голлербах: Історія гравюри і літографії в Росії. Петроград. 1923. Отор. 103.

сами зібралося українських графіків у Парижу, де працюють М. Кричевський /син/, автор цікавих графічних креслеників, П. Смелеченко, що підліг модерній французькій графічній школі, але дійшов значних досягнень, С. Гладкий — автор кольорової графіки, В. Андрієнко-Нечипайло теж колорист і конструктивіст, В. Перебийніс, особливо цікавий майстер графічних рисунків для ужиткових потреб, як рисунки кахлів або інших будівельних частин. В ширшому товаристві паризьких майстрів тяжко слідити за працями навіть талановитих українських майстрів.

Чимало українських майстрів працює і на Московщині, особливо у Ленінграді. Туди переїхав з України перед смертю Алексєєв, але не витримав того клімату; туди ж переїхали: Кирнарський, Хижинський і багато інших. А ще більше там працює майстрів українців, що там училися та там і zostалися працювати на все життя. Віктор Замирайло не зосередив своєї праці виключно на графіці, але працював і в декоративному мистецтві; "цей невтомний фантаст зостається таким і в своїх гравюрах; відома його пристрасть до творів Г. Доре, а також до його інтерпретації гравера Панемакера, спонукала його зробити кілька збільшених копій з композицій цього майстра"^{1/}. "Е. Костенко робить гравюри майже виключно на лінолеумі в кілька дошок. Майстра приваблюють колористичні завдання, які він розв'язує часом дотепно: такі його кресленики Флоренції, Ленінграду, Криму"^{2/}. Е. Білуха спочатку підпав під вплив московського майстра Чехоніна, але, незабаром, розвинув свій талан в досягненнях досить своєрідних.... В працях Білухи звертає на себе увагу його вдумливе відношення до специфічних законів книги. Це виявляється у всіх його працях, починаючи з першої окладинки"...^{3/}. С. Пожарський графік, обдарований уродженням: чуттям декораційності, що вмів знайти для кожної окладинки належне художнє оформлення. Його праці здебільшого всім гармонійні в композиції і привабливі орнаменти; рисунок він опанував значно слабше"...^{4/}. Відрубно від цих графіків стоїть В. Конашевич; "у всій повноті розвернулася графічна манера майстра в його ілюстраціях до Фета. Це одна з ліпших праць Конашевича, ..., що незвичайно тонко віддає фетовську легкість та осяяність"...^{5/}. Також чудовий ксилограф бесарабець Шиллінговський. "Його листи, присвячені Ленінградові, ніби оповиті мрією про XVIII століття. Шляхетні традиції старої деревляної гравюри в його особі знайшли одного з небагатьох відданих послідовників"...^{6/}. Зрештою за останні часи "графікою займалося багато ленінградських малярів та архітектів, що після своєї освіти та нахилів були далекі від обслуговування мистецтва книги. Та дехто з них так поєднався з графічною працею, що присвятили себе їй, цілковито відійшовши від свого первісного фаху"...^{7/}, як це зробив архітект А. Литвиненко.

"Цікаву течію з сучасної графіки утворив А. Родченко, конструктивіст, що оперує найпростішими плакатними прийомами та

1. Воинов: Русская ксилография за 10 лет. Ленинград. 1927. Стр. 35.

2. Ibidem. Стр. 32.

3. Е. Голлербах: Книжная графика. — Графическое искусство в СССР. 1917—1927. Ленинград. 1927. Стр. 53—54.

4. Ibidem. Стр. 64—65.

5. Ibidem. Стр. 66—67.

6. Ibidem. Стр. 33.

7. Ibidem. Стр. 42.

елементами друкарського набору" ¹/ . На Україні тих самих засобів вживав В.Меллер.

В той час, як вище названі майстри працювали у Петербурзі, у Москві визначився "один з найбільших майстрів графіки В. Масютин, що пізніше покинув Москву і залишив у ній значну прогалину" ²/ . Найрізноманітніших засобів граверського уміння застосовує в ілюстраційній праці В.Масютин, великий і вправлений майстер, що, на жаль, залишився за кордоном" ³/ . Це правда, що Масютин залишив Москву і виїхав до Берліну, але повна правда полягає в тому, що в Берліні Масютин, що доти не знав української сучасної графіки, у 1933 році познайомився з нею, відчув рідні брєнїння найтонших струн душі і, як раніше Нарбут, теж торкнувся рідної стихії і в ньому теж прокинулася сила Антея, що із "великого майстра" гравюри в Москві обернула його в зовсім виїмкового майстра української гравюри. Як Нарбут, закоханий в старому українському козацькому мистецтві, Масютин не обертає його в забаву витонченого естета, але сприймає і відтворює із справжнім епічним успособленням як поважні монументи козацької України. Вже перші його граверні праці у Берліні свідчать про нього, як про великого майстра гравюри. Але, коли він звернувся до рідної старовини, то тільки тут виявилася його справжня велич і справжній діапазон його праці. Його великі листи з портретами Хмельницького і Мазепи, це справжні події в українському мистецтві. Можна було б сказати, що з цими працями Масютин в мистецтві української гравюри займав місце вільне після смерти Нарбута, але, поперше, Нарбут був тільки графік, а Масютин віртуоз гравюри, а подруге, де у Нарбута тільки легкий жарт, жартовливі бризки генія, там у Масютина величавий натос справжнього історичного епосу.

У Москві Масютин залишив двох своїх учнів: романтика Олексу Кравченка та тверезого Олексу Усачова, що, багато завдячуючи своєму учителеві, всеж потрапили сказати своє власне слово в мистецтві гравюри. Олекса Кравченко ілюстрував Гоголя і кілька разів Гоголя, в тому числі і українське видання, а Олекса Усачов ряд років провів і працював на Україні, зріднившись з її мистецтвом. Майстер гравюри на дереві, Усачов у своїх краєвидах виступає як вірний послідовник Масютина, а пізніше оригінальною манірою, своєю власною, ніби сміло розв'язує в гравюрі завдання малярського імпресіонізму.

Важко було б перелічити не то усіх, а навіть визначніших майстрів української гравюри, що працюють на Україні і за її межами. Ми не згадали в Парижу таких видатних майстрів як елегантський М.Глуценко, недавно покійна Софія Левицька, Савченко-Більський і багато інших, у Ленінграді — Каплуна, Любарського, Тирсу, в Катеринославі — Грузенберга і т. д.; для вичислювання і характеристики треба би було списати томи. Докладний словник українських граверів ще не вийшов, П.Попов не взяв на себе повного завдання Д.Ровинського, але і без того мистецтво української гравюри, як національно українське мистецтво випередило граверне мистецтво багатьох європейських народів.

- - - - -

1/Тьїдеш. Отор. 96.

2/А.Сидоров: Московская школа гравюри. В збірній праці: Мастера современной гравюры и графйки. Москва. 1928. Стор. 387.

3/В.Голлербах: Книжная графіка. — Графическое искусство в СССР. Ленинград 1927. Стор. 93.

Л і т е р а т у р а.

Матеріали до старої української гравюри кінчаючи ХУІІІ століттям зібрано в словниках "руських" і українських граверів. Ці словники подекуди захоплюють і ХІХ століття. Але, коли для століть ХУІ-ХУІІІ матеріал зібрано, хоч розуміється не вичерпуюче, то настільки повно, що на підставі його можна укладати історію старої української гравюри, — з матеріалом ХІХ століття справа стоїть просто катастрофічно, і чим пізніше, тим гірше.

Головні каталоги із списками старих українських граверів це:

Д.Ровинський: Подробный словарь русских гравированных портретов ХУІ-ХІХ вв. СПб. 1895 / в двух томах / і друге скромніше видання в одному томі. Д.Ровинський: Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб. 1886 — 1889 т.т. I — IV.

Ці словники Ровинського, в яких зібрано матеріал для студій над українськими гравюрами, хоч користування ними затруднюється тим, що там перемішано українських граверів з московськими та іншими, що працювали в російській державі. Але за півстоліття видання Ровинського не могли де в чому не перестарітися і тому для нинішніх студій над українською гравюрою в рівній мірі з каталогами Ровинського необхідні каталоги П.Попова, що уложені як "доповнення" до каталогів Ровинського, але матеріал майже подвоюють, а може й більше того. Це словники:

П.Попов: Матеріали до словника українських граверів. Київ 1926 / Відбитка з "Трудів Українського Наукового Інституту Книгознавства" т. I. /.

П.Попов: Матеріали до словника українських граверів. Додаток I. Київ 1927 / Відбитка з "Бібліологічних Вістей" 1927, III /.

Невеличкий але цінний додаток до словників Попова, цінний головне для львівської гравюри, представляє праця Крип'якевича.

І.Крип'якевич: Причинки до словника українських граверів. — Бібліологічні Вісті. 1926, IV.

Праця, що стоїть на межі між зібранням матеріалу та систематизуванням його і монографічним опрацюванням, є прекрасне капітальне видання: "Національного Музею" у Львові з більше як півтисячкою дуже добрих репродукцій:

І.Овенціцький: Початки книгопечатання на землях України. Жовква. 1924 року.

Друге розкішне видання, хоч, правда, з другорядним, але всеж цінним матеріалом, видав Лаврський Музей Культів і Побуту у Києві.

П.Попов: Ксилографічні дошки Лаврського Музею. Випуск I. Київ 1927 року.

Багато матеріалів до старої /теж і модерної/ української гравюри знаходиться в Бібліологічних Вістях 1923-1930 та інших неперіодичних виданнях Українського Науково-дослідного Інституту Книгознавства.

Пробу загального нарису історії української гравюри до кінця ХУІІІ століття зробив В.Січинський в серії бібліотеки "Записок чину св.Василія Великого" ч. I7.

В.Січинський: Історія українського граверства ХУІ-ХУІІІ

століття. Львів 1937.

Крім названих головних праць з історії української старої гравюри існує досить велика література. Натомість для історії гравюри XIX століття, особливо другої його половини, ще нічого не зроблено. Щодо модерної гравюри, то тут знову література існує і, порівнюючи, досить велика, але ще не зроблено задовольняючої систематичного опрацювання матеріалу. Головніші праці для української графіки XIX століття показано в примітках до тексту останньої лекції.

Зокрема хіба слід назвати монографії про окремих майстрів з ілюстрованими каталогами їхніх творів.

Найзамітніші між ними:

Георгій Нарбут. Посмертна виставка творів. Київ 1926.

Василь Касіян. З передмовою С. Таранушенка. Видавництво "Рух". Харків, 1931.

М. Бааькин: Книжные знаки. А. И. Кравченко. Москва, 1924.

При тому слід згадати бібліофільські видання товариства АНУМ у Львові.

Для граверної праці Шевченка зводку матеріалу зроблено в XII томі творів Шевченка видання Українського Наукового Інституту в Варшаві і там же подано літературу.

Спробу огляду української гравюри і її розвідку від Шевченка до сучасності зроблено на німецькій мові в передмові до каталогу виставки української графіки в Берліні 1933 року. Ця ж передмова послужила основою для огляду української модерної гравюри на чеській мові в спеціальному графічному виданні у Празі: Holář. Praha, 1933.

Монографічні розвідки про окремих українських сучасних графіків уміщено у львівських періодичних та неперіодичних виданнях "Українське Мистецтво" і в періодичних та неперіодичних виданнях львівського товариства АНУМ.

Вистави сучасного українського графічного мистецтва в останніх десятиліттях уряджувано в Брюкселі та в Римі. Брюксельська вистава дала привід для докладніших розвідок у бельгійському часописі "La Nergvie".

Л е к ц і я д в а д ц я т ь п я т а.

У К Р А Ї Н С ь К И Й О Р Н А М Е Н Т.

Проф. Дмитро Антонович.

По розгляді головних галузів українського пластичного мистецтва — архітектури, скульптури, малярства та графіки, слід ще узгляднити так зване ужиткове мистецтво, те мистецтво, твори якого виробляються масово для загального вжитку, ті твори, що оточують нас довкола в нашому житті і яких ми вживаємо, часто не звертаючи уваги на їх мистецьку вартість, або частіше на їх антимистецький, або партацький під оглядом мистецтва вигляд. Коли ми говоримо не про ужиткове мистецтво взагалі, а про орнамент тільки, то цим ми доволіно звукуємо тему викладу, бо предмет ужиткового мистецтва може не мати орнаменту, а бути мистецьким твором з огляду на свою форму або колір. Але на загальні предмети ужиткового мистецтва здебільшого уявляють із себе матеріял для дослідів етнографії, а не спеціально культури, або являються творами фабричної продукції. І в тому і в другому випадкові власне орнамент, що оздоблює витвір ужиткового знаряддя, належить до галузі мистецтва, незалежно від того, чи є він твором ручного ремесла, чи фабричної або взагалі механічної продукції. Зрештою межі між науковими дисциплінами етнографії та культури точно не установлені, отже, є дозволено самі предмети ужиткового значення залишити для дослідів етнографів, а в обсягу культури кинути бодай найкоротше погляд на оздобу предметів ужиткового мистецтва, що належить до мистецтва, а значить і культури, — цебто на орнамент.

Погляд на орнамент поневолі мусить бути дуже короткий і загальний, бо орнамент — це найменше досліджена галузь українського мистецтва, і студіювання його посувається дуже повільно разом з дослідом окремих галузів виробництва, як то ткацтво, вишивання, розмальовування хат чи окремих частин в хатах (печі, вікна тощо), малювання гончарських виробів, орнаментация манускриптів та друкованих книжок, різьба по дереву в домашньому вжитку, та в творах церковного та офіційного призначення, одливання чи виковування або карбування металевого знаряддя теж як для домашнього вжитку (посуд, замки, клямки, гудзики, застіжки і т.д.), так і для суспільного вжитку, цебто або церковного — (дзвони, хрести, чаші, світильники тощо), або військового (гармати, рушниці, холодна зброя і т.д.). Всі предмети ужиткового мистецтва не дається перелічити; отже немає нічого дивного, що дослідження орнаменту окремих галузів ужиткового мистецтва здебільшого ще й не починалося, а коли де що зроблено, то це виїмкові щасливі випадки.

В кожному разі орнамент на різноманітних виробках буває опрацьований або в площині, тоді він орудує здебільшого фарбами і наближається до малярства, хоч би малювання безпосередньо й не було, а замість того було б вишивання чи ткацтво, або орудує в трьох вимірах, як різьба по дереву, одливання з металів; така орнаментация вже наближається до скульптури і орудує головню формою, а кольорування здебільшого (хоч далеко не завжди) уникає. Таким чином орнамент буває або скульптурного або малярського гатунку. Але такий поділ надто загальний і тому мало помагає дослідникові в класифікації матеріялу.

Більше корисний, бо вже детальніший, спосіб розподілення матеріалу за характером самого орнаменту; орнамент в основі буває чотирьох родів: геометричний, рослинний, звіриний (цебо користується формами живих тварин) — (риби, птиці, звіря й чоловіка) і плетений. Але на ділі ці основи орнаменту часто дуже вибагливо комбінуються: плетіння із звіриними мотивами (так званий тератологічний орнамент), при чому звірі здебільшого фантастичні (цей орнамент найчастіше зустрічається в старих рукописних книгах); комбінується і рослинний орнамент із звірями, навіть звірі на рідко входять і до геометричного орнаменту (в західно-українських писанках та вишивках); отже мотиви орнаменту так химерно між собою переплітаються, що розподілити величезний орнаментальний матеріал за характером орнаменту було б мабуть неможливо. Зате найчастіше дається орнамент і самі витвори ужиткового мистецтва розкласти за матеріалом, із якого їх зроблено; це тим більше зручно, що і характер орнаменту багато залежить від матеріалу, на якому його приложено. Не кажучи вже про те, що скульптурний чи різблений орнамент відрізняється від мальованого чи тканого; відмінні йдуть і далі: не однаковий орнамент ріжеться на дереві та відливається на металі; зовсім не однаковий орнамент малюється на писанках і на посуді, навіть не однаковий орнамент тчеться на килимах і на плахтах, і знову інакший вишивається чи мережить на сорочках. Коли недосвідчені з мистецького боку українізатори по земствах та кооперативних союзах почали проповідувати вживання українського орнаменту не продумано, і взірці вишивок з підприємців та різ почали малювати на глечиках, а вишивки з сорочок пристосовувати до оздоб будинків, то з того вийшли речі неспасібні, ба навіть огидні.

Тому розгляд ужиткового мистецтва і орнаменту на них здебільшого і в спеціальних досліджах, і в загальних нарисах викладається за матеріалом, з якого ті твори вироблюються. Такі дослідження покійних М. Біляшевського (про старе українське шкло, або вишивання), Д. Щербаківського (про золотарство, або про килими), В. Модзалевського (про ~~клясифікацію~~ ^{клясифікацію}), Д. Печанського (про ткацтво), М. Сумцова (про писанки) і багато інших. Часто дослідники цього типу вживають такої деталізації, що обмежують свій дослід районом, іноді зведенням до даного села; така прецизність дуже корисна при первісних досліджах, особливо в стадії збирання матеріалу, бо уточнює самий дослід; але класифікація художнього виробництва за матеріалом виробу вживається і в загальних нарисах, навіть найкоротших: наприклад, в той спосіб викладено огляд українського ужиткового (виробничого) мистецтва (мистецької промисловості) в українській загальній енциклопедії "Книга Знання" т. 3, випуск 24.

Покійний професор київського університету Григорій Павлуцький, що багато прислужився до студій над українським мистецтвом взагалі, а в кінці свого життя приступив до друкування загальної праці: "Історія українського орнаменту", праці яку йому неблагана смерть перервала посередині, — свідомо відмовився в своєму загальному викладі від класифікації різних типів орнаменту за матеріалом, хоч признавав, що "Матеріал чимало важить в утворенні орнаменту; він великою мірою впливає на форму. Історія мистецтва взагалі показує нам, що художники завсіди спеціалізувалися на певному матеріалі і залежно від нього утворювалися

стиль... вироблення стилістичних особливостей цілком залежить од матеріялу. А втім, ми в своїй розвідці: визнали за неможливе заднати план роботи з матеріялом саме через те, що стиль, вироблений в одному матеріялі, занадто часто пристосовується до інших матеріялів. Отож, наприклад, ми бачимо геометричний орнамент на тканині, на дереві, на писанках, на стінах св. Софії тощо. Щоб не повторюватися, ми викладаємо історію українського орнаменту за епохами та за стилями".

Таким чином, проф. Павлуцький ніби впав в певне протиріччя з самим собою: з одного боку "вироблення стилістичних особливостей цілком залежить від матеріялу", а з другого боку "стиль, вироблений в одному матеріялі, занадто часто пристосовується до інших матеріялів". Річ у тім, що проф. Павлуцький, як занадто добросовісний дослідник, спостерігаючи два діаметрально протилежні явища, добросовісно обидва констатував. З одного боку це показує, що орнамент уявляє собою предмет надзвичайно розсяглий і надто мало досліджений, а тому й найученіший дослідник, входячи в цей необмежений ще темний та недосліджений ліс пам'яток і матеріялів, ризикує заблукатися і впасти в протиріччя. Але здоровий сенс історика мистецтва виводить проф. Павлуцького на світліший шлях викладу історії українського орнаменту "за епохами та за стилями".

Власне, якість такого викладу, мусіла привабити проф. Павлуцького, і він мусів саме цей спосіб викладу обрати, бо він був справжнім істориком мистецтва і його вабило дати загальну, по можливості повну картину розвитку українського орнаменту у всіх галузях, без огляду на те, чи орнамент скульптурний чи малярський, геометричний, чи рослинний, чи звіриний, і на якому б матеріялі його не було виконано. Отже, тільки викладаючи розвій орнаменту "за епохами та стилями", можна надіятися дати образ синтетичний розвитку українського орнаменту від часів найдавніших до сучасності, бо в кожній добі орнамент, як і вся галузь мистецтва, еволюціонує, і кожна доба на орнамент, який би він не був і на якому матеріялі не був би виконаний, кладе свій відбиток.

Між тим розклад розгляду ужиткового мистецтва і сполученого з ним орнаменту за матеріялом дає в ліпшому разі відірвані картини розвитку ужиткового мистецтва в різних матеріялах, а не дає спільного образу, пов'язаного з іншими галузями єдиного мистецького процесу.

Тому немає нічого дивного, що справжній історик мистецтва проф. Григорій Павлуцький, відважно взявшись за представлення історії українського орнаменту в цілому, зовсім логічно і правильно підійшов до свого завдання. Смерть не дала йому цього завдання виконати. Якби не смерть, чи виконав би він його? Можуть бути поважні сумніви. В кожному разі, з огляду на дуже незадовільний стан окремих спеціальних дослідів, на малі їх кількості, образ безмежно широкого предмету — орнаменту у всіх його відмінах, у всіх епохах, тоді не міг бути повним, як не можна ані на наближення до повноти претендувати і тепер, але міг бути першою доброю спробою, яка показувала б шлях прийдешнім історикам.

Коли в оглядах українського малярства, або ще більше в оглядах української скульптури, перед істориком мистецтва стоїть спокуса почати виклад не з десятого століття, а розширити рамці предмету далі в глибину віків і спробувати зібрати матеріял з часів передхристиянських, хоч від них конкретних па-

миток майже не збереглося, то ще більше ця спокуса повстає; при викладі історії ужиткового мистецтва і, спеціально, орнаменту, бо фактично і пам'яток цього мистецтва археологія зібрала чимало. Із передхристиянських могил археологи видобули чимало металевих виробів, а особливо орнаментів мальованих на гончарських виробках; цих останніх знаходиться на Україні дуже багато починаючи з неолітичної кам'яної доби, з доби так званої Трипільської культури, коли вже на Україні жило хліборобське населення, що правдоподібно вже було тим народом, безпосереднім нащадком якого є сучасний український нарід; в пізнішій кам'яній добі цей нарід на Україні мав таку розвинену гончарську промисловість, і пам'яток орнаментованого начиння знайдено так багато, що навіть добу Трипільської культури в археології часто так і називають добою мальованої кераміки. Не встояв перед спокусою починати історію українського орнаменту від часів найдавніших передісторичних і проф. Павлуцький. Але краще від цього утриматися, бо все таки, вдавшись в глибини передісторичні, історикові довелося б і миритися із столітними або і більше в матеріялі, іноді натикатися на матеріял невідомого походження і невідомих народів, і це все завело б історика в непевну ситуацію та збило б з твердого історичного ґрунту. Не історик, а археолог з фаху, але обережний дослідник, д-р Я. Пастернак вже не починає історії української кераміки з часів Трипільської культури, цебто часів за три тисячеліття в глиб віків, а щойно з VII-VIII століть нашої ери, з доби, коли вже безсумнівний український нарід стояв на межі своєї історичної доби. Розуміється, коли робити уступки вповні законному бажанню розширити протягом часу межі нашого досліджу, то це зовсім справедливо, як то робить Пастернак, заглиблюватися взад від століття до століття, а не перескакувати через тисячоліття до періодів кам'яної доби.

Але, коли починати стежити розвій орнаменту тільки з доби історичної, навіть дещо з запізненням з десятого століття, то все таки доведеться признати, що звязного історичного оповідання ще не можна зробити і мимоволі доведеться рахуватися з численними та іноді довгими пропусками, але ці пропуски в матеріялі, є надія, з часом та з продовженням дрібної дослідчої праці буде потроху заповнювано.

В добу візантійсько-романську, чи як загально історики назвали її на Україні, в добу князівську, ми знаходимо в такому числі вироби ужиткового мистецтва із всяких матеріялів і в стадії так високо розвиненій, що не доводиться говорити про початки мистецтва орнаменту, а навпаки про добу його пишного розцвіту, про добу, яку попереджували цілі епохи сприймання і перетворення мистецьких стилів в орнаментиці. Мабуть не буде перебільшенням, якби ствердити, що десь в XI та XII століттях мистецтво орнаменту на Україні стояло дуже високо, орудувало найрізнішими матеріялами і всіма формами орнаменту різного походження. Деякі форми орнаменту, як наприклад плетений орнамент, в українському мистецтві після київської князівської доби зникає, затримуючись хіба ще трохи в каліграфії пергаментових рукописів, але поступово зникає і там, так само цілий ряд мистецьких виробів після київської князівської доби зникає, щоб вже аж досі не відродитися: до таких творів виробничого мистецтва належить мистецтво київських перегородчатих емалів на золоті (cloisonné), мистецтво мозаїкового декорування стін і вироблення відповідних і потрібних для того смальтів, нарешті, мистецтво карбування монет, бо фактично після того і аж донині Україна своєї монети не мала і з металю її не карбувала.

Отже, хоч від доби візантійсько-романської, завдяки

віддалености часу, мистецькі вироби попропадали, оскільки були з нетривкого матеріалу — погинули, але і того, що до нас дійшло, досить, щоб ствердити, що це була доба найбільше багата на предмети різноманітної мистецької продукції з різних матеріалів і з найбагатшим запасом орнаментальних форм, що, перетворюючись і модифікуючись, на Україні мусіли мати цілу свою історію. В великих творах декоративної скульптури багатий плетений і комбінований орнамент зберігся на шиферних саркофагах та плитах, що декорували церкви всередині, на капітелях колон чи пілястрів тощо. Тут спочатку домінує орнамент плетений, але вже не в чистому вигляді, а в комбінації з формами рослинними, геометричними і звіриними. Незвичайно багато здобуто, головню археологічними розкопками, предметів дрібної скульптури на камені і на металі: це здебільшого невеличкі натільні іконки, хрестики звичайні і так звані енкалпії дуже тоді розповсюджені; це хрестики зложені з двох частин — лицевої та зворотньої, які розкривалися, і в середину яких вкладалося якусь частку святих реліквій. І іконки, і хрестики бували і кам'яні, і металеві оздоблені різбленими рельєфами. У великому числі зберіглись металеві оздоби, як гривні плетені та кручені; їх носилося на шиї як намисто, але вони на вагу були і грошевою одиницею. З плетеним, геометричним та звіриним орнаментом широко, як видно, вживалися тоді золоті, срібні та бронзові оздоби до одіння, як застібки, нараменники, підвіски, перстні, сережки, цілі ожерелля та діядеми іноді золоті і з емаллями, іноді з самоцвітним камінням. Золоті та срібні монети зберегли зображення князів Володимира Великого, Ярослава Мудрого. Між орнаментами на тих монетах збереглося в основі плетеної композиції зображення, що ми тепер називаємо "тризубом", який є гербом української держави. Це знак, як видно, дуже старий, що вже мабуть самі князі, що його вживали як символічного знаку, вже певно не знали ні його походження, ні його значення. Проте це знак незвичайно досконало вистилізований і виїмково декоративний. Між геральдичними знаками йому мабуть уступає навіть французька королівська лілія, що в геральдиці має славу найдосконалішого декоративного геральдичного знаку.

Справедливо славляться багатством своїх орнаментів рукописні книги з одинадцятого століття, між якими на першому місці стоять, очевидно, Остромирове Євангеліє та Ізборник Святослава (див. лекція VI, стор. 65-66)

Мотиви плетеного, рослинного та геометричного орнаменту вживалися і в великому масштабі для оздоб церков та палат. Ці орнаменти і тепер можна бачити найбільше в церкві св. Софії у Києві.

Вишивок і тканин з того часу не збереглося, але про орнамент і тканий і вишиваний можна міркувати по зображеннях, що збереглися з тих часів і в мініатюрах тогочасних книг, і у стінних розписах; для студій тканих орнаментів на тканинах, що служили для одіння, а також вишивок найбільше матеріалу можна знайти між мальованими XII століття в Кирилівській церкві у Києві, в циклі малювань з життя св. Кирила. Взагалі тканини і шиття — це матеріал дуже нетривкий, за кілька століть зовсім перетлів, але історію і такого орнаменту, і вишиваного треба спробувати перестудіювати по мініатюрах, стінних мальовинах, іконах та портретах; тут багато матеріалу від XI або XII століть і аж до останніх часів, до часів, з яких вже маємо оригінали і ткацтва, і вишивання.

З добою готики багатство орнаментальних форм та комбінацій зразу значно падає. У майстрів, як видно, менше фантазії, плетений орнамент поступово зникає; навіть в рукописних книгах

фантастичні звірі та екзотичні рослини поступово дають місце реальній українській флорі та фауні. Орнаментальні маски, що розділюють композиції стінного малярства XV століття, що ніби зберігають дещо від форм мотивів романо-візантійської доби, але на склепіннях їх заступають угласті монотонні готицькі смуги, і взагалі орнаментові уміщується менше місця та уваги.

У Львові зберігався з XVI століття святоюрський дзвін. Людвисарська робота дуже добра, але орнаментальних оздоб немає зовсім, якщо не рахувати зовсім прямих пружків навколо дзвону; між смужками орнамент заступлено літерами напису, який виконав Яків Скоро. З кінця XIV, або з початку XV століття зберіглася тож добре відлита у Львові гаківниця, довга, зовні восьмигранна, але теж зовсім без орнаменту, якщо не рахувати пари геральдичних левів з ядрами, що були не стільки оздобою гармати, скільки просто людвисарською маркою. В кожному разі такі пам'ятки людвисарства з доби готики у Львові свідчать, що людвисарське мистецтво не занедало, але до орнаментальної оздобы одливаних річей уваги не прикладали.

В дрібних металевих виробах, особливо в церконім начинню, вживався чисто готицький орнамент і тривав у виробах не тільки XV, але і XVI та XVII століття; однак чим вироб, тим орнаменту на них менше. Правда, можна думати, що в золотарських виробах церковного начиння готичний орнамент мусів бути значно розвинений, коли він тримався щонайменше до середини XVII століття в оздобах напристовних хрестів, чаш і потирів, кадильниць, дарохранильниць, оправ евангелій тощо. Дарохранильниці навіть не тільки трималися готицького орнаменту, але цілою своєю формою наслідували готицькі тринавні церкви. На печатці Володислава Опольського, останнього галицького князя з другої половини XIV століття представлено постать князя в типовім обрамленні готицької форми (зложеної з чотирьох півкол, що чередуються з простими кутами); тло всередині вкрито теж характерним готицьким рослинним орнаментом. Але напис на печатці зроблено латинкою і не можна бути певним, що цю печатку зроблено на українських, а не інших землях цього володаря, що походив з княжат плезьких.

Дуже скромні щодо орнаментальних окрас писані книги готицької доби; щодо тканин і вишивання, то теж дали б чимало матеріалу тканини та вишивки намальовані на стінних мальовилах серед циклів стінописів у Люблянській каплиці, в Ягайлонській каплиці у Кракові на Вавелю, в Сандомирському соборі та Лаврівській монастирі, в Сандомирі та Лаврові українські ткані обриси покривають цілі композиції. Але найбільш український тканний убрус застилав стіл Аврама під час гостини трьох янголів, а деякі образи переставлено на тлі опон із шматки місцями затканої, або вишиваної. Але і прості вишивки цих тканин та вишивок ніби свідчать про те, що мистецтво орнаменту не було вельми улюбленим мистецтвом доби.

В гончарських виробах д-р. Я. Пастернак уявляє добу готики на Україні, точніше XV століття, добою переломовою. В цім часі з'являється "посуд, що вказує вже на фабричний виріб". В декоруванні його "виступає спорадично орнамент вузиковий та прямолінійний, мальований янно-цеглястою фарбою на блідо-жовтому природному тлі посудини. Появляються нові форми, пр. широкі миски з гостро заломаними візками, вухо. Перша поява пахлів до печей, жовтаво-цеглястої барви, неполиваних цо, з рослинним, фігуровим та геометричним орнаментом у готицькому стилі XVI-

XVII століть, творять у гончарській продукції замкнену в собі цілість щодо матеріалу, техніки та форми.

З добом ренесансу картина міняється на користь замишування орнаментом; орнамент буйно вривається як скульптурна оздоба архітектурних деталей /карнизів, одвіртків, віконних обрамвань, капітелів і навіть самих колон/, стержні яких, починаючи з доби ренесансу і аж до доби класицизму, нерідко вкривають орнаментом; настільки великою стає любов до орнаментальної оздоби.

Але орнамент ренесансу і слідуючих періодів так сильно відрізняється від орнаменту попередніх періодів, особливо доби візантійсько-романської, що можна думати, що поміркований розвій орнаменту в добу готики був потрібним інтервалом для того, щоб одвинути від старих форм і засвоїти нові. Ці нові форми орнаменту і орнаментальної композиції прийшли на Україну безпосередньо з північної Італії, головним чином із Ломбардії просто, або через Венецію і венецькі землі. На Україні, особливо в західно-українських містах в другій половині XVI століття збирається сила архітектів і просто каменярів, скульпторів і просто тесальників каменю *tagliapietra* із Ломбардії, головним чином з гірських районів північної Ломбардії і італійсько-швейцарського кантону Тичіно з-над берегів озера Лугано. Не дурно на березі цього озера стоїть містечко Кампіоне, що, з XVI століття починаючи, постачало будівничих та каменярів на цілу Італію. В XV столітті ці каменярі сприйняли мистецтво ренесансу із Флоренції і разом з тим буйний і життєрадісний флорентійський скульптурний орнамент і розвинули його аж через край. Тим часом з початком XVI століття, під впливом *Максимального* флорентійська скульптура /а за нею і римська та центрально-італійська/ відмовилася від орнаменту і дала перевагу студеному рівним площинам перед площинами рясно вкритими орнаментом. Ломбардія, а за нею і Венеція, не пішли за італійськими центрами, і не тільки зберегли любов до орнаменту, але й самий орнамент довели до пересичення. В наслідок цього до центральної Італії ломбардські майстри стали надто провінційальними і не знаходили там праці, а тому мусли подаватися на схід через Венецькі землі, хорватські та малярські аж до України. Кращі та талановитші майстри *maestri Lombardi* осідали в Венеції, а скромніші та слабші мусли подаватися далі та далі на схід. Отже, немає нічого дивного, що слабші із них, не витримуючи конкуренції з сильнішими майстрами, мусли подаватися далі на схід, і ті, що дійшли до України, здебільшого були сумнівними майстрами, але назагал не були яскравими артистичними індивідуальностями, ані надто удосконаленими майстрами. Але серед натовпу тих, що зібралися в містах Західної України, розуміється, попадалися й майстри здібні, а навіть талановиті.

Отже, ці італійські майстри принесли на Україну нове мистецтво, а разом з тим і замишування до веселого ренесансового орнаменту. Ці майстри вивели у Львові чимало будинків, рясно оздоблених скульптурним орнаментом, вони вивели та орнаментували у Львові комплекс братської церкви та каплиці і дзвіниці при ній, каплиці Кампанів та Боїмів, а поза Львовом залишили чимало пам'яток скульптурного ренесансового орнаменту в провінційальних містечках, особливо в Єзуполі та Замості.

Цей життєрадісний, в первісній основі флорентійський орнамент, складається найчастіше із гірлянд квітів, які підтримують

"putti"-- голі діти іноді крилаті, щось середнє між ангелами та амурами; ще частіше ці гірлянди або окремі рослини вються по колонах та пліастрах, образуючи кола чи завитки, в яких вставлено або квітки, або ті ж діточі головки, або якісь пташки чи звірки. Між іншим, в домі одного із львівських патріциїв лікаря Анчовського один із цих італійських майстрів - Петро Красовський /із Карасо/ вивів між двох вікон колону, яку сповив виноградною лозою з гронами по цілому стержню. Це перший задокументований на Україні взір орнаменту з виноградної лози, яка в XVII і XVIII століттях стала найбільше улюбленим мотивом українського орнаменту і вживалась як оздоба колон на українських іконостасах та вівтарях.

Але при всім замилюванні до нового орнаментального мистецтва все ж в добу ренесансу панує ще шляхетний стриманий смак і переобтяження декорації орнаментом не спостерігається. Так само і в львівському майстерстві: гармати вже здебільшого оздоблено орнаментом, але його ще не багато. Так на гарматі, що 1529 року одлив львівський львівсар Бартель Вайсс приміщено два паски з квітами, що обводять гармату на початку та в кінці звученої частини гирла; решту оздоб складають герби міста Львова та картуш з датою року виконання: отже в цілому гармата виконана з шляхетним смаком і орнаментом не переобтяжена.

Рослинний ренесансовий орнамент привився на Україні загально: прикладають його і для оздоб гармат, і для дрібніших праць, в золотарстві; перейшов він навіть і в мініятуру. Саме в тому часі було виконане славнозвісне Пересопницьке євангеліє. Виконано його на замовлення меценатів князя Януша Заславського та його матері княгині Гольшанської. Почато працю над тим євангелієм у Дворецькому монастирі 1556 року, а скінчено в Пересопницькому монастирі в 1561 році. У 1701 році воно опинилося у власності Мазепи, який передав його до переяславської катедрі, а звідти воно перейшло до полавської духовної семінарії.

Проф. Г. Павлуцький справедливо уважає це євангеліє головним твором українського орнаментального мистецтва доби ренесансу. Він знаходить, що в основі всього орнаменту навколо зображень лежить акант, в одному місці навіть з двома амурами; амури стоять на закрутках бокових гілок; однією рукою вони ніби підтримують горішнє віття орнаменту, в другій тримають труби... Дуже близьку форму до орнаменту Пересопницького євангелія має орнаментация другого славнозвісного рукопису, написаного на Україні, Загорівського апостола 1554 року. „Тут чи не в останнє ми ще зустрічаємо плетений орнамент в заставках та інціях, але панують мотиви ренесансові; в яких головну роль відіграють принадно звинуті листки аканта; сюди прилучається ще й улюблені за доби ренесансу постаті голих діток”.

Коли того ж часу вийшла перша у Львові книжка друкована - Львівський апостол 1574 року; одинока ілюстрація цієї книги, що представляє св. Луку, це має дещо з готичних ремінісценцій, а обрамлення виразно ренесансове, що представляє пишній ренесансовий портал /лекція восьма і двадцять третя/. В стилі ренесансу витримано і всі оздобы перших українських видань у Львові, Острозі, Заблудові тощо.

В кераміці каже Др. Я. Пастернак: „Посуд роблять тепер із добре чищеної глини, дуже добре випалений, темно-попелястої або яшовтої барви, стінки дуже тонкі, їх поверхня шорстка, орнамент роблений зубатим, яких 2 мм. грубим колісцем: спершу суцільні вуглики,

пізніше окремі півмісячки різками вгору. Багатство форми до-
рівнює вже теперішньому.... Від кінця ХУІ в. появляється жовта
або ясно гніда полива, пізніше і зелена, спершу тільки в середи-
ні горщиків та на вінцях, опісля й на плечах черевця. Поливу ді-
стають і кахлі до печей із ренесансовою орнаментикою".

Відносно тканин та вишивок доби ренесансу треба би бу-
ло студіювати чоловічі та жіночі портрети тої доби та їх одін-
ня. На жаль, уважних дослідів тканин і вишивок ні на пам'ятках
стінопису для попередніх періодів, ні на портретах доби рене-
сансу ще не зроблено.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь ш о с т а.

З добою барокко пляхетна стриманість доби ренесансу із
орнаменту зникає, натомість приходить переобтяженість в орнаме-
нті; але разом з тим і незнана до того часу пишність, опатність,
вибагливість, буйна фантазія, а іноді і справжня величність. Ор-
намент пишно і тяжко буває на всіх місцях, де тільки міг знайти-
ся, а іноді і нововведення робилося, аби дати простір буйному ор-
наментові.

В цей час по церквам було заведено високі в багато я-
русів іконостаси, що підносилися до самої високої точки центра-
льної бані з середини, і цілий іконостас уявляв собою орнамен-
тальну фантазію, не лишаючи місця без орнаменту ні на царських
вратах, ні навіть на іконах, бо саме тоді ікони почали покривати
тяжкими срібними ризами виповненими орнаментом, навіть мальова-
но ікони на золотому тлі теж рельєфно орнаментованому рослин-
ним орнаментом. Буйним орнаментом вкривалося не тільки іконоста-
си, але і вівтарі, ставники, катедри, аналої, а сницерської роботи
рельєфним орнаментом переобтяжені хрести, панукадила, все церко-
вне начиння, навіть оправки книжок церковних робили, як і ризи на
ікони, із металевих, вкритих рельєфним орнаментом, дошок. Данило
Щербаківський докладно описує оправки книжок праці київських зо-
лотарів, в тому числі ажурну оправу євангелія роботи київсько-
го майстра Федора з 1670 року і одного з кращих київських зо-
лотарів Івана Равича з 1717 року. Багато спільного з цими праця-
ми має пишно-орнаментована, рельєфна срібна дошка — дар Мазепи
до Гробу Господнього.

В добі барокко не жаліли скульптурних оздоб і в люд-
висарських працях на дзвонах та на гарматах, іноді в цілості
вкритих одливаним орнаментом, а два вуха зверху гармат. В цей
час звичайно відливалось в формі вигнутих риб-дельфінів. Легша
зброя вкривалася або сницерським рельєфним орнаментом, або ор-
наментом зробленим насічкою, або викладанням / інторсія /; та-
ким орнаментом вкрито козацькі мушкети, пістолі, держалка та по-
хви шабель, сідла та зброя, знаки гідності — пі рначі, бу лави.

Орнамент на тканинах з доби барокко вже можна студію-
вати не тільки на тогочасних портретах, але подекуді зберіглися
і справжні взірці пишно орнаментованих тодішніх брокатів,
часто тканих золотом та сріблом і то не тільки для попівських
риз, але і для жупанів свіцьких достойників та їхніх дам.

Друковані книги теж пишно оздоблювалися не тільки ілю-
страціями до тексту, але і просто орнаментальними композиціями.

Глиняний посуд в цій добі вже покривається кольоровою
поливою, миски поливаними барвами ясно розмальовуються, але для
заможніших верств глиняні вироби видаються занадто демократич-

ними і відступають перед металевим посудом теж здебільшого рясно орнаментованим.

З добою рококо рясність орнаменту на зменшується, всі речі, про які згадано, коли мова йшла про орнамент барокковий, треба би було знова повторити, тільки самий орнамент робиться легшим та елегантнішим. Коли орнамент барокко стремів до пишності і величавості, орнамент рококо стремить до елегантності та легкості. В орнаменті рококо часто, хоч не обов'язково, побіч рослинних мотивів, сполучених часто з формами живих істот, зустрічається нова форма ракушки, так звана *rocaille*, од якої самий стиль дістав назву рококо.

Але, ставши легшим в своїх формах, орнамент доби рококо все ж таки рясно вкриває ті предмети, які він декорує, що легкість його не завжди одразу спостерігається, наприклад, в іконостасах та його частинах або сницерських виробках. В добу рококо як і в добу барокко здебільшого в українському орнаменті панують мотиви рослинні, в добу барокко переважно листи аканту або виноградної лози; в добу рококо акант вже видається за тяжким і менше вживається, а натомість приходять мотиви різних кущів /наприклад, троянд/ та дерев. В добу барокко, коли приходять до орнаменту зображення звірів, то це здебільшого левів, з підкреслено-величезною гривсю, в добу ж рококо з рослинним орнаментом не комбінують жодних звірів, а охотніше янгольські голівки.

В добу рококо в мистецтві глиняних виробів приходять світлі полуци, а в кахлях часто комбінується біла полуца з синім виширунком. Взагалі глиняний поливаний посуд утончується в кращих виробках до якості фаянсу.

В ткацтві в добу рококо М. Біляшевський констатує у нас впливи Франції, "що постачала тоді і найкращі тканини шовкові й парчеві, і гарні вишивки, мала вплив і на наші килими". Так само в вишиванні в добу рококо появляється, як стверджує Біляшевський, "шиття шовками, золотом і сріблом, що служило окрасою переважно церковних речей, що вишивались по монастирях та по заможних родинах. чужоземні мотиви тут так перероблені, що шиття цього роду стало цілком нашим; орнамент його майже виключно рослинний".

Взагалі в добу барокко і рококо рослинний орнамент так широко розвинувся, що Біляшевський навіть висунув тезу, що "течія в напрямі уживання рослинних форм, заміна чи доповнення їми форм геометричних і становить одну із головних рис українського орнаменту, ставить його на вищий ступінь, порівнюючи з орнаментом сусідніх народів". Але до цього твердження треба поставитися дуже обережно: поперше, в деяких галузях орнаментики геометричний орнамент залишився недоторканим до самого кінця, наприклад в тканинах плахт, або в нарізуванні виширунків по дереві на сволоках, на задках возів або санях тощо. Подруге, Біляшевський уважав питомим українським мистецтвом тільки мистецтво ХУІІ-ХУІІІ століть і пережитки його, тому і спостереження Біляшевського треба обмежити щодо часу, щоб не віднести не взагалі до українського орнаменту, а тільки до орнаменту доби барокко та рококо. Нарешті в твердження Біляшевського треба внести обмеження щодо простору: воно може мати свою рацію, коли це торкається центральної України, особливо до лівого берега Дніпра, але ледви чи його можна ствердити відносно Західної України, відносно земель, що лежать на захід — приблизно від лінії Богу-Тетерева. Там і в тканні килимів та частин одіння, у вишивках, в орнаментациї писанок, в нарізуванні кораликів тощо залишився геометричний орнамент до наших часів. Так що робити якісь висновки відносно українського орнаменту для всіх часів і цілого простору України ще мабуть передча-

сно.

З добою класичності з орнаментом і взагалі з ужитковим мистецтвом справа різко міняється. В добу класичності академізм висунув теорію поділу мистецтва на високе мистецтво, або "справжнє мистецтво" і мистецтво ужиткове, або "ремісництво". Артисти справжнього мистецтва, цебто малярства, скульптури та архітектури уважали нижчим своєї гідності не тільки працювати над ужитковим мистецтвом, а і над орнаментом взагалі. Вже декорування стін орнаментом і малюнком художники доби класичності уважали за річ понижуючу артиста, прирівнювали такі декораційні роботи до малювання дахів та парканів. Нам відомо з біографії Шевченка, що коли його пан хотів зробити з Тараса майстра декоратора по-коїв, то не знайшов у Петербурзі художника-декоратора в академії, а мусів приділити Шевченка, після того як він дістав у Варшаві науку від Лампі, до цехового майстра Ширяєва. На погляд і самого Шевченка і його тодішнього ментора Сошенка і цілого синкліту художників з Брюловим на чолі, це було нещастя, з якого Шевченка, що мав стати "артистом", а не "ремісником", треба було визволити, що вони шляхетно і виконали. Це добре. Але річ в тім, як ці панове дивились на ремісничє мистецтво. У Ширяєва Шевченко вчився і декорував найважливіші у Петербурзі будівлі і в тому числі великий театр, в якому постійно бував сам цар, і який мусів бути мистецьки удекорований. Але Сошенко зовсім поважно запевняв, що Шевченко у Ширяєва малював дахи та паркани. Сам Шевченко уважав, що його визволили від малювання дахів та парканів, хоч, розуміється, ні того ні другого Шевченко у Ширяєва не міг малювати, уже хоч би через те, що ні один домовласник, коли йому треба малювати паркан чи крівлю дому, не звертається за цим до першорядного художньо-декораційного підприємства, яким було підприємство Ширяєва, що навіть вивісок для крамів вже не виконувало, а займалося художньою декорацією державних установ та приватних помешкань вельмож.

Отже в добу класичності артисти одвернулися від ужиткового мистецтва, як від ганебного ремесла. А коли хто з художників мусів для шматка хліба працювати над мистецьким промислом, то це були артисти "неудачники", або люди без хисту.

Коли до того додати, що тоді ж на Україні занепали цехи і з ними цехове мистецтво, а на зміну йому почала розвиватися фабрична продукція, то і на фабрики, щоб художньо опрацьовувати фабричні вироби, кращі майстри не йшли, тому на ткацьких варстатах, на фабриках посуду, в золотарських майстернях тощо мистецька вартість продуктів стала падати. Але в добі класичності ще в силу енергії справа якось трималася. Доживали віку старі майстри, входили до вжитку деякі нові гатунки виробів, про мистецьку якість яких ще все таки дбали. Вже до мистецтва гравюри, хоч воно й трималося в академії, ставилися художники досить підозріло як до півремесла, і зробили крок до того, щоб головним завданням гравюри поставити копіювання олійних образів і в той спосіб засобами гравюри популяризувати справжнє мистецтво — академічне малярство. Якраз навпаки до того, як в попередні часи, коли власне гравюри давали надхнення для малярських творів і часто цикли церковних настінних малювань бували наслідуванням циклів гравюр в бібліях та євангеліях. Але все ж, хоч в початку доби класичності гравюра на Україні занепадала, то в кінці доби появилася Шевченко, який покликав граверне мистецтво на новий шлях і надхнув йому силу перетривати добу еклектизму та пишно розвинутися в ХХ столітті. Тільки ж гравюра орнаментальна і Шевченка мало цікавила, так що в наші часи гравери за взі-

рцями орнаментальної гравюри мусіли звертатися до доби барокко і рококо.

В добу класичності на Україні був виявлений новий матеріал керамічний, з якого почали виробляти порцелянові /фарфор/ вироби. Перша найкраща на Україні майстерня повстала на Волині в містечку Корець, і порцеляна цієї майстерні, що досить близько наслідувала французьку порцеляну Севра, мала не тільки на Україні, але і в західній Європі, добре признание. Тепер порцеляна Корця, що має значку — око в трикутнику /недреманое око/ іноді з підписом по польськи Korzes — дуже рідка і дуже дорого ціниться. Слабше ніж порцеляна Корця представляється друга порцелянова фабрика на Волині в селі Баранівка, а третя порцелянова фабрика на Україні була на Чернігівщині у Миклашевських в селі Волокитино.

Одночасно з порцеляновими виробами на Україні увійшла в велику славу фабрика майоліки /фаянс/ в Межигоррі коло Києва, вироби якої і щодо фірми, і щодо кольориту, і щодо рисунків на білій тлі поливи справді стояли на високому мистецькому рівні.

Трималося також силою енергії мистецтво сницарських виробів, але зовсім занепала орнаментальна дерев'яна скульптура у церковнім вжитку: іконостаси з високих і багато-ярусних — в церквах доби класичності — зразу понизилися до одного яруса і стали обходитися без орнаменту, або уживати його дуже обмежено. Взагалі стиль класичності не дуже любить орнаментику, бо це передовсім стиль чистих архітектурних форм. Але декоративне малювання стін ще було потрібне та чим далі тим тяжче було для цих малювань знаходити здібних майстрів.

Ще тримається мистецтво вишивання, хоч виразно і не зовсім успішно шукає нових форм і комбінацій, а мистецтво тка-нин, особливо тканих килимів, навіть справляє своє свято. Вже не багато зосталося, і не так часто зустрічаються українські ткані килими стилю класичності, але аматорами високо ціняться і справді між іншими килимами визначаються своєю шляхетністю.

Взагалі мистецтво орнаментики доби класичності на Україні це останні документи мистецтва українських кріпаків по панських маєтках, які часто мали закордонну школу і привозили своє мистецтво на українські села, де це мистецтво сприймалося народною гуцею, модифікувалося відповідно до українського смаку і оберталося в народній українській орнамент. Ці кріпацькі майстри по панських дворах на Україні заступали не без успіху функції цехових майстрів в мистецькому виробництві, доки не зміцніла фабрична продукція.

Доба еклектизму другої половини XIX століття може найменше мала щастя до ужиткового мистецтва взагалі і мистецтва орнаменту зокрема. Молоді майстри реалісти з поступовими громадськими переконаннями епохи 60-х років, доби великих реформ, з найбільшим завзяттям кинулися до боротьби із старим академізмом і не без успіху за пару десятків років його доконали. Але головної вади академізму, його відірваності від мистецького промислу та виробництва молоді художники-реалісти просто не зауважили, як і далі не звернула уваги на ужиткове мистецтво. Воно для молодого тоді покоління художників просто не існувало. Молоді художники й далі по традиції відділяли майстерство ужиткового мистецтва від "справжнього" мистецтва і так само не йшли працювати над мистецьким виглядом виробів фабричної продукції. А фабрики тим часом заступили і продукцію цехових організацій, що підняли мистецтво орнаменту до найвищого рівня, а

самі занепали з кінцем XVIII століття, і продукцію кріпацьких майстерень, що були фактично по панських дворах ліквідовані у 1863 році із остаточним звільненням кріпаків^{1/}. Фабрики, не по-слуговуючись мистецькими силами і викоритовуючи байдужість до мистецького вигляду ужиткових речей з боку радикально-демократичного суспільства, дбали тільки про дешевизну продукції, та самі найменше звертали увагу на естетичний вигляд продуктів. В цім відношенні консолідація інтересів фабрик і споживачів була повна, бо радикальні споживачі і саме мистецтво брали на підозріння, як річ ніби недемократичну, а вожд. російських радикалів безперечно дуже талановитий письменник Дмитро Писарев просто проголосив, що пара чобіт потрібніша, а значить, і корисніша ніж Аполлон Бельведерський. Тоді вигляд всіх ужиткових предметів фабричної продукції прийшов до того стану, з яким ще і тепер борються естетично вибагливіші люди; тоді не витримали конкуренції з новими фабриками старі установи продукції мистецьких ужиткових предметів; тоді закрилися на Україні всі три фабрики порцеляни і межигорська фабрика майоліки, нарешті тоді традиції орнаментального мистецтва знайшли тимчасовий притулок під сільською стріхою в селянських виробках для тих верств, які були спочатку відрізані від користання виробами фабричної продукції. В той спосіб твори ужиткового мистецтва і разом з тим мистецтва орнаменту стали творами сільської продукції матеріалом етнографічним.

І справді, в другій половині XIX століття збирали твори українського орнаменту, як матеріал етнографічний, і навіть потроху видавали: вишивки/Вовк, Літова, Олена Пчілка/, писанки/Скаржинська/, але їх не розглядали, як твори мистецтва, а тільки в етнографічних збірках колекціонували як свого роду екзотику і уболівали, що ці матеріали з обіходу зникають, і що фабрична продукція витісняє їх. А виходити з ужитку вони мусіли, бо продукти фабрики зрештою проклали шлях і на село і витримали конкуренцію убійчу для домашньої промисловости. Так-сяк на селі ще животіла в деяких галузях так звана "кустарна промисловість", вироби якої іноді зберігали старі мистецькі традиції хоч теж повільно йшли за смаком часу. В цій добі перед натиском фабричних продуктів занепадо ліярництво, вироби зброї, снайперство, килимарство, орнаментальна гравюра, вироби меблів і багато інших галузів ужиткового мистецтва. Предмети фабричної продукції оточили життя всіх верств людности і незадоволення естетичним станом свого оточення мусіло викликати реакцію. Ознаки цієї реакції спочатку слабше, далі сильніше почали виявлятися в XX -м столітті, і в той спосіб було започатковано новий рух в мистецтві, що творить головний зміст мистецької творчости в наших часах.

Мистецтво сучасности безперечно зробило і свідомий і рішучий крок до зближення сучасної мистецької творчости з тими мистецькими традиціями, що доживали свого віку під сільською стріхою в так званім "кустарнім" виробництві. Перш за все майстрі сучасности категорично відкинули формулу поділу мистецтва на "високе чи справжнє" і ужиткове; вони навчилися цінити умілість майстерства і признали koniecznost для артиста^{1/} Власне маніфест про скасування кріпацтва був підписаний 19 лютого 1861 року і розпублікований пару місяців пізніше. Але так звані "дворові кріпаки", які власне і працювали по панським майстерням, мусіли ще 2 роки на панів працювати, так що фактично вийшли на волю тільки у 1863 році.

опанувати майстерством свого мистецтва. Потім вони підняли боротьбу проти антимистецьких виробів фабричної продукції. Далі для мистців сучасності ужитково-мистецькі народні вироби перестали бути етнографічним матеріалом, бо вони звикли сприймати їх, як твори мистецтва. Перед ними повстало завдання в процесі своєї мистецької творчості об'єднати принципи традиційного українського мистецтва невідомих майстрів з-під сільської стріхи із новітніми засобами та надбаннями модерного світового мистецтва.

Розуміється, до вияснення завдання і прояснення мистецьких шляхів прийшло не зразу, досі цей процес не скінчився, було зроблено, а то і досі робиться, чимало помилок і то іноді фатальних. Одною з найбільших помилок було, а може й досі є, в кожному разі шкода й досі відчувається, від того, що модерні майстри, не усвідомивши собі спочатку мистецьких шляхів народньої творчості, кинулися її рятувати і підтримувати. Це, розуміється, було помилкою, що ті артистичні кола, які збанкрутовали саме на терені ужиткового мистецтва і орнаментики, кинулися цих речей навчати ті народні кола, що якісь традиції мистецької творчості, хай несвідомо, якраз зберігли. Із того вийшли чисті нісенітниці; ентузіаст народнього мистецтва, не талановитий майстер, але відданий українському мистецтву діяч О. Сластьон/Опошнянський гончар він-же/ присвятив останні роки свого життя "відродженню українського мистецького стилю", для того він набудував на Полтавщині шкіль в "українському стилі" і цей стиль у нього полягав у тому, що він по стінах казенно побудованих цегляних будинків насадив, як окраси, взірці вишивок для сорочок, виконаних шитвом у хрестики. Розуміється такий "архі-тектурний стиль" крім глузування нічою не викликав. Інші знову піонери відживлення українського національного стилю навчали в Миргородській мистецько-виробничій школі орнаментувати кераміку орнаментами із старого церковного шитва. Це досить широко на Україні привелося, але із того, розуміється, нічого доброго не вийшло. Одушевлене найкращими замірами полтавське земство заклало цілу практичну школу мережання та вишивання з прикладанням вишиваних орнаментів з українського одіння до салонних блузок та інших салонних оздоб. З того вийшов теж не смашний *Wienerkunst*, що і досі панує в шитві українських дам у ширших колах громадянства. Прикладів того можна навести чимало. Але помилок уникнути неможливо: з часом те, що помилкове, само одсівається і замирає, а здорові й дотепні почини розвиваються і дають блискучі наслідки. Коли Василь Григорович Кричевський, приступаючи до орнаменталістики модерної української книги, відкинув використання для цього українських вишивок, а звернувся за взірцями до старого книжкового ж орнаменту давніх часів, і, глибоко його зрозумівши, почав артистично його виконувати, це, як ми бачили з попереднього /лекція двадцять четверта, стор. 306-307/, дало блискучі наслідки. Розвинулася творчість українських графіків в напрямі декорування книги, розвинувся в тому ж напрямі смак споживача /і вже тепер комерсанти видавець, коли хоче мати успіх, не сміє не дбати про мистецький вигляд видаваної у нього книжки. Кричевський зробив собі спершу імя в мистецтві декоруванням назовні і в середині будинку полтавського земства, яким ще і досі пишається Полтава.

В. Кричевський один з перших оцінив мистецьку вартість старих українських килимів, зібрав колекцію їх невелику, але незрівняну ні з якою іншою /згинула за революції/ і, опираючись на неї, виконав кілька візирунків для килимів, артистично

виконаних в килимарській робітні Варвари Ханенкової.

Після В.Кричевського може найглибше зрозумів декоративне українське мистецтво Михайло Бойчук, що організував цілу школу із своїх учнів декоративного мистецтва, передовсім в малярстві, а потім і в інших галузях декоративного виробництва. М.Бойчук знову почав вживати плетеного орнаменту і відновив на Україні монументальне удекоровання стін маларськими композиціями і вперше завів малювання фресок / *all'fresco* /. Учень М.Бойчука В.Селляр знову покликав до життя Межигорську фабрику поливального посуду з доброю поливальною орнаментациєю. Другий учень М.Бойчука С.Колос багато причинився до відродження старого українського килимарства і дав цінні зразки українського Гобелену. За межами рідного краю дуже талановита артистка Марія Дольницька блискуче відродила мистецтво емалі після перерви на Україні майже на вісім сотень років.

Не так щасливо йде справа з орнаментом і малювничим удекорованням церков і взагалі з церковним мистецтвом. М.Бойчук дав добрі взірці стінного церковного малювання у Львові, але у його послідовників справа йде значно слабше. Навіть успіх, що мав П.Холодний у Львові з церковним малюванням і вітражами ледве чи оправданий і чи буде довготривалий. Мабуть це не стільки залежить від хисту окремого майстра, скільки від загальної кризи, що переживає християнське релігійне мистецтво. Тільки сучасні віруючі знаходять більш відповідне оточення для молитви і молитвенного настрою в старих церквах, ніж в церквах модерних.

Те, що зроблено в сучасності в напрямі розвитку українського мистецького виробництва, безперечно уявляє значні досягнення. Найбільших і найповажніших досягнень наші майстри дійшли в мистецтві графічного удекоровання книжки, солідні успіхи треба констатувати в ткацькому виробництві та гончарському; цікаво, але не твердо стоять досягнення в мистецтві емалі, бо тримаються лише одним майстром. Але по-за тим далеко більше належить ще зробити, ніж зроблено досі. Цілі галузі мистецького виробництва лежать ще неторкнуті працею модерних артистів: українське мистецтво сницерства, ліярництва, мистецтво кованого заліза, мистецтво виробів із скла, з порцеляни, майоліки і багато інших ще чекають своїх артистів майстрів, щоб відновити стару славу цих виробів на Україні. В кожному разі предмети старого ужиткового мистецтва і мистецтва орнаменту нині старанно збираються по числених українських музеях і переходять в них, як пам'ятки української мистецької творчості.

Л і т е р а т у р а.

Г.Павлуцький: Історія українського орнаменту. У Києві 1927.

М.Біляшевський: Дещо про українську орнаментику. Сяйво 1913, III.

Ужиткове /виробниче/ мистецтво /мистецька промисловість/. Конспективні нариси І.Гургули, Я.Пастернака і В.Ойчинського. Українська енциклопедія "Книга Знання" т. III., вип. 24, стор. 460-482.

Каталог українських древностей колекції В.В.Тарнавського. Київ 1898.

Далі головніші розвідки окремих гатунків орнаменту в залежності від матеріалу:

Різьбярство по каменю: М.Макаренко: Скульптура й різьбярство київської Русі передмонгольських часів.—Київські Збірники т.І Київ 1930.

Ліярництво: В.Модзалевський: До історії українського ліярництва.—Збірник секції мистецтв.Т.І.Київ 1921.

Д.Щербаківський: Готичні мотиви в українському золотарстві.—Україна, 1924, IV.

Д.Щербаківський: Оправи книжок у київських золотарів XVII—XVIII ст. Київ 1926.

Вироби із скла: М.Біляшевський: Старе українське скло.—Сяйво 1913, V—VI.

Кераміка: Ю.Михайлів: Шляхи української кераміки.—Життя й Революція 1920, XI—XII.

Книжковий орнамент: М.Макаренко: Орнаментация української книжки XVI—XVII ст. Київ 1926.

Писанки: В.Щербаківський: Основні елементи орнаментации українських писанок і їхнє походження.—Праці Українського Історично — Філологічного Товариства в Празі.Т.І.Прага 1926.

Ткацтво: В.Пецанський: Давні килими України. Львів 1925.

Вишивання: М.Біляшевський: Про український орнамент.—Записки Українського Наукового Товариства в Києві, Книга III. Київ 1909.

W.Łoziński: Sztuka Lwowska w XVI-XVII wieku, Lwów 1898.

K.Ładecki: Sredniowieczne ludwisarstwo lwowskie. Lwów 1921.

K.Ładecki: Ludwisarstwo lwowskie za Zygmunta I. Lwów 1921.

S.Szuman: Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań 1929.

Сницерство: W.Łoziński: Złotnictwo lwowskie. Lwów 1912.

Крім того значна література про орнамент і художню промисловість обмежена районово показана в "Книзі Знання" при вище згаданих оглядах. Про народній орнамент треба ще дивитися літературу етнографічну.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь с ь о м а .

У К Р А Ї Н С Ь К А М У З И К А

Проф. Дмитро Асмолович.

Український нарід має славу народу дуже музикального. Українська пісня здобула собі признання в цілому світі. Подорож української капелли з хоровим співом у 1919 та слідуєчих роках по Європі та Америці була загальним тріумфом; на фестивалях слов'янських хорів звичайно українцям признавано першенство. Українські селяне, співаючи без усякої науки, керуючись вродженною музикальністю, ніколи не співають в унісон, а зразу розбиваються на різні голоси і кожен веде свою партію. Український церковний спів є мабуть одним із кращих в світі із своїми стародавніми розпівами і новішими композиціями майстрів церковного співу, славних композиторів кінця XVIII та початку XIX століття.

А при тому всьому, характеризуючи українську музику, зразу мусимо внести в панегіричний тон викладу дуже істотне обмеження. Не відкидаючи великої назагал музикальності українсько-

го народу, мусимо з жалем констатувати, що музикальність українського народу є обмежена, так би мовити одностороння. Українська музика, це майже виключно музика вокальна, зводиться до співу. Українці часто видають з-поміж себе визначних співаків і співачок, між українцями часто зустрічаються прекрасні голоси, власники яких, завдяки уродженій музикальності без великого труду досягають визначних успіхів на європейських і американських естрадах та на оперових сценах столиць російських і західноєвропейських. Але зовсім інакше стоїть справа з музикою інструментальною: з-поміж українців дуже мало вийшло артистів-віртуозів інструментальної музики, і, можна сказати рішуче, ні одного великого композитора інструменталіста. Ні величавих симфоній, а ні скромніших творів ні для симфонічних оркестрів, ні для камерного, або навіть сольового виконання, але таких, які б видавалися над пересічністю, не доводиться шукати між творами українських музик. Навіть опер, цеб то творів в основі вокальних, але в яких дуже велику, а часами і самостійну роль виконує оркестр, скільки небудь видатних не вийшло з творчості українських композиторів, і мабуть саме тому, що український композитор не дає собі ради з оркестром. В українській музично-театральній творчості з двох вищенаведених причин, а саме, поперше, що українці посідають чудову пісню, а подруге, що не мають композиторів інструменталістів, виробився спеціальний жанр, — це драматичний твір, в який дуже густо вкраплено народніх, або скомпонованих на народніх мотивах, пісень, більш або менш вдало аранжованих. Коли такий твір є в основі комічним, то він приймає назву оперетти, а коли драматичний — то його називають мелодрамою. Очевидно, по такому типу скомпонована оперетта не має нічого спільного з опереттою в загально світовому значенні, що під цією назвою розуміє легку комічну оперу, з пікантною музикою та пікантним же танком / паризький канкан або віденський вальс /, часто з фривольним змістом та здебільшого, особливо в останніх часах, з легшою, примітивною музикою. Так само і мелодрами в світовому розумінні є одною з відмін драматичного твору і може зовсім співу не мати, та здебільшого і не має, тоді як українська мелодрама не тільки що обов'язково насичена вставними піснями, а позатим в розмовній частині може мелодрамою і не бути.

Отже, односторонність української музикальності привела до того, що українці витворили, мусіли витворити свій специфічний, національний жанр театральних вистав, відмінних від опери, оперетти та мелодрами, а також відмінних і від французького водевіля та від німецького зінгшпіля. Розуміється, великий український нарід не може свідомо миритися з такою односторонністю, і українські композитори, особливо в останніх часах, все більше роблять спроби оперової і чисто інструментальної творчості, але в остаточному підсумкові ці спроби і до нині лишаться тільки спробами. Тому в нинішніх обставинах, при нинішньому стані музики, підіймаючи про неї річ, мусимо тему обмежити виключно до вокальної музики, цеб то говорити тільки про український спів.

Правда, український нарід не тільки співає, але має і свої оригінально українські музичні інструменти, тільки ці інструменти мало надаються до виконання самостійних музично-інструментальних композицій, а здебільшого мають призначення служити акомпаніментом до співу: таке призначення бандури, торбану, ліри. Інші знову струнні інструменти, як гуслі, і позичені з Італії скрипка та басоля, або знову ударний бубон

служать головним чином музикою до танцю. Так зложене тріє з скрипки, басолі і бубну має в народі спеціальну назву "музика троїста" і обслуговує танці на святах і ніколи не задається на виконання чистої музики для слухання. По деяких країнах України в "троїстій музиці" басолу заступають гуслі, або цимбали, іноді кларнет або ще який інший інструмент, але призначення цієї музики завжди залишається те саме, — служити музикою до танців з досить обмеженим і невибагливим репертуаром.

Нарешті, українські духові музичні інструменти, між якими найширше розповсюдженою являється сопілка, служать до награвання мелодій українських пісень. Сопілка — зрештою дуже примітивна дудка, яка і не надається до складніших музичних рецитацій. В белетристичній літературі, правда, іноді зустрічаються легенди про самородків фантазерів-композиторів на сопільці, але в науковій літературі записів таких сопільчаних композицій не знати. Крім сопілки, в деяких місцевостях вживають більш вибагливих духових інструментів як трембіта, флюра тощо, але район розповсюдження цих інструментів дуже обмежений, і музично вони зрештою не можуть претендувати до досягнень більших від сопілки. Свіріль, цебто комбінація кількох дудок пов'язаних між собою вже зовсім вийшла з ужитку. Кажуть, що ніби вживання їх ще не остаточно зникло в карпатських полонинах.

Отже, назагал українські музичні інструменти справи не міняють, і українська музика зберігає свій вокальний характер. В зв'язку з цим, а може в наслідок цього не має музичного інструменту і в українській церкві. Орган в православній церкві не привився і церковна музика на Україні так само виключно вокальна, цебто хоровий спів. Коли додати до того, що і в новіших часах для демократичного хліборобського та дрібно-буржуазного населення України зоставалося здебільшого недоступним фортепіано, біля якого, з ХІХ століття починаючи, зосереджується інструментально-музична культура, то вокальний характер української музики і далі залишається непорушним.

Коли в другій половині ХІХ століття почали з'являтися музики, що змагалися вивести українську музику на перший шлях, то, поперше, це були люди з поміщицького або духовного осередку, що могли послугуватися фортепіано, але і вони в значній мірі підлягали загальному спрямованню української музики до вокальності і само фортепіано у них теж оберталось в інструмент для акомпанювання співові і в ліпшому разі для аранжування українських народніх пісень.

Цей вокальний характер української музики відбився і в товариському обіході. Коли в салонах Західньої і Центральної Європи уряджується інструментально-музичні зібрання, в українському товаристві замість того часто експромтом із присутніх складається хоровий спів — явище в європейському салоні зовсім незнане.

Таким чином і в церкві і в народньому вжитку, і у вищих верств суспільства українська музика була однаково скрізь музика вокальна, що зводилась до співу хоч церковного, хоч світського. Репертуар пісень і в народніх верствах, і у вищих класів суспільства був той самий. Десь до кінця ХУІІІ століття і обрядовість була та сама — весільний обряд однаково справлявся як під селянською стріхою, так і в панському чи старшинському околі, хіба у других пишніше ніж у перших; і похоронні плачі так само. Тих самих фахових плакальниць, хіба в більшому числі, наймали до похорон в панській чи попівській садибі, як і в мужицькій хаті. Ті самі кобзарі чи бандуристи, той самий репертуар виконували і в панській господі, і на базарі, і в селя-

нській хаті, ті самі колядки та щедрівки співалися і по селу, і в панській господі, ті самі канти та "божественні розпіви" виконували бурсаки, полюючи за "нищетким пропитанієм", і під панськими та міщанськими вікнами, і під селянськими віконцями; не кажучи вже про те, що і пани і мужики молилися в тій самій церкві і слухали разом тих самих церковних співів.

Зрештою поява народніх пісень і зміна репертуара, що постійно в народніх колах не вгаває, відбувається в той спосіб, що один автор укладає слова пісні, іноді і мелодію до них, а та пісня з готовою або підбраною мелодією на слух сприймається від одної особи до другої, і так розходить ся в народі і стає народньою піснею. Первісним автором однаково може бути і неграмотний хлібороб, чи чумак, чи старець, дівчина чи молодиця, як може їм бути і освічений письменник. Розуміється, при переході з уст до уст, з місцевости до місцевости дещо в словах і в мелодії пісні змінюється відповідно до народніх смаків та уподоблень і з часом модифікації заходять такі, що від первісного оригіналу тексту та мелодії сливе нічого не лишається, а нові нарости і модифікації заступають первісну авторську працю. В той спосіб вже автором такої пісні фактично являється не стільки первісний творець, скільки творчости якого мало залишилося, а той колектив, з якого кожен, іноді зовсім несвідомо, вносить незначну модифікацію, але коли таких модифікацій насловеться більше, то вони основно змінюють і первісний текст і мелодію.

Навіть в ХІХ ст., коли українські міста винародовилися і в побутові та обіході селянства з одного боку, а у міського обивательства та панства з другого — зайшли великі різниці, то все ж і тоді поетично-музична творчість окраїм музик та поетів на наших очах робилася народнім надбанням. Так, ліричні твори українських, особливо старших /до Шевченка/ поетів достроювалися до мелодій і досить швидко робилися народніми піснями. Тому в числі народніх пісень ми здібуємо твори Сковороди, Котляревського, Гребінки /"Ні, мамо, неможна нелюба любить", подібно його ж російські вірші стали народніми російськими або циганськими піснями — "Повхал казак на чужбину далеко" та інші/, Афанасьєва /"Скажи мені правду"/, Петренка /"Дивлюсь я на небо таї думку гадаю"/, Шевченка /"Рече та стогне Дніпр широкий" і інші/, Руданського /"Повій вітре на Україну" і інші/, Глібова — "Стоїть гора високая"/, Кулика /"Чи ти ж мене вірно любиш"/, Свідницького /"Уже літ двісті"/, Старицького /"Ніч яка, Господи", Александрова /"Я бачив як вітер березку зломив" — навіть не оригінальний вірш, а переклад/, Біліловського /"Дайте бо жить"/, і так далі аж до кінця століття^{1/}. Здебільшого ми знаємо авторів слів, а не знаємо кому належить мелодія, а іноді буває відомий і композитор мелодії наприк. на слова Забіли — "Не чебечи соловейку" та "Гуде вітер вельми в полі" автором мелодій був Глінка, і так вірші Забіли з музикою білорусина Глинки стали народніми українськими піснями. Цей процес не спинився і досі: на наших очах революційні, стрілецькі, січові пісні від відомих авторів і музик стають народніми піснями.

Отже, відділяти народню пісню в загальному процесі роз-

1/ Не беремо на увагу, що деякі з названих пісень в тексті суть переклади з чужих мов, мелодії деяких, як "Рече та стогне..", суть мелодії від інших, не українських пісень, бо це справи не міняє. Це факти, з якими українські музики мусять боротися, як з явищем негативним, може бути вони зостануться немилими епізодами, але як факту їх викреслити не можна.

вою української музики, як це звичайно робиться, немає власне підстав, а те що з кінцем XVIII століття і в XIX столітті заможніше міське обивательство своїми музичними інтересами наблизилося до західно-європейської інструментальної музики, завело в більших містах оперові театри та симфонічні концерти, що українські міста почали відвідувати славні європейські інструменталісти з своїми концертними виступами, це справи не міняє: бо це все поширило круг музичного зацікавлення та музичної інтелігентності обивательського загалу, але в музичній творчості українського народу майже не відбилася. Власне воно викликало появу в великому числі українських вокальних виконавців /оперних акторів/ чужих опер, далеко в меншому числі рецитаторів інструменталістів, справжніх музикальних віртуозів, але в музичній творчості українців це ще визначних наслідків не дало. Цікаво, що одинокий нині композитор українського роду, що має справді європейське ім'я — Ігор Стравинський, хоч в сином свого часу свідомих українців і батька і матері, родився у Петербурзі і ціла його музична творчість належить до великоруської культури.

Тому, кидаючи погляд на розвій української музики, не маємо потреби ділити українську музику на галузі народної музики, церковної та світської, але можемо розглядати її розвій в цілому єдиному процесі української музичної творчості. Але з другого боку спостерігаємо, що музика разом з поезією, як галузі тонічного мистецтва, а частиною єдиного мистецтва, разом з галузями мистецтва пластичного, живе в тих самих періодах, що й пластичне мистецтво та переходить ту саму еволюцію і формою і змістом свого розвою в відповідних періодах. До того треба взяти на увагу, що українська музика, як музика вокальна, особливо тісно сплетена з поезією, і власне розвій пісні, думи тощо, не можна розглядати окремо від поезії /хай усної словесної творчості/, а їх обох слід розглядати як частину розвою єдиного мистецького процесу^{1/}.

Вже на своєму місці було згадано^{2/}, що покійний проф. Павлуцький, викладаючи історію орнаменту, відмовився від загально вживаної системи викладу і зовсім слушно звернувся до системи викладу, як він висловився "за епохами та за стилями" і це було, як ми бачили, дуже щасливим помислом. В тій же системі слід розглядати і розвій музики, що, поперше, буде зовсім логічним, а подруге, крім інших вигод, принесе ще й ту, що процес розвою всіх галузів мистецтва буде зведено до одної системи і демонструватиме розвій у одного народу єдиного мистецтва у всіх його га-

1/Тим часом, слідуючи за старою традицією, яку може вже час було б і залишити, у нас поезію розглядають як галузь літератури, а не мистецтва. Але в новіших працях видно ознаки повороту від цієї традиції; цей зворот іде, правда, досить важко, та всеж виявляється в таких дослідках, як розвідки над поезією барокко, поезію часів Бідермаєра тощо. Ще недавно не тільки поезію, але і театр розглядали як частину літератури, але тепер це виразно змінилося, і історія театру, одв'язавшись від історії літератури, стала галуззю самостійного дослідження в системі історії мистецтва. Розуміється, до того самого прийде і з історією поезії.

2/ Лекція двадцять пята, стор. 315.

лузях і пластичного і тонічного гатунку. Цікаво, що вже д-р Ф. Стешко, укладаючи конспективний нарис історії української музики для Української енциклопедії, х/зовсім не думаючи про інші галузі мистецтва, а особливо про пластичне, керуючись виключно процесом розвою музики, розложив матеріал, поділивши на періоди, які майже зовсім покриваються з періодизацією істориків пластичного мистецтва. Це вже показує, що зведення до одної періодизації розвою мистецтва пластичного та тонічного не є чимсь надуманим, тільки органічно виростає із студій розвою кожної окремої галузі мистецтва як пластичного, так і тонічного. Ще одно потвердження істини старого речення: „*Arg una, species mille!*”

I. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ДОБИ ВІЗАНТІЙСЬКО-РОМАНСЬКОЇ.

Розуміється, про музику чим далі вглиб часів, тим треба говорити обережніше, бо, коли в пластичному мистецтві до нашого часу уціліла якась будівля, або різблений камінь, чи малювання на стіні, то ми маємо конкретні взірці того, як мистецька творчість тоді виглядала і конкретно про неї можемо говорити. Зовсім інакше справа стоїть в галузі тонічного мистецтва, записи музичних творів, навіть тепер, є річчю дуже непевною, і ми знаємо, як багато залежить від виконавця представлення самого твору в згуках, в яких власне твір живе, але коли і записів тих музичних творів немає, або як і єсть, то їх не розшифровано, а твір приходить до нас шляхом передачі від покоління до покоління з голосу на віддалі мало не тисячі років, то, очевидно, за модифікаціями та наверствованням не є можливим скільки-небудь точно відчистити частини первісного твору, оскільки вони в пісні збереглися, або бодай їх ремінісценцій. Тому, коли заходить річ про старовинність якоїсь пісні, то одним шляхом установлення тої старовинності є критична (іноді порівнююча) аналіза самої пісні, її словесного і мелодійного складу. Так, за старі з слідами ще передхристиянських часів уважаються деякі обрядові пісні, особливо деякі колядки, щедрівки та веснянки, в яких хочуть бачити рештки пісенної української творчості з передхристиянських часів. За доказ на це вважають певний примітивізм цих пісень, що складаються із дуже коротких куплетів, з дуже малим обємом скалі, що іноді не виходить за межі малої терції з тонікою на першому ступені. Коли в мелодіях колядок та щедрівок обєм скалі розширюється, то це вже свідчить про пізніші наверствовання; крім того ознакою архаїзму цих обрядових пісень вважають відсутність півтональних інтервалів. Коли в цих піснях спостерігаються середньовічні церковні тонації в будові їхньої скалі, то це вже свідчить б про впливи на ці пісні християнського співу за візантійсько-романської доби. Також подекуди речитативний характер ритму обрядових пісень теж вважають за ознаку їхньої стародавності. Нарешті, безпосередньою вказівкою на передхристиянське походження деяких колядок, або веснянок служить вживання в них імен передхристиянських божеств, особливо Дажбога, а у веснянок Дід і Ладо. Оскільки справедливо, що приспів у відомій колядці після кожного рядка слів "Ой дай Боже" в дійсності є переінакшеним словом "Ой Дажбоже", а це здається доведено, то сама колядка обертається в передхристиянський молитовний гімн старому українському божеству.

Отже, докладний розгляд старих обрядових пісень приводить

до переконання про походження бодай деяких з них ще з часів передхристиянських, вони були очевидно в обиході за доби візантійсько-романської і за цієї ж доби підлягали впливам церковного співу. Але відтворити тепер, як ці обрядові пісні звучали в першій історичній добі розвою українського мистецтва, розуміється, зовсім неможливо.

Академік Філарет Колеса старі обрядові пісні звзагалі ділить на дві групи: пісні звязані з роковими зворотами сонця: колядки, веснянки, купальські пісні, і сполучені з родинними подіями, як весілля або похорони. Весільні пісні Ф. Колеса ідентифікує з обжинковими, а похоронні так звані "голосіння" виділяє в окрему групу, яку характеризує як "свобідний речитатив, що не вкладається в музичні такти." Ф. Колеса вважає за "праетарі мелодії похоронних голосінь", які "характеризує монотонне варіювання одного мотиву музичного, що обертається в рямцях терції або кварта, з півтоном межи другим і третім ступенем скали і визначається свобідним речитативним ритмом, приспособленим до іпровізованого тексту."

Ф. Колеса гадає, що саме з речитативів похоронного голосіння пізніше розвинулися речитативи козацьких дум, але не виключено, що попередники кобзарів козацької доби вже існували в добу візантійсько-романську в вигляді поетів і співців, що складали і виконували свої речитативні композиції в супроводі якогось струнного інструменту. До таких поетів-співців (в Західній Європі їх називали б труверами, або мінзезінгерами, або ще як інакше, в залежності від місцевості) правдоподібно належав невідомий на ймення автор, (або автори) Слова о полку Ігоревім і той Боян, про якого згадує Волинський літопис.

Більшість українських дослідників вважає, що до репертуару тогочасних співаків входили і так звані "биліни київського циклу", (не тільки київського походження, або з Києвом сполучені), які було витіснено з України пізнішими козацькими думами, а які розповсюдилися широко по за межами України і зберігалися до наших часів на далекій півночі вже в великоруських редакціях. І справді, найстарші козацькі думи ніби мають в собі ще якийсь відгомін попередніх "билін", але північні великоруські редакції ні в якому разі не можуть ілюструвати тих героїчних пісень, які, правдоподібно, в старій Україні виконували українські співаки — попередники козацьких кобзарів.

Власне, питання про те, чи биліни в більшій частині зародилися на українських землях, чи вони являються продуктом оригінальної творчості великоруського народу, це в науці дебатуюється, і самі українські учені стоять на протилежних позиціях. О. Котляревський писав ще в 1862 році, що "ми не ризикуємо зробити великої помилки, сказавши, що за те, щоб великоруський епос назвали київським — нема твердих наукових підстав". Півтора десяти років пізніше М. Костомаров висловився далеко категоричніше, назвавши биліни "твором чистої руської півночі, виключно великоруського племені, всьому малоруському племені зовсім чужим і незвісним". Обґрунтовував ці тези харківський професор М. Халанський — учень Потебні — в своїй праці з 1885 р., що називалась "Великорусскія быліны киевского цикла". Рішуче противної думки трималися інші українські дослідники і твердили, що "билінний епос виявляє органічні звязки з українською усною словесністю — отже не може уважатися твором якогось чужородного племені. Він не вигас на Україні з татарською добою....., а жив на Україні ще довго потім, і чи вигас чи перейшов і інші форми словесної творчості значно пізніше". Прихиль-

никами цієї думки були такі дослідники, як М. Драгоманов, М. Петров, М. Дашкевич.

Власне цьому питанню М. Грушевський присвятив цілий четвертий том своєї історії української літератури, що вийшов 1925 року і розглядає "усну творчість пізніх княжих і переходових віків XIII-XVII". В цій дуже великій і ґрунтовній праці Грушевський в самому початку висловлюється: "Маю те переконання, що від билінної великоруської традиції і при сучаснім стані билінних студій можна взяти чимало такого, що з певним приближенням, з певною імовірністю характеризує стан героїчної традиції в Українських землях переходових віків. Часто не можна настановити документально на тій чи іншій деталі, але в сумі є багато такого, що можна вважати правдоподібним, майже певним відгомонам української епічної традиції, скажім XIV-XV і XV-XVI віків.^{xx} Далі, розглянувши докладно "стан билінної традиції і її розповсюдження на Україні". Грушевський приходить до висновку: "Все се доводить тепер уже цілком ясно, що принаймні дуже значна частина билінного епосу в його первісній формі музика повстала на Україні і тут жила протягом княжо-переходових часів".^{xx} Переходовими часами Грушевський зовсім слушно називає добу готики з XIV до XVI століття. Нарешті, проаналізувавши докладно богатирські цикли билін, билінно-легендарні теми, підклади билінної традиції тощо, Грушевський приходить до висновку: "З усього вищесказаного виходить ясно, що героїчний епос, представлений в нинішній билінній традиції, в переважній мірі і зложився на Україні і жив довго в українських землях, складаючися в певні цикли та виробляючи певні загальні типові поетичні образи, котрими орудовано при різних перерібках і відмінах старих поем. Тому в найбільш постійних і типових загальних місцях нинішньої билінної традиції маємо безсумнівно дуже багато такого, що йде безпосередньо від нашого билінного репертуару".^{xxx}

Не обмежуючися константуванням українського походження билін, Грушевський схиляється до того, щоб в українській творчості шукати початки і так званих духовних "стихів" до "Голубиної книги" включно. На жаль, історію духовного "стиха" студійовано дуже мало і старі верстви з них не вилучено, через те трудно говорити і про давність українських варіантів духовного репертуару. Крім того в Західній Україні ці старші верстви покрились віршами чи кантами нового шкільного походження XVII-XVIII століть, котрі поширились і спопуляризувались особливо в першій половині XIX століття, після видання почаївського Богогласника. Записи ж на Україні духовних пісень (ліричного репертуару) досі zostаються не виданими.^{xxxx}

Отже, в добу візантійсько-романську, чи інакше в добу київської та пізніше галицької князівської Руси в українській вокальній музиці був, мабуть, чималий репертуар пісень обрядових, співів епічно-героїчних, а можливо і ліричних, які почасти мабуть зберіглись від часів архайчніших; але музична творчість українська тої доби зазнала епохальної події і сприйняла новий вокально-музичний репертуар церковного співу з кінця X століття, цеб то з початком християнства. Ця подія може найбільше позначилася якраз на мистецькій творчості українського народу: ми вже бачимо, що з початками християнства у нас пов'язані найстаріші пам'ятки архітектури, скульптури, малярства, книжного мистецтва; так само великий вплив на українську музич-
х. Грушевський: Історія української літератури т. IV. Київ 1925,

Стор. 29.

xx. Там же. Стор. 81-82.

xxx. Там же. Стор. 321.

xxxx. Там же. Стор. 211.

ну творчість мусів справити і справив церковний спів нової релігії.

Більшість дослідників дотримується тої думки, що, як каже В. Барвінський, "церковний грецький спів дістався до київських полян від південних словян за посередництвом болгарів, однак перетворений упродовж двох віків слов'янами в народному дусі, з мелодійними і ритмічними особливостями, з своєрідним підходом до тексту". Ми вже згадували, що церковний спів значно модифікував старі українські обрядові пісні. Не маючи змоги їх знищити, як пережитки грішного поганства, церква їх модифікувала, пристосувала до нових християнських понять і, нарешті, в новому вигляді впустила до церкви. Це відбувалося мабуть довгими процесами, але початки цього процесу мабуть полягають уже в добі візантійсько-романського стилю на Україні. Тогочасний церковний спів, як можна вважати тепер за доведене, був одноголосний. Вчили його спеціальні учителі співу та співаки, як вони називалися "демественники". Вони зародили на Україні демественний спів, навчаючи його часто на голос; в церквах вживали музичних книг, в яких ноти були написано спеціальними знаками "знаменами", тому і сам церковний спів по тих книгах у нас називався "знаменним розпівом". Чимало знаків "знаменних" нот поступово забувалося і потім не далось встановити їх значення, так що знаменні книги нині в великій частині являються нерозрішеною загадкою. Але, крім звичайних книг, вживалося на Україні ще кондакарів з спеціальним нотним письмом, що так і зветься кондакарним. Це кондакарне нотне письмо в добі готики вже вийшло з ужитку, значення кондакарних нотних знаків було страчено, і так нерозгаданими ці письмена zostаються і досі.

Нерозібраність старих нотних знаків очевидно спричинюється до того, що ми маємо слабе уявлення і про первісний церковний спів на Україні. Але вплив цього співу на світських співах подекуди констатується, а також, як видно, вже зразу появилися на Україні аматори церковного співу. Як видно, Київ одразу став головним осередком, звідки розповсюджувався церковний "демественний" спів по всіх українських землях; а в Києві, як видно, головним осередком, де культивувалося "демественное пініє" була печерська лавра. До наших часів навіть збереглося ймення одного з лаврських співців-деместиків — Стефана, що був учнем преподобного Теодовія печерського. У Києві ж під кінець ХУ століття був відомий навіть цілий двір деместиків за Десятинною церквою.

II. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ГОТИЦЬКОЇ ДОБИ.

Як не мало ми знаємо про українську музику доби візантійсько-романської, як не обережно пляхом дрібязкової аналізи потрібно доходити, щоб хоч частинно підняти завісу над тою чи іншою тайною музичної старовини, але все ж про спів доби візантійсько-романської ми можемо скласти собі уявлення далеко легше, порівнюючи з тим, що ми можемо знати, або на якихось підставах собі уявити про спів доби готицької. Доба готики, це найтемніша сторінка в історії української музики. Ні памяток музичної творчості тої доби, ні звісток про тодішнє життя до нас не дійшло зовсім. А тим часом еволюція в музиці і церковній, і в світській від доби візантійсько-романської, цеб то ХІІІ століттям кінчаючи і до доби ренесансу, цеб то половиною

XVI ст. починаючи, така велика, що в добі посередній між ними, цеб то в добі готики XIV-XV століття мусіли в українській музиці зайти глибокі процеси відживання і ліквідації одних форм і, коли не сприймання нових, то принаймні підготовки для них ґрунту. Так більш менш певно можна прийняти, що в XIV столітті вийшли з вжитку кондакарні книжки, (кондакарі з дрібними нотними знаменами), і частина знаків стовпової (грубої) знаменної нотації. Чи в добу готики прийшла з заходу нова лінійна нотація, важко сказати; правдоподібніше засвоєння лінійної нотації треба віднести до доби ренесансу, але в кожному разі відживання старих знаменних нотацій мусіло б свідчити про якість здвигу в церковному співі і невідповідність для нових вимог старих нотних знамен.

Оскільки старі знамена не витіснялися новою лінійною нотацією, що вже тоді була відома на заході, а, промто виходили із вжитку, так би мовити, відмерали, то не виключно, що їх витісняла наука "уменьственого пінія", що іноді перетворилося на голос, мало користуючися письмом "знаменних розпівів". Так само можливо, що одноголосний спів у церкві перестав задовольняти і мабуть в добі готики почалися пошукування бодай примітивної поліфонії, і в залежності від того перестали відповідати новим потребам старі знамена одноголосного співу. Але це все припущення та гіпотези, які, можливо, і не мають під собою ґрунту. М. Грінченко, констатував, що "ми втримали певний шлях за для з'ясування й розуміння нашого давнього знаменного розпіву", пропонує поновити його "за допомогою ретроспективного методу, розкриваючи основний голос /cantus firmus/ розпіву шляхом послідовного розкриття знаменної мелодії спершу в нотно-лінійному його вигляді, потім через рукописи XIX, XVIII та XVII століть, . Звичайно, оскільки легко простежити знаменний спів по рукописах на книжках XIX - XVII ст., оскільки трудна ця справа з XVI століття і далі, до моменту складання давнього знаменного розпіву; тут знову доводиться користуватися лише гіпотезами". х.

Отже і ретроспективна метода, що так часто допомагає істориком, в данім випадку не виводить нас із області гіпотез. Тому доводиться обмежитися константуванням, що в добу готики в церковнім співі на Україні майже рішучі здвиги, ґрунтовні зміни, але з'ясування цих здвигів та змін доводиться чекати від дальших розшуків і дослідчої праці фахових істориків музики.

Так само сумно стоїть справа, коли ми підходимо до завдання з'ясувати ті здвиги, що зайшли в світській музиці за доби готики. Тут здвиги ще глибші та ґрунтовніші, ніж в музиці церковній. Бо саме доба готики, це була доба, коли зникає старий український епос з правдоподібними циклами київських епопей та приготавлявся ґрунт для нового епосу козацьких дум. Правдоподібно старі "біліни" витіснялися новими козацькими думами - за цим ніби промовляє константування в старіших думах пережитків білінного елементу. В такім разі треба думати, що старий епос в XIV столітті ще доживав свого віку на Україні, бо козацька верства в XV столітті тільки зароджувалась, а епос її міг складатися, і дії козацтва оповиватися легендою могли, коли вони переходили в минуле. Інакше: щоби мати свій епос, треба мати своє минуле, а в добу готики козацтво минулого не мати не могло. Тому ця доба в музиці застається для нас такою темною.

А тим часом безперечно в цій добі гніздиться коріння того процесу, що вже міг так пишню виявитися в періодах пізніших. Коли на час, що приходить безпосередне за добою готики, припадає, як стверджує Ф. Колеса, доба яку "можна зважати за золоту добу в розвитку української народної поезії й музики, як на це вказує розквіт ліричної пісні й історичної думи", то очевидно ця золота доба мусіла мати свій підготовчий період, яким і була для української музики доба готики. Щоб могло витворитися, каже Ф. Колеса, "багацтво й вироблення форм вірша й строфи у піснях кінця ХУІІ в., мусіли їх попередити цілі століття розумової праці й повільного розвитку української народної поезії", х. а далі там же додає: "На перебуття довгого процесу еволюції вказує у давніх записах українських народних пісень не тільки їх вироблена форма, а ще й високо розвинений поетичний стиль!"

III. РЕНЕСАНС.

Темрява, що так густо окутує процес розвою української музики за доби готики, з добою ренесансу потроху розвівається; аде дуже поволі. Принаймні в добі ренесансу ми можемо категорично твердити, що одноголосний мелодійний спів було заступлено більшеголосним гармонійним співом. Але коли це сталося і з якою добою цю переміну слід зв'язати, сказати важко. Можна вагатися, чи це сталося в добі ренесансу, чи початки цього переходу зайшли ще за часів готики. В. Барвінський гадає за М. Грінченком, що вже в кінці доби готики "був на Україні більшеголосний спів, однак він уявляв собою образ впізненого примітиву. Це був так званий строчний спів, писаний трьома рядами кривів понад словами, при чому середній голос, так званий путь, вів мелодію наспівів, а два інші, вторюючи, називались верх та низ. До тих трьох голосів долучався інколи четвертий, що був немов варіацією, чи фігурацією тих трьох голосів. Гармоніка цього триголосу була дуже невпорядкована, й нагадувала перші незугарні многогласся Заходу з якого ХІІІ століття". хх.

Отже українська церковна музика дуже відставала від церковної музики Заходу, і певно добі ренесансу треба приписати подагодження цього дефекту. Із огляду розвою інших галузів мистецтва ми знаємо, що доба ренесансу все характеризується на Україні рішучим зближенням українського мистецтва з заходом, поступовим відходом від старих візантійських традицій і засвоєнням успіхів західно-європейського мистецтва. Але процес цей в добі ренесансу йде поволі, обережно: всі запозичення на Україні глибоко-вдумливою працею перетворюються, приводяться до згоди з місцевими традиціями і так засвоюються українським мистецтвом. Це саме стосується вповні і до української музики. В добу ренесансу українське суспільство ближче знайомиться з культурними досягненнями заходу і, засвоюючи їх собі, зближається свідомо з заходом. Тому немає нічого дивного, що українські браштва старалися підняти мистецтво церковного співу на Україні, який відстав був навіть від Молдавії та Волощини. Із листа молдавського господаря Олександра до львівського братства знаємо, що у 1558 році у Молдавії вчилося співу кілька дяків з Перемишля і туди ж за наукою

х.Д-р. Філарет Колеса: Українська народна пісня на переломі ХУІІ-ХУІІІ зв. - Україна 1928, ІІ, Стор. 61.

хх. В. Барвінський: Огляд історії української музики. - В книзі Історія Української Культури. Львів 1937. Стор. 698. М. Грінченко:

мали післати чотирьох дяків з добрим голосом із Львова.

Так чи інакше, а в добі ренесансу в другій половині ХУІ століття поліфонійний, так званий "партесний" спів / розложений на голосові партії / увійшов до церковного вжитку, досить швидко та добре на Україні розвивався і добре витримував конкуренцію з римськими костелами, де поліфонійний спів було завведено раніше. Відомо, що в Луцьку братська школа підняла в братській церкві партесний спів до такої висоти, що їм заздрили луцькі отці єзуїти і змагалися інтригами його знижити. Так само славилися хори при церковних братствах у Львові, а пізніше у Києві під орудою диригентів-протопсалтів. Львівське братство у 1536 році дало інструкцію дидакалові своєї школи Руркевичеві дбати, аби в братському хорі всі чотири партії хору / сопрано, альт, тенор, бас / були заступлені щонайкращими голосами, а у 1604 році Теодор Сидорович учив хор того ж братства церковного співу на 4, 5, 6 а навіть 8 голосів. Луцьке братство дбало про добре навчання церковного співу в братській школі "для вигоди / дзвонення яко і співання церковного на крилосах обох".

Хоч поліфонію було запозичено на заході, але партесний спів, поширюючись на Україні, користався мелодіями київського знаменного розпіву; ноти таких співів записувалися так званим "київським знаменем" від п'ятилінійного дещо відмінного письма. В партитурах звичайно не зазначалося ні музичного ритму, а ні інших вказівок на музичне виконання та нюансування; так само не зазначалося і темпу. В кожному разі невмова нотація і знаменна зникає в добу ренесансу слідом за кондакарною, що зникла ще в добі готики, а замість неї усталюється лінійна, найстаршою пам'яткою якої являється Супрасльський Ірмолай 1593 року.

В світській музиці добу ренесансу Ф. Колесса уважає за добу, яка розпочинає "золоту добу в розвитку української народної поезії й музики, як на це вказує розквіт ліричної пісні й історичної думи, багатство ритмічних форм, поява нових струментів струнових, ліри, кобзи-бандури, нового типу народних співців і музик, лірників і кобзарів-бандуристів... врешті й поширення нових форм танкових. У цій добі приходять до великого значення західно-європейські впливи, що розходяться й у широких народних масах.... Згадані впливи спричинили витвір нової формації народних пісень, яку характеризує октавна система з дуровою і мольовою скалою модуляції до домінанти, субдомінанти й паралельної тонації, впровадження характеристичної ноти і хроматики в європейському розумінню, звороти мелодій, витворені через розложення акордів, що вказує на вплив нової струментальної музики. Однак мелодії найновішої формації по найбільшій частині амальгамують оригінальним способом західно-європейські впливи, навіязуючи до давніх традицій, до давнього, витвореного ще попередніми століттями, музичного стилю, до народних мотивів і ритмики". Такими словами Ф. Колесса характеризує в народній пісні ту характерну рису мистецької творчості доби ренесансу, яка полягає в позиченню з заходу нових формацій і пропущенні їх крізь горно української традиції і в перетвореному вигляді комбінація їх із старим українським скарбом.

До доби ренесансу відноситься перший запис української народної пісні. Зробив цей запис чех Ян Благослав, що вніс до своєї граматики, написаної десь між 1550 і 1570 роками, текст пісні про Штефана Воеводу, що починається словами: "Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?" Цю пісню Ян Благослав записав десь на словацькому пограниччі в околицях Бенатки на захід від Бардієва.

Одним з важніших явищ в світській музиці доби рене-

сансу було появлення бандуристів і набуть перших творів їхнього репертуару. Правдоподібно це були вже твори не зовсім примітивні, коли ще не були виробленими козацькими думами (до зовсім не виключено), бо бандуристи вже зразу стали улюбленими артистами всіх суспільних верств від сільської хижі до королівської палати. Вже при дворі короля Сигмонта І згадується королівський бандуриста українець Чурило.

В тій же добі маємо документальні звістки про українців музик-фахівців, які з цього свого ремесла мусіли і податок платити. М. Грушевський подає ці відомості за поборовими реєстрами. "Так, при поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записаний один дудар (*auscullista*) і один гусяр чи скрипак (*kytharedus*), в Любачеві один дудар, в Тихівцях — музика. В Луцьку в 1583 записано п'ять скрипаків, в Володимирі три, в Клевані три скоморохи, в Сокалі два дударі, в Острополю тех, в Олиці чотири, в Константинові три, в Турійську два, в Несухойжу, в Янушполі, в Красилові, Шульжинцях, Лабуні по одному, в Нов. Збаражу чотири скоморохи, в Волочищах два, в Черникові один".^х Треба мати на увазі подає Грушевський, що "назви тим забавникам прикладалися досить випадково, і в термінології їх було мало докладності... Дударь означає властиво музику, що грає на козі, але й ця назва уживалася в дійсності далеко ширше.... Скрипак також означає часом взагалі музику".^{хх}

Розуміється, музик професіоналів тоді на Україні було більше, але їх до реєстрів звичайно не вписували, бо зараховували до "ріжних гультаїв", а вищезгадані попали до реєстрів випадково.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь в о с ь м а.

ІУ. БАРОККО .

Коли в слід за Колессою та іншими істориками української музики уважати століття XVI-XVIII за час розквіту української музики, то треба взяти на увагу, що час цих трьох століть якраз охоплює добу трьох мистецьких стилів: ренесансу, барокко і рококо; до речі, ці три століття не тільки в музиці, а в інших галузях мистецтва (архітектурі, скульптурі, малярстві, гравюрі, орнаменті), як ми бачили раніше, теж ніби були добою розквіту; і це не випадок, бо власне всі галузі єдиного мистецтва розвиваються в єдиному процесі, а цей процес саме в добі трьох названих стилів розвивається в одному напрямі: те, що в ренесансі започатковано, те в добі барокко бистрим процесом розвивається і в добі рококо знаходить своє завершення, крайні вияви та логічний кінець, так що нестриманий процес розвою мистецьких форм після рококо мусить шукати нового руола для своєї нестриманої течії. Але в добу ренесансу, барокко і рококо процес іде власне один, розвиваючись і переходячи із однієї фази в другу, відповідно до стилю доби закрашуючись. Назовні цей процес в історії відповідає добі козацькій; козацтво, власно кажучи, теж в добу ренесансу робить перші кроки, в добу барокко розвивається повним ходом і стає головною та рішучою в державі верствою, а в добі рококо доходить вершка як не політичного то матеріального добробуту, а разом з тим і логічного кінця. І весь історичний процес життя українського народу, переживши козацькі часи, шукає інших теренів для свого

х. М. Грушевський: Історія України-Руси. Т. VI. Київ 1907. Стор. 389
хх. Там же. Стор. 390.

дальшого, інакшого але невпинного розвою. Отже, це найкраще показує, що історія мистецтва з усіма своїми галузями не є щось одірване від загальної історії України, а єсть частиною одного цілого історичного процесу, яким живе український нарід.

В зміні стилів ренесансу, барокко і рококо, коли кожен з них у власних йому формах розвиває здобутки попереднього, центральним, власне серединним, є барокко; саме в добі цього стилю з властивим йому бурним поривом барокко сміливо розвиває ті нові здобутки, які в добі ренесансу сприймалося обережно, вдумливо і глибоко перепрацьовувалося до погодження із старими традиціями. Синтез для поєднання нового із старим в добу ренесансу було знайдено, поєднання досягнуто і шлях для буйного розцвіту в добі барокко розчищено: той партесний спів, який в добі ренесансу було засвоєно і приведено до згоди із старими надбаннями, в добу барокко вже безудержно засвоюється по всій Україні і до кінця XVII століття опановує всі церковні піснопінія. Маючи на увазі роботу, пророблену в добі ренесансу, ми, як річ зовсім зрозуміму, можемо прийняти слова М. Грінченка, який твердить, що "по своєму музичному змістові той партесний спів був нічим іншим, як мелодіями давніх церковних пісень знаменного київського, болгарського, грецького та інших розпівів, гармонізованих трьох та чотирьохголосно, спершу для чоловічого, а потім і для мішаного хору".

Кількоголосний гармонійний партесний спів пишно розвивається в практиці церковних хорів по всій Україні, але головними музичними центрами його являються хори українських братств та більших монастирів (особливо лаври) — в головних центрах тодішнього культурного життя у Львові та у Києві. Тут появились свої музикальні освічені диригенти-протопсалти, які іноді бували композиторами (а принаймні аранжерами), а іноді і теоретиками гармонійного партесного співу. Зберігся "Реєстр нотових тетрадей" хору львівського братства з 1697 року, в якому налічено 267 партесних співів розписаних на три і більше, аж до 12, голосів; цей реєстр подає навіть більше десятка імен авторів цих композицій, тогочасних українських композиторів, але самі їх твори, на жаль, не збереглися, так, що імена їх нам зрештою нічого не кажуть, за винятком хіба одного імени киянина Миколи Дилецького, на свій час визначного теоретика музичної композиції.

На підставі дослідів тих партітур, що збереглися до наших часів, що до самого їх змісту, то М. Грінченко стверджує: "що був він дуже простий і звичайно відповідав тогочасним розумінням про акорд та про гармонію взагалі. Остання не виходила за межі тризвуку в його різних положеннях; кожен тон мелодії розглядався як самостійна частина акорду і зв'язаний тим акордом тон не міг вирватися з тих пут, що накладено було на нього строгими гармонійними схемами, тому й про вільний голосний рух супроводу тут не може бути мови. Завдяки цьому часто супровідні голоси розкладалися так, що давали неприємні й досить дикі співзвуки рівнобіжних квінт, октав, а іноді й секунд". х. Обумовлювалася така гармонійна будова "загальним рівнем знання техніки композиції", якої можна було почерпнути з сучасних теоретичних підручників. В одній з музичних граматики 1671 року сказано про чотирьохголосний склад, що на "чотири розногласія" komponувати треба так: "путь прайий, им же поется, второе, когда отроча осмим степенем возвышается, третие, когда нїжайший глас имущим осмим степенем обнижается, четвертое, когда от обоїх сі, х. М. Грінченко. Історія української музики. Київ 1922. Стор. 131.

от путя, на висоту, на четвертий і п'ятий і третій степені проходя, но обаче совсѣмъ третій". х.

У Києво-Печерській лаврі гармонійний спів з тих часів зберігся аж до кінця існування в лаврі монастиря і виконувався до кінця при тому самому складі співців, а саме: "перші і другі тенори, альт та бас, при чому головна мелодія завжди проходить у другого тенора, до якого перший додає терцеву мелодію, бас же пристосовується до головних тонів гармонії". Така гармонізація виникла сама собою, без спеціальної обробки тих мелодій; клирошани-ченці були разом і творцями свого співу, який так приваблював навіть чужоземців, що взагалі дивувалися тому високому рівневі культури, ^{xx} яким визначався український наріз за козацьких часів: "по всій руській чи по козацькій землі ми, — каже Павел Алепський, що їхав з патріархом Макарієм, — дивний і гарний факт спостерігали: мало не всі вони, навіть більшість їх жінок і дочок, уміють читати і знають порядок служб церковних та церковні співи". ^{xxx} З неменшою похвалою говорить про український спів і саксонський пастор Гербіній, що чув церковний спів у Києві й ставив його вище за спів західно-європейський. ^{xxxx}

Здається в добі барокко почали появлятися продукти шкільної творчості, на-пів духовні на-пів світські твори-псалми і канти зложені здебільшого для хору а сареллана три голоси з дуже фігурованим басом, який ніби виробляв варіації до інших голосів, як це називалось — "окселентував". (Окселентувати, чи ексцелентувати — від excellenter cantare.

В добі ж барокко появилися і перші друковані ноти, до яких треба зачислити львівське видання "Хрмологіон", яке почав друкувати Шумлянський у 1700 році (див. лекція семі стор. 88) і яке дійсно вийшло у 1707 році. Тоді ж появилися і друковані підручники до теорії музики; автор такого підручника композитор і теоретик музики Микола Павлович Дилецький; він родився у Києві кolo 1630 року, "свобідних наук" учився у Вільні у музика Зюск., Мільчевського і контрапунктиста Замаревича. У Смоленську в 1677 році Дилецький видав свою працю "Граматика пінія мусикійскаго" в чотирьох розділах. В наступному році він цю ж працю з деякими змінами передрукував у Вільні в Польськoму перекладі під заголовком "Ідей граматики Мусикійської", і нарешті, ще через рік, у 1679 році осів у Москві і там ще раз видав свою Мусикійську граматику в "словянском діалекті", присвятивши це видання відомому московському меценатові Григорієві Стrogанову.

Приїхавши до Москви, Дилецький уважав своїм завданням переконати москвитян у вищості свого мусикійського мистецтва над одноголосієм московського знаменного розпіву. Як каже М. Грінченко, Дилецький "захоплено несе до росіян мелодії з Заходу, як церковні, так і світські. Своїх московських учнів він намагається навчити теорії так званих "музыкальних фігур" в тому вигляді, як існувала ця теорія в XVII і XVIII століттях, як теорія

х. Цитовано за М. Грінченком — там же стор. 132.

xx. М. Грінченко: Там же стор. 133.

xxx. Цитовано за М. Грінченком стор. 134.

xxxx. Ф. Стекло: Історія музики. — Українська загальна енциклопедія "Книга Знання", т. III стор. 499. Книга Гербінія: "

"... вийшла в Бні 1675 року. Опис Грмалаю 1900 р. у Ф. Степка "Перші українські нотодруки". — Книголюб. Прага 1929. III-IV. Стор. 13-25.

музичних форм, переважно для вокальної музики. Ця теорія є якраз основою всіх теоретичних трактатів Дилецького; що говорить про ключі по системі гексахордів, про конкорданції, диспозиції, інвенції, екзордії, контрапункт, каденції, про учебну руку і т.п. Конечною метою цих всіх теоретичних правил є допомогти "ізобрітанію фантазії", особливо за допомогою фантазій "концертових". Правила музичної граматики Дилецького "восшествіе, нисшествіе, правило противное" — це власне музична середньовічна риторика; треба мати на увазі, що контрапункт в ті часи на Заході був уже дуже поширений, але повного знання його бракувало нашому музиці-вченому. Він в своїх працях стоїть ще на старій гексахордовій системі, збудованій на церковних ладах. Мажор та мінор нашої октавної системи відомі йому лише до деякої міри. Так він, наприклад, розрізняє три роди музики: "веселую, печальную і смішную", але не надає їм значіння нашого *dur'a* або *mol'a*. Аби полегшити процес будування нових музичних творів, Дилецький дає цілий ряд відповідних реценцій: так, в розділі про "диспозицію" він каже: "стих кій либо вземше ко творенію, имати розсуджати и розлагати, гді будет канцерна, стріч гласа со словом бореіне, такожде гді всі вкупі". Цікаве тут ще й те, правило, коли радиться спочатку скомпонувати музику, а потім підібрати до неї відповідний текст". х. Хоч Дилецький не був на висоті опановання теорією музики, як вона стояла в його часи в західній Європі, але для Московії його теорії були аж надто новаторськими; ще в кінці XIX століття, коли московський історик музики В. Металлов студіював Мусиківську граматику Дилецького і всю його музичну діяльність, то уважає, що вона і по характеру і по змісту його теоретичних творів значно ближча до польської музики ніж до православного богослужбового співу^{xx}. Перевидано було Мусиківську граматику Дилецького Товариством Любителів Древньої Письменности під редакцією С. Смоленського у Петербурзі у 1901 році.

В світській музиці в добу барокко особливо розвинувся репертуар історичних дум. Уже один рух Хмельниччини появив таке число народніх дум, що в відомому збірникові Антоновича і Драгоманова пісням про Хмельницького присвячено цілий випуск другого тому. Базуючися на тому, що ці думи складалися близько до часу самих подій, Ф. Колесса взагалі гадає, що авторами дум були самі учасники тих подій, про які в думі оповідається; що таким чином думи, зародившись із похоронних плачів і далі розвиваються, на відміну від пісні, у вільній ритміці не вязаній жадним танком, виходили із народніх верств і на перших кроках визначалися простою народньою мовою; "книжні слова і звороти, зявилися в думах пізніше під впливом старців-кобзарів, котрі їх співали". Навпаки, другий авторитетний дослідник, покійний академик Павло Житецький, настоє на генетичному звязку дум із шкільною літературою і уважає, що носіями думової поезії були мандрівні школярі і пенсіонери церковних шпиталів. Підкріплює свою думку Житецький тим, що "мандрівні школярі були потрібні не тільки в школах. На них була потреба і в війську, де було потрібно людей письменних для військових канцелярій. Не раз траплялось, що вони міняли перо за шаблю, беручи участь у різних баталіях. Вони були свідками народніх рухів і не зрідка відіграва-

х. М. Грінченко: Там же, стор. 138-139.

xx. В. Металлов: Старинный трактат по теории музыки 1679, составленный киевлянином Николаем Дилецким. СПб. 1897.

ли в цих руках не останню роль. Вражіння свої вони виладали теж і в вірші, що доходили до шкіл і шпиталів. Тут ці вірші працювалися старцями для народнього обіходу". х. Малі Житецький подає, що "ініціатива в творенню думи завжди належала старцям, з кола яких з протягом часу виділився особливий тип військових кобзарів чи бандуристів. Тинялися ці бандуристи по козацьких частинах і знали про події свого часу не тільки з переказів. Це були постарілі козаки-воєнки, що за старістю та з інших причин вже не володіли зброєю і входили до складу полкової музики. Вони розважали своїм мистецтвом козаків на перервах боєвих годин, а коли кінчався похід, розносили славу про героїв по всій Україні". гх. Обстоюючи близькість дум до шкільної літератури, Житецький у повну протилежність до Ф. Колесси гадав, що якраз "встаровину мова дум була менше виглажена в народньому дусі ніж тепер".

Тяжко сказати, хто з цих двох високо авторитетних дослідників має більше слушности, тільки розбіжність їхніх думок іде ще й далі. Ф. Колесса провадить різку межу між думами та історичними вістками, вважаючи, що думи мають вільний ритм, довільне число складів у рядку і зовсім не діляться на строфи, тоді як в пісні обов'язковий поділ на строфи з однаковим числом рядків у строфі і правильним чергуванням числа складів у рядку. При цьому "мелодія першої строфи творить неначе рамці або постійну форму, в яку вкладаються всі дальші строфи й вірші однієї пісні, даючи, так би сказати, автоматично однаковий ритмічний взірєць тексту". ххх. Житецький і різкий поділ між думами та піснями відкидає, доводячи, що досить переглянути збірники народніх пісень, щоб легко переконатись, що нерівноскладовість віршів становить звичайну їхню власність; що дуже часто можна навести цілі уривки з пісень без ніяких змін, що представляються зовсім подібними до дум.

Так чи інакше, історична пісня в добі барокко часто повставала із військової поезії до слів якої легко підбиралася мелодія. А військових поетів в козацькому війську не бракувало, як це видно хочби з віршів Ерлича (може когось з його боєвих товаришів у війську Хмельницького), віршів, що деякі з них так і просяться на мелодію співу, як на приклад, вірш про погром на Жовтих Водах. До того ж типу віднести пісню про Берестецьку битву, вірш Шумлянського про похід Собіського під Відень тощо. Нарешті і Мазепі приписують складання віршів і пісень, як пісня про чайку.

Пишний розвій ліричної поезії в добу барокко виразно представив Ф. Колесса в доперва цитованій спеціальній праці і вичерпуючи уаргументував висновки з неї. Головніші із висновків ті, що старіші історичні думи та пісні мають темою боротьбу з Турками й Татарами, а пізніше — боротьбу з Поляками: репертуар українських пісень збагачується баладовими піснями, сплетеними з обставинами козацького життя; появляються насмішливі пісні анекдотичного змісту з фривольним характером; являється нова верства ліричних пісень, здебільшого любовного змісту, що знаменують помітний зворот до вислову інтимних, індивідуальних почувань і настроїв; появляються тоді ж нові форми тан-

х. П. Житецький: Мисли о народных малорусских думах. Київ 1893. Стор. 166.

хх. П. Житецький: Там же, стор. 170-171.

ххх. Ф. Колесса: Українська народня пісня на переломі ХУІІ-ХУІІІ вв. — Україна 1928, ІІ. Стор. 50.

кових пісень: козак і коломийка (понайбільше еротичного змісту).

Увесь цей пишний розцвіт пісні в добі барокко Ф. Колесса ставить у зв'язок з появою нового типу народніх співців, кобзарів-бандуристів і лірників, та нових народніх інструментів — кобзи-бандури й ліри. Нарешті в добі ж барокко Ф. Колесса знає "деяке зближення межи народними піснями й віршовою та пісенною літературою". х.

Крім того "в самій музичній будові української народньої пісні з'являються великі зміни: повстає нова верства пісень із виразним октавовим устроєм, ясно означеною тонікою та ввідним тоном, а також модуляцією в паралельну тонацію". хх.

В тій же добі барокко пишний розвій українського співу привів до того, що український музичний рух підчиняв собі і сусідню Московщину. У нас вже була мова про киянина Миколу Дилецького, що приніс до Москви розвинену на Україні теорію "мусикійського" уміння. Але до Москви ще перед тим почали виїздити українські співаки та співачки: у 1652 році виїхав до Москви архамандрит Михайло, а з ним "начальний півець, творець нині строчного" Федір Тернопольський і з ним ще десяток співців. Під Москвою патріарх Никон заложив Новоєрусалимський монастир і встановив там службу божу в "київський співом"; боярин Федор Ртищев заложив теж коло Москви другий монастир і заселив його ченцями з України "ізрядними в житті і в чині, і в чтенні, і в пінії церковном". Навіть в московському "девічем" монастирю співали "старіци-кієвлянки".

Після 1654 року з Москви так безцеремонно почали приходити вимоги за українськими співаками, що українська влада, — Хмельницький та митрополит Косов мусіли відмовляти на московські вимоги. Так в січні 1656 року до Києва було післано по "старця" печерської лаври Йосипа Загвойського, якого наказано було привезти "для начальства в партызному пінії" на деякий час. Але ще перед приїздом посланців до Києва Загвойський залишив лавру. Його розшукувано по всіх київських монастирях, а потім було післано і до гетьмана в Чигирин, де Загвойський отояв на крилосі; але його й там не було. Доповідаючи про те воеводі князеві Федорові Болконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не забажає їхати до Москви: "похочет той старец із волі ітти к Москві і он волі его не отимаєт, а будет не похочет ітти — неволею его послать не мочно". Тим більше цікава така заява гетьмана, що в чернетці царської грамоти печерському архімандритові Йосифові писалося, щоб він надіслав Загвойського "без задержанія". Подібний випадок був із співаком Ваською Пікулинським: воевода київський дізнався через "вспівака Альошку", що в у київського митрополита співак Васька Пікулинський, котрий "і начальство к партесному пінії знаєт", і має бажання їхати до Москви, коли на те буде згода митрополита. Післано було від воеводи до митрополита Сильвестра Косова прохання про відпустку Пікулинського, але в тому було йому відмовлено: "тот співак Васька у него єсть, а отпустить его к государю не можно". ххх.

Розуміється, відвагу, щоб відмовити цареві і воеводам, що виконували царський наказ, могли мати Хмельницький та Косов та

х. Ф. Колесса: Там же. Стр. 81-82.

хх. Ф. Стешко: Там же. Стор. 500.

ххх. К. Харлампович: Малоросійское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. I. Казань 1914. (Цитує за М. Грінченком Стор. 135 — 136.

хіба ще Виговський. Далі ж відносини так змінилися, що про таку відвагу слідуєчі гетьмани доби барокко не могли б і помислити. Ні Бруховецький, ні Самойлович, ні Мазепа ніколи б на таку фронту не рискнули. А постійні відкликання кращих українських співаків і композиторів до російських столиць і в музиці дали той самий наслідок, що і в пластичному мистецтві, а власне, що центри української творчості зосередилися в слідуєчій по барокко добі у Петербурзі; там українські майстри мистецтва в кінці XVIII та на початку XIX століть розвинули блискучу творчість, яка заклала підвалини для мистецького руху в "общейімперському масштабі" із якого і виросло "російське мистецтво", а сама Україна під оглядом мистецтва обернулася в глуху провінцію. Але Московії для dokonання цього програму треба було більше сотні років послідовних зусиль, так що цей процес закінчився тільки з кінцем останньої доби козацької України, доби мистецького стилю Рококо.

ІУ. РОКОКО.

Доба рококо завершувала той процес українського співу козацької України, що, можливо, коріння свої пускав ще за темних часів готики, але зформувався в добі ренесансу і розвинувся в добі барокко. В добі рококо цей процес дійшов найвищих осягнень, але в тій же добі він дійшов і до свого логічного кінця. В цій добі спеціально визначилися як музичні центри два осередки на Україні, це Почаївська Лавра і Київська академія. Не залучаємо сюди третього осередка — Києво-Печерської Лаври, значення якої як музичного центру, не слід зменшувати, але в добі рококо її роль була консервативна. Вона була оплотом старих традицій і це її значення сказалося позитивно вже в XIX та XX століттях, але в середині XVIII століття, в добі рококо вона рішуче має під оглядом розвою музичного процесу характер не огнища нових яскравих явищ, але замкненої фортеці, де задрібно зберігаються віками надбані вартости.

Навпаки, Почаївська Лавра і Київська академія — це два осередки, де творчість невпинно еволюціонує, тут вимовляються нові слова, якими завершуються мистецькі осягнення попередніх століть, але, як звичайно у епігонів, непомітно прокладається і шлях для ліквідації старого процесу і звороту народної музичної творчості до зовсім іншого напрямку.

Здається, Почаївській Лаврі належить честь зародження тих напів-церковних напів-світських творів, як згадано вище, появилися ще в попередню добу, але розвинулися в добі рококо: це ті псалми та канти, про які вже була мова. Здається, з Почаївської Лаври ці нові вокальні твори рознесли по Україні лірники та кобзарі, а спудеї та музики київської академії підхопили їх, особливо канти, і спричинилися як до поширення їхнього репертуару, так і до популяризації кантів серед населення України. Коли можна вважати ще не доведеним, що саме у Почаївській Лаврі зародилися канти, то в кожному разі з почаївської друкарні вийшло у 1790 році друковане перше видання "Богогласника" — цієї збірки кантів та побожних пісень з текстами і нотами.

Твори, вміщені в Богогласнику, всі ці канти на честь Різдва Христового, Божої Матері, Святителя Миколи, про страшний суд тощо не призначалися для виконання в церкві. Мелодії для них частинно підбиралися із церковних напівів, частинно із народних

пісень, а подекуди були і новими композиціями почаївських композиторів, можливо ченців-базиліян, що тоді посідали Почаївську Лавру, чи в інший спосіб продуктами шкільної творчості. Поява Богогласника мала колосальне значіння і вплив його був надзвичайно великий. Цей вплив відбився і на репертуарі народніх пісень: спеціально пісні на честь Різдва сприймалися як колядки і увійшли до народнього репертуару лірників та кобзарів і їх репертуар значно збагатили півдуховний репертуар спудеїв київської академії, мандрівних дяків, школярів і взагалі "поворізів"; канти з Богогласника послужили основою, а то і просто з них було зложено першу дію вертепної вистави, особливо тієї її частини, що одбувається в верхньому ярусі і присвячена події народження Христа.

На жаль, музична частина Богогласника ще не добре досліджена. Праці академіка В. Шурата, Франка, Щеглової тощо досліджують літературний матеріал Богогласника, а музичний матеріал ще чекає свого дослідника. До половини XIX століття вийшло не менше чотирьох видань Богогласника; Петербурзький Синод потім його заборонив, а коли зрештою у 1900 році зробив своє власне видання Богогласника в двох частинах, то воно вже інтереса не представляло і вражіння на ширші кола не справило.

Трудно сказати, коли вперше було до богослуження введено співи, що носять і досі назву "концерта". В добу рококо концерти на Україні в церквах під кінець літургії вже виконувалися, а на Московщині цей звичай концертів довго заборонявся і переслідувався. Концерти на богослуженнях мабуть почалися ще раніше, але в добу рококо вони широко розійшлися і стали улюбленою частиною служби Божої по всій Україні. Ці концерти мали теж великий вплив на розвій церковної музики. Як річ рухома з довільним більш менш репертуаром, концерти дали потрібний простір для українських композиторів прикладати свої здібності і демонструвати ново уложені композиції. Разом з тим концерти дали можливість зблизити ще український спів з західно-європейським і завести до української церкви навіть виконання творів західно-європейських композиторів, а передовсім італійських, вокальні композиції яких тоді входили у велику славу, бо італійська музика почала заливати всю Європу. Концерти в богослуженнях не тільки очистили шлях до заповнення їх репертуару італійськими композиціями, але згодом і самих італійських композиторів було запрошено на Україну з їх зовнішнім ефектним, іноді тріскуче-феєрверковим виконанням. Розуміється, до цього прийшло не зразу, але шлях до цього за доби рококо було розчищено. В ті часи в київській академії не тільки був прекрасний хор із спудеїв, але також і оркестра із великого числа інструментів. І в хорі, і в оркестрі були в репертуарі твори італійських композиторів, особливо улюблених в ті часи Палестріні і Скарлаті.

Доба рококо це був час, коли мусимо констатувати досить виразні потуги засвоїти Україні інструментальну музику. Тоді розвинулися на Україні "музичні цехи". Правда, деякі з цих цехів не стільки складалися з музик виконавців, скільки з майстрів, що виробляли інструменти. Так скрипковий цех у Кам'янці на Поділлі, здається, складався із майстрів, що виробляли скрипки; але вже те, що закладалися цілі цехи виробників музичних інструментів свідчить, що на ті інструменти в суспільстві був попит.

А от київський "музичний цех", це вже був напевно цехом музик виконавців, що видно з окремих точок його ста-

туту. ^х Статут цього цеху був вироблений ще в добу барокко (він, здається, був зложений у 1677 році), але розквіт цього цеху припадає на добу рококо, на середину XVIII століття. Із випису з книг міських київської ратуші видно, як цей цех обороняв свою монополію, щоб його члени були єдиними виконавцями музики на київських приватних святах і забороняв робити собі конкуренцію мандрованим музикам. Ці останні, а також і київські неорганізовані в цеховому братстві не мали права у Києві грати ні на весіллях по "дворах міщанських, а ні в шинкових домах".

В середині XVIII століття (а може ще й раніше) київський магістрат при "золотій корогві" мав і свою "капелю" із 16 музик. Це була постійна міська оркестра з окремим капелмайстром, з музичною школою при ній, з учнів якої докомплектувалися склад оркестри. Ця міська оркестра виступала на парадах, але і щодня вранці та у вечері грала зору, а мабуть виконувала й інші музичні твори для розваги київських обивателів. Отже бачимо, що в Києві в добу рококо була вже не одна, а більше оркестр для інструментальної музики: при академії, при міській ратуші, можливо при музичному цехові.

Вплив української музики на Московщині зріз іще більше. При дворі петербурзьких цариць було організовано придворну капелю співаків, яка набиралася виключно із українців. Цікава подробиця, між іншим, що співаки придворної капелі носили одягу таку, як спудеї Київської Академії. Звідтам ця одежа стала ніби уніформою церковних півчих по всій Росії, особливо по архієрейських хорах і в той спосіб одіння київських спудеїв, як церковно-хорова уніформа, дожило до часів останньої революції. Деколи українці завдяки участі в придворній капелі робили не злу фортуна. Розуміється фортуна співака придворної капелі Олексія Розумовського, яка привела його до шлюбу з царицею, а для України на якийсь час привернула гетьмана, уряд якого перед тим фактично був скасований, то аж така фортуна була казковим випадком. Але скромніша та солідна кар'єра для співаків придворної капелі безперечно була відкрита: Ханенко в своєму щоденнику від дня 18 травня 1748 року записує "Пожаловани полковничими рангами із півчих дворяне: Петр Лазорович — уставщик, Федор Іванович Коченевський, Кирило Степанович Рубановський да Григорій Михайлович Любисток — сліпий, а подполковничим — Пучковський". Ще Пушкін, як відомо, іронізував над тим, що родовід російської знаті не рідко починається в того, що їх предок "пел на кріло-се с дядьками".

Басиста придворної капелі Григорій Головня перший підняв справу про видавання друком синодальних нотних книг.

Вербування співаків на Україні для російських столиць, а передовсім для придворної капелі, а пізніше для придворної опери стало правилом і продовжувалося навіть і тоді, як уже із столічного музичного репертуару італійська музика витіснила українську. У 1742 році, наприклад, вище згаданий басиста Григорій Головня їздив на Україну з іменним указом від цариці "для набранія из малороссійскаго народа півчих к дополненію придворного півческаго хору" і в числі вибраних співаків Головня завербував і українського філософа Григорія Сковороду, який, до речі, сам укладав псалми релігійно-морального змісту та вірші, які іноді сам клав на музику, komponуючи до них мелодії. Звичай набирати співаків для придворної капелі на Україні тримався довго ще і у XIX столітті, і відомий композитор Михайло Глинка був не ос-

таннім, що їздив на Україну з цією метою. Глинка, між іншим, вивіз до Петербургу, як співака для капелі, Семена Артимовського-Гулака, що пізніше став відомим оперовим співаком, виконавцем і автором кількох українських опер, в тому числі популярного Запорожця за Дунаєм.

Щоб полегшити справу набирання співаків на Україні, або, краще сказати, щоб цю справу ліпше зорганізувати, було на Україні для того засновано спеціальну школу співу та музики; місцем для заложення тої школи було обрано найближчий до Московщини Глухів. Школа була невелика і мала спеціальне призначення вибирати на Україні найкращі голоси і підготовляти їх до участі в придворній капелі. У 1737 році тодішній "правитель Малороссії" граф Румянцев вимагав від військової генеральнї канцелярії для цієї школи "реинта такого, который бы четириголосному и партесному пению действительно был искусен и других так же бы кто школьников и струнной музыки обучать могли, сискать и сиекав прислани билі ко мне, а содержани они будет на казенной кошти". Ця глухівська школа також виконала своє завдання і з її допомогою з України, між іншим, було експортовано до Петербургу двох геніальних композиторів, із котрих один у Петербурзі загинув, а другий зробив фортуна. Але обидва вони за доби рококо ще тільки діставали освіту, а діяльність їх належить вже слїдуючій добі.

VI. КЛАСИЧНІСТЬ

З кінцем доби рококо скінчився трьохвіковий процес у мистецтві, що охоплює всі галузі мистецтва і пластичного і тонічного, Взагалі в історії України закінчилася козацька доба і течія історичного процесу почала собі прокладати нове русло. Козаччина свій вік оджила, але з тим не скінчилася історія України, тільки зійшла на інші одмінні шляхи. Так само і мистецтво українського народу з завершенням розвою мистецтва козацької України не застигло, а дуже сильно змінилося: в мистецькому рухові зайшли зміни такі глибокі, що багато істориків українського мистецтва уважали, що взагалі мистецький творчий процес на Україні скінчився, і що мистецтво доби класичности вже не є мистецтвом українським. Але ці історики мистецтва забувають, що історія українського народу не є тільки історією козащини, що козащина є лише блискучий епізод в історії України, так само і мистецтво козацького періоду є тільки епізодом в загальній історії українського мистецтва, процес якого не з козащиною почався, не з козащиною і кінчиться. Думку, що на Україні мистецтво доби класичности не є українське, а є загальноросійське ніби підтримує той факт, що в цій добі центри українського мистецтва примусово було перенесено до російських столиць, переважно до Петербургу. Але це справи не мінє. Навпаки, якраз поглиблені процеси мистецької творчості за часів козащини, і те глибоке розворушення всіх верств українського народу, яке завдали хмельниччина та руїна, привела до того, що з української народньої гущі генії, що в ній родилися, почали виявлятися у всіх галузях мистецької творчості. І якраз вони почали родитися тоді, коли творчі сили козацької України найбільше розвинулися, власне під кінець козацького періоду, під кінець доби рококо. Так що діяльність цих геніальних індивідумів вже не належить добі рококо, тільки вони працювали вже зовсім в новому напрямі, на зовсім новому петербурзькому ґрунті, в напрямі

нового стилю класичності. Вони не порвали здебільшого зв'язків з Україною, і Україна разом з ними засвоїла глибоко, не тільки у верствах шляхти чи нового дворянства, але і в народних масах новий стиль класичності. Тільки що Україна, позбавлена своїх крадих майстрів, центр яких перенісся до Петербургу, уявляла собою глухину провінцію, але хай провінційально, та все ж Україна розвивалася тою самою стилем класичності, що її краді майстри творили у Петербурзі. Але процес від того не перестає бути українським, бо діяльність українських майстрів у Петербурзі фактично є порівнювати недовгою еміграцією.

А великих, геніальних майстрів у той час Україна втратила майже, у всіх галузях мистецької творчості: ми вже знаємо Козловського і Шартога в скульптурі, про Лєвницького, Борозновського та Лосенка в малярстві, додамо до цього Котляревського і Шевченка в поезії, а Березовського, Бортнянського і Веделя в музиці. Що Шевченко творив зовсім не так, як старі українські поети доби барокко (Величковський) або рококо (Скоборода), що Шевченко жив у Петербурзі або за Уралом на заслання, а не на Україні, через це він не перестав бути поетом, хоч як геній належить до цілого людства, так і Бортнянський не перестав бути українським композитором через те, що жив у Петербурзі і творив зовсім не так, як автор ірмолів, кобзарських дум на Богослужника. Творив він зовсім інакше, бо стиль його доби вимагав зовсім іншої творчості і тому, що однією з ознак того стилю було домінування в музиці мови і тоді італійщини, яка дуже скасувала і в творчості і Березовського, і особливо Бортнянського, хоч відомі і талановиті диригенти і нині, виконуючи хоріві композиції Бортнянського, уміють виявити глибоко скриті в них мелодії української пісні.

Микою Березовський (1743-1777) і Дмитро Бортнянський (1751-1825), як пишуть офіційні історіографи, народилися у Глухові. Це не вірно. Обидва вони поїхали до Петербургу, до придворної капелі із глухівської школи і тому в паперах капелі у петербурзьких канцеляріях їх написали, що вони з Глухова. Дехто вони дійсно народилися, свідки їх привезли до глухівської школи, ми в дійсності не знаємо, як не знаємо місця народження хочби й Лосенка, якого теж привезли до придворної капелі із глухівської школи і теж записали, що він родом із Глухова.

Микою Березовський, що перед тим, як поїхати до придворної капелі, був у Київській Академії, де звернув на себе загальну увагу своїми композиціями. Із Петербургу Березовський був на державній кошт одирашений до Італії і там учився в музичній академії в Болонній у відомого музичного теоретика падре Мартіні. Цікаво, що одночасно з Березовським у падре Мартіні в болонській академії закінчував свою освіту і славний Моцарт. В болонській академії був звичай імя одного найздібнішого майстра музики, що закінчував академію, записувати на "золоту дошку". І ст конкурентами на золоту дошку у падре Мартіні і якимсь Моцарт та Березовський. В цій конкурсі Березовський переміг Моцарта і на золотій дошці вписано імя Березовського. Він скінчив болонську академію написаннями опери на текст Метастазіо - Демонфонт, і ця опера було виконано в Ліпторно на честь прибуття туди російської ескадри. Опера мала великий успіх, і Березовський з тою ескадрою увічнений лаврами виїхав до Петербургу, де йому пророкували блискучу майбутність. Але в Петербурзі серед придворних інтриг недовідченого Березовського було самотньо, і це глибоко вразило його м'яку вдачу. Князь Потемкін

хотів Березовського зробити директором музичної академії, яку збирався заснувати в Кременчуці, але кременчуцька академія на ділі виявилася як один із нездійснених проєктів Потемкіна, і, доведений до розпуки, Березовський скоро наклав на себе руки, маючи од роду тільки 32 роки. Із духовних композицій Березовського особливо славиться "Вірою", концерт "Не отвержи мене", деякі причасні стихи тощо. Все твори великого таланту. "Сила почуття разом з простотою, повна народженість музики із словом, нова форма в самій будові концертів, загальна творча оригінальність та висока техніка композитора — це прикмети, що відзначають творчість Березовського".

Не меншу музичну здібність ніж Березовський, а значно більшу здібність щасливо промоувати свій життєвий шлях поміж придворними Сцилами та Харибдами виявив о 6 років молодший за Березовського Дмитро Бортнянський. Він ще в Петербурзі учився музики у падре Галуцці з яким виїхав і до Італії і там у Венеції завершив свою музичну освіту. У Венеції ж Бортнянський написав дві опери на італійські тексти. Повернувшись до Петербургу, Бортнянський зумів здобути посаду директора придворної капелі, співав якої, щоправда, підняв до небувалої перед тим висоти. Крім того Бортнянський, передбачуючи події, потрапив зв'язатися з опозиційним (навіть опальним тоді) гатчинським двором Павла I і тому, коли змерла Катерина II, позиція Бортнянського зміцніла і вже непохитною його кар'єра залишалася до кінця його 74-літнього життя. Для гатчинського двору Бортнянський також написав дві опери на французькі тексти: "Сокіл" та "Син-соперник", зложивши оркестровку на 14 інструментів для кожної. Ці опери було виставлено на придворних виставках у Гатчині. В світській музиці інструментальній Бортнянський написав симфонію та кілька сонат, але все ж більше всього уловився, як композитор вокальної музики. Досі дуже популярний його пів-світовий гимн "Коль славен", а в церкві і досі постійно виконуються його композиції, яких він зоставив досить багато: 35 чотирьохголосних концертів, 21 окремих співів до служби божої, 14 чотирьоголосних гимнів, 16 двохорових тощо. Всі ці твори з боку музичної техніки бездоганні, визначаються чистотою голосоведення. "Деякі музичні форми, як наприклад форма "Херувимської" пісні і досі вживаються так, як склав їх Бортнянський".^{xx} Церковні композиції Бортнянського скоро стали популярними і увійшли в церковний обряд по всіх землях, де богослуження відбуваються по грецькому обряду. Існує переказ, що у Відні до уніятеької церкви заходив Бетговен слухати композиції Бортнянського і збереглися про його церковні співи повні захоплення рецензії французького композитора і суворого музичного критика Берліоза.

Для московського церковного співу значення Бортнянського швидко негативне, як для церковного малярства. Московщини негативним було значення українського артиста маляра Антропова. Підтримані московською адміністрацією, вони наносили удари старому традиційному московському мистецтву, не маючи сили зв'язати народню масу Московщини з європейським мистецтвом. На Україні ж їх діяльність була для українського мистецтва органічним кроком вперед.

Зовсім одмінна від Березовського та Бортнянського постає третій український великий композитор тої доби, дещо

х. М. Грінченко. Там же. Стор. 149.

xx. Грінченко Там же. Стор. 146.

молодшого від двох попередніх; цей третій був киянин Артем Ведель (1767-1806). Ведель родився у Києві, учився у Київській Академії, де наука музики не була дисципліною, до Італії не їздив, а навпаки, його завжди тягло до київської лаври з її старими традиційними лаврськими розпівами. Музичні твори Веделя ще не видані і не відомі, за винятком кількох особливо популярних, або найбільше для загалу прибуткових, як "Покаянія отцераї", "На ріках Вавилонських", літургія тощо. Ведель, як композитор, можливо для свого часу був консерватором, бо ставився проти італійських течій, а, навпаки, шукав базуватися на старих українських традиціях. Це примушує особливо цінити твори Веделя в наші часи: німці ентузіазмувалися Копиць і перед революцією почав їх виводити на світ божий із манускриптів, в яких вони перекозувалися в Київській Академії.

Життя Веделя, як українського патріота, склалося дуже трагічно. Понерше, він рішуче не хотів виїздити з України до російських столиць, і це вже робило його неблагонадійним в очах царського правительства. Коли раз його власне опією витягли до Москви, він негайно утік на Україну. На Україні він брав участь в якихсь українських протимосковських комплотах, так що мусів ховатися від переслідування правительства, навіть пострігся у лаврі в ченці, але й це його не врятувало. Його в Києві арештували, засадили до "каноніру" і у темниці задумали. Від його смерті, взагалі вся темна історія його політично-підпольної діяльності зосталася невиявленою. Легенда, яку оповідав учень Веделя, пізніше теж відомий церковний композитор, Турчанінов, чи може радше історик академії Аскочанський, що після Веделя вже неприємного із тюрми випустили, і що він умер у Києві на волі, є сумнівною. Петро Турчанінов теж українець, теж киянин, переїхав до Москви, де дуже вправно робив солідну духовну кар'єру. Його композиторська праця стояла в повній гармонії з його лояльною протоієрейською кар'єрою.

Мабуть не було б помилок разом з випадковими великими композиторами згадати і значно пізніше народженого епігона тієї ж течії в мистецтві музики, але мабуть найздібнішого композитора Західної України Михайла Вербицького (1815-1870). Церковний спів Західної України під кінець XVIII та на початку XIX століття (як раз в добу класицизму) значно відставав від центральної України. Коли по всій Україні вже давали себе відчувати італійські впливи, в Західній Україні по церквах дяки ховали старі традиції трьохголосних українських розпівів. Як раз Михайло Вербицький з усією гостротою повстав проти "немузыкальності" тих розпівів і явився фанатичним сторонником нової тоді для місцевих обставин італійцям і пронахатором творів Бортнянського. Перемислив у сорокових роках XIX століття явився першим ступнем музичного здвигу. Ромуніється, тепер не можна безкритично в довірям приймати філіїк Вербицького проти дяківських розпівів, бо все ж ті дяки були носіями старих українських традицій, але з другого боку, опозиція проти них була потрібна, щоб подвинути музичну творчість і зблизити з західно-європейською. Це діло в Західній Україні довели молоді віденські дистрикенти, головню чеської народности. Сам Вербицький залишив чимало власних композицій як цілої служби божої, так і окремих богослужбових співів. В світській музиці Вербицький очолював 12 оркестрових рангів на українські теми, деякі з них оперет, із яких найбільше популярна "Підгорани", і багато композицій для хору. Особлива заслуга Вербицького перед українським народом, це композиція українського народного гімну ("Ще

не змерла"; ця його композиція в XIX столітті витіснила очевидно менше вдаду композиції Лисенка.

До тої ж "перемиської школи" з Вербицьким та його послідовниками належить і трохи молодший сучасник Вербицького Іван Лазарівський (1822--1873), автор великої хорової композиції "Осіннь" і декількох хорів, а також церковних поетів.

В російських столицях епігоном того ж музичного періоду української музики був Семен Артимовський Гулак (1813--1873), діяльність якого більше належить до театру ніж до музики. Сам автор співак з добрим голосом (бас-баритон) виступав як автор невеликих опер, які укладав, бажаючи мати добру українську ролю. Як оперовий співак він був одночасно прекрасним актором. Сам вихованець італійської школи і прихильник жанру *opera-buffa* він своїми композиціями, завжди заимованими, викликав велике незадоволення у такого поважного критика, як Серов, що дуже високо цінив українську народну музику. Коли Артимовський поставив першу оперу "Весілля", то Серов дав знищуючу критику за те, Артимовський не використав мелодій українських весільних, а просто заимовував кушети з польського водевілю. Так само і до "Заложниця за Дунаєм" критика поставила, як до музики нагаданої з різних місць, найбільше із Моцарта -- "уведення із сераїля". Але це не зашкодило цій опері стати репертуром на Україні завдяки легкості її вистави.

В добу клясицистичності збільшення італійських впливів, а також слідом за італійцями знайомість з музикою французькою та німецькою підняли музичні потреби суспільства на Україні. Тоді появилися по містах України фахові оперові театри: -- спочатку італійська опера в Одесі, потім мандрівне оперове підприємство, що в величезному репертуаром їздило по містах України та по ярмарках; тоді ж до більших міст України почали заїздити на концерти славні музиканти виконавці, нарешті тоді ж замішування до музики піднялося остільки, що багатші пани по двох боках Дніпра в своїх маєтках почали заводити симфонічні оркестри та хори із своїх кріпаків. Одним із перших завів у себе першорядну оркестру бувший гетьман Розумовський, і та оркестра ще довго існувала після його смерті. Далі звичай тримати придворні оркестри розповсюдився широко, і такі оркестри були зовсім не рідкістю. Про ці оркестри можна приблизно сказати те саме, що говорилось про майстерні із кріпаків по панських дворах і значенню їх в процесі розвитку орнаменту. Роля цих оркестрів була перехідною. На ґрунті цих оркестрів на Україні не вирости такі таланти, як у Білій Русі (Глинка, Драгомижський, Монашко), але вони підтримали музичну культуру, поки по більших центрах України, у Києві, Харкові, Одесі не було організовано азірцевих симфонічних оркестрів. Можливо, що в зв'язку з цією музичною культурою на поміщицьких дворах треба поставити і ще явище, що з поміщицького ж осередку вийшла і центральна постать українського музиканта слідує добу -- Миколи Лисенка.

Нарешті, доба клясицистичності стала добром, коли італійщина стала просякати і в народні маси бо якраз в цей час сальсонові українські романси, зложені італійськими композиторами, іноді німецькими музикантами на італійський лад, стали переходити до народних уст і широко в народі розповсюджувалися. Але і помімо того супроти твердження Ф. Колесси й інших істориків української музики що козацький період української історії був добою розвитку народної пісні, можна, здається, звести той аргумент, що саме доба клясицистичності, час кінця XVIII і початку

XIX століття був часом творчості пісень кріпацьких, рекрутських (цілі збірники їх апрацьовував Драгоманів) і нарешті це був час пісень чумацьких, мелодії яких ніяк не водяться недооцінювати.

УІІ. ІНСТРУМЕНТИЗМ.

Італійські впливи і "романсовість", як тоді казали, мелодій не могли, очевидно, довго триматися в українській музиці, а, одігравши свою роль, розчистивши шлях до дальшого зближення української музики з західно-європейською, musiли одступити перед новою поважною музичною творчістю. Але в підможжю до протесту проти італійщини та романсовості лежало замилювання до старої народної української пісні і зворот від італійщини до класичності пішов під прамором збирання народнього матеріалу і праця композитора почала заступати праця етнографа. Оправданим було те, що нові, народовецьки уособлені діячі зрозуміли вищість старої народної пісні перед новішими романсами, що із сезонів їхні мандрувати в народніх місцях, заступаючи старий репертуар народніх пісень, і нові діячі, боячись їх загубити, кинулися їх зберігати і запіювати. Все було і добре, якби ці записи дали матеріал до дальшої музичної творчості, як це сталося у росіян, де знайомість з мелодіями народної пісні поклала до життя таке явище, як "могучая кучка" композиторів, що дали народнім мелодіям симфонічне опрацювання, із того повстали інструментальні та вокальні твори Бородіна, Римського-Корсакова, Мусоргського та інших членів знаменитої "кучки". На Україні такої "кучки" не появилось. Чому? Набуття тому, що інструменталізм в попередніх періодах змало зробив успіхів в українськй суспільстві, і Україна не мала ще своїх інструментів, що стояли б на висоті заздань часу; з другого боку етнографічне захоплення народною піснею призвело українську музику до старої традиційної вокальності і музична творчість, звільнившись від інструментальних заздань, знову зійшла на свій стародавній одиобічний шлях вокальної музики. Принаймні всі українські музики останніх чотирьох десятиліть XIX століття були майже виключно композиторами вокалістами.

Постать, що стоїть на переломі доби, це досить трагічна постать Олександра Марковича (1822-1867), багато обдарованої, велими талановитої людини, трагічно зламаної долею. Талановитий белетрист, він чомусь авторство переуступив своїй дружині, що прийняла псевдонім Марка Вовчка, але без Марковича писала тільки по-московському і в тих писаннях не виявила ні іскри таланту. Дуже солідний етнограф. Маркович своїх збірок не публікував і лише частину їх надрукував Номис, зробивши тим собі їм в етнографії і урятувавши хоч частину записів Марковича від загублі. Як музикант, Маркович не мав ніякої освіти, але мав колосальні здібності чистого вокаліста. Він, обурений романсовістю старої музики відійшов до Наталки-Полтавки, деє коло 1860 року уловив до неї нову музику; власне не музику, а нові мотиви, а вже на музику клав і інструментував капельник найближчої капелі. Пізніше в той же спосіб Маркович спомінував музику до опери "Чарів". Музику до Наталки по часті бодай з опрацюванням Лисенка зберіглася, а друга опера Марковича і зовсім загинула, як загинув передчасно і сам автор, розбитий немилосердно долею, з якою не мав мухности боротися.

Мало що цасливіший у житті Петро Ніщинський /1832-1896/ поет і композитор. Як поет Ніщинський має поважне ім'я і заслуги за переклади на українську мову Гомера і Софокла; як композитор він знову наліз етнограф /він записав пісні з мелодіями про Байду і козака Софрона/, наліз чистий вокаліст. Не маючи музичної освіти, не володіючи інструментовкою, Ніщинський дав кілька надхнених хорових композицій в популярній хоровій сцені "Вечерниці", "Закувала та сива возуля" із Вечерниць стала одна з найулюбленіших пісень українського хорового репертуару, але музична частина Вечерниць в оркестрі більше ніж примітивна. Його романси на власні слова zostалися непоміченими українським суспільством.

Зрештою, в основі етнографом і чистим вокалістом являється і центральна постать доби еклектизму Микола Лисенко /1842-1912/. Значення Лисенка, що був центральною постаттю в українській музиці майже півстоліття до своєї смерті, справді, в еволюції музичного руху на Україні дуже велике, і воно зрештою обумовлюється не талантом Лисенка, як композитора, а напрямом його музичної діяльності. Щодо оцінки композиторського таланту Лисенка то думки критиків, в залежності від їх табору, різно протилежні. Українська критика ставить Лисенка дуже високо, підіймає його до аналогії з Шевченком, з одного боку, і з Шопеном, Глінкою, Грігом, Сметаном з другого. Знову в протилежному таборі той самий Ринський-Дорсаков, у якого Лисенко намарно учився інструменталі, а особливо Кюї та інші критики того роду мали нахили зовсім нищити і не уважати Лисенка за поважного композитора. Як здебільшого буває в таких випадках, обидві сторони не мають слушності, а об'єктивна правда проходить посередині. Нечепечно Лисенко не був інструменталістом і навіть як піаніст не був феноменом. Його фортепіанові композиції не мають значення, ніколи не мали успіху і нині вже забуті. Як чистий вокаліст, Лисенко виявляє свою слабкість кожен раз там, де він співав свої композиції супроводжує оркестром. Оркестровий супровід в композиціях Лисенка слабе місце не тільки у великих творах, як опери, але і в окремих хорових творах — кантатах тощо. Навіть і як чистий вокаліст Лисенко є майстром малих форм. Кращі його твори, це мелодії до кобзаря Шевченка, окремі пісні, романси, дуети, уривки з нездійснених опер "Гайдамаки" тощо. Але в цих малих формах Лисенко як творець-композитор українських мелодій є майстер великий. Хай більші опери Лисенка в композиції не рівні, але в них розсипано перли мелодійної творчості, як хор "Туман хвилями м'яга" в "Утоплений" або спів Остапа в "Тарасі Бульбі", соло і дуети "Закули з Соканю" в "Різдвяній ночі", співи Зрешти з ненаписаних Гайдамаків і так далі. Коли ціла опера зведена до мініатюри, як "Ноктюрн", вона є бездоганною річчю, але дуже багато тратиться у виконанні з оркестром. Діяльність Лисенка як етнографа, збирача й аранжера народних пісень, правда, викликала певні сумніви після такої ж праці білорусина Серова, який, можливо точніше віддає характер української пісні, можливо глибше відчував її чари і відтворював її суть, але Серов записав українських пісень дуже небагато і праця Серова не все приступна для диригента-слухача; але аранжування Лисенка і великі збірки зведених ним у ноту народних пісень ліричних, епічних, комічних, танкових, обрядових, які Лисенко видавав цілими серіями, робили справжню епоху і справді були на свій час далеко вищі від записів Коцишівського з Поділля або Рубця, про якого Лисенко слушно висловився, що Рубець гармонізував українську пісню "в аскетичних ладах, розуміючи її, яко ідентичну з російською".

Естественно, в віддаленні української пісні від російської, а за тим послідовне відділення української музики від російської, так би мовити, проведення між ними демаркаційної лінії, в цьому поглядає головна і безсмертна заслуга Лисенка, в цьому його безсмертно велике значіння для української музики. В старовині, за часів козацьких, українська музика опанувала Московщину і там сприймалася і засвоювалася. Після державного об'єднання в Московщину, особливо після перенесення центрів української мистецької творчості до російських столиць, українська музична творчість сприймалася як загальноросійська. Вокальні твори Бортнянського, Березовського, Веделя писані на церковні тексти сприймалися Московщиною як свої, тим більше, що і мова церковна була та сама, хіба з іншою вимовою. Навіть французькі тексти опер Бортнянського сприймали тому, що ці твори уважалися за твори російської музики. Край цьому співжиттю в музичній творчості поклав Лисенко, поклав дорогою ціною, вернувши українську музику до однобічності музики вокальної, з чим в попередніх періодах вона вже збиралася покінчити. Більше того, відриваючи українську музику від російської, Лисенко засудив її на певний час до досить тісного провінціалізму. В той час, як в добу музичного еkleктизму в центрах України таких як Київ, Харків, Одеса були великі оперові театри, то ці театри стали вже російськими. Дарма, що в тих театрах італійських, французьких та німецьких опер виставлялось більше ніж російських, але назагал театр з усіма чужинними операми уважався і був російським. В тих же центрах України були консерваторії, чи музичні школи, симфонічні оркестри, що еkleктично жилися творами європейськими та російськими — але назагал уважалось, що то музика російська, а українська, відірвана Лисенком, на який час замкнулася в межах вокальної музики, в межах народньої пісні та творів самого Лисенка.

Розуміється, такий провінціалізм і обмеження української музики довго тривати не могли, але все ж тривали, може довше ніж то було корисно для загального українського музичного розвитку. Отже, коли шукати аналогії для оцінки значення Лисенка для української музики, то треба признати, що це значення дуже велике, але в межах національно-українських. Лисенко — та — лант національний, а не вселюдський. Коли шукати аналогію для Лисенка в поезії, то треба звертатись не до Шевченка, а до Котляревського і може Лисенка можна в таким же правом назвати батьком української музики, як Котляревського батьком українського письменства.

Діло Лисенка відділення української музики від російської було таке велике і для свого часу сміливе, що Лисенко довгий час, років тридцять, не мав ні достойних учнів, ні наслідників, ні продовжувателів його діла до самого кінця XIX століття Лисенко на своїй ниві працював один. Коли побіч Лисенка хто виступав в українській музиці, то це були або дилетанти, як Микола Аркас /1852-1909/ автор опери "Катерина", що стала репертуарною і популярною якраз завдяки своїй дилетанській простоті; або ще слабші дилетанти, як Давидовський — автор "Бандури" — хорошого попури з українських пісень. З другого боку були українські композитори з фаховою освітою, але які не ризикували признати розриву переведеного Лисенком з російською музичною культурою і своєю національною нерішучістю загубили свою музичну творчість, як Петро Сокальський /1830-1887/ автор опери "Облога Дубна", або Юрій Козаченко /род. 1853 р./ автор опери "Пан сотник".

Працювали побіч Лисенка українці композитори польської культури, як Владислав Заремба /1833-1902/, автор значного числа композицій на слова Шевченка і Михайло Завадський /1825-1887/, автор української опери "Марія" /здається на сюжет поеми Мальчевського/ і фортепіянових композицій, побудованих на українських мелодіях. Обидва ці композитори теж не заризикували сдверго і повно присвятитися українській музиці і zostалися композиторами польських поміщицьких салонів на Правобережній Україні.

Композитори Західної, тоді Австрійської, України були з природи речі силами і надто провінціяльними і в музиці не фахівцями, а швидче дилетантами. З фаху це були здебільшого священники. В своїй діяльності вони більше горнулися до "перемиської групи", власне до Вербецького. Один був православний священник з Буковини — поет письменник і композитор Ізидор Воробкевич /1838-1903/ музично освічений більше від інших; він був автором кількох оперет та хорів і особливо популярної пісні "Над Прутом у лузі", другий був греко-католицький священник Віктор Матюк /1852-1912/, автор теж кількох оперет, в тому числі "Капраль Тимко", хорів, кантат і також дуже популярної пісні "Цвітка дрібная". Музичні засоби Матюка досить елементарні, мелодія має перевагу над гармонією. На полі музичної композиції, а більше як основоположник Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові визначився Анатоль Вахнянин /1841-1900/, автор опери "Купайло", яку виставляли у Харкові у 1934 році. Від Вахнянина маємо ще кілька цікавих бравурних хорів, один з яких було взято для революційної пісні "Палійте, палійте". На ґрунті організації музичного життя в Австрійській Україні визначився також греко-католицький священник Остап Ніжанківський /1862-1919/, варварски замордований ляхами. Він був вельми талановитим диригентом, організатором хорів і автором як солових пісень, в тому числі "Минули літа", так і хорових, спеціально популярного "Гуляли, гуляли". Не опиняючися на композиторській діяльності може не слабших від пишислених вище музик Західної України таких як Порфир Бажанський /1836-1920/, Мосин Кишакевич, Генрик Топольницький і багато інших в тому числі і філарета Колесси, що раніше ніж став світової слави музичним етнографом пробував своїх сил як композитор, мусимо сказати, що всі вони баховими композиторами не були, а, як могли, підтримували музичний рівень Австрійської України, і твори їх не дійшли навіть до України російської. Здається, першим професійним музиком в Західній Україні був Денис Січинський /1865-1909/, що зрештою трагічно на цьому виїшов і в вигідях передчасно зійшов у труну. Твори Січинського вже не дилетанські, деякі з них справляють враження, наприклад, романс на слова Франка "Як почувш в ночі"; опера Січинського "Роксолана" виконувалася і в Києві і по інших містах України.

Таким чином, одвізши течію української музики від загальноросійського русла і направивши її між вузькими здавленими берегами власного логовища, Лисенко плів цим руслом власне сам один впродовж останніх десятиліть XIX і першого десятиліття XX століття. І тільки в останні роки свого життя Лисенко, якщо був прозорливим, міг побачити, що діло його життя з ним не загине, але що його внесуть і понесуть далі молоді плечі його учнів і послідовників. Дійсно, вони виступили тільки в другому десятилітті нинішнього століття, але виступили цілою, досить численною групою молодих талантів. Як композитори в цей час визначилися із учнів і продовжувачів Лисенка Микола Леонтович /1877-1921/, Кирило Степенко /1881-1922/, Олександр Кошиць —

/род. 1875/, що власне з виїмково талановитим диригентом хорів і тому дуже цікавий аранжер хороших пісень, Борис Підгорецький, автор опери "Купальна іскра" та інші.

Безпосередньо учнями Лисенка були, здається тільки Стеценко та О. Кошиць. Леонтович учився теорії композиції у Москві і тільки за часів революції викладав співи у Києві в Інституті ім. Лисенка. Після Леонтовича лишилися тільки уривки з початку опери "Русальчин Великдень" та злих сотні оброблених для хору українських народніх пісень. Але, як каже М. Грінченко, цього досить, щоб бачити в ньому "художника яскравого, оміливого в своїх шуканнях і нового в тих технічних засобах, що вживає він в своїх творах...". Вбравши в себе всю красу української мелодії, композитор не відмовляється від власного музичного думання; свої засоби, свою техніку, свою оригінальну індивідуальність вносить він скрізь, до чого торкається, і головною метою його композиторських досягнень є дати настрій, дати картинку, мальовничу кольоритність народній мелодії, щоб слухач відразу міг відчувити той внутрішній зміст народньої мелодії, який не завжди дається до зрозуміння, не завжди і не всім^{1/}. Найбільше популярні його хори "Ой пряду, пряду", "Женчикок-бренчикок", "Щедрик" та інші; в них "Композиторська техніка Леонтовича в стислих мініатюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий могутній талант"^{2/}.

Кирило Стеценко був продуктивний композитор і залишив чимало творів вокальної музики. Але всі його біографи сходяться на тому, що він дав далеко менше, ніж могла дати його талановита вдача в інших обставинах. В своїх творах Стеценко обмежувався невеликим романсом, піснею, хором, тріо тощо. "Конструкція його творів проста, ясна... перевага завжди на боці мелоса та коротенької, то розвиненої досить широко і чисто яскравої, широкі і надхненої мелодії"^{3/}. Хори Стеценка та аранжовані ним пісні зараз найбільше люблені і найчастіше виконуються сучасними українськими хорами, хоч вони для виконання здебільшого тяжкі.

Олександр Кошиць власне до аранжування українських народніх пісень підходить як виїмково обдарований хоровий диригент і надзвичайно надхнено уміє розложити голоси, оригінально згармонізувати так, щоб видобути на естраді якнайбільше ефекту.

Так учні і продовжувателі діла Лисенка, не виходячи за межі чисто вокальної музики, якою обмежився власне свого часу Лисенко, розвинули культуру українського співу, довели хоровий спів до вершину майстерства, але за межі вокальної музики все таки не вийшли. Розширення цих меж, засвоєння українській музичній культурі музики інструментальної є завданням сучасності.

УІІІ. СУЧАСНІСТЬ.

Безпосередні учні і послідовники Лисенка не виходили за межі тих зрештою провінційальних кордонів вокальної музики, в яких мимоволі замикнув українську музику Лисенко. Але українські музиканти з цим обмеженням очевидно не могли миритися. Коли

1/ М. Грінченко: Історія української музики. Київ 1922. Стор. 273-274.

2/ Там же. Стор. 275.

3/ М. Грінченко: Там же. Стор. 269.

безпосередні учні Лисенка ще містилися в межах вокальної музики, то їх сучасники, але учні інших чужинних шкіл виразно вважали потрібним ті межі переступити. Засвоїти українській музиці побіч вокальних досягнень також інструменталізм, разом з тим засвоїти українській музиці побіч малих і великих форм, всі роди симфонічної та камерної музики фортепіянові та оркестрові, одним словом, вивести українську музику на широку дорогу творчості у всіх галузях української музичної продукції стало головним завданням сучасності.

Вже сучасники учнів Лисенка, ті що не у нього училися, зробили рішучий крок в тому напрямі. Це були Яків Степовий /1883—1921/ і Павло Сениця /род. 1879/. Степовий родом з Харкова /справжнє прізвище Якименко/, вихованець придворної капелі, до якої потрапив змалку, а потім петербурзької консерваторії, яку скінчив у класу теорії композиції Римського-Корсакова. В своїй творчості Степовий теж головним чином тримався вокальної музики малих форм з пануванням мінору. Такі його "Барвінки" — серія співів сольових, дуетів і тріо в звичайному для української музики мелодійному стилі, ліричного змісту. Слідуючий крок в творчості Степового це збірник "Пісні настрою" на слова Слеса. Це власне продовження Барвінків, але тут уже замість епіко-ліричної простоти приходить модуляція мелодійної лінії і досить виблискливі моменти гармонії. Далі Степовий написав досить багато романсів і взагалі солоспівів на слова різних поетів. Але не задовольняючися самою вокальною музикою, в якій він всеж пізніше виявився, Степовий дав уже серію фортепіянових творів камерного характеру, саме невеличкі маси, як *Prelude*, *Impromptu*, *Valse*, тощо. Правда, в цих річах чуються впливи то Чайковського, то Гріга, то різних модерністів, але важно, що Степовий не зостається чистим вокалістом, хоч з природи мав до того нахил.

Ще рішучіше ніж Степовий став на шлях інструменталіста Павло Сениця учень московської консерваторії, де теорію композиції проходив під керівництвом Яворського. Сениця теж заплатив данину вокальній музиці, написавши більше як півсотні романсів та дуетів, тріо, квартетів на слова різних поетів. Але, коли у Степового ще головні твори вокальні, то у Сениці вже більші й характерніші твори інструментальні і то іноді у великих формах. Така його українська симфонія для оркестри, оркестрова увертюра, струнний квартет, маси для фортепіано, для віолончелі, для скрипки тощо. Коли Степовий в своїх фортепіянових творах зраджує ще певний еклектизм, Сениця в своїх інструментальних творах виявляє власну індивідуальність в малюнку мелодій і тематичі твору, мистецьку умілість в комбінації своїх тем. Сеницю М. Грінченко уважав за найбільш серйозного з усіх композиторів після Лисенківського періоду^{1/}

Те значіння, що в російській Україні для сучасності мають Степовий і особливо Сениця, — поворотних точок в українській музикальній творчості, в австрійській Україні має їх сучасник Станіслав Людкевич /род. 1879/, що музичну освіту закінчував у Відні та у Ляйпцігу під проводом Греденера та Землінського. Людкевич теж платив зпочатку данину вокальній музиці, але скоро перейшов до вокально-інструментальних творів, в яких полягає його головна сила. Він виступає як майстер великих форм, між якими визначається його симфонічна поема в чотирьох ча-

1/М. Грінченко: Там же, стор. 254-259.

стинах - "Кавказ" для хору та оркестри і чимало інших вокально-інструментальних творів. Людкевич власне перший поклав край тому дилетантизму, що панував в музиці австрійської України, і, як талановитий художник уміє перевести оригінальні теми тонко по-художньому, переплітаючи "гармонійні фарби" з "контрапунктичними гизерунками мелодії". Але Людкевич виступає і як чистий інструменталіст, головним чином з так званого "програмового" музику в таких творах як варіації на фортепіані з оркестром, фортепіанне тріо тощо. Людкевич має нескінчену сперу "Бар-Кохба".

Молодша генерація композиторів колишньої австрійської України слідом за Людкевичем свідомо направляють свою творчість в бік інструментальної музики. Особливо між сучасними композиторами Західної України визначаються композитори, що кінчили свою музикальну освіту в Празі в чеській консерваторії у проф. Вítěслава Новака. До цієї групи належить Василь Барвінський із своїми інструментальними творами головне камерного характеру, як фортепіанові прелюдії, концерт, "Мініатюри" тощо, два фортепіанові тріо, фортепіановий секстет, струнний квартет, симфонічні твори як рапсодія, увертюра тощо. Дав Барвінський також і вокальні речі з дуже оригінальною обробкою народніх пісень.

Також до Празької школи належить Нестор Ніжанківський /1893-1940/ син Остапа Ніжанківського, автор фортепіанних творів: Прелюді і фуга, варіації, мала сюїта, Паскалія тощо, фортепіанне тріо, польське на симфонічну оркестру. Музичними модерністами являються: Зинівій Лисенко та Микола Колесса /син Філарета Колесси/, нарешті, наймолодші Роман Сімович та Стефанія Туркевич-Лисовська. Це вже учні празької школи, головним чином Новака і всі вони являються майстрами інструменталістами, озброєними професійною освітою; вони без старого галицького дилетантизму спільно направляють свої зусилля на створення модерної української інструментальної музики. Більш-менш в тому ж напрямі працює і Антон Рудницький, учень берлінської школи. Це головні творці сили в Західній Україні в часі її недовгої приналежності до бувшої Польської Речі Посполитої.

На радянській Україні так само головні зусилля українських музично творчих сил були направлені на те, щоб вивести українську музичну творчість із провінціалізму доби Лисенка і його учнів, і позбавити її тієї вокалістичної однобічності. Причому на радянській Україні ця справа переводиться з більшим розмахом: там по більших містах заложено оперові українські театри, створено українську філармонію. Молоді композитори звернулись до інструментальної творчості, і до творення музичних композицій великого стилю. Л. Ревуцький найбільш видатний композитор української сучасності і модерних форм в своїх фортепіанових прелюдях, фортепіановім концерті, симфонічно вокальних творах і особливо симфоніях, із яких найбільшу славу має друга симфонія. В. Косенко, як і Ревуцький, досконало опановуючи фортепіанову фактуру, виявляє більше ліричну натуру в своїх творах фортепіанових, скрипкових та симфонічних. Б. Лятошинський найрадикальніше модерний; учень Глієра, автор модерної опери "Золотий обруч" та фортепіанових і скрипкових творів, квартетів, тріо, симфоній. Він може більше інших визначався як майстер інструментації, цього, як знаємо, найслабшого місця наших композиторів не від Лисенка починаючи.

М. Вериківський - автор балетів з музикою на симфонічній оркестри, вокально-інструментальних творів та інструментальних мініатюр. П. Козицький - автор балету "Порив", оркестрової сю-

їти "Козак Голота", камерних творів та інструментальних і вокальних мініатюр. З цими композиторами виступають молодші композиторські сили все в тому ж напрямі виведення української музики на широкий світовий плях всебічної творчості.

Чи пощастить цим сучасникам завести українську музику з її односторонності із музики обмежено вокальної? Мусимо признатися, що свого Шопена, того генія, що розрішив би цей рух фактом своєї творчості, між сучасними музикантами ми ще не знаємо, але ґрунт для нього підготовляється енергійно, а самий рух ще надто молодий.

Література .

Одинокий досі загальний огляд історії української музики це М. Грінченко: Історії Української Музики. Київ 1922. На підставі цієї книжки подано конспективний огляд "Історії Української Культури" видання Тиктора, Львів 1937: В. Барвінський: Огляд історії української музики. Стор. 691-718.

В Українській енциклопедії "Книга Знання" том 3, випуски 24-25, Стор. 482-509 подано дуже стислі, але ретельні огляди, що всесторонньо трактують предмет, зложені авторами: В. Барвінський, Ф. Колесса, О. Людкевич, Н. Ніжанківський, Ф. Степко. Там же подано докладніше і літературу предмету.

Найповажніші спеціальні дослідження окремих питань з історії та теорії української музики належать старшим науковим силам, як К. Квітка та Ф. Колесса, так і молодшим, як З. Лисько, Л. Ревуцький та інші.

На протязі останніх 20 років виходило чимало солідних періодичних українських видань, присвячених історії та теорії української музики. Особливо поважні фахові розвідки, присвячені українській музиці історичного і теоретичного змісту, було розміщено в часописі "Музика", що виходив у Києві із 1923 року починаючи і який видавало Музичне Товариство ім. Леонтовича, та в часописі "Українська Музика", що виходив у Львові в роках 1937 - 1939 і який видавав "Союз Українських професійних Музик" при допомозі Т-ва імені Шевченка.

Із окремих композиторів найбільше розвідок присвячено Миколі Лисенку; ці розвідки почасти містилися в спеціально музичних і загальних періодичних виданнях з нагоди ювілеїв Лисенка, з нагоди його смерті та ювілейних роковин, сполучених з ювілейними датами його народження і смерті. Найбільше фактичного матеріалу до біографії Лисенка подано в розвідці М. Старицького "К біографії Н. В. Лисенка" - Кієвская Старина, 1903, XII; найдоскладніший огляд музичної діяльності і творчості Лисенка знаходиться в розвідці О. Русова: "Ньскольکو слов о значеніи трудов и творчества Н.В. Лисенка для малорусскаго народа" в тій же Київській Старині.

Відомостей про українську оперу треба шукати або в загальних працях, присвячених історії українського театру, або в загальних працях, присвячених історії опери в Росії. Із цих останніх найбільше про українську оперу можна знайти у великій праці В. Чехихина: Історія русской оперы (с 1674 по 1903 г.). С.П.Б. 1905.

Л о к и ї д в а д ц я т и д е в я т а.

У К Р А Ї Н С Ь К И Й Т В А Р .

Проф. Імміро А н т о н о в и ч.

Мистецтво театру є мистецтво комплексоване. Воно не існує само в собі, але складається із інших галузей мистецтва тоничного і пластичного майже всіх без винятку, що існують самі по собі, як музика, мелодрама тощо., та це вимагає мистецької творчості в нових галузях мистецтва, що існують тільки як складові частини для мистецтва театрального: мистецтво тонації в говоренні, мистецтво пластичного руху і пози і т.д. аж до мистецтва штучного освітлення. До речі, це останнє мистецтво, що в старому театрі майже стоїть незважалося мистецтвом (власне майстерством) ламповиків, було дуже цінним. В XIX столітті цим майстерством почали по театрах погорджувати; в XX столітті ламповики заступили електротехнік, формально освітлення театру удосконалилось; але як рідко електротехнік буває справжнім артистом освітлення, так рідко ми бачимо із сцени справді поетичний цілісно-артистичний образ. А зате як часто прекрасні декорації, артистичні пози і групи, навіть краса сценічних виконавців безнадійно нищиться лихим освітленням. Іноді намагаються до такої міри, що найталановитіші, зусилля інших майстрів сцени не можуть переробити лихого врахіння від яке освітленої цілості. Ми умишле спинилися на мистецтві ламповиків, щоб представити значення для театру кожної галузі мистецтва. Окресливши мистецтво театру виміром скоордированих зусиль всіх мистецьких сил, що складаються на театральну творчість і випад із мистецького рівня якогось одного мистецького чинника вже неможливо мистецьке осягнення цілості театрального твору. Недостатковий одного із чинників театральної творчості, буде це автор чи дежоратор, чи диригент, чи просто музикант в оркестрі, чи машиністний технік, чи ламповик, все одно кого з них, але нищить твір театрального мистецтва, — назвімо його виставою, — нищить театральну виставу в цілому. І тако нещасливе зіпсування цілості театрального твору одним із комплексу вібраних артистичних сил є вже неоправдане, бо твір театрального мистецтва — не живе в віках, як твір пластичного мистецтва, а живе тільки в моменті творення. Поки театральна вистава йде, твір театрального мистецтва живе, вистава скінчилась, і вже від неї востаннє тільки споради, врахіння, а не матеріальне, що від вистави зостається у вигляді живого і мертвого інвентаря, потоплення та виселення акторів, замороження декорацій, похоронення та похоронених текстів суфлерського звітку, похоронення ламп, все це найменше надається до відродження врахіння театральної вистави. Твір театрального мистецтва існує тільки в моменті його творення і тільки в цей момент сприймається суспільством. Щоб, з одного боку, пізнати твір театрального мистецтва треба безпосередньо бути присутнім при його творенні, а з другого боку, щоб вистава була твором театрального мистецтва, хоча потрібно, щоб вона сприймалася глядачами та слухачами. Бо твір театрального мистецтва, проведений без глядачів, власне не існує, він в ліпшому разі є спробою, підготовкою до твору, який в моменті творення живе в творчості одних і сприймається другими. Твір театрального мистецтва не можна, як образ або твір архітектурний, існувати ніким не сприйманий і залишатися твором мистецтва для

прийденніх тисячоліть. Вистава театральна, коли її ніхто не бачив, власне не була, а залишилася якимсь лабораторним експериментом для випробовування сил творців вистави, щобто вистави тільки пробою, значить, підготовкою до справжньої вистави.

Звідси в театральному мистецтві виростає значення споживача мистецького твору, театального глядача. Він є активним учасником мистецької творчості, бо без нього немає самого твору. Але значення його ще виростає тим, що він мусить сприймати твір театального мистецтва. Коли образ намальований зостається не сприйнятий, то є надія, що прийдуть роки і його оцінять. І це іноді буває, що творчість майстра малярства зостається несприйнятою, і майстер не узнаний сходить до могили, а приносять роки і ті твори починають узнаватися і сприйматися. Це не можливо для творів театального мистецтва, яке існує тільки поки твориться і разом з тим сприймається; а зостався не сприйнятий, це значить він пропав і то пропав на все.

Можна зауважити, що твір якогось, наприклад, драматурга або оперового композитора може достатися не сприйняти спочатку, а після якогось числа років може бути сприйнятий. Але твір драматурга чи оперового композитора є тільки одною із складових частин комплексу театальної творчості. Драматичний чи оперовий твір може входити як один із складових факторів до різних колективів театальної творчості в різних місцях і в різних часах. Вистава драматичного твору Шекспіра за його доби в Англії і вистава того ж твору в XX столітті в Німеччині зовсім не є тим самим театральним твором, та спільного між цими творами тільки те, що в цих виставах є від Шекспіра, і то не в однаковій мірі, бо звуки шекспірських творів в німецькому перекладі зовсім інакші від англійського оригіналу, та ціла різниця не тільки в звуках.

Історія літератури, яку науки, включає до свого огляду і так звану драматичну літературу. Історія літератури виймає з комплексу театального мистецтва творчість автора і студіює її незалежно від театального мистецтва, і тому творчість драматурга для тої науки є чимсь, що живе само по собі, незалежно від театального мистецтва. Так само історія музики студіює творчість оперового композитора як щось, що живе само по собі. Із цього виходить, що історія літератури окремо підкреслює значення в театральному мистецтві автора драматурга, а історія музики — значення автора композитора. А вже з цього роблять другий невинуватий крок, поділяючи твір театального мистецтва на три складові частини: твір автора, твір виконувачів і сприймання глядачів. Це невірно і методологічно невинуватено. Розуміється, кожна наука може студіювати те, що вважає належним до своєї дисципліни. Історія літератури може студіювати драматичну літературу і виносити свої осуди, до речі, зовсім не संबязнової для театального мистецтва; так само історія музики. Але історія літератури повинна обмежувати свої осуди тільки до літературних якостей драматичного твору, а історія музики — до музичних якостей твору, але ні та ні друга не мають підстав для осудів театального мистецтва, бо це вже виходить за межі компетенції тих наук, а тим більше за межі компетенції і історії літератури, і історії музики стоїть справа класифікації складових частин театального комплексного мистецтва. Тому немає нічого дивного, що, роблячи невинуватий крок до класифікації складових частин театального мистецтва, зразу впадають в помилку, виділяючи автора в самостійну творчу одиницю, порівнюючи з усіма іншими виконавцями театальної вистави.

З погляду театрального мистецтва значення автора в творенні вистави не є чинсь винятковим, щоб його виділяти із загального комплексу всіх виконавців вистави. В залежності від характеру вистави може виростати значення того чи іншого чинника театрального мистецтва: так в оперовій виставі значення автора текстів (лібретто) вже дуже ступонується перед творчістю композитора, автора музики. В тій же виставі велике значення набувають праця членів оркестри і диригента (яких в драматичній виставі зовсім немає), а ще більше творчість співаків, власників голосових органів. Майже до нуля зводиться значення автора балетної вистави і зовсім автор не бере участі у виставі піротехнічній, люблинних скрізь в кінці XVIII століття і досі популярних в Італії та Німплоні. В цих останніх виставах якраз на перший план виступає творчість того самого ламповника — майстра світлових ефектів — піротехніка. Отже, в творчому процесі театрального мистецтва потрібна творчість комплексу виконавців (в тому числі і автора) і суспільства, що це творчість сприймає. З огляду на активну роль цієї останньої, мушимо признати, що театральне мистецтво, це галузь мистецтва найбільше зв'язана з суспільством, так би мовити мистецтво найбільше суспільне. Із цього виходить ще одна характерна риса. З огляду на суспільний характер театрального мистецтва і його безпосередньої потреби бути постійно сприйманим суспільством виникає стремління засобами театрального мистецтва впливати на суспільство, обертати театральне мистецтво в агітаційний спосіб.

Стремління використовувати театр, як агітаційний засіб, як знаряддя для впливу на суспільство, властиве всім країнам, але особливо яскраво це виразилося на Україні, де, можна сказати, театральне мистецтво не могло еманескуватися від призначення бути агітаційним засобом, бути знаряддям суспільної боротьби! Відколи ми знаємо свій театр, то це було мистецтво принесене сюди завітаним для освітлення та ошольчення України. Українські братства та українські школи сприймали це театральне мистецтво щоб проти завітців боротися їхньою ж зброєю, обстоючи православія і українську народність. З переходом України з під польської зверхності до зверхності московської знову театр став служити засобом оборони української народності від обмосковлення і в кінці обернувся мало не в одинокі летальне вогнище, в якому плакалося українське слово та бодай етнографічні підстави української народності. На протязі майже півстоліття до революції український театр в російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могли звучати українське слово. Тому українці скрізь так міцно трималися українського театру, можна сказати з певним правом, що українське театральне мистецтво було самою улюбленою галузю українського мистецтва в часи ляхоліття українського народу. А ці часи на Україні, як відомо, майже не переводилися.

Про початки українського театру ми відомостей не маємо. Коли, де, в якій формі почалися українські вистави — ми не знаємо. Деякі історики уважають потрібним, говорячи про початки нашого театру, згадувати про тішні генетіс вистави, які були на Україні за доби візантійсько-романської при князівських дворах та на народніх святах. Що якісь вистави певно були, це можна прийняти, але що то були за вистави, як вони виглядали, який мали зміст, ми зовсім нічого не знаємо, а головне немає жадних підстав твердити, що з тих вистав розвинулося пізніші вистави українського театру. З другого боку, з народніх зви-

чалах було і подекуди досі є чимало линедійств, в яких заложе-
но елементи первісної драми: такі три є линедійством заложені
в деяких обрядових піснях, особливо у веснянках, нарешті весь
весільний обряд, це є ціла, так би мовити, весільна драма із
співаним і зазначеним і розподіленим ролями. Але ці зародки
в народі драматичних вистав не розвинулися в театральну дію, і
український театр з ними ніяк не зв'язаний. Нарешті, третє же-
рело театру — літургійна драма, із якої в Західній Європі роз-
винувся середньовічний театр з його містеріями (різдвяними та
великодніми) і пасіями (олицетворіннями страстей Христових), а
пізніше міракліми (драматизованими діями з житій святих) та мо-
ралісе (назвученими діями різних олицетворінь цнотливості
та блудів), на Україні не послужило для ніякого розвитку укра-
їнського театру, Більше того, ми зовсім нічого не знаємо ні про
які театральні характери вистави в добу готичної XIV—XV століть
і навіть в XVI столітті перші конкретні відомості про театраль-
ні вистави до нас приходять з доби самого кінця ренесансу, або
з добою початку барокко, з другого десятиліття XVII століття.
Так що, якщо не особливий характер двох особливо талановитих
пісес найранішого репертуару українського театру, то нам вига-
лі можна було б починати стежити розвиток українського театру з
доби барокко. Але специфічний характер кількох пісес примушує
нас розгляд розвиток українського театру починати з доби рене-
сансу, як це ми робили, оглядаючи мистецтво української гравюри
та мистецтво української друкованої книги. Але там ми так по-
чинали, бо в добу ренесансу ті мистецькі процеси тільки почи-
налися, а щодо театру, то ми мусимо так робити, бо про старий
театр на Україні нічого не знаємо.

Перші ж і найстаріші пам'ятки театального мистецтва на У-
країні не зраховують ніяких слідів органічного розвитку театраль-
ного мистецтва із українських первісних зародків (літургійної
драми чи народних обрядів), тільки мають всі ознаки театраль-
ної творчості занесеної до нас із заходу й то вже в формі езу-
їтського театру, який змішав до купи всі галузі середньовічного
театру (містерії, міраклі, мораліте) ще й сполучив їх з елемен-
тами ренесансового класичного репертуару. Із всіх цих елементів
езуїти для своїх шкіл виробили театральні дії різних гатунків,
від найпростіших деклямацій до складніших діалогів і від про-
стіших панеліричних вистав до складних урочистих великих драм
на п'ять а то й більше дій з прологами, епілогами, хорами, бале-
тами та інтерлюдіями чи інтермедіями (вставленими легкими піе-
сками, що виконувалися для розваги глядачів між діями великої
поважної драми).

Всі ці роди театральних вистав від найпростіших до най-
складніших було занесено на Україну, до того швидко і без дуже
сильних протестів їх було на Україні прийнято і засвоєно прак-
тикою українських братських та інших шкіл. Навіть велике агіта-
ційне значення мали театральні вистави, щоб українське суспіль-
ство могло собі дозволити стати за голосом Івана Вишенського та
його однодумців і одмовитися від засвоєння собі по школах за-
хідного театального мистецтва.

І засвоїли собі українські школи західно-європейське
театральне мистецтво у всіх вищезгаданих формах — від найпрос-
тіших деклямацій до найскладніших драм чи трагікомедій — і всі
вони майже два століття трималися з українських школи, одна
форма побіч другої, до того одна не витісняла другу, тільки
всі знаходили собі відповідний терен. Не можна сказати, щоб

театральне мистецтво на Україні не еволюціонувало, але еволюція йшла в напрямі переходу від простішої форми до складнішої. Тому не можна гадати, що простіша форма свідчить про більшу старовинність драматичного твору, бо може бути і навпаки; всі форми, як деклямація, діалоги, драми жили і в українських обставинах, розвивалися одна побіч другої.

Театр, сприйнятий на Україні школами, жив і розвивався серед українських обставин як театр шкільний на протязі періодів кінця ренесансу, барокко і рококо (XVII-XVIII), цебто на протязі доби козацької України. Отже, і в театральному мистецтві, як ми це вже бачили у всіх інших галузях мистецтва, періоди стилів доби козацької України об'єднані одним процесом, що за часів одного стилю прививається, за часів другого розвивається, а за часів третього завершується і кінчається. З добою класичності приходить дуже радикальний зворот в галузі театрального мистецтва, бо театр перестає бути шкільним, а стає або кріпацьким, більш менш бродячим; як ми бачили в розвою інших галузів мистецтва, особливо орнаменту та музики, і в добу еkleктизму в другій половині XIX століття театр, як і музика, здає багато позицій, замикається в побутові форми, але зате відокремлюється від загально-російського театру. Заплативши за це опрощенням, український театр здобуває самостійне відокремлене життя і в сучасності змагається переробити свій провінціалізм та перейти до всесторонніх форм і повного змісту повнотворчого театрального мистецтва.

Звичайно історики українського театру розглядають театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр козацької України, що був тоді шкільним театром, як один період шкільного театру. Але придивившись детальніше, не тяжко в українському шкільному театрі завважити і розділити ці три періоди, які між іншим характеризують і ту еволюцію, що її шкільний театр пережив на Україні на протязі двох століть свого існування, а саме на протязі XVII та XVIII століть.

I. РЕНЕСАНС .

Найстарші тексти українських театральних творів, що збереглися до нашого часу, це дві інтермедії Гаватовича (або принаймні виставлені і видруковані при його польській драмі) з 1619 року, або ще раніше деклямація на Різдво Христове, виконана на честь Львівського єпископа Зремія Тисаровського, мабуть, не пізніше Різдва 1615 року, бо в 1616 ця деклямація вже було видрукована. Автором її був відомий український гуманіст "Недостойний ієроманак Памво Беринда Типограф".

Отже, обидва ці найстарші твори походять з так пізнього часу, що могли б бути однесені і до доби барокко, але вони в такій мірі дихають духом ренесансу, що до барокко їх зачислити було б нетяжко. Різдвяний вірш Беринди порахований на деклямацію восьми "строків", очевидно його учнів, що мали б представляти пастухів, які перші поклонилися новонародженому Христові оповідали про цілу подію святої ночі; увесь цей вірш написано так легко і з такою ренесансовою життєрадістю, що для доби барокко він був би анахронізмом:

"Вшеляких теди ѿрасунків позанехаймо
І з смутком яким колвек юж ся пожегнаймо
Жаль нехай з мешкання сердечного уступить
А на тих міст радість і веселє наступит".

В такому тоні витриманий цілий твір і являється талановитим ренесансовим гуманістичним твором. Це рішучіше дає підставу говорити про ранній ренесансовий репертуар українського театру та переконання, що названі твори з другого десятиліття XVII століття напевне не були першими творами українського театру, але старші твори просто до нас не дійшли. Документально відомо, що уніятського єпископа Вемямина Рутського вітали в луцькій колегії українським діялогом, зрештою Іван Вишенський ще в XVI столітті осуджував прихильність до комедії та до машкар і протестував проти машкарського і комедійного набоженства. Такі речі як декламація плачів над плащаницею в церкві викликало з боку Вишенського глибоке обурення. Отже, значить, не тільки в XVII столітті в церквах виконувалося ті плачі, як наприклад Христос Пасхон Скульського та "Розмишленіє" Волковича 1631 року.

Зрештою найталановитіший драматичний твір не тільки початків українського театру, а цілого театрального репертуару двох століть, "Слово о збуреннї пекла"... має в собі не тільки риси життєрадісного ренесансу, а ще й багато ремінісценцій готики. Ми не знаємо, коли цей твір повстав, але готичні елементи в ній так знати, що якби не теоритична можливість припустити існування пережитків готики на Україні ще в початках XVII століття, то ми мусіли б саме повстання цього твору однести до століття XVI, до доби переходу від готики до ренесансу^{1/}.

Цілий твір написано легким, гнучким віршем; рух дії йде незвичайно жваво, і сліду ніде не помітно бароккової поважності та піднесеності, а а мотивів не віджитої готики дуже багато: сама дія відбувається у пеклі, але пекло представлене як подвір'я готичного замку, що збирається одбивати наступ ворогів. Головний властитель замку Ад, добродушний старий пан, що більше за все дорожить своїм спокоєм і зовсім не хоче з Христом ні заціпатися, ні заводитися. Але його головний комендант, староста замкової залоги, Люципер дуже метушливий і завзятий хоче з Христом не тільки боротися, але і душу його захопити до пекла. Він посилає посланців стежити, що діється з Христом на землі, і перші вістки приходять зовсім заспокоючі: перший посол приносить вістку, що Христа схопили і "водять його жиди от ради до ради, ніхто йому не дає і раз правди"... Слідуючий посол приносить вістку: "Ото юж, пане Аде нап, жиди Христа на кресті прибили і желізними гвоздями руді і нозі пробили"... Третій посол приносить вістку, що Христос умирає: "жиди все тіло його бичами ізбили і конієм бок його пробили"... Так настрій наростає і Люципер торжествує своєю пavidку перемогу. Але старий Ад все має сумніви і далі радить з Христом не заціпатися: "Моя рада така і голова старая: души Христовой не беріте, ані аї стережіте, щоб для одного не утратити много"... Але тут починається перелом настрою, нові посланці прибігають з вістями одна неспокійніша від другої і нарешті грізна вістка, що Христос іде на пекло. Знову майстерно настрій наростає, але Люципер

^{1/}Резанов висловлює певність, що "Слово" повстало радше езультських впливів на Україні, бо під впливом єзуїтів цей твір виглядав би зовсім інакше.

не тратить відваги і готує свій замок до оборони: "буду його чекати аж на плац, Аде, с тобою, а гди ж він чоловік, то ся я його не бою. Ибуду с ним менжне воевати, хоч бим мів і поле програти. До брані всі мойжолніре берію ся, а гди який страх прийшов, то ви не смутіться; ставте ся противко його менжне, а я за вами з дружив войском потенжне. А ви ворота желізние рихло зачанайте, і зводи звівши ланпухами заволікайте, і колодками моцними і тєрдими замикайте"... Тривожний настрій, все степенуючися, нарастає далі і кінчається перша дія приходом Христа, зруйнованням "врат адових" і виходом всіх праведників з пекла. В другій коротенькій дії Ад сидить серед зруйнованого пекла, утративши всі праведні душі, і тільки один Соломон по пеклу співає і хвалиться, що Христос за ним це раз до пекла прийде. Люципер з слугами Соломона випроводжують з пекла; "Соломон скачучи почав співати, Люципер із Адом плакати і ридати" / . Торжествено хвалебним співом Соломона вистава закінчується.

В цій цілій по суті містерії, з одного боку, повно архаїзмів таких, як вихід Христа в натуральному людському образі / в добу барокко цього не бувало, і Христос завжди персоніфікувався то як "Натура людська", то як "Мудрость предвічная", то як "Щирость Божая" тощо /, як представлення воскресення Христового у вигляді "сошествія в ад", а з другого боку стільки ренесансової життєрадостности, живости, життя і руху, що, розуміється, цей твір мусів повстати в добі розцвіту ренесансу на Україні, коли готичке оточення ще не віджило свого віку. З другого боку, твір зложено з таким глибоким розумінням вимог сцени і сценічності, що, розуміється, він не міг бути початком драматичної творчости, але мусів бути твором театру, що вже мав за собою вироблені традиції.

Зовсім інакше виглядає друга, дещо слабша під оглядом театральности, але сильніша в психологічному визерункові дуже талановита драма, в головному теж пересякнута духом ренесансу, але як видно пізнього замираючого ренесансу, бо наприкінці яляють даншу вже вимогам барокко. Цей драматичний твір називається: "Dialogus de passione Christi", відомий нам із словку 17-го віку, але скомпонований напевне значно раніше, хоч пероречно в часі, коли творчість ренесансу остаточно доживала своїх часів, а барокко входило в силу. Сам автор цього діалогу ришується нам як дуже освічений гуманіст — ринар, тонкий психолог і особливо знаток та елегантський майстер зображення жіночої чутливості і жертвенної душі. Він мабуть був дідькалом, хоч зник до аристократичного товариства. Діалог він мабуть виставляв у Жовкві і то мабуть не в монастирі, як думав Франко, а пивдче в магнатській палаті Якова Собієвського / батька короля / в колі шляхетного товариства, що на Великдень зібралося в гостинній господі. Рід Собієвських зпольщився, але українські симпатії і чуття споріднености з українським народом у всіх Собієвських постійно було досить живим. Оскільки діалог виставлявся перед товариством вже зпольщеним, то автор мусів в пролозі по польськи наперед оповісти точно зміст діалогу; польською мовою і віршованням в польській мові автор, як видно із прологу, володів досконало, але як український патріот, самий діалог зложив в мові українській. Текст "Слова" був опублікований друком кілька разів. Тут цитується за публікацією в Резанова: Драма українська. І. Старовинний театр український. Випуск 1. Київ 1926. Стор. 143—163.

раїнський; "Taka mu tragedia wysłanin po Panio. A to się wszystko ruskim dialektem stało". Правда, в українській мові діялогу зустрічається досить полонізмів, але не так уже багато, і ті самі полонізми сприяють вишуканості та вибагливості виїмково елеганської мови, мови не протонародної, а той, якою балакали освічені шляхетські кола, що ще не винародилися, але стояли на пляху до того. Коли мова і вірш "Слова" були живі й прості, мова і вірш діялога живі, але вибагливі; в них ще не має барочної вшуканості і тяжкості, але чується аристократичність вибраної освіченої української верстви.

Самий діялог складається з п'яти дій, але особливий інтерес представляють перші три, що відбуваються в Гефсиманському саду уночі під час "молення о чаші". В першій дії ангел з тяжким сумом та неохотою виконує припис Бога і несе чашу страждань Христові, а зустрічається з Божою Матір'ю, що хоче за сина вишити ту чашу, але ангел мусить їй відмовити; в другій дії ангел до-ручає Христові чашу, хоч Христос вагається, бажаючи щоб його ся чаша обминула; в третій дії Божу Матір просить Христа відступити їй ту чашу, але Христос відмовляє і йде на смерть. Психологічні моменти і так би мовити рухи людської душі дієвих осіб, що мусять коритися суворому божому приписові, віддані автором незвичайно тонко й детально опрацьовані. Велика гуманістична освіта автора спричинилася до того, що він, дуже тонко представивши в основі протест всіх трьох дієвих осіб проти божої суворості, дуже зручно уникає, щоб не впасти в копуцтво і не впасти діє-вих осіб і в покорі святій божій волі. Часами чується вже небезпека, що протест готовий зірватися, але автор гуманіст незвичайно зручно утримується в межах благочесття. Кульмінаційною точкою і найбільшим піднесенням в діялові є "в'ялент" Діва Марія, відданий в незвичайно тонким розумінням душі матері і жінки: трагедія матері, що провозає улюбленого сина на муки і страту, і логіка жінки, з якою вона пробує проти того боротися. Вона і до архангела Гавриїла звертається з докором: "Гавриїле Ангеле, где ся забавляш, чом я тепер нещасної не поздоровляю? Чом ся тепер до мене, Ангеле, не спішиш, чом не мовиш: радуйся! чому ми не тішиш? ... Перед тим я в Назареті з розкоєм виталася і "радуйся Маріє!" щораз повторялась. А тепер, ах, нестигма, як би теж не було, так ся ризко все тое виреки змінило. ... Гавриїле, принаймні в тим ми прислухася, з Ангелами дружили, отцу помо-лися. Паць у ног його, аби хтїв милостив бити и от моего сина хтїв смерть отдалити". ... З тою ж зручною жіночою логікою ме-ментує Діва Марія і до самого Господа Бога: "Даруй ми тим, не-хай я за сина моего полкну смерть і всі муки з келиха твоего. Вшак през мою гріх стався на початку в раю, нехай же теж я жона за гріх умираю! Отче святий, ти отець, а я его мати, чому ж ся в нем так як я не рачиш кохати? Ям го млеко кормила, с перси істочивши, а ти поїш, желізом келих наловивши. ... Ах, от-че, отче святий, а чи препомнялесь, кгда з сином ми в Египет бі-жати казались? А тепер сам так сродзе його преслідуєш, смерто-носцем, келихом, як лотра, чествуєш" /... Дія четверта і п'ята ді-ялога власне в трагедію вже не зв'язані, а являються дагшиною смакам і вимогам доби барокко і наповнені риторичними декла-маціями в четвертій дії "Серця Богоматері" з "Скрученством" /або "Транством"/. Можливо, що останній персонаж можна з пев-ною дозою іронії взяти як персонаж комічний, тоді би це ще

1/ Цитується за видозгаданим виданням Розенова, стор. 185-200.

троски четверту дію скипають, але дія цяга зовсім безцінна з риторичними декламаціями Віри, Надії, Любови і Церкви. Щоб сприйняти цю риторичну, треба рідше переробити смак з життєвості ренесансу на піднесеність барокко, яке, розуміється, має свої, але зовсім інші, хоч часто дуже високі, поетичні якості.

Першою відомою українською театральною виставою всетаки вважається вистава 29 серпня 1619 року на ярмарку в Кам'янці Струмилівій /недалеко від Львова/, коли дидакка Гаватович виставив із своїми учнями дві українські інтермедії між діями своєї польської трагедії на смерть Івана Хрестителя. Чи був Гаватович автором і самих інтермедій — не знати; нащо вони відзначаються живим талантом творчості від кудяної і риторичної трагедії. Ці інтермедії на теми народніх анекдотів /одна про наїкрадій сон, друга про продаж kota в мішку/, настільки майстерно по театральному скомпоновані, що неможливо припустити, щоб вони були першими спробами української театральної творчості. З другого боку, вони пересякнуті життєвістю ренесансових творів. Цікаво, що доба барокко, з нахилом до піднесеної риторичності і високого штилю, не любила простонародних інтермедій і їм самотійного місця майже не уділяла, тому від доби барокко інтермедій майже не лишилось, і ті, які випадково дійшли до нас, ніяк не можуть уважатися за вдатні; знову інтермедії появились на українському театрі тільки в добу рококо, коли вже впаав інтерес до тяжкої риторичної барочних трагикомедій, які і скінчили свій вік, а інтермедії їх пережили і в різних формах дожили аж до XIX століття.

В добу ренесансу також були вживані діялоги на помічні теми, як декламації Саковича на погреб Сагайдачного 1622 р. Але частіше це були власне політичні памфлети у формі діалогів, або політично агітаційні випадки, як діалог Кіцького про оборону України 1615 р., написаний, правда, в польській мові; найкращу українську вірші танок творів прийшли у XVIII столітті, в добу рококо. Натомість доба барокко, особливо другої половини XVII і першої третини XVIII ст. культивувала, розвивала і регулювала драматичну творчість великих форм, а власне українську трагедію.

II. БАРОККО.

В добу барокко головним огнищем українського театру була Київська Академія, що в XVII столітті була ще колегіумом. Головні твори українського театру появились власне в ній, а коли деякі твори повстали за межами її, або і зовсім за межами України, як драми Дмитра Туптала, Дмитро Ростовського, якого призначено було переїхати на північ, або драматичні твори Симеона Полоцького, що оселився в Москві, чи інших церковних достойників, то вони однаково вплинули з Київської Академії, з якою були зв'язані своєю освітою автори тих творів; ті автори по скінченню Київської Академії займали святительські катедри в Московщині і на Сибіру та занесли туди українське театральне мистецтво, із якого там виріс театр московський. Дмитро Ростовський заміс театральне мистецтво з Києва до Ярославля над Волгою, і з його почину розвинувся там театр, з якого вийшли: основоположник російського театру Волков, перший великий російський трагічний актор Дмитревський і перший видатний артист-комік російської сцени — Шумський, що, до речі, родом був українець, можливо заведений змалку до Ярославля тим же Дмитром Тупталом.

Вже старші діалоги виконували в тридцятих роках у Львові, як діалоги при плащаниці Скульського 1630 року та Волковича 1631 року, або "Вірші на воскресіння Христова", відрізняються від декламацій Памва Беринди своїм барокковим складом, а "Вірші на воскресіння Христова" вже мають побіч трагедійного і комедійні моменти /оскільки вони не пізніше вставлені/, цебто, зраджують улюблений в добі барокко театральний засіб поєднувати в творі моменти трагічні з комічними, із чого в добі барокко і усталилася так звана Трагедокомедія, найбільш характерний вицвіт бароккового театру.

Вже було сказано, що театр барокко не любив і уникав інтермедій, як окремих творів, а навпаки, любив комічні епізоди заводити до поважних трагедій. Риторична бароккова драма дуже любила так звані персоніфікації, цебто виведення на сцену оліцетворених /уособлених/ абстрактних понять. Так в добу барокко вже вважалося не благочестивим виводити на сцену безпосереднє Ісуса Христа, а заступали його абстрактними поняттями, як Мудрость прездвічна, або Натура людська, або Милость божая, або Благодієтвора божья тощо, а це поняття, що означало Христа в свою чергу персоніфікувалося до конкретної ролі /що її виконував один з учасників вистави. Так само, крім означень Христа, персоніфікувалося Віру, Надію, Любов та інші цінливі поняття; персоніфікувалося такі поняття, як Фортуна, Блаженство, Virtus тощо, а з другого боку так само персоніфікувалося і блуди, як Тиранство, Невіріє; до блудів же належала здебільшого і смерть, з якою все змагалися і борелися. Ці персоніфікації виводилися як активні особи і входили в дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами. З огляду на високий штиль і дещо риторичну піднесеність бароккових монологів, талановитіші автори визнавали потребу розважати увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, тоді як самотійні інтермедії надто не відповідали високому штилю барокка. Особливо вживав цей засіб розважати комічними вставками поважні драматичні твори Дмитро Тупалє. Відомо його комічна сцена придуркуватих пастухів в дії Різдво Христова; теоритично узаконив і аргументував це правило Теофан Прокопович, автор трагедокомедії "Владимир", присвяченої Мазепі і автор підручника піїтики, яку викладав у Київській Академії, і в якій опрацював правила укладання драматичного твору, що вповні відповідали вимогам бароккового стилю. Своїми правилами творення трагедокомедії Прокопович став реформатором нашого бароккового театру: до нього драматичні твори не мали твердо ustalених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше і менше, не були ustalено і самого порядку та розвитку драматичної дії. Це все упорядкування драматичної форми на українському театрі перевів Прокопович, базуючись головню на класичних взірцях; тому Теофана Прокоповича вважаємо з одного боку реформатором українського театру, а з другого боку основоположником в українському театрі так званої псевдокласичности. Головні правила Прокоповича зводяться до того, що "актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цьому навчає як правило Горация, так і приклад славних всіх старих трагиків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі зробили висновок і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути багато. Барто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону по скінченню дії, але з попередньої яви мусить завжди лишитися хоч одна дієва особа в наступній сцені".

ні. Хоча під діями розуміються головні частини пєси, але наста-
вники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвива-
лася та частина пєси, що містить у собі головний зміст цілого / і
ця дія зветься в трагедії пролог *chrotasis*, бо в комедії про-
лог чи передмова, надано всієї пєсі, маєтся поєа дією, щоб у дру-
гій почала розгортатись сама подія / *res ipsa fieri incipiet* /
вона зветься *epistasis*; в третій виникають перемони та сумя-
ття, — ця частина зветься *catastasis*, в четвертій відбувається
приступ до розв'язання справи, це також відноситься до *catastasis*;
в пятій кінчається вся дія, ця частина зветься звичайно *catast* —
форма 1/. Прєдємонстрував свою теорію Прокопович на практиці
своюю неперечно талановитою трагедокомедією "Владимир", вистав-
леною 3. VII. 1795 року в "Православній Академії Могилянскої Ки-
євскої на позор російському роду от благородних російских ви-
нов добре зді воспитуемых"..... Ця псевдокласична історична тра-
гедія з комічним елементом, який представляють поганські жерці
Жеривол, Піяр, Курояд; в карикатурних рисах досить тяжкого гу-
мору, яким їх обрисовано, можна було бачити і сатиру на сучасну
авторові частину духовенства.

Теорія і практика Прокоповича справили таке врахіння,
що вся дальша театральна творчість на добрих нів століття три-
малася його правил. Згідно з приписами Прокоповича було уложено
найпопулярнішу темер із тогочасного репертуару трагикомедію
"Милость Бо́жья"..... виставлену в Київській Академії 1728 року;
твір невідомого автора, правдоподібно Теофана Трохимовича; за
приписами Прокоповича укладали свої театральні твори Лещевсь-
кий, Довгачевський, Козачинський, Георгій Кониський /1718-1795/ —
автор трагикомедії "Воскрєсеніє мертвих",... , нарешті, в тих же
правилах було уложено і трагикомедію "Патріарха Фотій" Щєрбаць-
кого, що виставлена була в 1749 році.

Але з другої третини ХУІІІ століття бароккові форми
театру явно почали доживати. Приходила доба рококо з виморами
легшої творчості, і псевдокласичні трагикомедії вже суспільст-
вом тяжче сприймалися і менше викликали одушевління у виконав-
ців. Вже Довгачевський, твори якого було виставлено у 1736 і
1737 році, та Кониський, що його трагедія була виставлена 1746
року, рятувалися тим, що після кожної дії свого твору виставляли
інтермедію, а суспільство доби рококо власне сприймало ці інтер-
медії, що були написані "во вкусі Плавтовоу, вкусі площадноу", і
зовсім байдужі були до самих трагедій. Тому було ясно, що поваж-
ніші трагедії дожили свій вік, а разом з тим і доживав з добою
рококо і весь цикл старого шкільного театру, і тільки интерме-
дії в цій добі дійшли найвищої точки свого розвитку і скічилися
разом з добою рококо.

Коли в добу ренесансу ще траплялося, що вистави одбу-
валися в церкві, або на церковному дворі, зрідка могли відбува-
тися в магнєтських палатах, то все ж здебільшого і тоді, а в до-
бу барокко то виключно — одбувалися в школах. Обстановка вистави
залежала від матеріяльних засобів тієї школи, де одбувалася ви-
става. В скромних провінціяльних школах набуть обстановка була
дуже бідна і примітивна, але в Київській Академії вона була
досить пишна і не тільки на ті часи. Там для вистави не тільки
зготовлялися декорації, одіання, реквізит, але й складні театра-
льні ефекти. Так, при виставі трагедії "Свобода от віков вожде-

ленції натури людської" в Київській Академії 1701 р. в четвертій сцені другого акту на сцені "меркли сонце, місяць і зорі, мерці вставали з гробів; а в останній сцені того ж акту на кону показувалося хвилюче море, з потонавчим серед хвиль кораблем, а далі на очах глядачів Тону кидати в море його козак величезний кит, а в п'ятій сцені той самий кит знову вивизав і викидав Тону на берег. В трагедії "Божіє унічищення гордих унічищення" на сцені представляли рай, "іде же через умори орен лави хрома со львтами львот". Отже, декорації були від найпростіших до найвишарпаніших, в залежності від можливостей школи. Одіння, розуміється ні в історичних, ні в біблійних трагедіях ні на яку історичну правдоподібність не претендували. Завданням лицедія було із сцени виглядати інакше ніж в житті, і одіння могло бути більш або менше фантастичне з аксесуарами ранги представленої особи; знову таки в залежності від можливостей школи і виконавця театральне одіння могло бути примітивне чи розкішне.

Виконавцями вистави були школярі, а їх професори здебільшого бували авторами виконуваних театральних творів. Отже, виконавцями театального мистецтва була найосвіченіша верства громадянства. Розуміється, у виконання освічені виконавці вносили все своє знання і мистецький хист. Кожна роль деклямувалася і то в добре вибраними тонами та інтонаціями, рухами рук та голови і проголошувалася з певним призначенням на сцені для кожного виконавця місце. Долівку сцени здебільшого розгромажували на квадрати і кожен виконавець знав в якому квадраті коли має стати і коли до якого переступити. Деклямувалося ролі, мабуть, на рознів, в кожному разі деклямація мусіла звучати мелодійно, можливо, вона трохи наближалася до того, як тепер в церквах читають анос — тобто чи інше святе писмо. Театральні твори обов'язково було уложено римованим віршем і при деклямації рими віршів відповідно акцентувалося. В кожному разі у виконавці все до деталей було обмірковано, вивчено і для дилетанства у виконанні місця не було.

Глядачами, що сприймали виставу, теж були люди вибрані. Запрошувало на виставу перш за все достойників, адміністратію, кращу освітську і духовну, меценатів школи, осіб, що визначалися своєю заможністю, освіченістю або іншими відповідними якостями. В кожному разі закликалося на виставу "осіб зацних" і з великим розбором. Аби -- хто на виставу понасти не міг. Таким чином шкільний театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр доби козацької України був театром людей вибраних для вибраних. Як виконавці, так і глядачі це був цвіт громадянства, інтелігентніші люди тодішнього суспільства. Приступним для широких народніх мас театр не був. Доба рококо, що поклала край шкільному театрові, додо змінила в цій інтелектуально-артистичній замкнутості українського театру, підготувавши тим фундація для початку його еволюції.

III. РОКОКО.

Власне реформа української драми, що була пореволюційна. Проконоричем коло 1705 року, спізналася і не дала бажаних наслідків. До того причинилися і політичні події. Скоро після виступу Проконорича з його історичною трагікомедією приовлеченою Мазею, наставила полтавська катастрофа, яка позалила і самого Мазену, і на Україні відбилася жорстоким терором. Ах до смерті Петра І. Україна не могла вийти із стану когнеліної тупі, і ми нічого не знаємо про театральну творчість на Україні на прогледі. Слівце

двох десятиків років, аж до 1738 року, коли театральна творчість знову подала голос і то таким твором як "Цілость Божія, Україну от неудоб носимих обид людських через Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск запорожских гетьмана свободившая". Успіх цього твору був, як видно, великий, але це був фактично останній успіх великої трагедокомедії. Далі і часи, і обставини, і смаки міняються. Силою енергії продовжують професори німистик компонувати відповідно до приписів Прокоповича трагедокомедії, але про враження тих вистав, власне двох творів Митрофана Довгалецького з 1736 і 1737 років і одного Георгія Кониського з 1746 року, нам відомо, що не вони справили враження, а ті інтермедії, що були при них виставлені. Це три роки пізніше, у 1749 році, Юрій Щербацький виставив свою історичну трагедокомедію "Патріярха Фотія" і суспільства доби рококо вона не зворушила. Це був останній виступ українського театру з поважним псевдокласичним твором. Надто він був не на часі в добі рококо, коли з новими мистецькими вишогами їхав на Україну новоопоставлений гетьман Розумовський, що перед тим обїхав європейські столиці з веселими галантними дворами абсолютистичних монахів, що сваткували вирядження до острова Цейлон. Одним словом, доба рококо хотіла легкого жанру, веселости, пасторалі і тяжка псевдокласична піврелігійна драма була не на часі, а тому 1749 року з твором Щербацького скінчила своє життя.

Навпаки, веселі інтермедії, яких не любило поважне бароко, знову ожили і успіх мали незвичайний: при кожній з вистав Довгалецького було виставлено по п'ять інтермедій, та при трагедокомедії Кониського теж п'ять інтермедій, отже, разом цілий інтермедійний репертуар із 15 творів. Можна бути певним, що перед 1736 роком теж були інтермедії, яких ми не знаємо, бо до нас не збереглася, але інтермедії при творах Довгалецького, це найкращі українські твори інтермедійного жанру. Написано їх в добрій, як на ті часи, українській мові. Свідчить про це в них не тільки життя народне, а й найбільшмінітний тогочасного життя. В інтермедіях при творах Довгалецького представляється знущання над мужиком польського пана, обукування мужицької темноти жидом і виводиться, як національного героя, заступника за обездолене і пригноблене селянство, українського козака. Деякі інтермедії перейнято національними чуттями і нечужістю до польського панства. Крім того, в інтермедіях при творах Довгалецького представлено темного білорусина, пройдоху цигана, а також виведено у веселій жартівливій сцені шкільних учнів під назвою "пирозів", назвою, що так на них й закріпилася. Правда, деталі і жарту з нинішнього штандтпункту не завжди пристійні і часто полягають в ціпких виразах та прізвиськах. Інтермедії Кониського менше талановито виконані, а під оглядом національної свідомості не дорівнюють попереднім: в них оборонцем українського покривдженого люду виведено москаля, але соціальні протиземства, незадоволення селянства панамі в них представлено яскраво і з симпатією автора до покривджених.

Коли до половини XVIII століття інтермедії творилися як додатки до поважних трагедокомедій, то в другій половині століття, після остаточного упадку останніх, інтермедії творилися самостійно: від 1771 р. зберіглася "Інтермедія на Різдво" з рукопису гуцульського дяка Івана Даниловича і особливо цікава з 1788 року "Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець", на популярний сюжет боротьби воїна із смертю. Але опрацьовано цей сюжет, не як легкий анекдот для сміху, а в поважних тонах з філософським угрунтованням деяких істин, як наприклад, неспро-

відносоти смерті. Своім поважним тоном ця інтермедія вже являється ніби переходом до комедій з мораллю.

Безпосередньо до жанру інтермедій прилучаються комічно сатиричні діалогі українського сатирика кінця XVIII століття, сучасника Котляревського, Івана Некрашевича, що мав в своїй творчості чимало спорідненого з Котляревським. Його сцена — діалог двох ярмарчан написана Некрашевичем у 1790 році, а друга — сатира на відносини парафіян до попа і до сповіди з попереднього року — мали великий успіх. Мабуть теж Некрашевичеві належить і сцена "Супліка або замисл на пона", що являється ніби безпосереднім продовженням діалога про сповідь.

Отже, легка сатира, веселий жарт в драматичній формі були улюблені на Україні, творчість їх ключем була в добу рококо і треба було тільки талановитого автора, щоб зробив крок від них до нового комедійного твору. Цей крок зробили в наступній добі І Котляревський і Василь Гоголь.

Але в добу рококо, побіч легких жартів інтермедійного характеру, знову відродилася на Україні форма поважного політичного діалогу. Ці твори перейняті чуттями патріотизму та опозиційного настрою проти московського уряду, мабуть, якраз з огляду на свою опозиційність не могли бути надто широко розповсюдженими, але неперечно робили свою агітаційну справу. Це "Плач Малої Росії" і особливо солідно продуманий "Разговор Великої Росії с Малоросією" Семена Дідовича з 1762 року.

Нарешті, в добу рококо український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народніх. Це так би мовити театр мініатюр, переносний театр в одній пухляді з ляльками замість акторів виконавців, той ляльковий театр, що на Україні має свій окремий репертуар, і що широко відомий під назвою "вертеп".

Наш вертеп має суто обмежений репертуар, власне тільки одну пасу, так звану "вертепну дію", яка з часом розбилася на безліч варіантів. Але в основі це один твір, власне містерія на Різдво Христове з додатком інтермедійного дивертисменту. Містерія на Воскресіння Христово, бо всі пасії мук Христових, а ніякий інший сюжет до вертепу не перейшов, так що наш вертеп як зложився, так і залишився на все вертепом різдвяним, і вистави його відбуваються тільки на Різдво, найбільше протягаються до великого посту. Відкрита сторона вертепної сцени завішена завісою, яка закриває або одкриває вигляд в середину до сцени, цебто до вертепної сцени. Сцена поділена на два яруси: верхній — небесний і нижній — земний. У верхньому стоять ясла, відбувається містерія народження Христа, янгольські хори, там сходяться поклонитися Христові пастухи і три царі. В нижній земній частині стоїть трон царя Ірода, і сам Ірод плетє свої замисли на Христа, які кінчаються тим, що його ханеє смерть. Тим кінчається перша дія вертепної вистави, власне різдвяна містерія, а друга дія інтермедійна вся відбувається в нижньому ярусі і складається із різних комічних діалогів побутових фігур і закінчується виходом найбільшої фігури — Запорозького Козака, який всім перемagaє, всім побиває, а сам застається непереможним героєм-оборонцем покривдженого люду. Запорозький козак воїн і гультай виведений як ідеальний тип.

Опочатку вертеп був знаряддям мандруючих цюлярів, що на Різдво заготовляли вертепи і з ними ходили по селах та куртках широкої України, знаходячи гостинність і в панових садибах і по козацьких оселях і по заможніших селянських хатах. Збереглася жартовлива пародія на козак "та глаго пятий", в якій збірник творів Некрашевича видано Українською Академією Наук під редакцією Н. Кістяковської у Києві 1929 року.

якому сказано: "Радуйтеся ниворізі і нахи реку: радуйтеся! Се радости день пропівает, день, глаголю, праздника рождественского аблжазться! Возстаньте убо от локон своїх і воспрійміте всяк по художеству орудія, соділайте вертени, оклейте гвізди, составте партеси, -- агда же станете по танцах со звуком бродитъ, іщуще сивухи, прийміт вас козакі во круги свои".

Пізніше перебрали від школярів текст вертепної дії міські робітники, що теж робили вертени і з ними давали вистави по приватних мешканнях від Різдва до пущення. Далі вертеп перейшов і до селян, при чім подекуди селяне ходять з вертепом і ляльками, а подекуди відмовились від вертепної скрині і ляльок, а ролі вертепних персонажів виконують самі. Розуміється, текст вертепної дії модифікується до непізнання. В такому вигляді вертеп існує і нині.

Первісний вертеп неперечно мав якийсь вплив і на Котляревського до творення модерного українського театру причинився бодай остільки, що в Натальці Полтавці співається пісня з вертепної дії, і один з персонажів носить прізвище запозичене з вертепу.

Отже, попит на театральне мистецтво у широкого суспільства виріс, вертеп, очевидно, задовольнивши вимог до театального мистецтва не міг і театр муов зрости рішучий крок, щоб з театра замкненого, театру вибраних для вибраних, стати театром всенародним, відкритим для всіх. Цей крок український театр зробив в добі класичності.

Л е к ц і я т р и д ц я т а.

Український театр (закінчення).

IV. КЛАСИЧНІСТЬ.

З переходом до доби класичності український театр в своїм розвоі робить такий радикальний крок, так різко міняє свої форми і зміст, що істориків театру тяжко протистати спокусі перекреслити старий шкільний театр, як річ, що вмерла, і зовсім знову починати історію нового театру XIX століття від закордонних впливів і запозичень, як річ на Україні зовсім нову, що не має коріння в минулому... Деяко з істориків так і представляв історію українського театру, як "порваний ланцюг", тим більше, що другий не менше радикальний здвиіг в розвоі українського театального мистецтва зайшов з добю еkleктизму, в 70-х -- 80-х роках XIX століття. Так розвоі українського театру і представлявся як ланцюг, що увірвався з шкільним театром в XVIII століття, а знову зав'язався в 70-х -- 80-х роках XIX століття. Посередині зоставалося більше як пів століття порожнього місця, зовсім недослідженого, незнаного, і ті процеси, що за той час в українському театрі заходили, діяльність таких майстрів українського театру як Котляревський, Звітка, Шевченко, таких виконавців як Щепкин, Налетова, Соленик, Гонимовський, Молотковська, Микульський, Дрейсх, Ганделевич і багато, багато інших, якось висіла в повітрі, або зоставалася не знаною. Багато треба було зусиль, щоб підняти завісу над історією українського театру того часу та і досі деякі упередження щодо тієї доби не переборено. Головне упередження і помилка

полтавцях в тому, що не можна до тієї доби підходити з сучасною міркою. Не можна, як тепер, уважати українським в театрі те, що звучало в народній українській мові і відкидати, уважати за українське те, що користується іншою, особливо польською, а надто московською мовою. Таке за мовою визначення національності театру може мати місце і бути оправданим після 1881 року, коли театр в українській мові відділився від театру в московській мові; до того ж часу, доки того розділу не прийшло, мусимо уважати, що прикметою доби було те, що в театрі на Україні вживалося різних мов, а польської, московської та української спеціально вживалося догромади в одному театрі і навіть в одній виставі і ті самі виконавці, іноді, знаючи лише одну мову із цих мов, виконували ролі в кожній із трьох мов. Рігрозно на Україні до мови в театрі не ставилися і не мова визначала національність театру. Навпаки, це змішання мов української, польської та московської в театрі на Україні треба уважати одною з ознак українського театру тієї доби, доби класичності. Власне кажучи, треба поставити знак рівності між поняттями Український Театр на Україні, оскільки, розуміється, цей театр не приїздив на Україну з чужини на короткий час. Але, забігаючи наперед, мусимо зазначити цікаве явище, що театри на Україні, що були кочовими, не виїздили до Польщі чи Московщини, а театри звідтіля дуже рідко приїздили на Україну. В той час, мимо труднощів кордону, контакт з театром австрійської України був дуже живий, і не тільки театри Житомиру та Кам'янця на Поділлі були в постійному контакті з театром у Львові, але незвичайно велике число акторів виконавців працювало по всіх українських театрах у Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Житомирі, Херсоні, Кам'янці на Поділлі, Тавро-розі тощо, і то працювали як чільні актори. Розуміється, не приходитьсь поважно говорити про їх уміння московської мови, але це їм зовсім не вадило. Зайвий доказ, що не мова визначала національність театру.

Але здвиг, можна сказати, різкий перелом в еволюції театру з переходом від доби класичності все таки стався і то такий великий, що його навіть тяжко зрозуміти. Річ в тім, що старий шкільний театр на Україні не здолав в своїй еволюції відкинути від себе деякі пережитки середньовіччя, театру містерій, міраклів та мораліте. Так український шкільний театр не здолав відійти від зв'язку з релігійним змістом; цей зв'язок давав себе відчувати навіть в творах історичних, як Владимир, Патріярха Фотій тощо, бо історичні особи для драматичного твору обиралися такі, що були святими церкви, і в той спосіб самий історичний драматичний твір був свого роду середньовічним міраклем, твором на тему життя святого. Так само шкільний театр не здолав відмовитися від зособів мораліте, від деяких осіб, що персоніфікували абстрактні поняття і змішування цих абстракт-

х) Коли Котляревський в Наталці Полтавці осуджував князя Шаховського за мову Козака-Стихотворця, то власне тому, що у Шаховського українські селяне говорять язичієм. А не-селяне у самого Котляревського говорять не з гіршими макаронізмами. А крім того протест Котляревського не перешкодив тому, що водевіль Шаховського був улюбленою репертуарною п'єсою на Україні більше як пів століття. Зрештою протест Котляревського в обороні української мови, виставлений до тексту Наталки-Полтавки в порозумінню з Харківською групою українських письменників, це не свідчить, що для цих останніх справа мови була зовсім деною.

цій з живими персонажами. Мишость Божія балакає з Хмельницьким, як однакові конкретні особи, і від цього поважна шкільна драма не відмовилася, а так з тим і умерла. Очевидно зробити перехід до драми модерної, як в Англії цього dokonав Шекспір, у Бельгії Лопе де Вега, Кальдерон, у Франції Корнель, Расін, на Україні відповідного захвату не знайшлося і трагедокомедія змерла. Інтермедія, хоча й поволі dokonала б цієї еволюції і дійшла б на шлях Мольєра, але рух її був надто повільний; тут більше потрібне було те підштовхування зі сторони, чужинський вплив, яким і скористався Котляревський в своїй реформі, творячи Наталку Полтавку та Москаля-Чарівника.^х Зрептю шкільний театр і по реформі не здолав збудити силлабічного віршу, що був обов'язковим не лише для трагедії, але й для інтермедії, коли за кордоном вже давно трагедія користувалася козаним александрівським віршем, а в комедії і просто вживала прозу.

Всі ці новини принесли до українського театру драматична творчість Котляревського і така реформа була б колосальною, потребувала б докладного студіювання для її зрозуміння. Але ще глибша ніж в змістові театральних творів зайшла реформа в соціальній структурі театру. Шкільний театр, як ми знаємо, був театр закритий, був театр обмеженого кола глядачів і вільково інтелігентної верстви виконавців. Був театр вибраних для вибраних. З доброю класичністю ця замкнутість і, так би мовити, злого роду аристократичність театру унала і театр став всенародно приступним видовищем.

Цей здиг ще більше реформує театр, ніж зміна його змісту, бо це вже не тільки літературна реформа, а перебудова цілої театральної організації до самих основ. Такій реорганізації на допомогу в цій добі прийшов той самий факт, що в цій же добі відіграв, як ми бачили, допомогову роль в розвою художньої промисловості, в розвою музики, це театр кріпацький. Цікаво, що на Україні і в театральному мистецтві кріпацький театр не одіграв самостійної визначної ролі, як в московському або нинішньому львівському театрі, а теж його значення обмежилось до значення допомогового перехідного фактора.

Перші кріпацькі театри на Україні було заложено ще коли доживав свого віку шкільний театр. Але про ті театри ми мало знаємо, а крім того кріпацькі театри на Україні і взагалі було дуже мало, щоб їм надавати самостійне значення. Фактично може бути що на цій Україні організований кріпацький театр був тільки один, це театр Дмитра Ширая в селі Шпиридонова Буда на Чернігівщині. Але цей один театр це в кінці XVIII століття мав репертуар зовсім відмінний від репертуару шкільного театру і цьому останньому не звівний: хоч репертуар цього театру і був переважно оперово-балетний, зрештою він був зовсім не той, що культивувався в шкільному театрі. Далі, виконавцями цього театру вже не були освічені і самостійніші із студентів та школярів, а зовсім неосвічені кріпаки і, головніше, кріпачки, селяне-кріпаки нава Ширая. Не кажучи про те, що на сцену вже тут виходили жінки, чого не знав шкільний театр, контингент виконавців виступав хай і добре вимуштрований, але в основі зовсім неосвічений. Нарешті, і глядачі: хай на виставах в маєтку Ширая глядачі

х. Для Москаля - Чарівника академік Дашкевич навіть знайшов першообраз у французькому водевілі: *Soldat magicien*. Невідомо, чи безпосередньо цим водевілем скористувався Котляревський, чи його московською переробкою.

спеціально запрошувалися і були люди більш-менш теж вибрані, але Кириай послав свій театр на вистави до Києва, до Чернігова тощо, і тоді цей театр давав свої вистави публічно і прибути до театру міг кожен, хто хотів і міг заплатити за вступ. Отже, факт соціального здвигу dokonано у цілому масштабі, і ми вже маємо театр не вибраних для вибраних, а театр вимуштрованих професіоналів для всіх. Розуміється, від цього вже один і той же не мудрий крок до того, щоб знайшовся підприємець, який би зібрав вимуштрованих лицедіїв і на власний риск давав прилюдні вистави. Цього не могло бути, поки театр був шкільний, бо школярі і гадки не припускали, щоб іти в професійні актори, ремесло яких було б нижче їх гідності, але вимуштровані кріпаки не тільки охоче йшли працювати в приватному театрі, але бувало, що пан сам їх наймав до підприємців, за що діставав плату; в Московщині бувало, що кріпаків акторів часто навіть продавали до театральних підприємств іноді по одинці, а іноді й цілими колективами.

Не знаємо, коли і де на Україні появився перший підприємець приватного театру /думаю, що він приїхав з Галичини/, але знаємо, що під кінець ХУІІІ століття і в перших роках ХІХ століття вже такі підприємці з приватними театрами мандрували по Україні, головню по ярмарках, а більші міста навіть уже мали свої постійні будинки для театральних вистав. Підприємців, що збирали свої театральні дружини, зразу знайшлося чимало, але дуже рідко який з них зробив на тому фортуна. Здебільшого, навпаки, вони все втрачали і рідко хто з них міг довгий час із своїм театральним підприємством утриматися. До таких більше щасливих, а може більше умілих і здібних належали: Рекановський у Києві, Змієвський у Житомирі, Жураховський та Зелінський, що з своїми театральними дружинами кочували по Лівобережній та південно-східній Україні, і, нарешті, Штейн у Харкові. Мав свою театральну дружину але недовго і Квітка-Основ'яненко. Виконавців до свого театру вони набирали з нижчих верств міської людності, з міщан, купців тощо, або з кріпаків; але цікаво, що в перших десятиліттях ХІХ століття цих елементів не вистачало і дуже багато виконавців було із австрійської України. Між акторами люди аристократичного походження були як білі ворони.

Виставляли ці театри все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Нова в цих виставах була польська, українська та московська, а більше мішана. Цих мов, яка в жаж приводила туристів, що подорожували на Україну з Московщини. Вистави обставляли бенгальськими огнями та різними ефектами, щоб привабити глядачів видовими моментами. Печія сентименталізму та романтизму відбивалася на театрі тим, що зпочатку зайшла мова на слюзливі мелодрами, а з романтизмом прийшла мода на театральні твори з різними страдними й фантастично вражаючими подіями: розбійники в лісах, кроваві злочинці, мертвяки, що походили з гробів, чарівники з страшними чарами, німфи, русалки, лісові духи, — це все були улюбленими персонажами романтичного театру. Того самого театрального твору в тому самому місті по двічі майже ніколи не виставляли, а для кожної вистави заготовлювали новий театральний твір, щоб привабити глядачів новинкою: тому театральний підприємець, маючи на увазі цензурні труднощі, мусів заздалегідь запасатися великим числом дозволених до вистави театральних творів. Переходило їх через театр тисячі, але майже всі їх зразу після вистави і забувалося. Самих українських театральних творів перейшло через цензуру, або в цензурі застряло за перше півстоліття, рахуючи від Наталки-Полтавки, більше як три тисячі. Ми тепер не знаємо

іноді навіть самих видатних з них.

До того, що Котляревський виступив з своїми українськими театральними творами, прийшло теж під впливом української театральної дійсності: Полтава, де жив Котляревський, була осідком правителя на Україні — Малоросійського генерал-губернатора. Театру у Полтаві не було і ці достойники аматорськими силами у себе уряджували аматорські вистави. На цих виставах особливо ви-значалися виконавчим хистом панна Налетова, що мала, крім того, чудовий голос і добре танцювала, і Котляревський. Коли генерал-губернатором став князь Микола Репнін, він надумався заснувати в Полтаві постійний театр і винайняв для того театральну дру-жину у Харкові від Штейна. Директором театру призначив вивезе-ного ним із Дрездену відомого музичного теоретика і диригента

Моріца Гауптмана, але як цей останній був одночасно і архіте-ктом і за будівничими справами постійно був відсутній з Полта-ви, то його заступив Репнін покликав у 1913 році Котляревсь-кого, який мав славу доброго актора. Котляревський фактично про-вадив театр у Полтаві два роки і в кожному з цих років для мо-жливості виставляти українські твори, скомпонував по українській пєсі: "Наталка-Полтавка" та "Москаль-Чарівник". Великий успіх цих творів викликав наслідування: Василь Гоголь, що провадив домашній аматорський театр в маєтку Трошинського, написав кіль-ка українських пєс, в яких, здається, це відчувався значний вплив старих інтермедій. В кожному разі та одинока пєса Василя Гоголя, що дійшла до нас "Простак", складається з двох частин: одна позичена із інтермедії /як з поросям зайця ловити/, друга з Москаля-Чарівника. Слідом за Котляревським цілий ряд українсь-ких театральних творів написав повістяр Квітка-Основ'яненко, в тому числі трилогію Шельменка, сентиментальну драму "Щира лю-бов", водевіль "Бой-Жінка" і особливо популярну співотру "Сва-танця на Гончарівці", твір неперечно дуже талановитий. Харківсь-кий же одаценник С. Писаревський, мабуть під впливом Квітки, ско-мпонував текст опери "Купала на Івана", Костомаров написав па-ру історичних трагедій з козацького життя, отаман Чорноморсь-ких козаків Я. Кухаренко дав побутову співотру з Чономорського побуту, нарешті, Тарас Шевченко в Петербурзі дав першу історич-но побутову драму, що прийшла на сцену — "Назар Стодоля". Натал-ка-Полтавка Котляревського, Сватання на Гончарівці Квітки і Назар Стодоля Шевченка це неперечно три найкращі театральні твори першої половини ХІХ століття, що і досі тримаються в ре-пертуарі українського театру. В кінці цього періоду уже в 60-х роках ХІХ століття О. Стороженко дав драматично розбійницьку драму з козацького життя — "Гаркуша", що де в чому наслідувала популярну тоді італійську мелодраму Рінальдо Рінальдїні, а в тому ж часі Гулак-Артемовський поставив свого "Запорожця за Дунаєм". В 70-х роках харківський поет В. Александрів інсцені-зував народні пісні — "За Німан іду" і "Ой не ходи Грицю".

Немає ні потреби ні можливості вилічувати весь ук-раїнський репертуар того часу, але з огляду тих, що утрималися в репертуарі, видно, що до великих крайностей ні сентименталіз-му, ні романтики вони не доходили і смертельними жахами спра-вити вражіння не намагалися.

Як звичайно буває в театральній практиці, найкращими театральними творами бувають ті, які скомпоновано для виконан-ня певними відомими авторіві акторами. Компонуючи ролю, автор, маючи перед собою живу людину, що ту ролю буде виконувати, ми-моволі наділяє її життєвими рисами, так що та роля є цінною і для других виконавців. Для конкретних акторів писали роля Шек-

спір, Мольєр для конкретних акторів писав ролі в Наталзці-Полтавці і Котляревський.

Між Харківською дружиною Штейна, що переїхала до Полтави, було два виїмково здібні виконавці: Угаров на драматичні і комічні ролі і молодий комік М. Щепкін. Налетова, можливо приїхала з Харкова, можливо приєдналася до театру в Полтаві. Для цих акторів Котляревський писав ролі: Наталки для Налетової, Вибороного для Угарова і Миколи для Щепкіна. Ролі в Москалі-Чарівнику Котляревський написав для Щепкіна і Налетової. Щепкін з Полтави на рік переїхав до Києва, а потім зовсім перейшов до Москви, де вважався реформатором російського театру. Налетова, втративши голос, залишила сцену, Угаров, що був хорий на алкоголізм, скоро згинув. Особливо тяжкою для українського театру була втрата Щепкіна, хоч він досить часто наїздив із Москви на Україну і виконував тут українські ролі. Замінив Щепкіна на Україні Карпо Соленик / 1811-1851 / виїмково інтелігентний і обдарований актор, що на думку Шевченка навіть перевищував Щепкіна в українських ролях. За Щепкином та Солеником появилася ціла школа українських акторів на ролі коміків, між якими особливо визначився Домбровський в ролі Стецька в Овтанні на Гончарівці, Дрейс в ролі Шельменка, Микульський в ролі Чупруна / Москаль-Чарівник /, Александрів в ролі дяка / з Різдвяної ночі /, Молотковська в жіночих ролях, які перебрала після Налетової. Все це були актори коміки-українці, все були і в російських столицях найкращими акторами коміками. Коли складалися театральні дружини на Україні, то завжди дбали, щоб мати акторів на чоловічі й жіночі ролі, як це в практиці називалось, на малоросійські ролі. Це значило на комічно-побутові ролі в українській мові.

В австрійській Україні на початку століття і аж до 30-х чи 40-х років українських вистав зовсім не було. Полонізація серед уніятського населення зробила такі успіхи, що коли українці, учні Львівської Духовної Семінарії, ставили аматорські вистави, то все в польській мові. Лише після того, як Осип Лозинський у 1834 році видав "Руське весілля" і цю збірку обрядових весільних пісень учні виконали, як хорову дію, то це була перша спроба вивести українську мову на сцені. Між тими учнями був Рудольф Мох / 1816-1891 /, який пізніше сам почав укладати українські пьєси на збір інтермедій і був автором дуже цікавого театального твору "Справа в селі Клекотині". Пятхзістом українських вистав являється коломийський парох Іван Озаркевич, що в травні 1848 року поставив в Коломії Наталку-Полтавку, переробивши її на покутський діалект під назвою "На милування нема силування" і повставлявши до неї покутських пісень. В жовтні того ж року Озаркевич повторив ту ж виставу у Львові на зїзді руських учених. Ці вистави мали великий успіх і під впливом їх зорганізувався гурток аматорів українського театру в Черемислі, який на протязі 1848 і 1849 років дав коло 15 вистав. В музичній частині цих вистав брав участь Михайло Березницький. Здається, тоді ж були українські вистави і в Тарнополі, але до заснування постійного професійного театру прийшло в австрійській Україні тільки двітора десятка років пізніше, у 1864 році. Тут австрійська Україна знову випередила Україну російську, на якій перший професійний чисто український театр вчинішньому розумінню було założено тільки у 1881 р. Але після заснування цих театрів тієї близькості і обміну акторами в такий мірі, як в першій половині XIX століття, вже не було.

У. ЕКЛЕКТИЗМ.

Стан українського театру з мішаним українсько-польсько-московським репертуаром, що видавався нормальним в першій половині XIX століття, з розвитком українського руху перестав задовольняти свідомі українські кола в другій половині століття, особливо починаючи з 70-х років. В Західній Україні під Австрією уже з 1864 року існував самостійний український театр; відділення українського театру від співжиття з польською та московською сценами стало на порядку денному, і особливо після 1868 року, коли польські вистави фактично на Україні було заборонено і співжиття в театрі залишилося тільки з театром московським.

Над творенням окремого українського театру, відокремленого від московського, почали працювати спочатку аматори, яких два особливо видатних кола зібралось одно в Києві, друге в Єлисаветі.

В Києві справа почалася більш імпозантно: тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенки та поета Старицького, у якого виявився зовсім виїмковий талант режисера і майстра сцени. Старицький, що виступав і як видатний драматург, особливого значення для театру набрав як режисер, що умів не тільки надзвичайно картинно поставити театральний твір на сцені, але й приготувати його, переробивши його із повісті чи оповідання або із невідомого під театральності драматичного твору іншого письменника. Старицький був незамінним співробітником Лисенки, що пристосовував йому дуже сценічні лібретто із повістей Гоголя або творів інших письменників, як Кухаренко, твір якого Старицький з музикою Лисенка зробив сценічним і популярним. Коло Лисенки і Старицького об'єдналися аматори українського театру як Павло Чубинський, автор українського гімну і відомий етнограф, його приятель О. Русов — пізніше відомий статистик. Ці обидва аматори, як і молодший від них Орест Левицький, мали прекрасні голоси, уміли співати і були талановитими аматорами виконавцями. На жаль, наукові покликання не дали їм присвятитися театрові. Подією в діяльності цього гуртка була вистава у Києві в 1874 році написаної тоді Лисенком опери "Різдвяна ніч". Спогади про цю виставу і досі по-впливають друком з під пера різних учасників або глядачів. Але наукова праця відтягла громадян, що об'єдналися в цій гуртку, від театру і ніхто з них не став професійним актором.

Інакше справа стала у Єлисаветі, де на чолі гуртка стояв великий театральний артист Марко Кропивницький, а його оточувала талановита родина Тобілевичів. Кропивницький у 1871 р. вступив до театру в Одесі по контракту "на малоросійські роли" і зразу визначився своїм великим талантом. Але всякий потяг до відокремлення українського театру, здавалось, було навісмі убито заборонаю українського слова на письмі і на сцені знаменитим Емським указом 1876 року. Цей указ зостався неодмінним і в силі аж до революції 1905 року, і багато лиха заподіяв українському письменству і театрові. Але відносно театру цей абсурдний указ не міг фактично встояти і в 1881 році Кропивницький, граючи в театрі Ашкарєнка в Кременчуці, здобув дозвіл на українські вистави і заложив для них відособлене товариство українських акторів. Це власне була історична заслуга Кропивницького, що він в той спосіб, як Лисенко музику, відділив укра-

їнський театр від московського і дав йому самостійне життя. Тому по справедливості Кропивницький уважається батьком українського театру, як Лисенко української музики, як Котляревський української літератури. Але акт Кропивницького удався далеко ефектніше і блискучіше ніж Лисенка, бо Лисенко чотирі десятиліття не мав у музичній праці ні товариша, ні послідовника, а Кропивницький зумів себе зразу оточити блискучою плеядою співробітників, між якими на першому місці стали три брати Тобілевичі: Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський і Панас Саксаганський і їх сестра Садовська-Варилотті. Їх доповнював незрівняний комік-резонер Максимович. В жіночих ролях заблистіли зовсім вишукані таланти, драматичної героїні Марії Заньковецької і побутовий талант Затиркевич-Карпинської. Коли ця перша плеяда відійшла від Кропивницького, він вишлекав другу з такими акторами як Ф. Левицький, Борисоглібська, Боярська, Зарницька, Загорський, Зиничковський та ін. Ще згодом Кропивницький зробив ще один набір акторів і виховав такі таланти як Ліницька, Глоба, Рафальський, Гайдамака і багато інших. Зрештою всі українські актори до революції були або учнями Кропивницького, або учнями його учнів. Відділення українського театру від московського дуже дорого йому обійшлося. Власне довелося весь терен культури українського театру відступити московському театрові, а творення українського починати майже спочатку. Від старого репертуару в нових обставинах можна було скористуватися хіба яким десятком театральних творів вище поражених, довелося замкнутися в тісних рамках побутового престолярного театру, бо інші не побутові твори стали власністю московського театру, а українських інакше як побутових та інколи історично-побутових, виставляти було не вільно. Тому умілість акторів обмежилася до мелодраматично-побутових тонів і засобів гри, і модерні течії європейської театральної умілості не знаходили доступу до українського театру, а як інколи і знаходили, то українські актори не могли собі дати з ними ради. В цей час московський театр закріпив свої позиції на Україні, став театром поступовим, театром нових течій в мистецтві, а відокремлений український театр зійшов на роль театру обмеженого, провінціального, народньо-побутового.

Але які великі жертви український театр не поніс, жертвенності вистарчило і праця навколо українського театру кипіла: нестачу репертуару кинулись надолужувати українські письменники. Крім Старицького, справжній талант драматурга виявив і сам Кропивницький, твори якого не так сценічні, мають слабку драматичну концепцію, але виблискують незвичайно дотепно підхопленими етнографічними деталями, влучними народними приказками, пікантними зворотами народньої мови і дають дуже вдячний матеріал для виконавців. Визначився як драматург і Карпенко-Карий / Іван Тобілевич /, з драматичними творами ще менше сценічними, але цікавими своїм сильним потягом до справжнього реалізму. На допомогу ним діячам театру поспішили і інші українські письменники, як Глібов, Мирний, Левицький-Нечуй, Олена Пчілка, не драматурги з покликання, письменники сторонні театрові не могли дати творів театральних, але дали матеріал, який Старицький зумів використати, надавши їхнім творам театральності і сценічності та зробивши їх репертуарними.

На протязі чвертьстолітнього існування українського театру в трікочній побуті українського театру з'явилися і нові драматургічні сили, які зуміли собі дати раду як Лисенко з музикою, так і з драматургією, з'явилися і нові драматургічні сили, які зуміли собі дати раду як Лисенко з музикою, так і з драматургією, з'явилися і нові драматургічні сили, які зуміли собі дати раду як Лисенко з музикою, так і з драматургією.

та історично-побутових драм Людмилі Старицької-Черняхівської.

Зведений до меж побутового провінціального театру, український театр із скромною обстановкою з малою оркестрою не міг собі дозволити на оперові вистави і українські співаки му- сіли віддавати свої сили або московській оперовій сцені, яку во- ни буквально виносили на своїх плечах, хоч польській як Мишуга, або Дідур, або Лопатинська, хоч німецькій як Менцінський, або Но- салевиц, хоч італійській, як Крушельницька, а на Україні в трьох найбільших містах: Києві, Харкові й Одесі існували великі, пості- йні оперові театри. Навіть прекрасна співачка з могутнім голо- сом, співробітниця нещасливого Марковича, Меланія Загорська, і та зосталася по-за українським театром і тільки встигла наспівати Лисенкові музику до Наташки-Полтавки Онуаса Марковича та се- рію пісень народніх, що зложили у Лисенка окремий випуск. Така співачка, як Литвиненко-Вольгенут прийшла до української опери тільки після революції.

На австрійській Україні реалізатором українського те- атру був Іллян Лаврівський, що добився від "Руської Бесіди" за- сновання "театрального відділу", який за два роки зібрав з краю кошти, заангажував із Житомира актора О. Бачинського з жінкою, особливо талановитою артисткою, і відсвяткував відкриття театру 29 березня 1864 року. З невеликою перервою цей театр проісну- вав 50 років до світової війни і був одним з українських те- атрів на австрійській Україні. Бачинський привіз з собою великий театральний репертуар з російської України, а до того місцеві письменники старалися його збільшити перекладами та переробка- ми з інших мов. До перерібок особливо взялися Павло Свенціцький /1841-1876/ та І. Наумович, що тоді ще був не заробив своєї піс- нічної сумної слави. Виконавцями були, крім подружжя Бачинських, здебільшого аматори, які вносили в свою працю не тільки ентузі- азм, а іноді і справжній хист. Театр давав вистави у Львові, Ко- ломії, Станіславові, Чернівцях, Стрию, Самборі, Перемишлі і мав ус- піх. Але в кінці 1865 року справа розпалася, Бачинський розвя- зав театр і відїхав до Кам'янця на Поділля. До 1870 року не мо- гли театру поставити і тільки в цьому році директуру обняв Моленцький, але повіл театр в московільському напрямі і силку- вався давати вистави в московській мові, якої, до речі, ніхто не умів. Так справа йшла до 1874 року, коли директура перейшла до рук Теофілі Романовичової, яка провадила її до 1880 року. Це, здається, була краща доба галицького театру. На цей час театр вже мав субвенцію від галицького союзу, а "Краєвий Відділ" для догляду над театром заснував "Артистичну комісію", що проісну- вала до самої світової війни.

За часів Романовичової до театру приєхали такі видат- ні сили як її сестра Марія, потім Ляновська, і актор Іван Грене- вецький, приїздив на гастролі Кропивницький. Перейшов з польсь- кої сцени на українську сильно темпераментний обдарований ак- тор Плоневський, що на сцені і життя своє поклав, і ряд інших. Другий період, коли театр знову добре стояв, це були роки 1882- до 1889, коли він був під зарядом Гриневецького та Бібєровича, а коли у 1889 році Гриневецький умер, то ще до 1892 р. його про- вадив сам Бібєрович. Тоді до театру притягли таких акторів як К. Підвисоцького, Осиповичеву, родом польку, але яка не покинула українського театру до смерті. Тоді ж до театру приїхав і Му- зик-Отечницький і його жінка Е. Стечинська. До тогочасного ре- пертуару українського театру увійшли історичні твори Огонів- ського, трагедія К. Устияновича "Прополк і Святославич", Йосипа Барвінського драма "Павло Полуботок" і деякі твори Ю. Федько —

зича. Тоді ж почав свою працю для театру може найвідоміший із драматургів Галичини, комедійний автор І. Цеглинський, що дістав премію на драматичнім конкурсі у 1896 році за комедію "Торговля жемчугами". Після Віберовича театр власне не розвивався і не виходив із постійної кризи, а часом бував якось болячкою на тілі галицького суспільства; "наша театральна мізерія" назвав його Франко, хоч тоді театр мав і підвищену суспільну, і були талановиті актори, як подружжя Рубчаків, або Василь Юрчак (1878-1914) "серйозний злибський народний актор"; але якось не було в театрі господаря. Не направив справи і Микола Садовський, що приїхав з Заньковецькою і провадив театр у 1905 році. Останній провідник театру Йосиф Стадник провадив театр з перемінним успіхом та успіхом до 1913 року. В цей час в театрі грала пані Стадникова, що пізніше прийшла до Києва і з успіхом виступала в театрі Садовського.

Що в році 1914 театр хотів відсвяткувати свій 50-ти літній ювілей постановкою історичної драми В. Пачовського - "Сонце Руїни"; але в тому ж році вступили до Галичини російські війська і знищили всі установи українського культурного життя, в тому числі і театр.

VI. СУЧАСНІСТЬ

Нинішня доба українського театру як і музики, іде під гаслом розриву пут провінційальної побутової обмеженості; майстрі театального мистецтва і театральні діячі прагнуть до того, щоб страхнутися від пороку побутової рутини, від старих звичок праці, одійти від побутових тонів, чи краще сказати, засвоїти, побіч тонів побутових, також широку гаму тонів і полутонів модерної театральної умілої, виплювати культуру тіла і взагалі засвоїти всі досягнення модерної театральної творчості.

Перша почала серйозно і систематично переслідувати ці стремління Карія Старницька (1865-1930), старша дочка Михайла Старницького солідною підготовкою працею. Ще за життя Лисенка вона організувала при його музичній школі драматичні класи, в яких дуже продумано старалась дати учням все те, чого бракувало акторам українського театру, обмеженим провінційальною побутовщиною. Після смерті Лисенка Старницька перебрала на себе ціле ведення школи, розширила програму драматичних класів і в її школи ввійшов гурток молодих театральних діячів, що під проводом Л. Кубраса заклали Молодий Театр, який відіграв помітну роль в театрі під час революції.

Далі пробувала зрушити український театр з побутового репертуару молода генерація драматургів, а саме: Леся Українка своїми раціональними, іноді філософічно заглибленими драматичними сценами, В. Винниченко менше глибокий, але темпераментний драматург і С. Єсесь поетичними, хой манерізовано-декадентськими драматичними етюдами. Ні одного із них твори не могли увійти до театального репертуару, бо були не під силу для виконання українських побутових акторів. Легше увійшли в репертуар деякі драматичні твори С. Черкасенка (1878-1940), молодшого від згаданих вище, але примітивнішого. Може їм понагала якраз їхня модерність надто примітивна. Назвакши психологічно хорі декадентські етюди І. Хоткевича, здається, і не пробували виставляти на сцені.

Нарешті, здвигові з побутового репертуару пробували зарадити і перекладачі князичних творів світової драматургії. Власне

ці перекладачі почали працювати вже давно : М. Старичський ще в роках 70-х XIX століття переклав, і то дуже поетично, мексиканського Гамлета. Два десятки років пізніше П. Куліш дав переклади коло двох десятків популярніших трагедій і комедій Шекспіра, Грінченко і Степанко лишили переклади трагедій Шіллера, Самійленко — лишив прекрасний віршом зроблений переклад Мольєрового Тартюфа і "Шлюб з примусу", Сакаганський у Києві ставив і дуже вдало "Розбійників" Шіллера в перекладі Черняхівського, і не так вдало "Урієля Акосту" Гуцкова в перекладі Ломатинського; галицький театр виставляв Кальдерона "Війт Заламейський" в перекладі Франка, Загаров виставляв "Мірондоліну" Гольдоні в перекладі Грінченка, на реєстрі М. Рильський дав переклади виконані прекрасним віршом трагедій Корнеля Расіна і "Мізантроп" Мольєра. Ці переклади дорівнюють перекладу Тартюфа у Самійленка і разом з ним можуть уважатися, мабуть, за кращі переклади класичної драматургії на українську мову. Переліченими далеко не вичерпується перекладена на українську мову класична драматургія, в якій можна знайти і драми Лопе де Веги і мелодраму Гюго "Лукреція Борджіа" в перекладі О. Коннор-Білінської, і драми Мюссе, і Фауста Гете в кількох перекладах, і багато інших. А чи використовуватиметься нарешті, винісши ми українськими театрами це багатство класичного репертуару? В цьому можна сумніватися, хоч за добрими перекладами діло не стоїть. Талановитий і вдумливий режисер О. Загаров охоче виставляв, крім Гольдоні, і мольєрового "Тартюфа", Лесь Курбас ще в початку революції дуже цікаво виставляв з Молодим Театром софокловського "Ойдиша царя". Вороний рвався поставити Лукрецію Борджіа Гюго, але цього йому так і не судилося здійснити.

Шкіл драматичних останніми часами на радянській Україні засновано чимало, чимало нових театрів як драматичних, так і оперних, але дати категоричну відповідь, чи дійсно сучасні майстри українського театрального мистецтва вже пережили добу провінційної побутової обмеженості і вийшли на широкий шлях театральної творчості, все таки важко. Поперше, вся театральна праця на радянській Україні має характер постійного експерименту з постійними змінами завдань, а подруге, щось і досі не чути на радянській Україні таких імен модерних акторів, щоб згучали так само призначено, як імена корифеїв побутового театру. Зрештою і кращих постановок українських театрів за кордоном радянської України ще не демонструється. А разом з тим кожне ім'я майстра театрального мистецтва, як тільки починає зарисовуватися ослідніти, швидко з обрію зникає. Так зникло ім'я талановитого драматурга Миколи Куліша, зникло ім'я режисера Курбаса. Тетер голосніше дружить виступає на українському театрі ім'я драматурга Корнійчука. Чи надовго? І що власне уявляють його драматичні твори? Доводиться більше ставити знаків запитання ніж давати конкретних відповідей.

На українських землях під Польщею спочатку відновився театр "Бесіда", але в 1922 році Бесіда відмовилася його переводити. Натомість в різних місцях і в різні часи виникло коло шістьох-десяти різних театрів, але поважно говорити можна про мистецький рівень трьох-чотирьох. В останніх з них два ослідніші з них об'єдналися і можна було від нового підприємства чекати мистецьких осягнень. Але Польща впала, прийшла нова большевільська окупація і всі карти змішала.

Література.

докладніші нариси загальної історії українського театру:
О. Кисіль: Український театр. Київ 1925.
Д. Антонович: П'яста років українського театру. Прага 1925.
При цій книзі подано докладну бібліографію до історії українського театру. Обидві книги за 15 років трохи перестаріли.

Отислі нариси:

С. Чернецький: Театр. В книзі Історія Української культури. Видання Тиктора. Львів 1937. Стор. 663-690.

О. Кисіль: Шляхи розвитку українського театру. Київ 1920.

Д. Антонович: [?] Український театр. Прага 1923. (Відбитка з часопису "Нова Україна").

2) Театр. Загальна енциклопедія - "Книга Знання" т. III. Стор. 509-518.

3) Das ukrainische Theater.- Das geistige Leben der Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart. Münster 1930. Стор. 145-158.

Історія шкільного театру XVII та XVIII ст.:

Н. Петров: Очерки истории украинской литературы. Киевская искусственная литература преимущественно драматическая. Киев. 1911.

В. Разанов: Драма українська. I. Старовинний театр український. Т. т. I, III-IV. Київ. 1926-1929.

М. Возняк: Початки української комедії. Львів. 1919.

Історія театру в Галичині :

С. Чернецький: Нарис історії українського театру в Галичині, (1864-1934) Львів 1934.

ЗАКЛЮЧЕННЯ .

Видання курсу Української Культури затяглося на шість років. Розмір курсу, широта предмету, конечність зібрати до участі з ньюму до десятка різних фаховців і працю їх, по можливості, об'єднати, - все це служить вистачаючим виправданням цієї затримки. Але зрештою воно все таки дійшло до кінця .

На наш глибокий жаль, дехто з учасників курсу не дожив до його закінчення. В числі живих вже немає наших високошанованих і щиро люблених товаришів-співробітників: Василя Олексійовича Біднова - почав у Варшаві у 1935 році і Олександра Гнатовича Лотоцького - почав теж у Варшаві у 1939 році. З чуттям дуже глибокого жалю спиняємося над пам'яттю цих двох незамінних фаховців в історії української церкви і дисциплін з цим їхнім основним фахом пов'язаних. Проф. Біднов, крім історії церкви, багато працював над історією освіти на Україні і особливі заслуги поклав на ниві дослідів історії стенової України. Він для нашого курсу дав огляди школи й освіти на Україні і огляд історії української церкви. Проф. Лотоцький, довголітній трудівник на ниві видавництва українських книжок ще за часів царської Росії, що не тільки як дослідник, але і як практик, що багато гірких чаш випив на шляху цієї праці, дав для нашого курсу історію української друкованої книги. Наше життя глибокої туги за втраченою пам'яттю цих двох світлич працівників на ниві української науки і культури ще збільшується від свідомості, що на посту

науки їх місце досі не заступлене і не видно кандидатів, щоб цей пост заступили.

Починаючи наш курс, ми у вступі (стор. 3) попереджали, що наш огляд української культури буде зроблено дуже неповно і то з двох причин: перша, що більшість галузів суспільної культури, як політичний розвій економічних і суспільних відносин на Україні, розвій держави і державних установ тощо відходять до курсу загальної історії України, а розвій літературної творчості має зложити окремий курс історії української літератури: так само в окремий курс має відійти огляд народньої матеріальної культури, що має зложити курс української етнографії; нарешті з причини нашої непоінформованости ми не можемо висвітлити успіхів і досягнень українців в обсязі прикладних наук і технічної культури, а також в обсязі наук гуманітарних, але не зв'язаних з предметами україністики. Ще не зроблено тих праць, на підставі яких можна було б висвітлити цю сторону української культури. Таким чином наш курс обмежується до огляду української духовної культури, та і то не повно, бо немає огляду літературної творчості нашого народу, огляду його мистецтва поезії і інших вище згаданих дисциплін.

Нарешті, починаючи наш курс, ми зауважили (стор. 4), що для зрозуміння культури українського народу, треба зрозуміти закони, за якими культура розвивається, отже, треба студіювати Історію Української культури. Тому ми застерігаємо, що в представленні образу української культури ми обрали методу історичну і старалися дати зрозуміти той історичний процес, в якому постійно міняється зміст і форма виявлення різних галузів української культури. Разом з тим ми старалися показати, що в різних галузях творчості і культурного руху, всі незчисленні галузі культурної творчості власне розвивається за єдиним законом в одному великому історичному процесі.

Для кращого зрозуміння цієї єдності, ми прийняли періодизацію, з якої виявилось, що всі галузі української культури переходять ті самі періоди єдиного історичного розвитку. В залежності від фаху кожен дослідник дає тим періодам іншу назву, прийнятну в його науці, але читач повинен розуміти, про який період іде мова незалежно від того, як цей період називається. Найдетальніше ми намітили періодизацію в розділах присвячених галузям мистецтва і назви періодів дали ті, які уживаються в історії європейського мистецтва. Тут ми дотримувалися системи восьми періодів, зводячи в силу локальних українських обставин добу візантійського стилю і стилю романського до одного періоду візантійсько-романського, за яким послідовно приходили періоди готики, ренесансу, барокко, рококо, класичности, еклектизму і сучасности. Але цієї номенклатури, крім істориків мистецтва, дотримуються тільки найнижчоступовіші історики літератури, інші фахівці зживають загально історичних назв тих самих періодів, інколи деякі з них об'єднуючи між собою, інколи поділяючи їх на часті і деталізуючи.

Так період візантійсько-романський в загальній українській історії називається — Княжі часи. Інколи історики, коли їм це зручно, відділяють період візантійський романізований від чистого романського і перший називають "Домонгольська доба" або "Передтатарські часи", а другий називають галицькою добою, або часи галицько-візантійськими. В Західній Європі доба романсько-го стилю називається добою феодалізму.

Доба Готики український історик звик називати добою "Литовсько-руською", або часами литовсько-руської держави. Історики Західньої Європи цю добу називають добою "розвою міст".

Добу Ренесансу український історик здебільшого називає добою початків Козаччини, в Західній Європі історики її теж називають добою Ренесансу або добою початків модерної держави.

Добу Барокко українські історики називають добою розцвіту Козаччини і для власної зручності іноді її деталізують, ділячи на коротенькі періоди: Хмельниччини, Руїни і часів Мазепи. В Західній Європі історики називають цей період добою "станової монархії", або "католицької реакції".

Добу Рококо українські історики називають останніми часами Козаччини. Історики Західної Європи цю добу після традиції називають добою "просвіченого абсолютизму", або менш святочно добою абсолютної монархії. Три періоди: Ренесанс, Барокко, і Рококо на Україні відповідають трьом періодам розвитку Козаччини, і тому історики України часто ці три періоди зводять до одного добу Козаччини. І це має знову свій сенс і підкреслює єдність історичного культурного процесу. Як на протязі цих трьох періодів змінюються фази розвитку одної суспільної верстви — Козаччини, так і всіх галузях мистецтва і культури в цих трьох періодах розвивається один процес, що в Добу Ренесансу складається, в добу Барокко повно розвивається, а в добу Рококо кінчається, точніше так, як і ціла Козаччина.

Доба класичності на Україні у істориків здебільшого називається добою розвитку кріпацтва, а в Західній Європі — добою виступу "третього стану".

Доба еkleктизму не має в українських істориків своєї окремої назви; у всесвітній історії її називають добою найвищого розвитку капіталізму.

Нарешті сучасність і є сучасністю, яка може до історії і не належить сьогодні, але буде належати завтра. Те, що було сучасністю і до історії не належало, коли починав виходити наш курс Української Культури, тепер вже одійшло до історії і то до років історії повних великих подій, в яких багато держав загинуло, змінилася основна політична мапа Європи, а що для нас головне, змінилася доля великих частин української землі і українського народу.

Крім перелічених вище назв різних періодів історії культури, деякі автори могли вживати ще й інших назв і термінів, іноді деталізуючи періодизацію, але читач мусить розуміти і сам здати собі справу під якою назвою криється який період історії Української Культури.

Очевидно буде не актом звичайної чесноти, але виявом справжнього почуття, коли кінчаючи цю шестилітню працю ми висловимо щиро подяку всім товаришам-співробітникам курсу Української Культури, що не пожаліли для неї свого часу, і цілому колективу Українського Технічно-Господарського Інституту — УТГІ, що не пожалував ні часу на видання курсу, ні коштів, щоб опублікувати його бодай скромними, але необхідними таблицями ілюстрацій.

Д. Антонович.

Подбруді 50, УІІІ, 1940.

До курсу "УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА".

З А П И Т А Н Н Я :

До лекції 1-ої:

1. Від якої науки почалися наукові дослід на полі українознавства?
2. Які науки українознавства розроблялися в XIX столітті?
3. Які науки українознавства розвиваються в XX столітті?
4. В яким напрямі розвиваються склад наук українознавства?
5. Які імена можна назвати, як найвидатніші в науках українознавства в XIX столітті?
6. Яка практична користь для українців від наукових досягнень в галузі українознавства?

До лекції 2-ої й 3-ої:

1. Чому школа на Україні була конфесійною?
2. Яке значіння мала конфесійність у шкільній практиці і як у різних часах це значіння мінялося?
3. Яку роль і коли грала українська аристократія в справі заведення шкіл на Україні?
4. Яку роль і коли в шкільній справі грало українське міщанство?
5. Яку роль і коли в шкільній справі грала козацька верства?
6. Як ставився до українського шкільництва литовський уряд?
7. Яке відношення до українського шкільництва було з боку польського уряду?
8. Як до українського шкільництва поставився російський уряд?
9. Яке відношення до українського шкільництва виставляв австрійський уряд?

До лекції 4-ої та 5-ої:

1. Що дала Наддніпрянській Україні в ділянці народньої освіти революція 1917 р.?
2. Опишіть систему шкільної освіти на Радянській Україні.
3. Подайте характеристику трудової школи в сов. Україні.
4. Як здійснюється на практиці принцип обов'язкового загального та безплатного навчання в трудовій школі сов. України?

5. Опишіть послідовність ступенів професійної освіти в сов. Україні та ті завдання, які ставив собі кожний з цих ступенів.
6. Охарактеризуйте стисло сучасний стан народної освіти: а/ в Галичині; б/ на інших українських землях під Польщею; в/ на Буковині г/ на Підкарпатській Русі; г/ в українських колоніях - в Канаді та Бразилії.

До лекцій 6-9:

1. Коли почалося українське письмо, звідки і в якому вигляді прийшло воно на Україну?
2. Який зміст мали перші українські книги?
3. Яка була техніка переписування книг на Україні, хто нею займався, які були спеціальності?
4. Коли почалося друкування українських книжок поза Україною і на Україні?
5. Яка була доля українського друкарства за польського володіння Україною?
6. Яка була доля українського друкарства під пануванням Москви до XIX ст.?
7. Яка була доля українського друкарства в XIX ст.?
8. Яке значіння для українського друкарства мали українські шляхта? міщанство? козацтво?
9. Яке було історичне значіння української книги в XVI-XVII століттях?
10. Яке було значіння української книги в XIX ст.?

До лекцій 10 і 11.

1. Коли починається українська філософія? Коли позичена? Коли самостійна?
2. Чому ми зовемо Сковороду "містиком"?
3. Чи не знаходите Ви в поглядах Сковороди невідомості? Коли так, то яку?
4. Яку схожість Ви знаходите між думками Сковороди та Куліша?
5. Чи є схожість між думками Сковороди та Юркевича?
6. Які з думок Костомарова про російський та український народний характер можна ще й тепер вважати вірними?
7. Дайте короткий виклад думок Юркевича.
8. Чи погоджуєтесь Ви з характеристикою українського світогляду, що подано в кінці лекцій? Як до ні, то що Ви вважаєте помилковим, а що Ви, може вважалиб потрібним ще додати?
9. Чи вважаєте Ви можливим користатися творами Гоголя для характеристики української думки?

10. Чи є схожість між думками Гоголя та Куліша ?

До лекцій 12 і 13.

1. Як Україна стала християнською і як в українському народі ширилася українська віра ?
2. В чийй залежності була християнська церква на Україні ?
3. Як і чому від української церкви відділилася церква московська ?
4. Як і чому єдина українська христичнська церква розкололася на православну та уніятську ?
5. За яку церкву стояли народні маси на Україні ?
6. Як і коли Московщина покорила собі українську церкву ?
7. Де була розповсюджена Унія і чому вона під кінець утрималася тільки в австрійських українських землях ?
8. Яку роль грає церква в нинішній боротьбі укр. народу за визволення ?
9. Яка небезпека загрожує українському народові з боку церкви ?

До лекції 14.

1. Які кодекси права діяли на Україні і в якій черзі вони слідували один за одним ?
2. Які основні принципи "Руської Правди" в карах за злочини ?
3. Коли повстав, звідки розвинувся і де був чинним "Литовський статут" ?
4. Що таке "Магдебурське право" і де воно діяло ?
5. Які суди були в гетьманській Україні ?
6. Що таке "Копні суди", як і де вони відбувалися ?
7. Що таке "Права по котрим судится малороссійский народ" ?
8. Коли і як скінчилося діяння українських кодексів права ?

До лекції 15.

1. Що треба розуміти під національним мистецтвом ?
2. Чи може бути у культурного народу зовсім самобутнє мистецтво ?
3. До громади яких народів з своїм мистецтвом належить український народ ?
4. Які фази в розвою свого мистецтва пераходив український народ ?

До лекцій І6-І8.

- І. З якого часу можемо стежити початок і розвій української архітектури ?
2. Які гіпотези були в науці про походження архітектури на Україні і яку можна уважати за найоправданішу ?
3. По яких центрах України і в яких часах найбільше розвивалася українська архітектура ?
4. Якими будівельними матеріалами послуговувалися будівничі на Україні ?
5. В якому відношенню між собою була на Україні архітектура мурована й дерев'яна ?
6. З якого часу можемо стежити дерев'яну архітектуру на Україні ?
7. Які типи української дерев'яної архітектури збереглися до нашого часу ?
8. В яких часах які верстви людності були головними меценатами української архітектури ?
9. В яких часах яких знаємо найголовніших архітектів на Україні, і які будівлі вони вивели ?
- І0. Який стан української архітектурної творчості в наших часах ?

До лекцій І9-20.

- І. З якого часу можемо стежити розвій української скульптури ?
2. Звідки прийшло на Україну мистецтво української скульптури ?
3. Яким матеріалом користувалися спочатку українські скульптори ?
4. Де на Україні найбільше розвивалося спочатку українська скульптура ?
5. Звідки прийшла на Україну, і коли, скульптура нових часів ?
6. Де був перший центр розвою скульптури нових часів ?
7. В якому матеріалі досягли найбільших успіхів українські скульптори ?
8. Де мусіли зосереджуватися українські скульптори в останніх століттях ?
9. Які в цих часах були найславніші українські скульптори і які їх твори ?
- І0. Де мусять працювати видатніші скульптори наших днів і які їх твори ?

До лекцій 2І-22.

- І. З якого часу можемо стежити розвій українського малярства ?

2. Звідки прийшло на Україну мистецтво малярства ?
3. Які напрями в малярстві боролися на Україні за князівських часів ?
4. Які два типи малярства розвивалися на Україні в середніх віках ?
5. До якого типу з огляду на виконання відносяться старі українські ікони ?
6. Який був район розповсюдження українського малярства при кінці середніх віків ?
7. Які впливи дали себе знати в українському малярстві з початком нових віків ?
8. Які осередки малярства були на Україні за козацької доби ?
9. Де мусіли закладатися осередки українського малярства в часах післякозачьких ?
10. Де і в якому напрямі працюють сучасні майстри українського малярства ?

До лекцій 23-24.

1. З якого часу можемо стежити розвій української гравюри ?
2. Якого типу знаємо на Україні гравюри залежно від матеріалу, на якому їх виготовлено ?
3. Якого типу знаємо на Україні гравюри залежно від їх призначення ?
4. Які осередки виробу гравюр були в старій Україні ?
5. Де на Україні були школи граверного мистецтва ?
6. Де удосконалювалися українські майстри в мистецтві гравюри ?
7. Куди перенісся головний осередок українського мистецтва гравюри з кінця ХУІІІ ст. ?
8. Яке значення для розвитку української гравюри має Шевченко ?
9. Де і як працювали українські гравери після Шевченка ?
10. Які ознаки оживлення граверного мистецтва на Україні в сучасності ?

До лекцій 25-26.

1. Чи можна дати повний образ розвитку орнаменту на Україні ?
2. З якого часу ми маємо перші зразки орнаменту на Україні ?
3. З якого часу можемо починати розгляд розвитку орнаменту на Україні ?
4. За якими ознаками можна класифікувати орнаменти ?
5. Які організації майстрів і в якій послідовності од-

- на по другій працювали над орнаментом ?
6. Коли і з яких причин продукція орнаменту одійшла до сільської людности ?
 7. Які гатунки орнаменту і мистецької промисловости, знані в старовині, було страчено ?
 8. Які гатунки мистецької промисловости нові з'явилися на Україні в кінцем ХУІІІ та в ХІХ ст. ?
 9. Яка небезпека загрожувала розвоєві українського орнаменту на початку ХХ століття ?
 10. Які ознаки оживлення українського орнаменту бачимо в сучасності ?

До лекцій 27-28.

1. В чому полягає основний характер української музики ?
2. Які зберіглися найстарші українські пісні та які їх ознаки ?
3. На які характерні групи діляться старі українські народні композиції ?
4. Чи збереглися останки українського старого героїчного епосу на Україні ? Самостійно, або як напластовання в козацьких думах ?
5. В яких часах найбільше розвивалася староукраїнська народня пісня ?
6. Яке потне письмо і в яких часах уживалося на Україні ?
7. Який був первісний церковний спів на Україні ? Коли заведено поліфонічний спів у церкві, як він називався і чи мав вплив на народню пісню ?
8. Коли появилися великі церковні композитори українські/які саме, і яке значіння вони мали для розвоє української музики ?
9. Хто був центральною постаттю в українській музиці другої половини ХІХ ст. і яке мав значення для розвоє української музики ?
10. Які композитори працювали в українській музиці в другій половині ХІХ ст. і на початку ХХ століття в обох частинах України /російській та австрійській/, які були їх стремління тоді й до чого стремлять сучасні українські композитори ?

До лекцій 29-30.

1. З якого часу можемо стежити розвій українського театру ?
2. Які були перші відомі нам українські сценічні твори і хто були їх автори та виконавці ?
3. Якого характеру сценічні твори komponувалися на Україні в ХУІІ - ХУІІІ століттях ?

4. Де містився український театр в ХУІІ-ХУІІІ століттях ? Який був його суспільний характер ?
5. Які були найвидатніші українські сценічні твори в ХУІІ ст. і які їх характерні риси ?
6. Хто і як реформував українську драму на початку ХУІІІ ст. і які були наслідки цієї реформи ?
7. В чому полягала реформа українського театру на початку ХІХ ст. ?
8. Який розвій і яке значіння для розвою театру на Україні мав кріпацький театр ?
9. Який характер мав український театр в першій половині ХІХ ст.
10. Коли повстав і як розвивався український театр в Галичині і яка його доля до окупації Галичини в 1939 році ?
11. Хто реформував український театр в другій половині ХІХ ст. і яке значіння та які наслідки мала та реформа для українського театру ?
12. Які стремління виявляє сучасний український театр і який його в загальних рисах характер ?



3 M I C T.

	Стор.
I. Д. Антонович: Вступ.	I-
2. Д. Дорошенко: Розвиток науки українознавства в УІІ і на початку ХХ століття і її досягнення.	9
3. В. Біднос: Школа й освіта на Україні.	20
4. С. Сірополко: Народня освіта на українських землях і в колоніях.	47
5. Українська книга. I.	64
I. Д. Антонович: Книга рукописна.	64
II. С. Лотоцький: Українське друковане слово.	70
III. Д. Антонович: Автори, друкарні і меценати.	80
IV. Д. Антонович: Мистецтво української книги.	95
6. С. Наріжний: Українська преса.	III
7. Д. Чижевський: Українська філософія.	123
8. Д. Антонович: Передхристиянська релігія українського народу.	147
9. В. Біднос: Українська церква.	154
10. Д. Антонович: Українська християнська церква в сучас- ності.	170
11. А. Яковлєв: Українське право. I. Історичний нарис II. Значаче право.	174 181
12. Д. Антонович: Українське мистецтво.	186
13. В. Січинський: Українська архітектура.	188
14. Д. Антонович: Українська скульптура.	220
15. Д. Антонович: Українське малярство.	247
16. Д. Антонович: Українська гравюра.	279
17. Д. Антонович: Український орнамент.	314
18. Д. Антонович: Українська музика.	329
19. Д. Антонович: Український театр.	363

