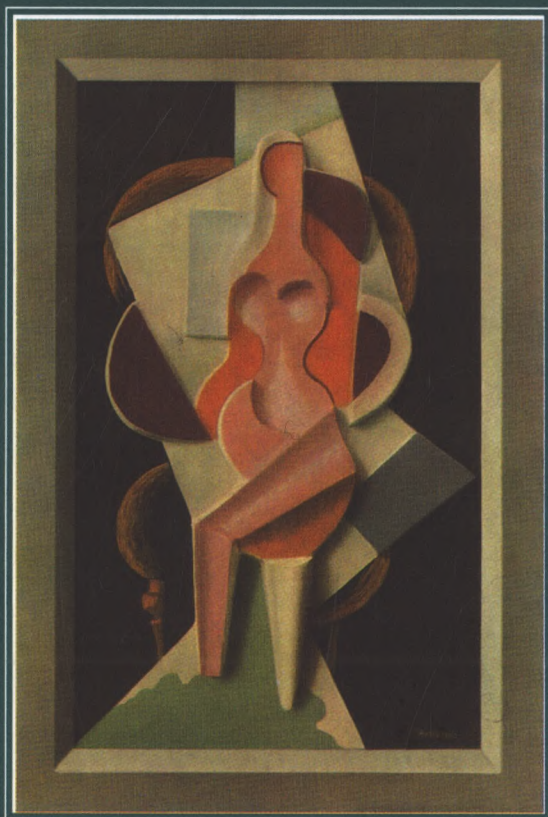


85.1(4кр)  
К 78

Д.П. КРВАВИЧ, В.А. ОВСІЙЧУК, С.О. ЧЕРЕПАНОВА

# УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

## III



Д.П. КРВАВИЧ, В.А. ОВСІЙЧУК, С.О. ЧЕРЕПАНОВА

# УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

III



Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
як навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів

НБ ПНУС



693400

ЛЬВІВ  
Видавництво "СВІТ"  
2005

ББК 85 (4 Ук) я 73  
К-789

Рекомендовано до друку вченою радою  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
(протокол № 3 від 28 березня 2002 р.)  
та вченою радою Інституту народознавства НАН України  
(протокол № 3 від 24 лютого 2004 р.)

**Рецензенти:**

**Андрущенко Віктор** — доктор філософських наук, академік АПН України,  
ректор Національного педагогічного університету  
імені М.П.Драгоманова

**Боднар Олег** — доктор мистецтвознавства, професор  
Львівської академії мистецтв

**Козак Богдан** — народний артист України, професор,  
декан факультету культури і мистецтв  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка,  
член-кореспондент Академії мистецтв України

**Скотний Валерій** — доктор філософських наук, професор,  
ректор Дрогобицького державного педагогічного  
університету імені Івана Франка

Редактор *Діана Карпин*

Загальна редакція, художнє оформлення — *Світлана Черепанова*

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(лист № 14/182-289 від 7 лютого 2002 р.)

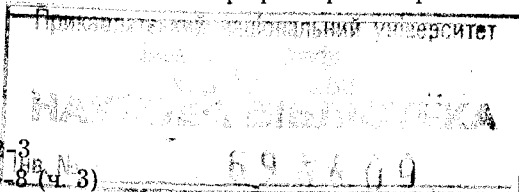
**Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.**

К-789 **Українське мистецтво:** Навч. посібн.: У 3 ч. — Львів: Світ, 2005. —  
Ч. 3. — 268 с. + 80 вкл. іл.

ISBN 966-603-202-3; 966-603-205-8 (ч. 3).

У навчальному посібнику в контексті полікультурного діалогу розглянуто розвиток українського мистецтва XVI–XX ст. Висвітлено світоглядно-естетичні засади трансформації мистецьких стилів; ренесансне мистецтво, бароко, рококо, класицизм і романтизм, феномен авангарду, творчість митців українського зарубіжжя.

Для студентів педагогічних, художніх, інших вищих закладів освіти гуманітарного і технічного профілю різних рівнів акредитації, викладачів, науковців.



ББК 85 (4 Ук) я 73

© Крвавич Д.П., 2005  
© Овсійчук В.А., 2005  
© Черепанова С.О., 2005

ISBN 966-603-202-3  
966-603-205-8 (ч. 3)

## ВСТУП

### Світоглядно-естетичні засади стильової трансформації мистецтва

Дослідження розвитку мистецтва як трансформації художніх стилів належить до актуальних проблем філософії, естетики, мистецтвознавства. Сучасна українська філософська думка аналізує сутність трансформації з позицій системності; концептуальними ознаками трансформації розглядаються: істотна структурна переробка систем, яка (виходячи за межі простого перегрупування її елементів) перетворює внаслідок зміни зв'язків, відношень, опосередкувань (чи навіть умов детермінації) організацію та функції вихідного формоутворення; типовий перехідний процес у галузі знання, культури, соціальної еволюції; змішані форми, в яких поєднуються знищення і переробка старого, адекватне відтворення старого, гібридизація старого і нового; багатоваріантність, тобто не лише рух до нового, а й модернізація старого і традиціоналізація інновацій, пробудження потрібного минулого, вивільнення його від рис стародавності та знищення невинуватених форм теперішнього чи утопічних перекинутих того, що вважають майбутнім; можливість зворотного руху — від нового до старого, не лише в негативній формі його консервації, а також в позитивному вияві модернізації (Кримський, 1999, с. 7–9).

Ці положення мають методологічне значення для дослідження стильових трансформаційних процесів у галузі мистецтва.

Стиль (лат. *stilus* — *спосіб чи образ викладу, зображення, вираження*) — одне із ключових понять естетики та мистецтвознавства було відоме вже в античну епоху. Стильові явища існують в творчості митців певної епохи, країни, художньої течії. Витоки формування стильової свідомості сягають філософських міркувань Платона з приводу розрізнення "гармоній" ("Держава") чи виділення архітектурних "ордерів" колони, яке здійснив відомий римський архітектор Марк Вітрувій (друга половина I ст. до н.е.).

Окремі елементи стильової свідомості можна виявити у Середньовіччі та в добу Відродження. Такі стильові уявлення "мають ще просторово-часовий характер: для формування поняття "стиль епохи" необхідна достатньо розвинена історична свідомість, яка дає змогу локалізувати культурні феномени в часі" (Парахонський, 1982, с. 28).

З добою Відродження історично пов'язують перехід від культури феодального суспільства Західної Європи до культури буржуазного суспільства. Кожна країна здійснює цей шлях відповідно до конкретно-історичних умов економічного та соціокультурного розвитку.

Філософсько-естетичні пріоритети ренесансної художньої практики визначає *антропологічний контекст*, спрямованість на творче самопізнання і самовдосконалення людини. Піднесення духовної свободи і творчих можливостей людини водночас виявляє наївний оптимізм ренесансного мислення, його реформаторську сутність і перехідний характер.

Звернення до духовних здобутків античності, спроби відродження античного стилю мислення і чуттєвості сприяли утвердженню іманентного Ренесансу гуманістичного змісту. В таких соціокультурних реаліях укорінені художньо-естетичні досягнення та суперечності ренесансного мистецтва.

Філософські засади ренесансного світогляду визначає *неоплатонізм*, засновником якого вважається грецький філософ-платонік Плотин (204/205–270). Кожна із трьох історичних форм неоплатонізму характеризується своїми ознаками:

а) *античний неоплатонізм* — надмірно споглядальний; найдосконалішою красою вважається зорово і загалом чуттєво сприйманий космос;

б) *середньовічний неоплатонізм (християнський)* — надмірно *теологічний*; найвища краса — Бог і створений ним світ;

в) *ренесансний неоплатонізм* — *антропологічний*; людська особистість бере на себе функції божества, вона абсолютна не у своєму надсвітовому існуванні, а передусім у безмежній творчості.

Неоплатонізм зумовив три моделі розуміння світу, людини, мистецтва: чуттєвий космос (античність), єдиний і надсвітовий Бог, творець світу (Середньовіччя), творча людська особистість (Ренесанс).

Ренесансний неоплатонізм суттєво визначив пошуки у галузі форми, стилю, творчого методу.

Для ренесансного неоплатонізму першочергове значення має тілесність людини як предмет самоцінного естетичного споглядання. Ренесанс ще не знав розмежування науки і мистецтва, навпаки, тут домінував їх *синтез*. Не випадково більшість митців доби Відродження поєднували художню творчість і науку, досліджували проблеми пропорції, симетрії, ритму, перспективи, гармонії, з якими пов'язують досконале втілення краси. Серед них — Джотто (1266–1337; італійський живописець, скульптор і архітектор), Мазаччо (1404–1428; італійський живописець), Леонардо да Вінчі (1452–1519; італійський живописець, вчений, теоретик мистецтва), Дюрер (1471–1528; німецький живописець, скульптор, гравер, теоретик мистецтва).

Розвиток Ренесансу історично трансформувався через певні періоди. Проторенесанс (друга половина XIII–XIV ст.) характерний актуалізацією античної філософської, етико-естетичної, культурної, мистецької спадщини: від Візантії — до південнослов'янських країн, Болгарії, Сербії, Македонії, Грузії, Вірменії; найраніше виявляється в Італії (XIII—перша половина XIV ст.).

Для Проторенесансу властиві різні художньо-стильові елементи: класичні (античні), візантійські, романські, готичні.

Поступово здійснювалася переорієнтація мистецтва від символіко-алегоричної художньої системи Середньовіччя до зображення реального світу і людини. Важливим досягненням є зображення людини в єдності духовності, тілесності, об'ємності, тривимірності, відокремлення живопису і скульптури від архітектури, нове бачення перспективи. Джотто і Мазаччо досягли значних успіхів у зображенні багатофігурних композицій у тривимірному просторі; в живописні полотна вводився пейзаж і архітектура. З творчістю Джотто пов'язана нова реалістична концепція мистецтва, передусім перспективне передання тривимірного простору й об'ємне трактування пластичної фігури. Нове бачення інтер'єру було значним відкриттям Джотто як архітектора і живописця (Лазарев, 1956, с. 138–139). Творчість Джотто вирізняють чотири характерні "комплекси": "іконний", "побудова в кубічному просторі", "реалістичні символи", "видовищне начало" (Алпатов, 1976, с.136, 145, 153, 177).

Хронологічно лише 30–40 років охоплює період *Високого Відродження* у Середній Італії (кінець XV—початок XVI ст., приблизно до 30-х років). Проте саме цей період дає найяскравіші здобутки в історії світового мистецтва. Уславлених італійських митців Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело "сучасники називали *divino* (божественні)". Мистецтво італійського Високого Відродження характеризує укрупнення архітектурних форм і художніх ансамблів, узагальнення художньої мови (розписи Рафаелем станц (кімнат) ватиканського палацу, сикстинський плафон Мікеланджело) (Ротенберг, 1974, с. 5, 16).

Стосовно загальної світоглядної установки ренесансні художники переважно поділяли *раціоналістичні* погляди епохи, їм не властиве ірраціонально-містичне чи інтуїтивістське розуміння власної творчості.

Творчий метод мистецтва Відродження (як і метод античного мистецтва, що слугував певним взірцем для ренесансних майстрів) не можна чітко визначити як реалістичний чи класицистичний — це радше своєрідна рівновага, їх синкретична єдність. Не випадково він виявився недовготривалим. Розвиток соціокультурних суперечностей засвідчив неспроможність методу гармонізувати те, що в реальності було не лише різним, а й антагоністичним. Художня практика і теорія Відродження по-різному акцентували на одній з двох сторін (типізації чи ідеалізації) ренесансного гармонізуючого творчого методу. Так, у Боккаччо, Шекспіра, Рабле, венеціанських живописців тенденції типізації реальності домінують над ідеалізацією. І навпаки, у Петрарки, Рафаеля, Донателло, поетів французької Плеяди ідеалізація переважає типізуючі орієнтації творчості.

Теоретична свідомість Відродження майже до кінця XVI ст. розглядає реалістичну й ідеалізуючу спрямованість творчості лише різними сторонами органічного методологічного цілого. Однак із загостренням соціокультурних протиріч виявилась ілюзорність гармонійного синтезу ренесансної естетичної концепції. Вже у середині XVI ст. простежуються певні ознаки кризи ренесансної утопії. В мистецтві нарастають тенденції драматичної напруги, трагедійного пафосу, відчуття "втрачених ілюзій" (пізні Мікеланджело і Тиціан, зрілий Шекспір, "Сліпі" Пітера Брейгеля Старшого, або Мужичького) (Каган, 1973, с. 85–89).

У ренесансному світосприйнятті тенденції гармонійного і героїчного набули внутрішньо-суперечливого характеру. Вичерпують себе соціальні умови Відродження, перестають існувати міста-комуні, втрачають верховенство абсолютні монархії, актуалізуються процеси рефеодалізації, реформації та контрреформації.

Період *Пізнього Ренесансу* засвідчує кризу ренесансної культури в таких її формах, як *маньєризм* (з акцентом художньої творчості на алегоризм і символізм), пантеїзм (коли перевага надається безособовій матерії, хоч і одушевленій), *макіавеллізм, утопізм*.

Криза цілісного гармонійно-оптимістичного світосприйняття у художній культурі Італії виявилася у поляризації болонського академізму та караваджизму. Згодом у деяких європейських країнах кризові явища простежуються в розвитку маньєристичного напрямку образотворчого і сценічного мистецтва (Виппер, 1956).

У наукових джерелах висвітлено різні аспекти історичного розвитку мистецтва і зміни художніх стилів: філософські (Ф.Шеллінг, Г.Гегель, А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, Г.Гуссерль, Е.Кассіер, М.Гайдеггер, Н.Гартман), світоглядно-естетичні (Л.Баткін, О.Лосев, Л.Пінський, С.Ротенберг), художньо-методологічні (М.Алпатов, Б.Виппер, В.Лазарев), мистецтвознавчі (Й.Вінкельманн; зокрема представники Віденської школи історії мистецтва — Г.Вельфін, А.Рігль, М.Дворжак, В.Воррінгер, Г. Зельдмайр, Е.Пановський).

У методологічному контексті "*єдність художнього стилю епохи*" проаналізував М.Алпатов (1902–1986). Ознаками такої єдності він назвав відображення сучасного життя, наявність єдиного художнього ідеалу, життєвої програми, цілеспрямованість. На його думку, "набуваючи *стилю* на високому ступені свого розвитку, мистецтво відповідно може називатись *історичним*"; така "стилістична єдність" простежується в епоху доричного мистецтва (храмова архітектура, скульптура, чорнофігурний вазопис, які виражають мужність, силу, почуття міри); у Західній Європі це — пізня готика (собори, вітражі, скульптура, пісні мінезингерів) — в усьому тут виявилась стильова єдність XII століття" (Алпатов, 1948, с. 20–21).

"Єдність стилістичної мови готики" від архітектури до філософських засад, передусім ідею "загального злету людського духу вгору", обстоював О.Лосев.

Готику вирізняє загальна вертикальна піднесеність і тенденції до численних горизонтальних членувань; у їхній сукупності дослідник вбачав провісник Відродження стосовно прогресу людини та людської суб'єктивності, здатність людини "і розчиняти себе" у своєму неперервному становленні, і розділяти це становлення рішуче у кожному пункті його розвитку" (Лосєв, 1978, с. 81).

В основу аналізу стилю Є.Ротенберг поклав "принцип естетичного максимуму". Він розглянув періоди, у межах яких мистецтво набуло найвищої духовної насиченості (Ренесанс), країни, де воно сягнуло найвищого розвитку (Італія; Нідерланди), а також творчість видатних особистостей, діяльність котрих концентрує найвище художнє піднесення епохи (Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело; Тиціан, Рембрандт). За Ротенбергом, проблема стилю ключова для мистецтва XVII ст., оскільки цей період розкрив образний потенціал стильової форми більшою мірою, ніж уся попередня художня еволюція; стиль характеризує домінанта загального типологічного начала як органічна взаємодія *ідеального* (синтезованого на засадах певної естетичної ідеї — ідеї прекрасного) і *реального* (яке споглядається емпірично). Природа стилю вбачається у тому, що властива для певної епохи ідейно-змістова програма втілюється в чітко фіксованих, усталених принципах художньої мови. Синтетичність — найголовніша ознака стилю. Стиль охоплює всі види просторових мистецтв у їхньому взаємозв'язку; реалізація образотворчих можливостей стилю потребує комплексних рішень, де основоположну функцію виконує архітектура. Стильовий спосіб художнього мислення — *"стильова форма"* — не лише власне форма, предметна мова, а й практична реалізація художнього методу загалом; "стильова форма" органічно поєднує змістові й пластичні якості. У такому сенсі "стильова форма" — необхідний атрибут розвитку художніх культур від давнини до Нового часу. Аналіз поняття "стильова форма" дає змогу автору обґрунтувати інше поняття — *"стиль епохи"*. Він розглядає "стиль епохи" як "стильову форму" найкрупнішого масштабу, властиву численним національним культурам у межах значного художнього періоду, тобто "стиль епохи" — радше "історико-естетичний міжрегіональний комплекс". Таких комплексів у розвитку постантичного мистецтва дослідник виділив чотири: *романський стиль, готика, бароко, класицизм*.

Важливе теоретико-методологічне значення має висновок Ротенберга, згідно з яким "стиль — *категорія світоглядна*". Відтак стиль і предметне начало становлять органічну єдність; стиль як світогляд знаходить втілення у тематиці, фабулі, практичному призначенні мистецтва, пластичній мові, кожній частині форми. Майстри, які працюють у межах "стилю епохи", піднімаються тією чи іншою мірою на рівень актуальних художніх завдань свого часу, створюючи власний "образ світу". Ротенберг вважає XVII ст. переломним, оскільки саме тут виявилися певні розширення проблемного поля мистецтва, нові теми та засоби художнього узагальнення, тенденції жанрової диференціації. Очевидна і неможливість синтезу в межах цілісної формально-змістової системи для усіх національних культур Західної Європи. Прикладом кризи "стильової форми" як всезагального "стилю епохи" є розвиток станкової картини, що і демонструє вихід за межі стилю й виникнення "позастильової форми" художнього мислення. Проте у межах позастильової лінії митці у пошуках значущих образних концепцій зверталися до міфологічної тематики, яка традиційно пов'язувалась зі "стильовою формою" художнього втілення. Отже, на переконання Ротенберга, розвиток стилю у XVII ст. відбувався за певної граничної ситуації: початку його історичного спаду та виникнення й протистояння йому "позастильової форми" художнього мислення. Такі акценти, зроблені автором у 70-х роках XX ст., були несподіваними у царині мистецтвознавства, в тому числі європейського (Свідерська, 1989, с. 7–16).

У наукових джерелах існують різні підходи стосовно впливу доби Відродження на світовий культурний розвиток. Німецький філософ О.Шпенглер вважав неможливим визначити позитивний зміст Відродження, заперечував його гуманістичну, художню, загальнокультурну сутність, прагнув докорінно переглянути концепції античності, їх зв'язок з Ренесансом, „відмежувати“ античність з метою довести винятковість Західної Європи. У загальній історії культури (за Шпенглером) може існувати „лише один стиль, а саме — стиль цієї культури“. Він розглядає X ст. початком тисячоліття „фаустівської культури“, з властивим їй вільним творчим духом. Як аргумент він використовує той незаперечний факт, що в країнах Західної Європи романський стиль, готика, бароко (попри їхню світоглядну та художню специфіку) впродовж століть нашаровувалися один на інший, перебудовувалися, видозмінювалися, не порушуючи ансамблевої цілісності старих міст ( у Празі чи Відні романський стиль зберігся поряд з готикою, а готичні споруди перебудовувались у дусі бароко або співіснували з ним). Згідно з висновком Шпенглера, „готика змусила говорити мовою загальної символіки все..“ а Ренесанс був частковим запереченням, виявивши себе на короткий період в Італії (переважно Північній, яка на відміну від іншої Європи не пережила зародження готичного стилю): заперечуючи Відродження, він звернувся до наступної течії європейської культури, яка перейшла до бароко, рококо, ампіру (Тавризян, 1988, с. 75, 84).

Відомий російський сходознавець М.Конрад обґрунтував концепцію *"світового Відродження"*, розрізняючи Ренесанс *"автохтонний"* (самонароджений) і *"віддзеркалений"* (привнесений). Він вважав Відродження закономірним етапом розвитку світового культурно-історичного процесу, що спочатку простежувався у Китаї (VIII–IX ст.), згодом — у Середній Азії, Ірані, Індії (IX–XV ст.) і завершувався в Європі (XIV–XVI ст.) (Конрад, 1972, с. 287–289).

За межами Італії з XV ст. Відродження відоме під назвою *"північне"* (його світський варіант передусім характеризує Франція).

Так зване *національне Відродження* властиве Польщі, Чехії, Угорщині, Хорватії (Далмації).

Проникнення ренесансних ідей у східнослов'янські країни передувало "другий південнослов'янський вплив", відомий як культурний вплив Болгарії, Сербії, Македонії на писемність, філософію, образотворче мистецтво східних слов'ян. Тенденції Передвідродження тут пов'язані з творчістю Андрія Рубльова (особливе значення мали ідеї суспільної злагоди, втілені в іконі "Трійця"); безпосередньо на теренах України — з творчістю Петра Ратенського.

У XVII ст. Європа вступила в новий етап економічного, соціального й культурного розвитку під умовною назвою *Нові часи*.

Соціальний розвиток європейських країн характеризувався різким розмежуванням та нерівномірністю. У XVII ст. буржуазні відносини домінували у Голландії; в Англії назрівала буржуазна революція, заснована на класовому компромісі; Франція вирізняла розквіт абсолютизму, який на певний період урівноважив інтереси буржуазії та дворянства; в Італії перемогла контрреформація, що негативно позначилось на суспільному розвитку цієї країни; Іспанія стала однією з економічно відсталих країн Європи; Німеччина зберегла феодальну роздробленість; в Росії лише з другої половини XVII ст. простежувалися процеси секуляризації (пізньолат. *saecularis* — *мирський, світський*), звільнення усіх сфер життя, культури, мистецтва від релігійного впливу, що в західноєвропейських країнах вважалося однією з головних ознак Відродження.

Суспільна свідомість нового історичного періоду суттєво відрізнялася від ренесансної. Внутрішні суперечності нової системи суспільних відносин зумовили глобальне відчуження людини. В XVII ст. формувалося *динамічне світосприйняття*, буття людини перестало бути незмінним стосовно його божественної

визначеності. Тобто буття стало відкритим до перетворень, змін, драматичних колізій. У XVII ст. найактивніше розвивалося *драматичне мистецтво* в Англії, Франції, Іспанії; у XVIII ст. — у Німеччині та Росії. Виник роман як жанрова форма з характерними засобами відображення суперечностей динамічного та драматичного соціального буття.

Створилися передумови поширення *бароко* (італ. *barocco* — *дивний, химерний*) — художнього напрямку в європейському мистецтві та літературі XVII–XVIII ст. Поняття "бароко" як художньої системи постренесансного періоду спочатку виникло у мистецтвознавстві й лише у XX ст. виявилось в літературі. Бароко як культурно-історичне явище належить до періоду абсолютизму (близько 1600–1750). Ознаки бароко — придворна пишність, безліч композиційних прийомів, які суперечать вимогам міри, у мистецтві домінують тенденції інтерпретування міфологічних та історичних мотивів у душі динамічно-патетичного стилю.

Ідеалізованій Ренесансом гармонійності буття бароко протиставило суперечності реального драматичного світу; тут домінував *тип мислення*, орієнтований на виявлення суперечностей у самій основі речей. Певною мірою такий тип мислення демонстрував повернення від Ренесансу до дуалізму середньовічної релігійної свідомості. Світ знову сприймався у протистоянні матеріального і духовного, природного і божественного, чуттєвого і раціонального. Характерне для ренесансного мистецтва установлення творчого методу на єдність окремого і загального, емпіричного й ідеального, конкретного і абстрактного змінило їх протиставлення.

Постало питання: які з цих ознак визначають сутність людини? На яких засадах мистецтво має відображати буття людини — емпірико-конкретного чи ідеально-абстрактного?

Відповідно у XVII ст. розмежовувалися, а у XVIII ст. протиставлялися два методи художнього пізнання людини — *реалістичний* та *ідеалістичний*. При цьому ідеалістичний виявився у різних стильових формах — класицистичній, бароковій, маньєристичній, рококо. Їх протилежність ґрунтувалася на протиставленні конкретної людини людині абстрактно-ідеальній, котре визначало сутність філософських пошуків епохи. Аналогічні тенденції простежувалися в образотворчому мистецтві.

Серед дослідників історії мистецтва відомі спроби віднайти поняття для означення художньої специфіки XVII ст. — за аналогією поняття "Відродження" стосовно попередньої епохи. Зокрема, Г.Вельфін доводив, що XVII ст. і "епоха бароко". Такі спроби безпідставні з кількох причин. Передусім "Відродження" і "бароко" сутнісно різномасштабні. Відродження, як і Просвітництво, мають загальнокультурний смисл, виходять за межі художнього життя своєї епохи. Є всі підстави стверджувати про "філософію Відродження", "науку Відродження", "ренесансну суспільну думку". Бароко, на відміну від Відродження, явище вузько специфічне у художньому сенсі. Мистецтво XVII ст., навіть пластичні мистецтва, де бароко має найяскравіше втілення, характеризується надзвичайною стильовою неоднорідністю. Неможливо окреслити одним поняттям стилі Веласкеса (1599–1680) — представника іспанського реалізму; Пуссена (1594–1665) — французького живописця, представника класицизму, котрий надавав перевагу ідеям раціоналізму; Рубенса (1577–1640) — фламандського художника, у творчості якого широко використано біблійні, міфологічні, алегоричні сюжети; Кальдерона де ла Барка (1600–1681) — іспанського драматурга, засновника драми бароко; Корнеля (1606–1684) — французького драматурга, одного із основоположників класицизму; Мольєра (1622–1673) — французького драматурга, реформатора сценічного мистецтва, який поєднав традиції народної творчості з досягненнями класицизму, та ін.

Відомий теоретик мистецтва Б.Віппер зазначив, що у XVII ст. "започатковано новий етап розвитку європейського мистецтва, ознакою якого є виникнення стилів не один за іншим, а майже одночасно — один поряд з іншим; вони ніби перебувають у протиборстві та взаємозв'язку. Тоді майже паралельно виникають і розвиваються два стилі — *бароко* і *класицизм*, з характерними для них *реалістичними* і *нереалістичними* тенденціями" (Ренесанс. Бароко. Класицизм. Проблемы стилей., 1968, с. 344).

Естетична думка XVII ст., як і попередньої доби Відродження, розвивалася в органічному зв'язку з художньою практикою. Концептуальні дослідження у галузі естетики й художньої творчості здійснює переважно *мистецтвознавство*. Тогочасні філософи — Бекон, Гоббс, Лейбніц не залишили розгорнутих естетичних теорій. У мистецтвознавчих працях поетів, музикантів, драматургів, живописців виявилися спроби узагальнити й теоретично обґрунтувати власні творчі пошуки, принципи, установки, тобто "*творчий метод*".

У XVII ст. теоретично розроблялися *три творчі концепції*. Концепція *класицизму* найґрунтовніше розроблялась у Франції, де класицизм набув пріоритетного розвитку в художній культурі, поширюючись на інші країни Західної Європи. Філософські засади естетики класицизму визначав ідеалістичний раціоналізм, репрезентований у Франції вченням Рене Декарта. Концепцію *реалізму* розробляли французькі теоретики мистецтва Авраам Босс і Шарль Сорель. Філософське підґрунтя цієї концепції становить емпіричний, метафізичний матеріалізм (Бекон, Гассенді, окремі філософські дослідження Сореля). Третя творча концепція — *бароко* — на той час була розроблена найменше і вимагала філософського аналізу й обґрунтування. Спорідненою мистецтву бароко могла бути лише ірраціоналістична філософія, але раціоналістичне XVII ст. майже не знало подібних вчень. Проблеми емоцій і уявлення, так важливі для теоретичного обґрунтування бароко, лише спорадично виникли у філософії, опорними положеннями естетичної теорії вони стануть згодом, у період романтизму, з властивим йому наближенням до духовних надбань бароко.

У XVIII ст. зберігалася нерівномірність соціального розвитку Європи: рівень промислової революції характеризує Англію, на протилежному рівні перебувала Німеччина, що так і не досягла економічної та політичної єдності. За таких умов першочергового значення набули національні особливості духовного життя (філософські, художні, наукові, релігійні) основних європейських країн, що безпосередньо вплинуло на розвиток естетичної думки. Виявилися спільні ознаки для європейської культури (естетика класицизму чи естетика Просвітництва) й риси національної своєрідності.

Особливість естетики Просвітництва визначає відсутність єдиних філософських засад, єдиної художньої програми. Цим естетика Просвітництва відрізняється від естетики Відродження з властивими їй достатньо усталеними загальними положеннями. Для Просвітництва як такого характерне загальне соціально-ідеологічне антифеодалне спрямування. У світоглядному й духовно-ціннісному сенсі тут простежуються ідеї матеріалістичної (французькі енциклопедисти) й ідеалістичної (Лейбніц та ін.) філософії, войовничий атеїзм (Гольбах), деїзм (Шефтсбері), прагматичний компроміс (Вольтер), ідеали комуністичний (Мореллі), республіканський (Руссо), конституціоналістський (Дідро), культ природи (Руссо), культ людської активності (Дефо), раціоналізм (картезіанці), сенсуалізм (послідовники Локка).

Відповідні ідеї могли втілюватись у мистецтві класицистичному та реалістичному, творчості інтелектуалістичній і сентименталістській; виявлялись як культ античності (Вінкельманн) і культ національного фольклору (Гердер) або у пошуках принципово нової програми розвитку літератури (Лессінґ). Ідейне розмаїття Просвітництва трансформувалось в естетичні теорії. Отже, у межах

естетики Просвітництва об'єднались концепції Дідро, Руссо і Вольтера, Батте і Гельвеція, Шефтсбері та Хогарта, Баумгартена, Лессінга і Вінкельманна (Каган, 1973, с. 91–100).

У середині XVIII ст. подоланню класицистичної доктрини сприяли представники демократичного напрямку німецького Просвітництва — історик, теоретик мистецтва Й.Вінкельманн (1717–1768) і філософ, письменник, теоретик мистецтва Г.Лессінг (1729–1781). Попри існуючі розбіжності, їхні творчі пошуки об'єднувало головне — перегляд вихідних позицій класицизму на основі духовного досвіду античності з метою визначення нових шляхів розвитку мистецтва й удосконалення вподобань німецької нації.

Основні теоретичні положення Вінкельманн виклав у праці "Історія мистецтва давнини" (1764). Він уперше звернувся до вивчення грецького мистецтва як вершини вільної художньої думки й обґрунтував вимогу наслідування в мистецтві безпосередньо античним взірцем. Вінкельманн одночасно виступив проти класицизму XVII ст. (з його установкою на мистецтво патриціанського Риму) і наслідування французького класицизму (таку позицію обстоював Й.Готтшед, представник офіційного напрямку німецького Просвітництва).

Вінкельманн вбачав у "наслідуванні давніх" єдину змогу для німців стати великими і навіть неповторними. Для нього мистецтво давніх мало значення норми і "другої природи", оскільки вміщувало ідеальну, узагальнюючу красу, яка утворювалася з "образів, накреслених розумом". Він не відкидав необхідності наслідування природі у художній творчості, але виділяв два прийнятні шляхи наслідування. На його думку, "наслідування прекрасного в природі буває спрямоване на будь-який окремих предмет або поєднує споглядання численних окремих предметів. У першому випадку маємо подібну копію, портрет, — це шлях до голландських форм і фігур. Інший шлях веде до узагальнюючої краси й ідеального її втілення — це шлях, який обрали греки" (Вінкельманн, 1935, с. 98–99). За Вінкельманном, мистецтво покликане втілювати *ідеальну* красу. В такому випадку *втілення* і *дія*, виступаючи моментами прекрасного, становлять певне обмеження прекрасного. Адже давні художники задля втілення краси відхилялись від правдивого зображення пристрастей, тобто від зображення дійсного. Краса і вираження ніби перебували на протилежних полюсах, а їх зіставлення у мистецтві підпорядковувалось головному естетичному положенню — втіленню ідеальної краси.

Відповідні міркування повертали Вінкельманна до обґрунтування традиційних класицистичних канонів. Проте дійсний смисл його естетики далекий від традиційного. Поняття "прекрасного" він пов'язує з суспільним ідеалом, взірцем якого є мистецтво демократичних грецьких суспільств. Такі твори втілюють ідеал цілісної людини, якій властиві мужність, спокійна велич духу, здатність подолати страждання героїчними зусиллями волі. В "Роздумах про наслідування грецьких творів у малярстві і скульптурі" (1755) Вінкельманн проаналізував скульптурну групу "Лаокоон". Згідно з його висновком, відсутність в обличчі Лаокоона виразу глибокого страждання зумовлене необхідністю втілення величі душі, оскільки "благородна простота й спокійна величавість — головна і загальна ознака грецьких шедеврів" (Вінкельманн, 1935, с. 107). Такий ідеал, на його думку, можливий лише у суспільстві, заснованому на демократичних принципах, де існує "свобода народу". Розуміння Вінкельманном ідеалу вміщує радше мрії про цілісну, вільну, героїчну особистість, що тоді вважалося серйозним викликом феодальним порядкам Німеччини.

*Ідея еволюції стилів* зробила Вінкельманна відомим далеко за межами Німеччини. Він увів поняття "*стиль*" у *мистецтвознавчий обіг*, чим докорінно змінив концептуально-теоретичне осмислення історичного розвитку мистецтва у Нові часи.

Стиль (за Вінкельманном) — це системна єдність мистецтва. В історії мистецтва "стиль" як наукове поняття покликаний бути практичним критерієм для періодизації й класифікації художніх феноменів, датування та встановлення місця походження твору, мистецьких пам'яток.

Поняття "стиль" дослідник використав для виділення етапів розвитку мистецтва Давньої Греції. Хоча у нього ще домінує схема "історичної циклічності", проте зафіксована лінія розвитку античного мистецтва. Виділено *етапи* його розвитку: становлення — розквіт — занепад, а також *стили*: давній (прямий і жорсткий) — високий (природний і благородний) — витончений (перебирає округлі форми) — наслідування — занепадницький (Вінкельманн, 1935, с. 34–35).

Теоретичні положення Вінкельманна не позбавлені внутрішніх суперечностей: антифеодальне спрямування мистецтва і вимога посилення його громадянського змісту поєднуються зі споглядальністю, заклик до свободи — з її абстрактним розумінням, ідеї стоїцизму і необхідність нового ідеалу — з пошуками у минулому, суспільному устрої й мистецтві давніх Афін. Звідси подвійний смисл його теоретичних пошуків: дослідник багато у чому передбачив і визначив розвиток класицизму XVIII ст., але згодом його вчення перетворилось в академічну доктрину.

Демократизм й антифеодальне спрямування поглядів Вінкельманна, критику бароко і придворного мистецтва поділяли його співвітчизники — Лессінг і Гердер.

З-поміж німецьких теоретиків Лессінг перший вказав шляхи розвитку національного мистецтва, наголосив на необхідності подолання канонів і норм класицизму. Він критикував засилля французької тематики у німецькому театрі, творам французьких авторів — Корнелю і Расіну протиставив англійську драматургію, передусім Шекспіра, закликав розвивати німецькі народні театральні традиції.

У трактаті "Лаокоон, або Про межі малярства і поезії" (1766) Лессінг розглянув проблеми наближення мистецтва до життя, проаналізував сутність та засоби словесного й образотворчого мистецтва (Лессінг, 1968). Усе ж він не відмежувався від класицистичної естетики, не створив послідовного реалістичного вчення, не подолав і протиріччя між класицизмом та реалізмом, що загалом характерне для просвітницької естетики (німецької, французької, англійської).

Методологічно порівняльний аналіз Ш.Батте охоплює сім видів мистецтв: *поезію, живопис, музику, архітектуру, красномовство, скульптуру, танець*, які повністю вичерпують світ мистецтв як витончених, створюваних для насолоди, так і "прикладних" (архітектура, красномовство). Він прагнув засобами порівняльного аналізу виявити "єдиний принцип", властивий для усієї художньої діяльності, й таким вважав "наслідування прекрасній природі". Ш.Батте розглянув прекрасне як властиву природі якість; здатність людини відчувати й відтворювати прекрасне; реалізував ідею поєднання теорії мистецтва з теоріями прекрасного і смаку. Відтак в історії європейської естетичної думки вперше виділено своєрідну структуру предмета естетики як особливої філософської дисципліни. Ш.Батте певною мірою наблизив мистецтвознавство до філософських аспектів естетики.

Виділення принципу "наслідування прекрасній природі" залишило Батте у межах ідей класицистичної естетики. Однак у методологічному сенсі важливо, що цей принцип виводиться "із самої природи генія, що творить мистецтво", та "із природи смаку, який є арбітром" (Батте, 1806, с. 378–379).

Філософські засади естетики істотно поглибив А.Баумгартен (1714–1762) — німецький філософ, професор університету в Франкфурті-на-Одері. Він виді-

лив у гносеології (як Лейбніц і Вольф) пізнання розумове (предмет логіки) і чуттєве. Його двотомна праця "Естетика" побачила світ 1750–1758 рр., де він уперше терміном "естетика" визначив нову філософську дисципліну — теорію чуттєвого пізнання. Естетика, поряд з логікою й етикою, стала одним із трьох необхідних розділів філософської науки. Відбувся радикальний поворот в історії естетичної думки — логіка наближення мистецтвознавства і філософії призводить до самовизначення естетики, виявляючи соціальну зумовленість цього процесу.

Зауважимо, що А.Баумгартен започаткував розробку естетичної теорії у системі філософського знання. Його естетичні погляди ґрунтувались на теорії пізнання, естетика виявилась "нижчою гносеологією", а тлумачення мистецтва не виходило за межі раціонально-класицистичної концепції.

Водночас принципів перецінкою значення художньо-естетичних явищ створювались теоретичні підвалини процесу, відомого в духовній практиці культури як перехід від Просвітництва до романтизму. Романтизм виник внаслідок активного піднесення національно-визвольної боротьби, набуваючи у кожній країні національної своєрідності більшою мірою, ніж Відродження чи Просвітництво.

У межах раціоналізму Просвітництва художня творчість, естетичне сприйняття загалом не вважались повноцінними виявами людського духу, або, в кращому випадку, визначались не властивою їм мірою розуму, науки, пізнання природи; тому вподобання характеризується як "раціональна інтуїція", а мистецтво — "невизначене пізнання".

Романтизм суттєво змінив світоглядно-естетичні орієнтири, пріоритетного значення набувають *почуття, переживання, ірраціональність, алогізм, натхнення, фантазія*. В середині століття у сентименталізмі такий поворот лише простежувався, а вже наприкінці XVIII—початку XIX ст. набув бурхливого розвитку. Найяскравіше ці ідеї втілював літературний рух у Німеччині під назвою "Бура і натиск" (у 70–80-х роках XVIII ст.), аналог французького й англійського сентименталізму.

Романтизм зародився в Німеччині, де вперше набув філософського, естетико-теоретичного, художньо-практичного тлумачення. Сутність німецького романтизму дослідники вбачають у тому, що він поєднав "усі ділянки і всі жанри", проповідував "свободу нації, свободу людини", що закономірно пов'язане з діяльністю "Бурі і натиску". Вважається неправильним "розглядати цей період як одне з джерел нацистської ідеології. Не слід забувати, що кожна ідеологія, чи то ліва, чи права, яка побудована на тоталітарному принципі, криє у собі засади для спотворення навіть найкращих і найшляхетніших витворів людського духу. Саме цей універсальний всеохоплюючий дух романтизму мав у собі сильну дозу толеранції, що об'єднувала людей та їхні духовні надбання в одну велику цілість" (Рудницький, 2003, с. 17). Класицизм і романтизм у німецькій літературі "довгий час існують паралельно", це дві антагоністичні сили, "які між собою полемізували, і, на відміну від літературного життя в Україні, — ніколи не створили синтезу"; Класицизм інтернаціональний за своєю суттю, сягає корінням греко-римської античності, тут домінує поганське світобачення (політеїзм), строга естетична форма. Романтизм — національний за своєю суттю, сягає до середніх віків історії даного народу, тут домінує містично-християнський напрям, вільна форма, аморфність і навіть фрагментарність (Рудницький, 2003, с. 13).

Дуже швидко ідеї романтизму поширилися в Європі (після поразки Наполеона — у Франції), а згодом — на інший континент, де визначили напрям духовного розвитку Сполучених Штатів і деяких латино-американських країн.

Естетична самосвідомість європейського романтизму — явище інтегративне й водночас внутрішньо суперечливе. Проте дійсні масштаби романтичного руху значно ширші, вони сягають далеко за межі власне художньої культури. Романтизм — не лише "школа в поезії", а й "школа у філософії і науці"; він складався як "цілісна культура" і у цьому сенсі подібний до Ренесансу або Просвітництва (Берковський, 1973, с. 18–19).

Дійсно, на початку XIX ст. у Європі були дуже поширені романтична література, романтичне мистецтво і романтична філософія (концепції Фіхте та Шеллінга, Шопенгауера і К'єркегора). З кінця XVIII ст. мистецтво, література, філософія, навіть політика відчували вплив (позитивний або негативний) "світосприйняття, яке характеризувало те, що у широкому значенні може бути названо рухом романтизму"; цей рух становить "культурну основу більшої частини філософської думки" (Рассел, 1959, с. 693).

Романтизм як широкий рух у духовному житті європейського суспільства розпочався на межі XVIII і XIX ст., охоплюючи період до 40-х років XIX ст. і неодноразово відроджуючись у різноманітних формах *неоромантизму*.

У стильовому відношенні романтизм у мистецтві надзвичайно різноманітний. Це не єдиний художній стиль, а широкий художній напрям, його основу вперше в історії мистецтва визначив художній метод, пріоритетний принцип якого становить свобода, нерідко у її крайніх формах. "Теорія свободи визначає засади романтичного мистецтва. Оскільки "звільнення" перебуває у руках окремої, абсолютно самостійної особистості, то нормою "звільнення" стає "свавілля" (Берковський, 1934, с. 33–34).

У розмаїтті романтичних стилів простежується певний ідейно-естетичний інваріант, за яким вони і вважаються романтичними. Йдеться про наявність гострого, драматичного протиріччя між суперечливою дійсністю і високим ідеалом, що не може бути реалізованим. Романтики визнавали сутнісними формами свідомості антиномічність життя і духу, природи і культури, історії та вічності, революції і традиції тощо. Тут ще не йшлося про їх діалектичне протиставлення. Таке романтичне світосприйняття зумовило відповідну романтичну стилістику, яка поєднувала різні способи зображення реальності — *іронію, сатиру, гротеск*.

*Стиль в аспекті мислення і пізнання* розглядали представники німецької філософсько-романтичної культури, наголошуючи, що він "ґрунтується на найглибших засадах пізнання" і досягається завдяки вмінню наслідувати природу і створювати "суб'єктивну систему виражальних засобів, творчої мови і концептуальної схематики" (Гете, 1937, с. 401).

Стиль у межах німецької класичної філософії — це передусім характеристика активної творчої діяльності, якій властиві послідовність і систематичність. За аналогією до художнього стилю і методу мислення вважалось, що "...стиль, який виробляє в собі окремих художників, є для нього те саме, що для філософа (в його науці) чи для практика (в його діяльності) система мислення" (Шеллінг, 1966, с. 160). Найголовніше значення філософської естетики Шеллінга становить послідовне проведення діалектичного методу *системного аналізу мистецтва*, що знайшло втілення у праці "Філософія мистецтва" (Шеллінг, 1966). Його ідеї були необхідною ланкою розвитку німецької класичної філософії від Канта і Фіхте — до Гегеля.

Головний методологічний здобуток Гегеля (1770–1831) в історії естетики становить поєднання принципів логіко-теоретичного й історико-генетичного аналізу мистецтва, що є конкретним вираженням розробленого ним діалектичного методу. В естетичній концепції Гегеля мистецтво розглядається у стані постійного розвитку, який зумовлює дія певного загального закону. Мистецтво не зводиться до зміни класичної творчості романтичною: воно розгортається від



глибокої давнини, культури Сходу, змінюючи структуру самого способу художнього пізнання (співвідношення змісту і форми) та співвідношення різних видів на основних етапах історико-художнього процесу. Історизм тут відображає зміни усталених форм життя і виникнення нових в усіх галузях суспільного буття та культури. До таких новоутворень належало і романтичне мистецтво. Однак ідеалізм Гегеля і його політичні похибки спотворили власне діалектику. Мистецтво в нього — один зі способів самопізнання *абсолюту*. Вчення про прекрасне розглянуто як три послідовні форми розвитку поняття чи ідеї — *символічна, класична і романтична*. Виходячи з неможливості подолання суперечностей, властивих романтичному мистецтву, він визнав його останньою фазою художнього розвитку (Гегель, 1977, с. 383–388). Натомість для осмислення єдності різних культурних форм духовного виробництва у загальному процесі розвитку абсолютного духу філософ використовує поняття "дух часу". На його думку, важливо, щоб "у характері видатних індивідуумів відомого періоду виражався загальний "дух часу", а загальна характеристика "духу і його часу втілена завжди у великих подіях" (Гегель, 1977, с. 368).

Справедливо відкидаючи однобічну романтичну концепцію творчості, засновану на емотивізмі, Гегель надає перевагу не менш однобічній, раціоналістичній концепції мистецтва як образного пізнання. Остання зберегла вплив у XIX і XX ст., виступаючи в різних варіантах, — ідеалістичних і матеріалістичних, інтуїтивістських і логіцистичних, орієнтованих натуралістично і реалістично. Проте вже у Гегеля вона виявила обмеженість, неможливість пояснити дійсну природу мистецтва.

Гегель завершив значний етап історії естетичної думки. Стало очевидним, що ідеалістичний раціоналізм, як і романтичний ірраціоналізм, не визначають основи наукової естетики. В обох випадках філософський ідеалізм обмежує діалектику, історизм, системний аналіз мистецтва.

Романтизм суперечливо вплинув на розвиток європейської естетики. В період романтичної естетики склались різні концепції творчості. Основоположник психологічної концепції — *Новаліс* (псевдонім; справжнє ім'я — Фрідріх фон Харденберг, 1772–1801) обстоював ідею пристрасного прагнення художника до ідеалу й іншого, вищого світу, вважав мистецтво найбезпосереднішою, цілісною, а головне — вищою сферою духовної діяльності; в такому сенсі мистецтво здійснювало поєднання науки, релігії, філософії (Новаліс, 1922). Для Й.Шіллера творчість — "гра духовних сил". Суб'єктивізму "теорії іронії" Ф.Шлегеля протистоїть "натуралістичний об'єктивізм" Ф.Шеллінга. Поглядам Ф.Шлегеля і Ф.Шеллінга властива інтенція до міфологізму. Романтизм у такому сенсі — це певне відлуння Відродження, оскільки зберігає ознаки подібності з відомими формами кризи Відродження — маньєризмом і бароко.

Романтики, представники гейдельберзької школи (А.Арнім, К.Бретано, брати Ґрімм), суттєво збагатили палітру творчості зверненням до народного мистецтва і фольклору. Фольклор розглядається як природна творчість, вираження самобутнього духу народу. Вони ввели в естетику поняття "*народність*" як ознаку професійного мистецтва, що виражає дух народу.

*Народна стилістика*, теми, мотиви, образи стають необхідною складовою синтетичного ідеалу мистецтва.

Однак гетерогенність романтичного стилю в його різних виявах зумовлює нестійкість художньої системи, яка суперечливо поєднувала старе і нове; звідси її подвійний смисл — індивідуалістичний і гуманістичний, прагнення свободи і конфлікт зі соціальним середовищем.

Своєрідно осмислив роздвоєність романтичної свідомості німецький філософ А. Шопенгауер (1788–1860) у праці "Світ як воля і уявлення" (1819). Вже у період піднесення романтичного світобачення він вказав на певні ознаки його занепаду.

Йдучи за Шеллінгом, Шопенгауер поєднує філософське та художнє мислення і досягає їх дійсного синтезу. Однак на відміну від Шеллінга, який найвищою мірою втілює романтичний ідеал синтезу, що творить, він відкидає творення. Його позиція не просто руйнує романтичний світоглядний синтез, а виражає послідовне осмислення взаємознищувального конфлікту між персоналізмом та історизмом — двома фундаментальними постулатами романтичного світогляду.

Домінуючий аспект філософії Шопенгауера становить деструкція системи цінностей, синтез яких прагнули обґрунтувати більшість дослідників романтичного періоду. Сутність світу він розуміє як *тотожність уявлення і волі*, а уявлення — як багатоманітність форм, у яких сприймається навколишній світ. Проте людина не задовольняється уявленнями, а прагне пізнати їхню сутність, вибудовуючи знання за допомогою розуму. На цьому шляху неможливо досягнути сутності світу, адже вона не тотожна розумові. Тому існує інша, внутрішня здатність дії, заснована на безпосередньому виявленні волі.

Об'єктивація волі у світі має безліч індивідуальних явищ, але поза ними існують *ідеї* — вічні й незмінні типи об'єктивації волі. Рідкісний (як виняток) перехід від буденного пізнання — до пізнання ідеї передбачає *естетичне споглядання*. Його здійсненню сприяють дві умови: *об'єктивна* (явище розглядається ізольовано від причинних, часових та інших зв'язків, споглядається в своїй окремішності) й *суб'єктивна* (потрібно відмовитись від власної волі, індивідуальності, стати безособовим суб'єктом знання). Такому сублімованому виду пізнання і надає перевагу Шопенгауер, що засвідчує відмежування від людської особистості, історизму і будь-якої концепції розвитку. Естетичне споглядання певною мірою доступне всім, але найповніше — лише генієві, котрий творить мистецтво. Види мистецтва відповідають вічним і незмінним ланкам об'єктивації світової волі. Мистецтво як творіння генія засноване на здатності "незацікавленого споглядання", де суб'єкт виступає як "суто безвольний" суб'єкт, а об'єкт — як ідея. В панорамі мистецтва, від архітектури до драми, відбувалися всі ланки об'єктивації волі. Найвищим мистецтвом вважалася музика, мета якої вже не відбиток ідей, а безпосередній відбиток самої волі, "безпосередня об'єктивація і відбиток усієї волі, подібно самому світові" (Шопенгауер, 1901, с. 266). Філософ розглядав мистецтво як спосіб втечі від життя у чисте споглядання. Оскільки страждання незмінне, а насолода, в тому числі естетична, короткочасна, то мистецтво як остання ілюзія оманливого світу в кінцевому підсумку підлягала запереченню.

У суперечливих умовах розвитку історико-художнього процесу вже до середини XIX ст. романтизм витіснив два по суті конфліктуєчі напрями: *критичний реалізм і естетизм, "мистецтво для мистецтва"*.

На думку дослідників, у XIX ст. протилежність класичного і романтичного набула протистояння реалізму і символізму як нових форм творчості. За М.Бердяєвим, реалізм — це "крайня форма пристосування до "світу цього"; лише деяким великим митцям вдавалось у межах реалізму зберегти дух істинної творчості; реалізм не сприяв творчості, підпорядковуючи її законам земного життя, а творчий акт став своєрідним проривом "за межі цього світу, в світ краси" (Бичков, 2005, с.506).

Набули поширення ірраціоналізм і агностицизм, зокрема в інтерпретації Ф.Ніцше (1844–1900). За Ніцше, XIX ст. є декадансом, а романтизм — концентрацією всіх рис декадансу. Він певною мірою зазнав впливу філософії А.Шопенгауера, естетичних ідей і мистецтва Р.Вагнера. Перше дослідження "Зародження трагедії із духу музики" (1872) Ніцше присвятив переважно аналізу античної трагедії, де розвинув ідеї типології культури, накреслені Шіллером, Шеллінгом і німецькими романтиками. Зіставляючи два начала буття і культури, "*аполлонівське*" (світле, споглядалське, однобічно-інтелектуальне) і

"діонісійське" ("життєве", оргіастично-буїне і трагічне), Ніцше вбачав ідеал у досягненні рівноваги цих полярних начал, обстоював необхідність не лише аполлонівської краси класичного мистецтва, а й трагічно-діонісійського пізнання. З метою подолання просвітницького ("аполлонівського") світу культури він розглянув феномен "воління", ідею "вічного повернення того самого" (Ніцше, 1910, с. 53–59). Звідси бере початок його ідея про буття як стихійне становлення. Згодом ця ідея була розвинута у вченні про "волю до влади" (як властиве всьому живому тяжіння до самоутвердження).

Дослідники творчості Ніцше зазначають, що він найглибше осмислив філософське значення романтичного руху як "повернення до культурно-життєвих витоків"; найголовнішим у нього є положення про своєрідне "априорі волі". З погляду "традиції філософії волі, людське воління розглядається як безумовний природний потяг, спонукання (ein unbedingtes Muss), тотожне самому собі. Тому ідея "вічного повернення того самого" в його культурно-історичному сенсі означає узагальнено-філософське вираження того реального для культурного процесу факту, що в кожному моменті історичного поступу, виходу за межі "старого", людина настановлена не стільки на майбутнє і модерне — "нове", скільки завжди зберігає оберненість до історичної самототожності, природної тягlosti традиційного життя., те, що постає умовою життєздатної реалізації людини, засадою її творчої дії — воління, і зумовлює всі культурно значущі акти людей" (Бистрицький, 1996, с. 84–85).

Ідеї Шопенгауера (пріоритети рефлексивного й інтуїтивного пізнання, мистецтво як подолання раціональності науки, здатність мистецтва виявляти ідеальну цілісність світу і надприродну значущість людського життя, розуміння естетичної сутності світу як світу свободи, мистецтво як творчість генія) та ірраціоналізм Ніцше суттєво визначили подальші теоретичні пошуки в мистецтві (зокрема, модерністські та постмодерністські течії).

Німецькомовне мистецтвознавство зробило значний внесок у дослідження проблеми стилю працями швейцарського дослідника Г.Вельфіна, австрійського вченого А.Рігля, особливо М.Дворжак, які не втратили актуальності дотепер.

Концепцію Вельфіна визначив принцип "історія мистецтва без імен". На його думку, історія мистецтва складається із індивідуальних продуктів діяльності окремих художників, водночас утворюючи об'єктивний, закономірний і ніби анонімний процес, де "людське хотіння підпорядковується необхідності"; а власне те, як все суб'єктивне і довільне, переходить в об'єктивне і необхідне, — і становить основний предмет наукового мистецтвознавства. Незалежно від індивідуальних здатностей та усвідомлення намірів, творча особистість сприймає світ не довільно, а в межах певної історичної форми бачення, яка зумовлює відображення життєвої реальності в мистецтві. Завдяки такій "надіндивідуальній" структурі сприйняття і можливе існування епохальних стилів. Звідси певні суперечності концепції Вельфіна. Йдеться про розуміння ним способу буття "надіндивідуального" начала, яке детермінує еволюцію стилів: певна форма бачення і пов'язаний з нею стиль є не наслідок дійсного історичного руху, а самостійні сутності, що існують ніби *над* і навіть *до* їх конкретного втілення подібно гегелівському абсолютному духу.

Значною мірою це стосується і п'яти пар понять, які він розробив для опису еволюції художньої форми. До таких опозиційних категорій належать лінійність і живописність, площинність і глибинність, замкнута і відкрита форми, єдність і множинність, ясність і неясність (відносна чіткість). Такі поняття нейтральні в естетичному сенсі: вони характеризують лише різні типи бачення. В межах кожного з них відкриваються різні, хоч і принципово відмінні, можливості споглядання краси і створення художніх цінностей. Використовуючи ці

поняття, Вельфін виявив відмінності між ренесансною класикою (якій властиві чіткість лінійних окреслень, площинне розміщення зображувальних планів, замкнутість, єдність і ясність форми) і бароко (тут, навпаки, характерні живописна розпливчастість окреслень, внутрішня глибина, незавершеність, множинність і неясність форм).

Дослідник не обмежився розробкою спеціальної інструментарію мистецтвознавчого аналізу, прагнучи вивести універсальну формулу художнього процесу. Внаслідок цього його глибинна сутність була зведена до одноманітного коливання між двома крайніми полюсами — стилем лінійним і живописним, площинним і глибинним (Вельфін, 1913).

Праця Г.Вельфіна "Основні поняття історії мистецтва" (1915) з'явилась після Першої світової війни, коли ліберально-демократична ідеологія в Німеччині зазнала гострої кризи. Тут він обстоював думку про "подвійний корінь" стилю, який визначався історичним типом бачення і національними особливостями, надаючи вирішального значення історичній складовій (Вельфін, 1930, с. 13–14). Згодом у праці "Мистецтво Італії і Німеччини епохи Ренесансу" (1931) дослідник вирішив співвідношення історичного і національного, звертаючись до "вирівнювального чинника", тобто психологічного інваріанта, який залишається незмінним у межах певної національної культури, незважаючи на її історичні трансформації (Вельфін, 1934, с. 385–387).

Концептуальні підходи Г.Вельфіна формувались у період, коли складалась "аналітична психологія" швейцарського дослідника К.Юнга. У праці "Метаморфози і символи лібідо" (1912) Юнг обґрунтував наявність у психіці людини не лише індивідуального підсвідомого, а й глибшої сфери — колективного підсвідомого як відображення досвіду минулих поколінь. Зміст колективного підсвідомого становить загальнолюдські першообрази, так звані архетипи (матері-землі, героя, мудреця тощо). Серед них головне значення має архетип "самоти" (das Selbst) — потенційний центр особистості, на відміну від "Его" ("Я") як центра свідомості. В контексті теорії колективного підсвідомого К.Юнга, "історія мистецтва без імен" Г.Вельфіна становила пріоритетний вектор художнього процесу.

Представники Віденської школи історії мистецтва — А.Рігль, його учень і послідовник М.Дворжак, В.Воррінгер пов'язували розвиток мистецтва з поняттям "волі". За Ріглем, основним поняттям філософії історії мистецтва є "художня воля", "воля до художньої творчості" ("Kunstwollen"); "художня воля" специфічна у кожного народу і виявляє себе як бажання форми (незалежне від об'єкта і способу творчості). В контексті такого трактування "художньої волі" вважалось можливим розрізняти типи художньої культури.

Стосовно поняття "художньої волі" з А.Ріглем полемізував із М.Дворжак. Він поділяв погляди О.Шпенглера, згідно з якими художній розвиток є складовою загальної теорії духу. З появою праці М.Дворжак "Історія мистецтва як історія Духу" (1924) і поширилося трактування мистецтва як "історії духу." Дворжак довів, що аналіз художнього розвитку доцільно здійснювати не лише йдучи від духовної культури до інтерпретації властивого їй мистецтва, а й зворотним шляхом: від мистецтва — до розуміння культури. Здійснюючи перехресний аналіз різних сторін культурного розвитку, він дійшов висновку, що у процесі історичної еволюції змінюються не лише стильова форма, вихідні можливості, завдання мистецтва, а й розуміння власне мистецтва його місця серед інших культурних явищ.

Характерно, що М.Дворжак подолав уявлення Г.Вельфіна і А.Рігля про самодостатність художньої діяльності, проте утвердив самодостатність духовного життя суспільства, оскільки причини розвитку духовної культури вбачав у ній самій.

Важливим аспектом наукових пошуків А.Рігля є певне наближення до тенденцій критики метафізичних ідей однолінійної еволюції, які на початку ХХ ст. простежуються у працях В.Дільтея, Л.Леві-Брюля, О.Шпенглера.

Погляди О.Шпенглера, його трактування унікальності "прафеномену" (способу "переживання життя", властивого кожній культурі) виявляє зв'язок з ідеями А.Шопенгауера (воля — психічне сприйняття Всесвіту як історії), Ф.Ніцше (воля до влади і влада воли), дотичність до положень Г.Вельфіна (розвиток мистецтва як зміна систем бачення), А.Рігля (важливість "художньої волі" у розвитку мистецтва), В.Воррінгера (спроби вивести певний тип мистецтва з деякої екзистенційної позиції людини стосовно природи). Зокрема, Воррінгер вважав, що домінуюча в західній естетиці концепція одухотворення об'єкта не пояснювала мистецтво поза античною та західноєвропейською традиціями. Проте усіх цих дослідників об'єднує підхід, за яким всебічність художніх форм можна звести до абстрактно визначеного вихідного принципу (Лазарев, 1922, с. 124–126).

Методологічне значення для практики стилевих трансформацій українського мистецтва має певна філософська традиція. За аргументацією українських філософів, у межах киево-руської культури склався притаманний українській духовній традиції тип мислення, не схильний до абстрактного, відірваного від життя філософського теоретизування. В західноєвропейській культурі переважно реалізується "платонівсько-аристотелівська" лінія філософії; згідно з канонами наукового мислення, вона прагне до істини, не залежної від людини і людства. Натомість українській культурі властива "александрійсько-біблійна" лінія, орієнтована "не так на здобуття безсторонньої істини, як правди", що ґрунтується як драма людського життя. Недостатній розвиток абстрактно спекулятивного, замкненого умозріння — досить типова риса української ментальності. В історії української культури логіко-технічна філософська освіченість, вишуканий "гносеологізм", категоріальна системотворчість не мають глибокого коріння. Тут виробляється "своєрідний тип філософствування, що вирізняється не об'єктом (ним завжди є всезагальне), а суб'єктом пізнання". "Любомудр"-філософ виступає в цьому сенсі як цілісний суб'єкт, він мислить себе як факт всередині буття. Не обмежуючись осмисленням всезагального як об'єктивно-безособової дійсності, він переживає його як власну долю. Саме тому в українській культурі складається філософія, домінуючу тенденцію котрої утворює екзистенціально-антропологічна редукція філософського знання. Історично провідну тенденцію цієї філософії становить "обговорення проблем людини та людської історії". Співвідношення "істинного слова" і "доброї справи" вирішується на користь пріоритетних цінностей добрих справ, завдяки яким людині надається змога наблизитись до Бога. Етика життя мудрого, а отже, світ Софії, самоосмислюється як осягнення вищого, але не заради знання істини самої по собі, "а в ім'я життєвого входження у світ значущих подій, вищих життєвих цінностей" (Горський, 1996, с. 28–31).

Світоглядно-ціннісні орієнтації суттєво змінилися на теренах України в середині—наприкінці XVI ст., коли візантійська духовна традиція поступилася проникненню західноєвропейських ренесансних ідей. Ренесансні зміни відповідно зумовлювалися соціокультурними процесами у тих державах, до складу яких у різні періоди входили українські землі. Гуманістичні ідеї тут поширювались завдяки зв'язкам з польською та західноєвропейською культурами, що особливо виявилось у Галичині.

Філософське і суспільно-політичне спрямування українського культурного і мистецького розвитку переважно визначали два напрями, ідейна поляризація яких виявилася у поглядах на людину та її призначення у земному бутті, способах розв'язання проблеми співвідношення "принципів дії і споглядання".

Одні дослідники (І.Вишенський, Й.Княгинецький, Й.Почаївський (Желіз) розвивали вітчизняну традицію, витоків якої вбачали у культурі Київської Русі, зв'язках із греко-візантійським світом та ідеями візантійського неоплатонізму (ісихастсько-ареопагітівський варіант). Відповідно людина вважалась духовно і фізично неповноцінною, гріховною істотою; її призначення у земному бутті трактувалось як постійне самовдосконалення, що передбачало певні ступені очищення, відречення від матеріального світу, тілесності, абсолютизацію духовного начала. Вищим благом вважалось пізнання абсолютної істини (Бога), а умовою досягнення — чисте споглядання, що усувало людину від активного суспільного життя. Джерела нового світовідчуття, нової течії суспільно-політичної й філософсько-етичної думки пов'язувались з реформаційними тенденціями у православній церкві, традиціями раннього гуманізму, культурно-освітньою діяльністю братств, ренесансним розумінням людини ідеологами братського руху (Юрій Рогатинець, Кирило Транквіліон-Ставровецький, брати Стефан і Лаврентій Зизанії). Отже, тут людина розглядалася досконалою духовно і фізично, а її призначенням — діяльне громадське життя; земне буття людини, її вище благо визначало "народна користь", а досягнення спільного блага вбачалося в активній діяльності на користь суспільства (Паславський, 1999, с. 94–95).

У контексті європейських світоглядно-естетичних ідей проблеми трансформації художніх стилів висвітлено в українознавчих джерелах (Д.Антонович, М.Голубець, П.Жолтовський, В.Залозецький, В.Січинський, Д.Чижевський).

У періодизації мистецтва вчені брали до уваги локальні українські обставини, вони дотримувались системи восьми періодів: добу візантійського і романського стилю зводили до одного періоду — візантійсько-романського, за яким послідовно проходили готика, Ренесанс, бароко, рококо, класицизм і сучасність. Добу бароко українські історики називають добою розквіту козаччини (Хмельниччина, Руїна, часи Мазепи) — в Західній Європі цей період вважається добою станової монархії або католицької реакції. Добу рококо українські історики пов'язують із закінченням періоду козаччини — в Західній Європі це доба абсолютної монархії (або традиційно просвітницького абсолютизму). В Україні три періоди — ренесанс, бароко, рококо відповідають трьом періодам розвитку козаччини, що виявляє єдність історичного процесу (Українська культура, 1993, с. 475–476).

Ґрунтовно проаналізував розвиток українського мистецтва відомий мистецтвознавець, доктор філософії В.Залозецький. Він закінчив філософський факультет Віденського університету. Йому були відомі дослідження у галузі мистецтва віденських теоретиків Г.Вельфіна і А.Рігля. Особливо глибоке зацікавлення викликали праці М.Дворжака. Їхні дослідження суттєво визначили методологічні підходи В.Залозецького стосовно стилевого розвитку українського мистецтва. Він полемізував із дослідниками українського мистецтва В.Антоновичем і М.Голубцем. У праці "Значіння історії українського мистецтва" (1925) В.Залозецький зазначав: дослідження стилів української мистецької творчості передбачає її глибинне ідейно-духовне розуміння у контексті сучасності, адже недостатньо стверджувати, що "Софійський собор у Києві є візантійським стилем, Волоська церква у Львові — ренесансом, Мгарський монастир — бароко," а важливо знати, "чому саме прийнявся у нас візантійський стиль, чому в західних краях він зіллється з романським, або чому готика була у нас тільки епізодом з чужим імпортом..." (Залозецький, 1925, с. 117–118.). За його аргументованим висновком, там, де було вкорінене класичне грецьке мистецтво, створювались передумови розвитку візантійського стилю; зокрема, візантійський стиль поширився в Греції, на узбережжі Чорного моря та в Україні; але у Східній Україні найсильніше виявився вплив візантійського стилю, тому тут припинилася лінія розвитку західноєвропейських стилів, відсутній вплив

середньовічного мистецтва (романського і готичного). Стиль Середньовіччя яскравіше виявився у Галицько-Волинському князівстві, яке мало тісні культурні контакти зі Заходом.

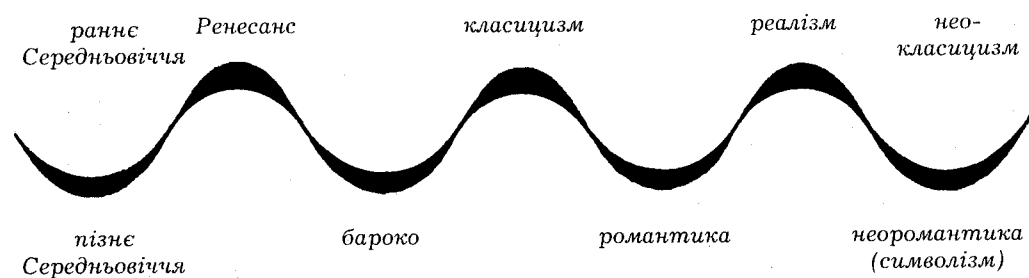
Аналізуючи проблему стилю, В.Залозецький звернувся до поняття "художньої волі" (за А. Ріглем), трактуючи його як "мистецьке хотіння". На переконання В. Залозецького, самобутність "мистецького хотіння" в галицькому мистецтві зумовлене поєднанням на цих теренах двох течій — "західноєвропейської з візантійською".

Під впливом візантійської культури склались і відмінні від Заходу риси українського ренесансного мистецтва. З тієї причини, що бароковий стиль не витісняв традиційного візантійського, він набув розвитку на Заході й значно поширився в Україні (Залозецький, 1925).

На думку українських вчених, виняткове значення для розвитку європейської й української культури мала доба бароко як "перша дійсно всеєвропейська художня культура". Ренесанс розквітнув переважно у "латинській", тобто католицькій Європі, лише спорадично з'явився у межах "візантійсько-слов'янської культурної спільності, причому чи не найзначніші його прояви виникли тоді в Україні, передусім у Галичині. Однак процес масштабного взаємозближення художніх культур Західної і Східної Європи, їх ідентифікації значного розмаху набув уже в добу бароко" (Наливайко, 1993, с. 12).

Досліджуючи слов'янське і українське бароко, Д.Чижевський розглядав історію української літератури як історію стилів, зазначив її початковий зв'язок із візантійською культурною сферою, а від XVI ст. співзвучність зміни стилів із західними впливами (Чижевський, 1941–1944).

У праці "Культурно-історичні епохи" (Авсбург, 1978) Д.Чижевський запропонував цікаву схему історико-художнього розвитку. Він графічно зобразив зміни художніх стилів у вигляді хвилястої лінії. На його думку, характер стилів змінюється, коливаючись між двома різними типами, що протистоять один одному.



Розвиток художніх стилів на теренах України загалом здійснювався в загальноєвропейських формах, хоч і не збігався з Європою за часовими параметрами.

У кожній країні особливості її соціокультурного розвитку детермінують специфіку естетичної думки, хоча загалом для європейської філософії XIX–XX ст. (яка визначає і розвиток естетики) характерний світоглядний і методологічний плюралізм. Виник новий позитивістський тип мислення, який виявився в науці, філософії, естетиці, мистецтві (натуралізм). Позитивістське мислення, особливо неопозитивізм XX ст., призвело до розгалуження філософії й естетики. До проблем естетики зверталися галузі конкретних наук — психологія, фізіологія, лінгвістика, соціологія, мистецтвознавство.

На межі XIX–XX ст. активізувалася діалогічно-комунікативна взаємодія різних культур. Національні філософсько-естетичні пріоритети та методологічні пошуки набули загальноєвропейського значення.

Поширився "стиль модерн" (франц. moderne від лат. modernus — *новий, сучасний*), головним змістом якого було прагнення художників протиставити творчість історизму художнього мислення й еkleктизму мистецтва другої половини XIX ст. До модернізму в образотворчому мистецтві належать всі течії постімпресіонізму — фовізм, експресіонізм, футуризм, кубізм, абстрактне мистецтво, його геометричні напрями (супрематизм) і абстрактний експресіонізм, або ташизм, символізм, сюрреалізм, а також численні інші течії постмодернізму. Межі модерну охоплюють приблизно 1886–1914 рр., але це був особливо плідний період стосовно нових художніх ідей і творчих пошуків. Головним чином нові тенденції формувались у галузі архітектури, інтер'єру й ужиткового мистецтва, проте найактивніше діяли живописці та графіки.

Особливу популярність у Європі набула витончена пластика ліній, декоративність кольорових плям японської гравюри, мистецтво японської графіки (К.Утамаро, К.Хокусай). Модерн в Австрії дістав назву "secession". Сецесія (лат. secessio — *відхід, відокремлення*) — назва австрійських та німецьких художніх об'єднань кінця XIX—початку XX ст., що репрезентували нові течії в мистецтві. Виникаючи як опозиція академізму, вони об'єднували художників, представників стилю модерн. Цей напрям мав локальні видозміни в різних національних мистецьких центрах Європи: у Бельгії та Франції — "Ар Нуво"; Німеччині — "югендштіль" (молодий стиль), від назви журналу "Jugend", навколо якого групувались молоді, прогресивно мислячі художники; Італії — "стиль ліберті" ("Liberty"), від імені керівника англійської фірми, що пропагувала тут "новий стиль"; Великобританії — "модерн стайл"; США — "стиль Тіффані"; Росії — "стиль модерн" (його представники — в архітектурі Ф.Шехтель, у живопису М.Врубель) (Власов, 1995, с. 332, 336–338).

З сецесією пов'язували творчість А.Муха, А.Бердслей, А.Гауді та численні європейські художники XX ст.

Під впливом віденської назви "Secession" термін "сецесія" традиційно вживається у Західній Україні. Львівська сецесія становила світоглядну й композиційно-стильову спільність з модерними явищами Центральної Європи, виявляючи спорідненість зі стилями попередніх епох. Орнаментика заснована на абстрактних формах, хвилясті, композиційно асиметричні лінії, витончена колористика переносились в архітектурну декоративно-площинну і навіть об'ємну пластику. Ознаками сецесії у скульптурі були саме такі хвилясті лінії, характерні для стержня статуї, контурів одягу і драперій. Впливу сецесії зазнала творчість багатьох митців, у їх числі були скульптори Г.Кузнецов, М.Бринський, П.Війтович, особливо О.Архипенко; художники І.Труш, О.Новаківський, О.Кульчицька, М.Сосенко; архітектори В.Кричевський, Василь та Євген Нагірні.

Здійснюються пошуки концепції "українського стилю". На думку дослідників, "український стиль" став своєрідною предтечею цілої системи *стильових пріоритетів* українського образотворчого модернізму, в якій були локальні варіанти сецесії та символізму, кубізму і футуризму, ар-деко і сюрреалізму, а також "власні пропозиції" мистецького світу — неobaroko, неовізантизм, неопримітивізм" (Яців, 1998, с. 203).

У методологічному сенсі розвиток європейської філософської естетики XX ст. визначають феноменологічна установка (Г.Гуссерль, М.Гейгер, Е.Кассіпер, М.Гартман) екзистенціалізм (М.Гайдеггер, Я.Ясперс, М.Бубер), інформаційний підхід (М.Бензе). Очевидно, ці ідеї визначали і творчі пошуки у галузі мистецтва.

У цих пошуках і набуває методологічного значення "феномен творчої волі" як один з фундаментальних феноменів мистецтва — не лише мистецтва, а всіх видів діяльності людини, де задіяна творча думка, тенденція пошуку, тенденція руху вперед (Крвавич, 1998, с. 343).

Наголосимо, що стилістика твору поєднує загальні стильові закономірності виду, жанру мистецтва, художнього напрямку і національні традиції. Найважливішим визначником творчості є талант митця. Риси його індивідуального стилю суттєво зумовлює самобутнє світовідчуття, психічний склад, характер, життєвий, художній і науковий досвід, духовність, а найголовніше — стиль мислення як певна концептуалізація буття і творчості. Мистецтво і наука взаємопов'язані, можна говорити про кола Кеплера і мистецтво бароко, теорію відносності Ейнштейна і експресіонізм. Методологічне значення для мистецької творчості має передусім гуманітарний стиль мислення, ознаки якого — системність, діалогізм, контекстуальність, нелінійність, евристичність, інноваційність, креативність, рефлексивність. Орієнтація на діалог суттєво визначає розуміння мистецтва, пізнання національних мистецьких традицій і художніх здобутків інших народів (дихотомія *свій-інший*). Теорію діалогу ґрунтовно досліджили Х.-Г.Гадамер, М.Бубер, М.Бахтін, Ю.Лотман. Згідно з висновками М.Бахтіна, діалогічність розуміння виникає із поліфонії поглядів, а для досягнення повноти розуміння, навіть коли ми залишаємося у межах певної культурної чи мистецької традиції, необхідно подолати споконвічну данність предмета. Тут евристичної цінності набуває *контекст* (доповнюваність, багатомірність смислових значень предмета), взаємодіють смисли, "задані" автором тексту (мистецького твору), те, що привносить "автентичний читач", і те, що виробляє "інтерпретуючий читач" (загалом реципієнт, той, хто сприймає твір мистецтва). Реципієнт постає як співавтор, намагаючись ототожнитись не лише з твором, а через твір (текст) — з особистістю автора, не тільки з тим, що автор сказав, а й з тим, що він міг сказати.

В сучасних умовах, коли мистецтво радше тяжіє до полістилізму, зміни світоглядної і художньої парадигми здійснюються у проблемному полі синергетики, якій іманентні "новий діалог людини і природи" (І.Стенгерс, І.Пригожин), самоорганізація, крос-культурна взаємодія Заходу і Сходу, тенденції подолання мозаїчних уявлень щодо національного та світового мистецтва.

У діалозі, передусім з європейськими художніми традиціями, і витворюються стильові пріоритети українського мистецтва.



## Розділ I

# РЕНЕСАНСНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ

### 1.1. Архітектура періоду Ренесансу



Ренесанс — новий етап в історії українського мистецтва, що тривав з другої половини XVI до першої половини XVII ст. Більшість українських земель тоді перебували в складі Речі Посполитої. Польські феодалі посилювали гніт на селянство та низове козацтво. Хоча розвиток міст гальмувався наступом контрреформації й несприятливою економічною політикою шляхти, яка захопила торгівлю й усунула конкурента — міщанство, міста набули провідного значення в суспільно-політичному й культурному житті країни. Виникли легальні організації-братства. Дотримуючись цілеспрямованої програми діяльності, вони згуртовували православне населення.

Нового змісту набувало зодчество, оновлюючи конструктивну систему та пластично-декоративні засоби. Ренесансна архітектура становила закономірний етап поступального розвитку національних будівельних традицій. Вироблені нею нові ознаки відповідали системі ренесансного стилю в архітектурі інших країн. До таких ознак належать: *чітка симетричність, ордерність, горизонтальність членування на поверхні, багатство декоративного оздоблення фасадів*.

Чільне місце посідало оборонне будівництво. В Україні часто використовувалася традиційна фортифікаційна система з глибокими ровами, земляними валами та дерев'яними стінами. Такі стіни було легко спалити, проте вони краще, ніж кам'яні, витримували гарматний обстріл (за свідченням французького військового інженера П'єра Шевальє). Такі неприступні фортеці були у Ніжині, Білій Церкві, Києві.

Водночас на території України будувалися фортеці, над спорудженням яких на запрошення Речі Посполитої працювали іноземні спеціалісти, втілюючи останні досягнення європейського фортифікаційного мистецтва. Гійом Левассер де Боплан, "перший капітан артилерії та інженер короля", проектував замок у Кременчуці та фортецю Кодак над Дніпром (1635), очолював будівництво цитаделі в Новгороді-Сіверському (1646), працював над поліпшенням укріплень Бара. Італієць Андреа дель Аква споруджував фортецю у Бродах, француз Нікола Дюбуа займався фортифікацією Збаража, а Павло Щасливий, виходець з Італії, на межі XVI–XVII ст. будував замок у Жовкві. При спорудженні численних приватних замків на терені України певною мірою використовувались вироблені Європою фортифікаційні типи оборонних споруд.

Авторитетом у створенні таких замків була, зокрема, Італія. Разом з новими використовувалися старі традиції оборонного будівництва, бо існувало чимало замків, закладених у попередній період на середньовічній основі. Це споруди так званої *баштової системи*, що залишалася чинною впродовж XVI–XVII ст. Основну оборонну функцію в ній виконувала стіна з бійницями, бойова башта містилася головню у мурах.

Баштова система мала кілька варіантів:

а) *квадратна в плані* — невеликі замки в Гологорох, Гримайлові, Гусятині, Жванці, Кривчому, Микулинцях, Поморянах, Скалі; на Волині — в Новомалині, Корці; на Поділлі — в Рихті, Сутківцях;

б) *прямокутна регулярна та нерегулярна* — замки в Будзанові, Язлівці, Жовкві, Заложцях, Свіржі;

в) *трикутна популярна* — замки на Поділлі та Волині — в Токах, Скалі, Ягольниці, Зінькові, Старому Олексинці.

Переваги нової бастионної системи очевидні. Основна роль у ній належала бастиону, висунутому назовні за межі стін, завдяки чому оборонці могли тримати в полі зору бокові мури.

Твердиня в Бродях будувалася у 1630–1635 рр. Тут було застосоване найпридатніше для оборони (як тоді вважалося) п'ятикутне закладення з п'ятьма бастионами, що зі заходу прилягало до міського укріплення з десятьма бастионами, разом творячи єдину потужну фортецю. Оборонні системи Бродів і Бережан упродовж XVII ст. витримали численні облоги. Однак таких споруд зі складною фортифікацією більше не будували. Багатьох замків торкнулися лише обнови часткового характеру. Наприклад, у Ягольниці з'явився спрощений тип замку з трьома бастионами замість дерев'яного, збудованого близько 1630 р.; в Олиці, Дубному, Підгірцях, Збаражі та Золочеві наріжні башти перебудували в бастиони. Три останні належать до поширеного в Європі типу оборонного палацу.

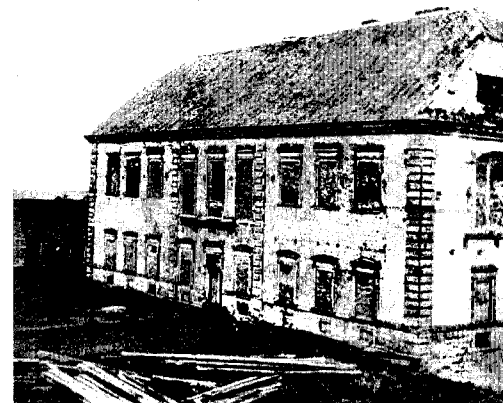
Проект для Збаражя створив венеціанський архітектор Вінченцо Скамоцці. Але проект, по суті, мало відповідав цілям оборони і був скорегований доповненнями за голландською бастионною системою на зразок Бродів і Золочева, де основну функцію виконували фортечні стіни, що охоплювали квадратом двір із палацом, зміцнені у кутах бастионами на зразок *белюар\**. Золочівська фортеця (1634–1636), де, крім місцевих традицій, збережено квадратне планування, була унікальною: її фортифікацію становили високі земляні вали і бастиони на кутах квадрата. Палаці в Збаражі, Золочеві та Підгірцях не приховувались мурами, як у давніших замках, а значно виступали над ними. В їх архітектурі велика увага зверталася на зручність та красу. Це особливо помітно в Підгорецькому замку, хоча він має потужне бойове укріплення, що складається із своєрідного стилобата — квадрата в плані з наріжними бастионами та казематами з трьох боків, які замикають двір. У палаці простежується вплив французького раннього класицизму (ризаліт\*\* по центру, лоджії\*\*\*, зв'язок споруди з парком і терасами). Замок у Підгірцях будувався в 1635–1640 рр. для коронного гетьмана Станіслава Консцпольського. Існує припущення, що його автором був Гійом Левассер де Боплан, а виконавцем робіт — Андреа дель Аква. По суті, такі будови вже не були виключно оборонними. Вплив архітектури Підгорецького замку позначився на прагненні до просторовості в перебудовах багатьох старих замків Волині та Поділля.

Поряд з прогресивними явищами у замковому будівництві кінця XVI—першої половини XVII ст. спостерігався певний консерватизм. Постійна турецько-татарська загроза спонукала споруджувати традиційні фортеці. Таким характером замкового будівництва вирізнялось південно-західне Поділля, хоча і тут частково виявилась нова інженерна думка, наприклад, у зміцненні вже згаданих Бара та Жванці. Природні умови ще виконували головну роль, що про-

\* *Белюар* (італ. *beluardo* — *наступ, вал, бастион*) — широка вежа; у фортифікаціях XVI ст. — невеликий бастион, висунутий ззовні за площину оборонної стіни.

\*\* *Ризаліт* (італ.) — виступаюча частина фасаду споруди.

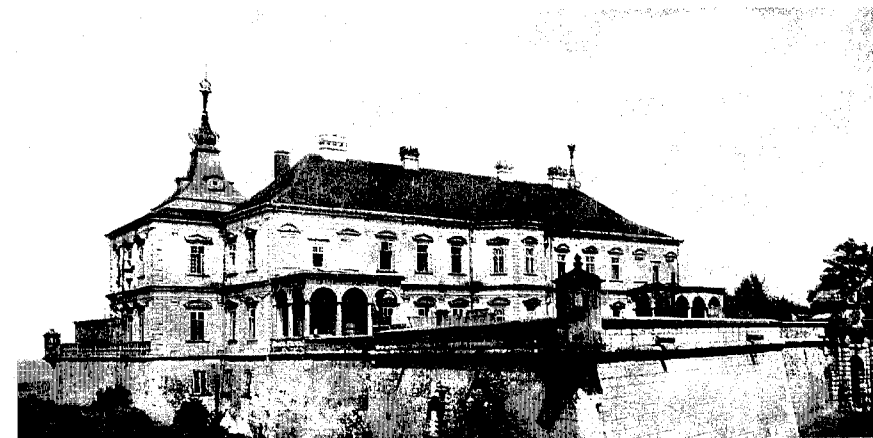
\*\*\* *Лоджія* (італ.) — у загальному об'ємі споруди приміщення, де зовнішня стіна має аркаду або парапет.



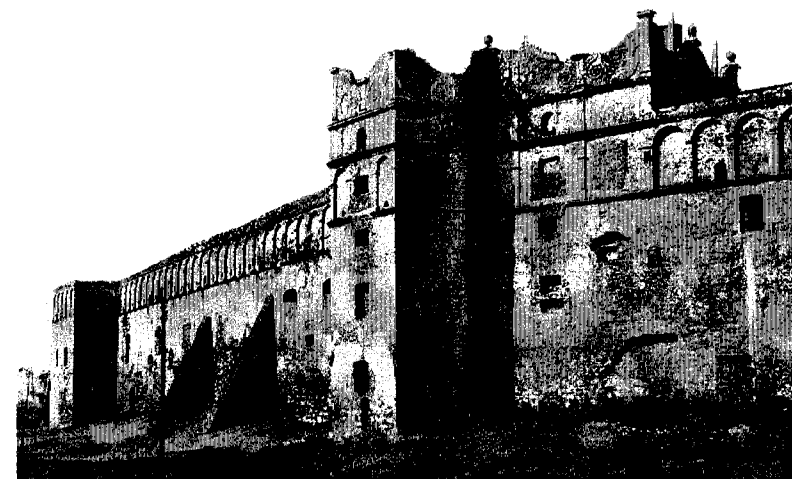
1. Замок у Збаражі. XVII ст.



2. Замок у Жовкві. XVI–XVII ст.



3. Замок у Підгірцях. 1635–1640.



4. Замок у Старому Селі. 1649–1654.

стежувалось майже в кожній твердині. Найбільший після Кам'янця замок у Меджибожі стоїть на високому мисі між річками Бог і Божок, на місці старої дерев'яної фортеці XIII ст., знищеної під час боїв галицького князя з татарами. Це визначило його будівельну структуру — в плані нерівномірний трикутник, з високими мурами і такої ж висоти баштами, до речі, різної форми. Башти мають амбразури, вони виступають за лінію стін і завершуються, як і мури, зубцями. Ренесансний характер простежується лише у двох житлових будинках у східному куті з двома ярусами амбразур внизу. Замки в Сатанові та Зінькові подібні баштами, які далеко виступають за межі мурів з амбразурами і продуманою системою перевищують замок у Меджибожі, наближаючись до бастионної фортифікації. Перед згаданими спорудами поступалися замки Чорнокозинців, Рихти, Панівців, Ярмолинців, Сутківців, що мали застарілі середньовічні форми й архаїчні способи оборони.

Чимало невеличких фортець-сховищ регулярного типу з'являється впродовж першої половини XVII ст. у Галичині: Підзамочок (1602), Скалат (близько 1630), Гусятин (середина XVII ст.). Добудовувалися замки в Олеську та Свіржі у житлово-репрезентативному вигляді, впорядковувалися замки Жовкви та Старого Села. Старосільський замок після зруйнування його козаками (1648) був удруге відновлений (1649–1654). Ця величезних розмірів споруда займала площу неправильного п'ятикутника з високими стінами (шість башт, завершених чудовими аттиками\* і глухими аркадами) і належить до відомих зразків оборонної архітектури. В замку баштового типу в Жовкві (кінець XVI ст.—1605) поєдналися давні фортифікаційні традиції, поширені у Червоній Русі, з місцевою формою Ренесансу, що виникла у Львові.

Розвиток ренесансних форм у замках простежується від використання в них окремих декоративних елементів до домінування у всій споруді. Однак загалом їх стиль визначався системою оборони. В сувору одноманітність замку пом'якшення вносили декоративні аттики, наприклад, у завершенні башт Луцька, Острога, Бережан, Добромиля, Старого Села. В останньому мотив аттика доведений до класичної довершеності, так само, як і різьблене обрамлення вікон та порталів з фронтонами і напівколонами — в Язлівці, Свіржі, Білому Камені.

Згодом широко використовувався руст\*\* (замки в Черлениці, Збаражі, Золочеві, Підгірцях). Під впливом Вавеля та житлової архітектури Львова (палац Корнякта) поширювався мотив аркадних галерей. Аркадами оточувалися замкові двори за периметром в один або два русти (в Бережанах, Олиці, Дубному, Старому Селі, Мукачевому).

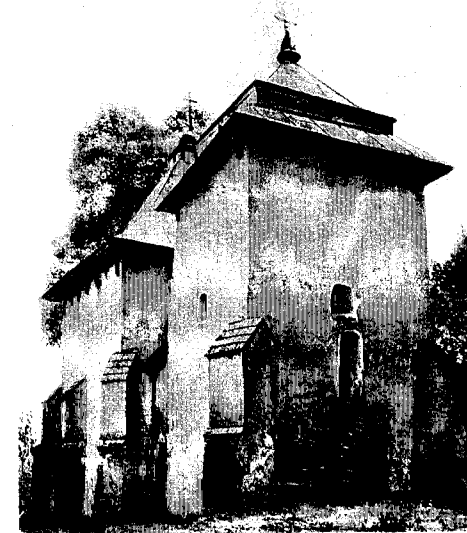
З оновленням оборонної системи палац набував більшої самостійності, що давало змогу вільно розмістити будівлю в просторі й надати її зовнішньому виглядові репрезентативності та декоративної пишноти (Збараж, Золочів, Підгірці). Палац Підгорецького замку створив разом із довкіллям єдине ціле, в чому виявилась ренесансна ідея гармонії людини з природою.

Крім замків, оборонну функцію виконували численні храми: монастирі, церкви, костели, синагоги. Навколо них зводилися фортифікаційні споруди: високі

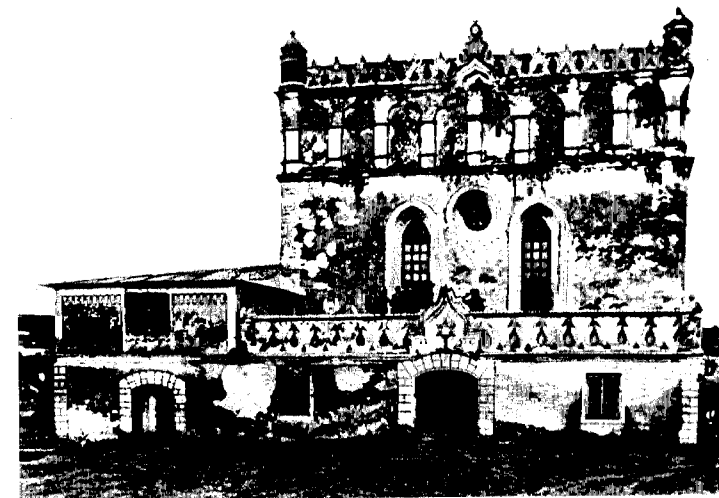
\* *Аттик* — декоративна стінка, балюстрада або аркада, що увінчують фасад, здіймаючись над карнизом споруди; звичайне декоративне завершення тріумфальних арок, фортечних веж, фасадів ренесансних палаців.

\*\* *Рустика* (лат. *rusticus* — *простий, грубий*) — в архітектурі рельєфна кладка або облицювання будівель прямокутними каменями (квадрами) з грубо обтесаною чи опуклою лицьовою поверхнею (так звані рустами). *Рустовка* (лат.) — рельєфна кладка або облицювання стін рустами, чотирикутними каменями з необробленою поверхнею, що надає споруді особливої масивності. Існує рустовка двох видів: дощата (з гладкою поверхнею) та діамантова (обробка каменя у вигляді піраміди, кристалу тощо).

5. Церква Онуфрія у с. Посада Риботицька.  
XV–XVI ст.



6. Іллінська церква у Суботіві.  
1653.



7. Синагога у Гусятині.

вали, огорожені частоколом і оточені глибокими ровами. Кам'яні храми будувались з обов'язковим врахуванням оборони. Великі монастирські ансамблі мали вигляд справжніх фортець, наприклад, бернардинський монастир у Заславі (після 1604)\*, монастир у Кабчіві (тепер Великий Карабчіїв) Хмельницької області, домініканський монастир (1612) у Старокостянтинові на Поділлі.

Пивогірський монастир на Полтавщині, що напрочуд вдало розташувався на вершині гори Пивихи, також прилучався до наймогутніших твердинь свого часу. Такими були й монастирі Мовчанський (1630–1636) — у Путивлі, Дівочий — у Глухові, Селецький і Троїцький — у Чернігові. На Волині відомими були Межиріцький монастир і монастир у Дермані. Останній стратегічно вигідно розміщений на невисокому пагорбі, в оточенні природних захисних перепон.

На Львівщині нагадували фортеці монастирі в Перемишлянах, селах Смереківці, Верхній Дорожів і бернардинський монастир у Сокалі.

Кармелітський монастир у Теребовлі (1635) на Тернопільщині, незважаючи на те, що був споруджений у період Пізнього Ренесансу, зберігав у будівельній структурі давні традиції. Архаїзований вигляд мали його мурі з наріжними круглими баштами, конусоподібними завершеннями (як декотрі з башт Кам'янець-Подільської фортеці). Співзвучними з ним були оборонні форми Підгоряньського (кінець XVI ст.) і Бучацького монастирів на горі Федір.

До оборони пристосовувалися й окремі храми. Львівська П'ятницька церква (відновлена 1645), тридільні храми — у Залужжі та поблизу Збаража (1600), Посади Риботичької неподалік від Добромиля на Львівщині, зальна без купольного завершення Іллінська церква (1653) у Суботіві з двоюрисними бійницями на західному та східному фронтонах — приклади збереження традицій оборонного храму XVII ст.

У XVI–XVII ст. оборонний характер обов'язково надавався мурованим синагогам, що будувалися за межами міських мурів. Ці споруди зведені під впливом світського будівництва, декоровані аркадовими аттиками з фігуративним завершенням і зміцнені контрфорсами з густим рядом бійниць в аркатурі, мали баштовий, фортечний вигляд. Такі синагоги існували на Волині (Любомль, Острог), рідше — на Поділлі (Сатанів, Шаргород). В їх стилі втілювались ренесансні риси, подекуди поєднані зі східними мотивами (синагога в Гусятині у декорації поєднує ознаки Ренесансу й мистецтва ісламу). Зі зміною історичних подій, а точніше із припиненням турецько-татарських нападів, цей тип сакральної споруди припинив існування.

Першим виявом регулярного планування в руслі ренесансних вимог стала забудова Львова та Кам'янця-Подільського. Планування останнього продиктоване невеликою територією, утвореною закрутом р. Смотрич. Видовжений прямокутник міста поділився на три частини згідно з основними народностями, які тут мешкали — українцями, вірменами та поляками. В центрі кожної частини розміщувалась площа.

Три паралельні вулиці, що тяглися з півдня на північ, здійснювали комунікаційні зв'язки. Центром усього міста була площа Ринок з ратушею посередині, оточена трьома костелами — кафедральним, францисканським та домініканським. Планування відповідно зазнало деяких змін у період турецького панування (1672–1699).

Новий центральний район Львова з площею Ринок і прилеглими вулицями займав майже квадратну територію. Він став середмістям в оточенні Краківського (район Старого княжого Львова) та новоутвореного Галицького передмість. Оборонна система львівського середмістя, що створювалася впродовж тривалого часу (XIV–XV ст.), належала до кращих зразків продуманої фор-

\* Бернардинський монастир у Заславі перебудований 1727 р.

тифікації міста в Україні. До неї входило два замки: Високий (значно віддалений на стрімкому пагорбі), Низький (у межах середмістя) та дворянська мурованих стін. Внутрішню вищу оборонну стіну укріплювали 18 башт, згодом їх кількість збільшилась до 25. Зовнішня стіна, що обводила квадрат лише з трьох боків, мала 16 башт. Територія середмістя була чітко розпланована: у центрі — площа Ринок, від якої виходило вісім вулиць, по дві з кожного рогу, під прямим кутом (рідкісний випадок такої кількості вулиць для середньовічної Європи). Крім того, паралельно кожній стороні квадрата площі розміщались одна-дві вулиці. В'їзні брами, Татарська (Краківська) — з північного і Галицька — з південного боків, з'єднувались широкою магістраллю, що вливалася в площу Ринок. На той час — це приклад найпрогресивнішого містопланування. Тому після нищівної пожежі 1527 р. Львів відбудовувався у попередньому вигляді. Регулярність залишалась його основною ознакою, що збігалось з тогочасною ренесансною теоретичною думкою. Вплив Львова на містобудівну практику в Україні був значний. Так, основу планувальної системи закладеного 1530 р. м. Бережани на Тернопільщині визначала структура львівського середмістя. Основну роль у плануванні Бережан виконав замок, західна вежа якого, скерована в бік міста, визначала центральну вісь композиції, з площі Ринок і прилеглих вулиць. На розпланування Бережан суттєво вплинув рельєф місцевості.

В українському мистецтві визначне місце в розвитку ренесансної архітектури належить групі львівських пам'яток: Успенській церкві, каплиці Трьох святих, вежі Корнякта, які створюють унікальний ансамбль на Руській вулиці.

Хід створення ансамблю Успенської церкви (1555–1559) показовий в історії української культури. Початок поклало будівництво на місці попередньої споруди, знищеної пожежею (1527). Її автором був зачинатель львівського ренесансу Петрус Італюс, прозваний Муратором Регіусом\*. Однак ця новобудова, як і вся Руська вулиця, стали жертвою пожежі 1571 р. Вигляд церкви залишився лише на печаті Ставропігійського братства кінця XVI ст. Це був трибаний храм, зміцнений контрфорсами, з ренесансним порталом. У ньому поєднувались середньовічні готичні форми, позначені оборонністю, та нові ренесансні. Така компромісність була характерною для тогочасної архітектури. Італюс належав до будівничих, котрі у пошуках заробітку мандрували Східною Європою. Більшість їх походила з Північної Італії й італійських кантонів Швейцарії з округи Комо, внаслідок чого їх прозвали "комасками". Крім комасків, у Львові та різних містах Галичини працювали вихідці з інших міст Італії. Серед них — видатні архітектори Петро Барбон з Барбони (околиці Падуї) та Паоло Домінічі (з Риму) — у Львові його прозивали *Павло Римлянин*.

Формування ансамблю після пожежі розпочаті 1572 р. зі спорудження нової вежі на кошти члена братства, грека Костянтина Корнякта (на честь добродійника вежа названа його ім'ям). Вежа призначалася під дзвіницю — фортечний пост під час облог і спостережний пункт у протипожежних цілях. Будував вежу П.Барбон, ймовірно, за участю П.Римлянина. У вежі, перекиваючи утилітарність призначення, відображено новий зміст, що не мав аналогій у подібних тогочасних спорудах в Україні. Вежа ніби втілювала розкутість творчої фантазії майстрів, зумовлену пробудженням самосвідомості української громади міста. Це особливо гостро відчувається порівняно з вежами кафедрального костелу та Вірменської церкви. Компактна вертикаль вежі Корнякта членується на три яруси\*\*, об'єднані одним мотивом глухих арок, попарно з кожного

\* Королівський будівничий.

\*\* Висота кожного з ярусів різна. Четвертий ярус з барочним шоломом добудований 1695 р. під час ремонту вежі (архітектор Петро Вебер).



боку затиснутих пілястрами. Художнє вирішення мотиву проходить еволюцію поступового ускладнення: від мужньої стриманості у першому ярусі (спочатку він був арочним проїздом і вся вежа сприймалася надбрамною баштою\*), через величаву урочистість другого — до торжества гармонії в третьому. Увінчало вежу просте пірамідалне шатро, зіперте на густий ряд консолей. Споруда поєднала класичні форми з традиціями української архітектури — дерев'яними вежами-дзвіницями. У цьому випадку простежуються ті ж аркадні мотиви, різна висота ярусів, шатрове завершення.

Вежа, будівництво якої закінчилося 1580 р., стала символом Львова. Проте її суспільний зміст був значно глибшим. Споруда яскраво репрезентувала духовні та моральні цінності братства, яке заманіфестувало цією пам'яткою свою культурну й політичну програми.

Для львівської архітектури другої половини XVI ст. вежа Корнякта мала важливе значення — Ренесанс у ній запанував цілковито. Вона зумовила появу веж бернардинського монастиря та міської ратуші, що споруджувалися з наміром її перевершити.

Продовженням закладеної у вежі Корнякта ренесансної програми було спорудження каплиці Трьох святих (1578–1590). Її будівничими називають комаска Петра Красовського й Андрія Підлісного. Споруда поєднала здобутки італійського Ренесансу з традиціями українського зодчества, вираженими у вирішенні її як однозального куба з трьома верхами. На той час у храмовому дерев'яному будівництві зразок церкви з трьома верхами стабілізувався як ідеальний вияв гармонії та рівноваги, що невдовзі досяг досконалого втілення у церквах св. Юрія (Дрогобич), св. П'ятниці (Крехів), зокрема церквах на Бойківщині (Бусовисько, Ботелка Вижня, Турка, Висоцько Нижнє та ін.). Бічна стіна каплиці, що слугує фасадом, ідеально розчленована подвоєними пілястрами тосканського\*\* ордеру і завдяки цьому гармонійно узгоджується з трикупольним завершенням.

Успенську церкву братство почало будувати 1591 р. за проектом архітектора П.Римлянина. Вирішував він її, очевидно, як одноапсидну базиліку в стилі римської доріки, наявну в усіх його спорудах: бернардинському костелі, бенедиктинському монастирі, каплиці Кампанів, навіть у порталі паперті Вірменської церкви, створеному разом з П.Барбоном. Риси цього стилю, лише скромно зазначені у вежі Корнякта й каплиці Трьох святих, досягли в Успенській церкві класичної повноти. Церква позбавлена західного фасаду, отже, і довколишнього обходу (за фасад слугує південна стіна). В споруді домінує мотив римської ордерної аркади, створений глухими півциркульними арками, пілястрами. Саме аркада, що опирається на масивний цоколь і завершена дорійським фризом та активно акцентованим профільованим карнизом, визначила характер споруди, виділивши її величаво-монументальний лад.

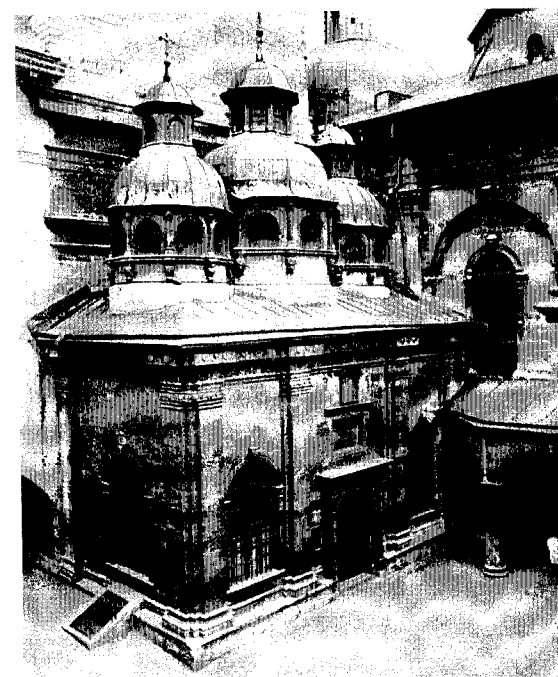
П.Римлянин працював над будівництвом церкви лише до 1598 р., але наступники — В.Капінос й А.Прихильний дотримувалися його проекту (завершено 1629). У зв'язку з тим що братство наполягало на трикупольному завершенні, ймовірно, А.Прихильний вніс зміни до архітектонічно-конструктивної частини споруди, ввівши чотири підпори-колони для підтримки центрального купола. Так інтер'єр був розділений на три нефи.

Епічна велич церкви, в якій втілювалися культурні вподобання та духовне багатство замовників, відтінялась мужньою простотою вежі та витонченістю

\* Зображення первісного стану вежі на старій печатці братства.

\*\* Тосканський ордер — спрощений варіант доричного ордеру, що виник у Стародавньому Римі на межі I ст. до н.е.—I ст. н.е. Має колону з базою, але без жолобків (каннелюр), і гладкий фриз.

8. Вежа К.Корнякта  
й Успенська церква.  
1572–1629.



9. Каплиця Трьох святих.  
1578–1590.

каплиці. Ансамбль виражав протест проти національного гноблення, водночас втілюючи ідею єднання, згуртованості широких верств українського народу. Він став високим художнім взірцем, що вплинув на пошвавлення будівництва у Львові. В архітектурі тоді панувала ідеологічна програма ворогуючих сторін, тому контрреформація прагнула перевершити ансамбль Руської вулиці.

Внаслідок цієї боротьби виникла низка монументальних споруд. Зокрема, за проектами П.Римлянина збудовано монастир і костел бенедиктинок (1590), костел бернардинів (1600–1630). Бенедиктинський ансамбль, в якому головною засадою залишалась оборонність, не став високим ренесансним досягненням через стильовий розлад, співзвучний атмосфері контрреформації (у костелі збережений відгомін готики, в декорванні вежі та монастиря — елементи маньєризму).

У бернардинському костелі поєднані різноманітні культурні нашарування: ренесансна основа, готичні елементи, маньєристична декорація. Таке ж складне стильове розмаїття простежується в іншій монументальній споруді — єзуїтському костелі, нормативом наслідування для якого слугував римський храм Іль Джезу. Проте орієнтування на нього не було однозначним, оскільки будівничі вільно пристосовували костел до місцевих умов і потреб. Будували костел (1610–1636) згідно з установками італійського архітектора-єзуїта Джакомо Бріано (близько 1589–1646), що проводив муляр, чернець-єзуїт Валент Дешціус. Одночасно Бріано очолював спорудження єзуїтських храмів у Луцьку й Острозі.

У Львівському єзуїтському костелі втілювалася нова римська просторова система з винятково інсценізованим інтер'єром, підпорядкуванням ритму каплиць бічних нефів головному вівтарю. Творився новий фасад, масштабне вирішення якого перевершувало все, що раніше будували у Львові. У фасаді використано класичну структуру, яка мала вигляд двоярусної ордерної куліси, що склалася в Італії в другій половині XVI ст., з використанням поєднуючих волют і членувань по горизонталі й вертикалі системою карнизів та пілястрів корінфського\* ордера. І хоча фасадові намагалися надати враження могутності й драматичної напруги, посилене виступаючими порталами та заглибленими нішами, все-таки в ньому переважає ренесансна, а не барочна основа.

Луцький єзуїтський костел найповніше відповідав римському прототипові. Розпочате 1604 р. будівництво здійснював до повного завершення єзуїт Матвій Маїк. Бенедикт Моллі Острозьким єзуїтським костелом заперечив усе те, що Бріано зробив раніше в Острозі. Б. Моллі створив новий проект, який втілював до 1648 р.\*\*

Значним досягненням Бенедикта Моллі стало спорудження костелу св. Трійці (1635–1640) в Олиці. У характері двох храмів Острога й Олики простежується багато спільного, насамперед у фасадах, та все ж вони відмінні від Іль Джезу введенням двох веж, що надали їм цілком барочного вигляду. Однак в Олиці він припустився стильової строкатості, звівши готичні елементи (введенням заокругленого хору в тринавову базилику) й містичну експресивність у декорації інтер'єру на ренесансній конструкції.

Високий художній рівень цих кількох об'єктів мав вирішальний вплив на спорудження багатьох католицьких храмів. Найдосконалішим відбиттям впливу Іль Джезу стали львівський костел монастиря босих кармеліток (1644) і костел

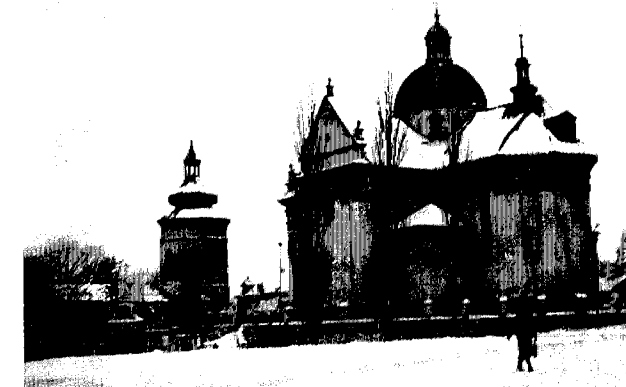
\* *Корінфський ордер* — один з трьох основних архітектурних ордерів. Висока колона з базою, прорізана каннелюрами, завершена пишною капітеллю, декорованою листям аканта і малорозвинутими волютами, що разом створює образ витонченості, ошатності, найбільшої декоративності.

\*\* Острозький єзуїтський костел спалений 1649 р. під час визвольної війни українського народу з польською шляхтою. Пізніше відремонтований костел простояв до 1821 р. і був дощенту знищений пожежею. Руїни храму змалював художник Наполеон Орда.

10. Костел бернардинів у Львові  
(тепер — церква св. Андрія).  
1600–1630.



11. Єзуїтський костел у Луцьку.  
1604–1636.



12. Костел св. Лаврентія. Жовква.  
1606–1618.

в Комарно (1656) на Львівщині. На цих спорудах вичерпувалася програма північної еволюції, яка завершувала період Ренесансу і наближалась до межі нової доби — бароко. Автор першої споруди — Джованні Баттіста Джізеліні був у ній в повній залежності від характеру будови римської церкви св. Сусанни (архітектор Карло Мадерна).

Ідеї Іль Джезу використовували не лише єзуїти. Їх пропагувала контрреформація в сакральній архітектурі, взірць щоразу пристосовували до місцевих умов. Хоч вінницький єзуїтський колегіум з монастирем споруджувався водночас із львівськими (1610), проте вінницькі єзуїтський і домініканський монастирі залишилися типовими оборонними спорудами, справжніми фортецями, обнесеними мурами з бойовими вежами.

Більшість католицьких храмів XVI–XVII ст. збудовані за консервативними схемами у численних містах, містечках та селах. У таких спорудах переважав готичний тип, однефний, з високим дахом, позбавлений продуманої системи декоративних прикрас, але з практично вираженою обороноздатністю (Скелівка — XVI ст., Куликів — XVI ст., Свірж — 1546, Броди — 1596, Бережани — 1600, Біща — 1600; Білий Камінь, Теревовля — 1635).

Високомистецьким втіленням ренесансного прагнення до чіткого членування архітектурної маси і простої гармонії стали Воскресенська церква (1624–1627) у Золочеві та фарний костел (1606–1618) у Жовкві. Творцем останнього був П.Щасливий; після його смерті споруду закінчував А.Прихильний. Жовківський костел вирізняє чітка тектоніка і чистота архітектурних форм. Це базиліка у плані латинського хреста з куполом на перехресті, що належить до поширених в Італії ренесансних храмів на взірць хрестокупольних із розвинутим нефом, що помітно зближує його з типом українських п'ятидільних одноверхих церков. Храм призначався для кругового обходу: цьому сприяє мотив спарених пілястрів, що ритмічно членують масиви стін, і дорійський\* фриз, яким оперезано весь об'єм. Споруда виконана у великомасштабних пропорціях. Однак у Жовківському костелі не збережено стильової чистоти: тут присутні елементи готики (портал і гранена апсида), характерні для творчого почерку комасків, тісно пов'язаних з ломбардським зодчеством. Храм у Жовкві мав слугувати пантеоном Слави і родинним мавзолеєм, чим зумовлена емблематика фризу (вершники й орли), в якій виражені легендарно-геральдична тематика родини Жолкевських та Гербуртів і монументально-героїзований загальний характер споруди.

У Львові найвідоміші дві центричні ренесансні споруди — каплиці-усипальниці Боїмів та Кампанів. Це твори суто львівського середовища, оскільки в них найорганічніше виявилися духовні прагнення міщанства. Каплиця Боїмів — восьмерик на четверику, перекритий куполом. Можливо, архітектором каплиці був А.Бемер, оскільки вона споруджувалася 1609–1615 рр. — у період його діяльності. В каплиці цікава не стільки її конструктивна проста архітектоніка, скільки декоративно-скульптурне оздоблення. Структура каплиці Кампанів ще простіша. Це безкупольний, перекритий звичайним склепінням куб, що тісно примикає до північної стіни кафедрального костелу. Вхід до каплиці — з інтер'єру костела. Головну цінність становить фасадна стіна.

У зведенні каплиці (кінець XVI ст. — майже три десятиліття XVII ст.), вірогідно, брали участь Г.Горст, П.Римлянин та А.Бемер — три майстри різних естетичних переконань, що неминуче відбилося на стильовому характері споруди.

\* Дорійський (або доричний) ордер — один з трьох основних архітектурних ордерів, колона якого не має бази, її тіло (фуст) прорізане вертикальними жолобками (каннелюрами), завершення — капітель, складена з круглої подушки (ехін) і квадратної плити (абак). Горизонтальна балка — антаблемент, яку підтримують колони, члениться на архітрав, фриз і карниз; фриз, у свою чергу, поділяється на тригліфи і метопи.

Г.Горста вважають автором загальної конструкції просторового куба. П.Римлянин спорудив на фасаді одноярусний ордерний каркас. У третій фазі будівництва, що тривало у 1619–1629 рр. і виконувалося А.Бемером, очевидно, було заново перероблено фасад задля внесення скульптурно-декоративних доповнень.

Активізація храмового будівництва спонукала до пошуків у архітектурі, а боротьба передових і реакційних ідей збагачувала новою програмою будівельну практику. Львівська Успенська церква сприймалася сучасниками як образ братства, тому її вплив на тогочасне будівництво мав не лише естетичний, а й політичний характер. Стильово споріднена з нею братська церква Благовіщення (1633) в Городку поблизу Львова, портал якої справляє враження навіть більш ренесансного, ніж Успенської. Близька до Городецької — Михайлівська церква (1639) в Гощі, позначена інтенсивними пошуками нових конструктивних і художніх прийомів. Таким самим прагненням до монументальної величі вирізняється церква Покрови в Низкиничках (1643–1653) і собор монастиря (1649) у Почасві. В архітектурних деталях цих споруд відчутні ренесансні впливи, але в загальній конструкції закладені традиційні норми українського дерев'яного храмового зодчества.

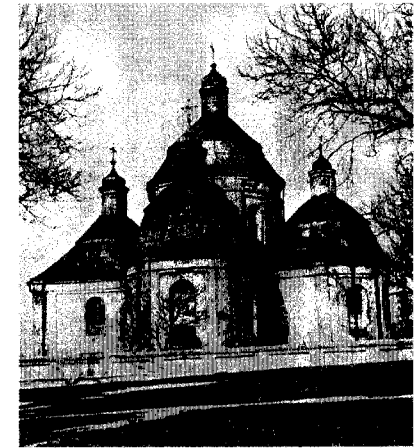
Дерев'яні церкви, що будувалися швидко й повсюдно, мали переважно два типи: *тридільні* та *п'ятидільні* (хрещаті в плані). Такі храми чудово вписувалися у краєвид, бо завжди були узгоджені з природним оточенням. За свідченням Павла Алеппського, у багатьох містах і селах Придніпров'я, зокрема Ободівці, Умані, Трипіллі, Василькові, Густині, дерев'яні храми мали велику висоту, вирізнялися надзвичайною красою й величию. Будували їх переважно невідомі народні майстри.

Незважаючи на те, що в усій Україні поширився один зразок храму, все ж таки на Придніпров'ї він мав відмінності за характером та естетичним виглядом. Місцеві майстри будували великі за розмірами і різноманітні за композиціями й формами культові споруди. Певне уявлення про їх характер можуть дати дві збережені на Київщині дерев'яні церкви — у селах Синява (1649) та Пицики (1651).

Волинські храми присадкуватіші, менші за розміром, простіші за формою і, можливо, тому вони інтимніші. Це найстаріші дерев'яні церкви Полісся, Камінь-Каширського та Ковельського районів: Дмитрівська (1552, Гішин), Успенська (1589, Качин), Преображенська (1600, Нуйно) та ін. Подільські церкви схожі на волинські. Хоча жодної старої церкви не збереглося до нашого часу, проте пізніші споруди підтверджують цю думку.

Дерев'яним храмам Галичини, на відміну від вертикальності придніпровських, притаманне горизонтальне членування. Збереглося достатньо таких храмів, що дає підстави для висновку про неповторне багатство творчої фантазії будівничих, їхнє прагнення до поетичної образної інтерпретації в межах єдиної творчої системи. Найстаріші з них — у селах Віжомля, Потеличі, Новосільці, Нижанковичі на Львівщині, ще мають сліди архаїчних впливів. Однак поступово в першій половині XVII ст. виробляється гармонійний взірць триверхої споруди пірамідальної композиції: церкви Св. Духа (1620) — в Рогатині, Іванівської (1640) — Городку, Успенської (1673) — в Кліцько, Михайлівської (1663) — у Ісяях.

Класичним взірцем є дві однакові за широкими оперезуваннями та залами, покриті шоломоподібними восьмибічними наметами і завершені однаковими



13. Покровська церква у с. Низкиничі (тепер — Волинська обл.). 1653.



14. Кам'янець-Подільський. Ратуша.

дних землях України, подібні до будинків європейських міст. В їх архітектурі найповніше використовували форми італійського Відродження (і це зрозуміло, якщо взяти до уваги діяльність комасків, зв'язки з Європою).

Житлова архітектура збереглася у Львові, Жовкві, Кам'янці-Подільському, Луцьку, зокрема ратуша на Центральній площі Кам'янця-Подільського (колишній Польський магістрат) — двоповерховий будинок з вежею, що мав вигляд гостроверхої споруди, та підземеллями, які слугували в'язницею. Скромне обрамлення вікон і фронтон позначені ренесансними рисами. До цього століття належить також двоповерховий будинок Руського магістрату, поруч з яким розташовані вірменські торгові кам'яні споруди, складські приміщення і житлові будинки, прикрашені різьбленими порталами й орнаментованими віконними лутками. Це також видовбана у скелі вірменська криниця (1638; глибиною до 40 м), над якою здіймається невелика, класичного\* ордеру гостроверха башта. Чудовий зразок ренесансного житлового будівництва — будинок Чорторійських (XVI ст.). Високу художню цінність споруди становить декоративна різьба порталів і вікон.

Кам'яниця у містах Придніпров'я, навіть у Києві, не збереглася, оскільки будівництво було переважно дерев'яним. Характер такої архітектури розкриває певною мірою дослідження палацу Богдана Хмельницького у Суботіві, який може слугувати взірцем житла козацької старшини. Будинок, зведений після 1648 р., був просторим, планування близьке до народного житла — хата на дві половини. При будинкові — ганок, що вів у сіни, праворуч від сіней — світлиця.

На характер вирішення житлових будинків Кам'янця-Подільського вплинув скромний достаток їх власників (щось спільне з будинками на ринковій площі у Жовкві).

На Волині, передусім у Луцьку, світська архітектура не досягла значного рівня. Там зводили одно-двоповерхові будинки (кілька з них збереглося до нашого часу).

Для вивчення цивільної архітектури України виняткове значення має Львів. Місто зберегло свою центральну частину — середмістя, що повністю сформу-

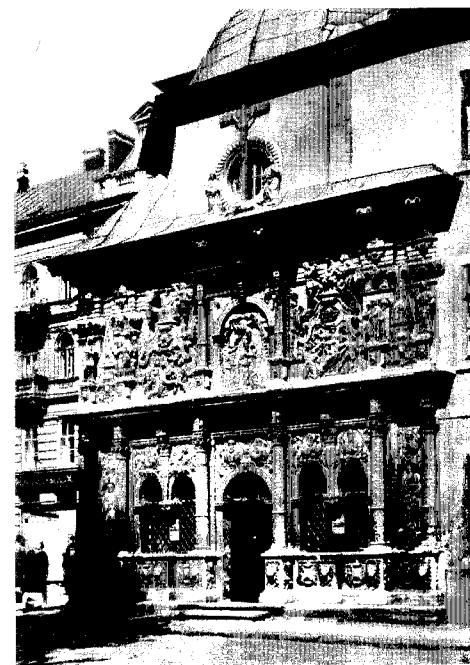
\* *Класичний ордер* — орієнтація на мистецтво античності та найвищу стадію будь-якого художнього стилю: ренесанс, бароко, рококо, на все найкраще, оскільки "класичний" — синонім вічно прекрасного, що актуальне і в наш час.

маківками церкви — П'ятницька (1658) — в Крехові та Миколаївська (1667) — Кам'янці-Бузькій.

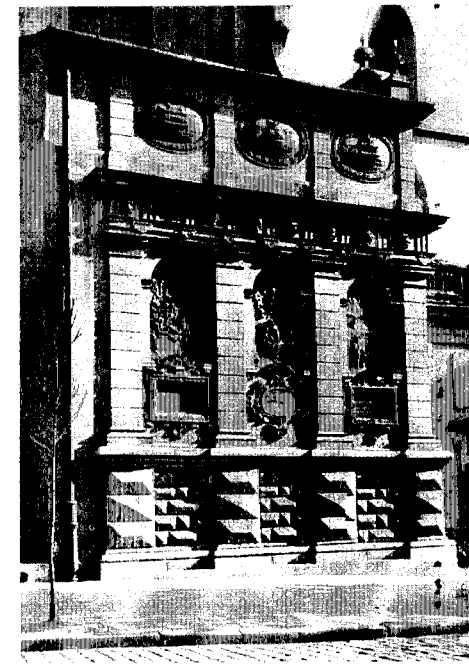
Будівничі деяких церков відомі. В Дусівцях церкву споруджував 1641 р. майстер Іван Шерб'явий з Гусакова, Ісаiah — майстер Ілля Пантелеймон, Крехові — майстер Іван Жомюк.

Характерний зразок дерев'яної архітектури Буковини — Миколаївська церква (1607). Переслідування турками православ'я змусило майстрів будувати храми, подібні до житлових споруд, — нерозчленований масив під двосхилим дахом. В інтер'єрі такої будівлі дотримувалися традиційного тридільного розподілу з чотири- або восьмигранними дуже низькими верхами.

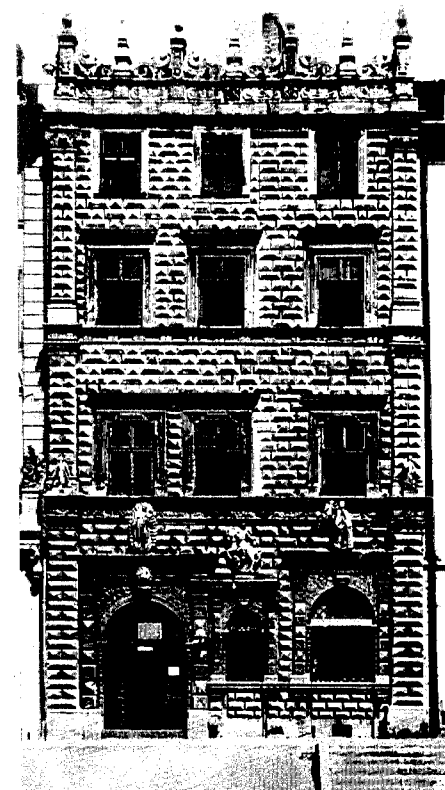
Надзвичайно цінну сторінку історії української архітектури становить житлове будівництво другої половини XVI—першої половини XVII ст. У великих містах будували дво- і триповерхові споруди, які за виглядом, зокрема на захід-



15. Каплиця Боїмів. Львів. 1609–1617.



16. Фасад каплиці Кампанів. Львів. 1619.



17. Чорна кам'яниця. Загальний вигляд.



18. Архітектори П.Барбон, П.Римлянин. Львів. Площа Ринок. 1573–1580. Будинок Корнякта. Внутрішній дворик із лоджіями.

валася впродовж другої половини XVI—початку XVII ст. Це був ренесансний Львів, цілісний ансамбль якого постав після пожежі 1527 р. На площі Ринок згруповані найкращі будинки житлової архітектури. Специфіка їх будівництва диктувалася магдебурзьким правом: на вузьких ділянках споруди розміщалися суцільною шпалерою. Отже, вся увага приділялася фасаду, що набував першочергового значення; за ним була поширена одноманітність внутрішніх членувань. Фасади вирізнялися розмаїттям і багатством декорації: портали, обрамлення вікон, міжповерхові пояси і фризи покривалися різьбою. Ренесансне доповнення декорації становила рустована фактура стін. Рустування було найрізноманітніше: від дощатого (гладкого) до діамантового (фацетованого), насамперед для пілястрів, що надавало споруді характеру оборонності. Фасади ускладнювалися зображеннями символічно-міфологічного змісту: лев'ячі маски, сирени, постаті патронів та покровителів. Дидактика цих готичних ремінісценцій залишалася актуальною і в подальшому, відбиваючи духовні інтереси тогочасного провінційного міщанства.

Львівські цехові будівничі у будівельній практиці користувалися італійськими трактатами, переважно написаними Себастьяно Серліо, виявляючи при цьому певне нерозуміння стильової чистоти класичного ордеру, бо взірці не копіювалися, а піддавалися значній переробці.

Найкращі ренесансні споруди Львова створили видатні зодчі, котрі працювали поза цехом. Про них збереглося мало відомостей. Є припущення, що Чорну кам'яницю 1588–1589 рр. споруджували П.Барбон та П.Римлянин. Наближені до них своїми засадами творці двох визначних ренесансних будинків — Бандіnellі та Шольца (сучасна площа Ринок, № 2, 23). Павло Римлянин разом з Павлом Щасливим спорудили будинок Массарі (1587–1600; площа Ринок, № 14), у діамантовому русті фасаду якого, декоративних волютах надвіконних прикрас, скульптурній емблемі "Крилатий лев з книжкою" над порталом — простежується віддалений відгомін венеціанської архітектури (купець Антоніо Массарі був венеціанським консулом у Львові).

Найвидатніше досягнення львівського ренесансного зодчества — будинок Корнякта, споруджений у 1573–1580 рр. Це триповерхова споруда з високим аттиком (добудована в 70-х роках XVII ст.) і рустованим фасадом (руст тиньковий і, можливо, пізнішого походження). Перший поверх (рустований сильніше) вирізняє асиметрія арокних прорізів вікон і portalу, що урівноважується чітким ритмом розміщення вікон з фронтонними завершеннями другого і третього поверхів.

Ритміка членувань, шляхетна простота дощатого русту, стримана пластика архітектурних форм фасаду підготовляють до сприймання внутрішнього аркадного двору. Триарусна аркада майже замикає прямокутний двір і створює своєрідний інтер'єр, ошатний і урочисто-величавий. Разом з естетичним змістом в аркаді закладена практична доцільність — критий перехід в будинок навпроти. Аркадний двір був центром композиції, об'єднуючи розрізнені частини в єдине ціле. Таке житло суттєво відрізнялось від середньовічного й уособлювало життєвий уклад розбагатілої буржуазії. Архітектор будинку Корнякта — Петро Барбон, з яким, очевидно, співпрацював молодий Павло Римлянин.

У межах площі Ринок та на бічних вулицях розташовані зокрема будинки № 11 (колишній архієпископський), № 20 — з ренесансним порталом та орнаментованим обрамленням вікон другого поверху, № 22 — з чітко вираженою



19. Герб міста Венеції (лев св. Марка). Будинок № 14. Площа Ринок. Львів.

системою дорійського ордеру в прикрасах вікон другого та третього поверхів. Цей ордер присутній у фасадах будинків № 9 та № 7 — (вул. Ставропігійська). Будинок № 30 (вул. Старосврейська) вирізняється художнім вирішенням фасаду — аркові прорізи вікон та portalу (перероблений пізніше на вікно) першого поверху оздоблені клинчастим рустом з нанесеною на кожну плиту рельєфною розеткою. Такі самі розетки є в обрамленні вікон другого поверху. Художні фасади мали будинки ряду вулиць біля площі Ринок, але згодом вони втратили початковий стильовий вираз.

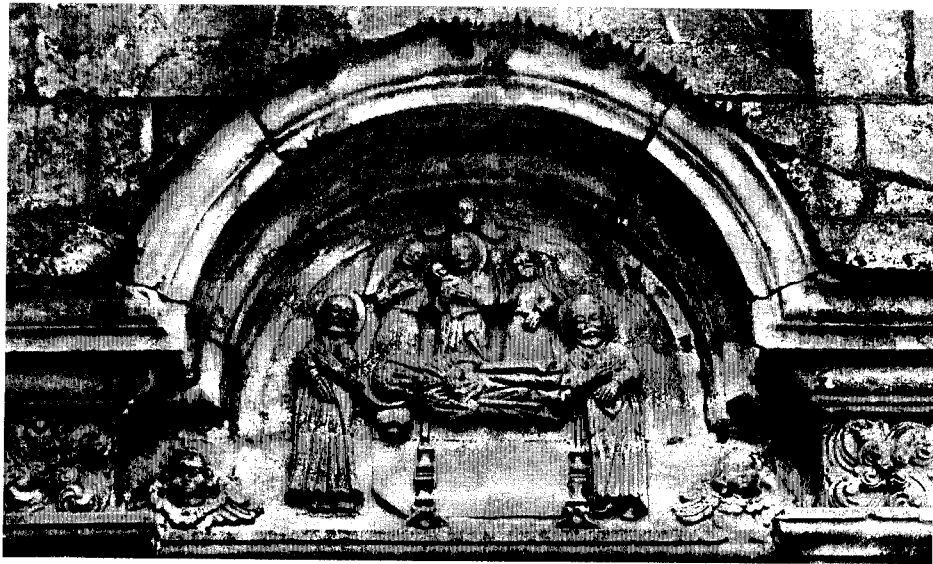
Отже, у Львові ренесансна цивільна архітектура досягла найповнішого розквіту. Площа Ринок — унікальний високохудожній ансамбль, який зберіг донині, за винятком кількох пізніших споруд, стильовий характер часу. В цьому ансамблі закладені гуманістичні, життєлюбні тенденції, що визначили напрям подальшого розгортання українського зодчества.

## 1.2. Ренесансна статурна та рельєфна пластика

У період Відродження розвиток статурної та рельєфної скульптури зосереджений переважно на західноукраїнських землях. У центрально-східних регіонах і на Таврійському півострові процес відбувався дещо по-іншому. Православна українська церква потрапила 1683 р. під юрисдикцію Московського патріархату. Згідно з його розпорядженням, всі скульптурні постаті святих вилучалися із церков і знищувалися. У центральних регіонах України активно розвивалася віртуозна орнаментально-рослинна й екстер'єрна пластика, архітектурно-декоративна ліпнина, в контекст якої неодноразово впліталися мотиви "путтів", але це не набуло визначального характеру.

Тогочасна скульптура розвивалася переважно у ділянці іконостасної різьби. Побутували різновиди орнаменту, зокрема рослинні мотиви, різні інтерпретації грона виноградної лози. Цей ехаристичний за семантикою мотив широко використовували скульптори, він став об'ємним, опуклим, ажурним, переходячи іноді в круглу декоративну пластику. Майже не помітно актуалізувалася фігуративна сюжетна сакральна скульптура. Спочатку — рельєфні оздоби екстер'єрів, потім цей вид перейшов у інтер'єри як рельєфна і об'ємна пластика. Цікаві явища зумовлені передусім поширенням у суспільстві гуманістичних ідей доби Відродження, де образ людини домінував у літературі, живописі, пластичі. Однак пам'яток тогочасної скульптури збереглося мало.

На початку XVI ст. у с.Кринос, яке виникло на місці давнього княжого міста Галич, ще височили руїни величного Успенського собору, побудованого князем Ярославом Осьмомислом. Неподалік від руїн собору 1535 р. побудовано Успенську церкву. Звичайно, руїни Успенського собору використано як будівельний матеріал разом із кам'яними блоками і великою кількістю елементів скульптурного декору. До таких елементів належить тимпан над західним входом до церкви із рельєфним зображенням сцени Успіння Пресвятої Богородиці (Воробьева, Тиц, 1983, с. 213). За загальним композиційним вирішенням рельєф щільно заповнює півкруглий простір тимпану, що становить традиційну схему іконографічного типу Успіння Богородиці. Однак простежується бажання скульптора максимально лаконічно подати цей традиційно насичений фігурний композиційний сюжет, залишивши лише постаті й атрибути, без яких композиційний мотив втратив би свою сутність. У центрі композиції на похоронному ложі розміщена постать Богородиці. Поряд зображені дві чоловічі фігури у німбах, очевидно, апостоли Петро та Павло. В апостолів подібні жести рук, чим особливо наголошується загальна ієратичність композиції. Композиція становить максимально спрощений варіант широковідомого багатофігурного іконографічного



20. Успіння Богородиці. Рельєф тимпану церкви Успіння Богородиці. Вапняк. 1835. с. Крилос поблизу Галича (тепер — Івано-Франківська обл.).

зразка сюжету Успіння. Автор зробив вдалий образотворчий відбір, лаконізм якого дає змогу глядачеві уявити композиційний мотив загалом.

У процесі дослідження об'єкта науковці висунули припущення, що рельєф, можливо, видобутий із частини скульптурного оздоблення Успенського храму, побудованого Ярославом Осмомислом, тобто є пам'яткою скульптури XII ст. Однак детальніший аналіз допоміг встановити, що рельєф створено при відбудові церкви 1535 р. На користь такого твердження свідчать: комірць\* на ший одного із апостолів — деталь одягу, яка з'явилася в Європі лише у XVI ст.; стихарі, в які одягнуті ангели, — частина одягу духовенства, відома з XV ст.; ренесансні за формою канделябри біля ложа Богородиці та голівки крилатих ангелів, теж типово ренесансний мотив. За лежачою горизонтальною фігурою Богородиці розташовано три постаті — Христос із "душею" Богородиці в руках і супутніми двома ангелами. Над головою Христа крилата голівка ангелика, яка зображає Рай, куди підуть Христос із двома ангелами і душею Богородиці.

Рельєф, ймовірно, виконав народний майстер-аматор. Працюючи у камені, він міг виконувати інші такого типу роботи. Укладаючи композицію, майстер самостійно відбирав найістотніші елементи. У цьому випадку композиція максимально спрощена, відтак ікона перетворилась на іконографічний знак, який становить певний тип зображення сюжету Успіння (глядач споглядає відповідне іконографічне зображення цього сюжету). Такі спрощені іконографічні типи поширилися у дерев'яній народній різьбі, зокрема різьбі дерев'яних ручних хрестів, де в мініатюрі на мінімальній площині зображення різьб'яр засобами граничного лаконізму має розкрити відомі іконографічні сюжети.

Фігури постатей тут закорочені, з перебільшеними головами, кистями рук тощо. Таке явище поширене в іконному живописі. Адже віруючий у церкві, перебуваючи на відстані від іконографічного зображення, прагне насамперед

\* На наявність комірця як одного з елементів, що засвідчують на користь датування 1535 р. композиції рельєфа Успіння із церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Крилосі, свого часу звернув увагу професора Дмитра Кривавича дослідник мистецтва Володимир Вуйцик.

побачити обличчя зображуваних святих, тому скульптор перебільшив форми обличчя і рук постатей, зображених на кам'яному рельєфі. За загальною масою верхня частина групи фігур (якщо за основу взяти лежачу постать Богородиці) творить суцільний композиційний масив, що і сприймається на відстані як зорво-знакова цілісність.

Храмова скульптура XVI ст., як і в попередні епохи, є не візуальним, а передусім мистецтвом символічним, онтологічним, де домінує сакральний символ.

Достатньо наближений за часом до рельєфу із Крилоса рельєф надгробної плити, вмурованої в стіну інтер'єру Вірменського собору (Львів). Рельєф зображає постать патріарха Великої Вірменії — Стефана, котрий по дорозі в Рим зупинився у Львові (де і помер 1551 р.). Нижче від рельєфної плити (впритул із нею) поміщено латинський напис — свідчення про особу, якій присвячено цей меморіальний пам'ятник. Не виключено, що первісний напис був вірменським і пізніше замінений латинським. Патріарх Стефан належав до вірменських церковних ієрархів прокатолицької орієнтації.

Львівський вірменський єпископ Микола Тарасевич 1626 р. прийняв унію, отже, заміна вірменського напису на латинський могла набути також і політичного смислу. Здивування дослідників викликає одяг патріарха Стефана, який, з одного боку, не є вірменським канонічним одягом, а з іншого — нагадує і вірменський, і католицький та православний. Очевидно, тут знайшли відображення суперечності міжконфесійних протиставлень серед членів внутрішньо самоізолюваної львівської вірменської громади. Саме таким шляхом прямував до здійснення унії з Римом патріарх Стефан (Любченко, 1981, с. 27–29).

Автор цього рельєфу, напевно, не належав до вірменської общини Львова. Хоча середньовічне мистецтво Вірменії мало власні національні традиції кам'яного фігурного рельєфу, подібні зображення у вірменських пам'ятках ґрунтувались на зовсім інших пластичних засадах, ніж львівський рельєф. Основним заняттям вірменських ремісників у Львові було золотарство та гаптування, більшість членів общини займалась торгівлею. В XVI ст. побудову вірменської церкви у Львові було доручено львівському будівельнику Дорінгу, а її добудову у XVIII ст. — Войтіху Келару. В скульптурній майстерні, яка належала Келару, робили кам'яні надгробні плити, у тому числі плити для львівських вірмен. Ймовірно, що в середовищі подібних майстерень і виконано надгробок патріарху Стефанові.

Надгробок патріарха Стефана характеризують три основні діючі стильові чинники: українська сакральна традиція, яка ґрунтується на зразках вітчизняного іконопису і скульптури, зокрема скульптурних традицій давнього Галича; традиції української готичної пластики; відлуння форм мистецтва Відродження. Ці чинники у різних трансформаціях властиві українській сакральній і не сакральній скульптурі другої половини XVI—першої половини XVII ст.

Скульптурна побудова рельєфної плити патріарха вирішена з урахуванням технічних засобів давньоруської різьби, які однаково застосовувались у кам'яній

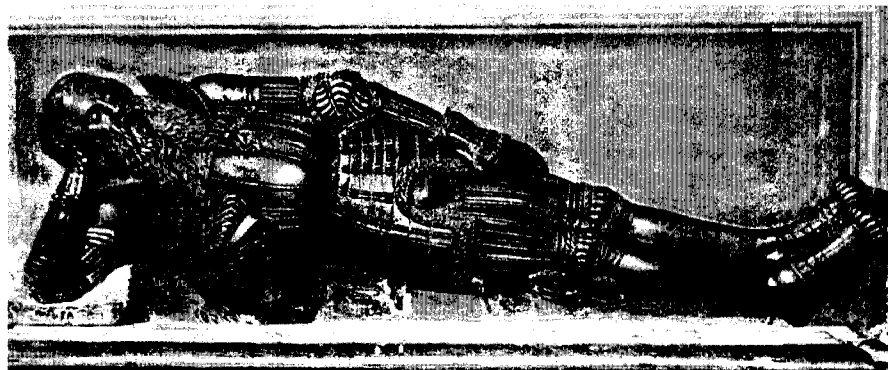


21. Надгробна рельєфна плита патріарха Великої Вірменії Стефана. Вапняк. 1551. Вірменський собор. Львів.

та дерев'яній пластиці. Маючи у розпорядженні як матеріал рівно вглиблювану дерев'яну чи кам'яну плиту з підготовленою ідеально рівною поверхнею для різьби (по-ремісничому — "постіль"), майстер наводив на плиті рисунок "рами", тобто чітко визначеного архітектурного прийому або масштабу, в яких мала бути відбудована плита, наносив контур майбутньої постаті зі зазначенням усього рисунка, що поміщався б усередині силуету фігурного зображення. Після цього першого стану майстер заглиблювався у тло; заглиблення могло бути глибоким або плитким (поверховим) — залежно від виносу рельєфу. Коли скульптор акуратно виконував тло зображення, перед ним вже був міцний пропорційний, навіть достатньо об'ємний силует і рисунок постаті. Скульптор мав перед собою дві площини: площину тла і площину "постелі", яка перетворювалась у передній план фігури. Він намагався не заглиблюватись із рельєфними масштабами і масивами, тримаючи їх на рівні попередньої площини. Потім засобами низького рельєфу здійснював моделювання складок одягу, різних декоративних деталей; об'ємніше вирішував форми голови, рук, ніг, постаті, заокруглюючи контури силуету, досягав точності образу, де першочергова роль належала графічним засобам у скульптурі. Такий вид рельєфної різьби мав назву "різьба із заокругленими контурами". В її виконанні — багато подібного до іконописного малярства.

У скульптурі простежувалися ремінісценції готики — мотиви декоративних шнурків у ризах патріарха, та Відродження — посилення уваги до портретних рис зображуваної особи. Елементом готики були надгробки у вигляді вертикальної скульптурної портретної плити, модельовані за таким самим принципом.

У Галичині в 50-х роках XVI ст. з'явилися два привізні надгробки роботи іноземних майстрів: бронзова плита зі зображенням львівського старости Миколи Гербурта (1555; Львівський латинський костел) — роботи нюрнберзького майстра Панкратія Лябенвольфа, та виконаний у вапняку надгробок померлого у дитинстві Криштофа Гербурта (знаходився у сімейній усипальниці родини Гербуртів у костелі м.Фельштин біля Самбора; тепер — музей Олеський замок на Львівщині). Авторство Лябенвольфа встановив польський дослідник В. Лозинський, котрий у міському архіві м. Нюрнберга знайшов запис від 4 липня 1551 р., яким Панкратій Лябенвольф заявив у магістраті, що відлив у міді "благородного і добронародженого пана старосту Одновського в руському воеводстві". Вага відливу — 10 нюрнберзьких центнерів, тобто майже 500 кг. За матеріал і роботу замовник заплатив по 24,5 золотих за кожен центнер.



22. П. Лябенвольф. Надгробок Миколи Гербурта Одновського. Бронза. 1551. Нюрнберг (з 1555 р. у Латинському кафедральному костелі. Львів).



23. Дж. Падовано. Епітафія Криштофа Гербурта (с. Скелівка, раніше — Фельштин поблизу Самбора Львівської обл.). Вапняк. 1558. Музей Одеський замок на Львівщині.

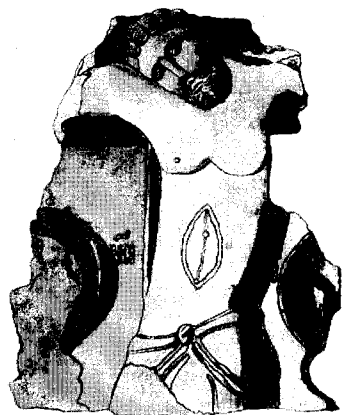
Інший твір такого плану — бронзова вертикальна плита на пам'ять восводи Станіслава Жолкевського (помер 1588). На ній зображена фронтальна, одягнена в металевий обладунок з мечем у руках постать бородатого чоловіка похилого віку. Фігура, наче ікона, чітко вмонтована в архітектурну раму, біля ніг — шолом з прилибцею (прозора-конструктивна частина шолома для захисту обличчя воїна) і родовий герб Жолкевських, нижче — епітафічний напис у барокозованій рамі. Можливо, як і попередній твір, це робота львівського скульптора, хоча модель і відлив могли виконати різні майстри.

Цікавою пам'яткою є монументальне розп'яття, зроблене у техніці полив'яної кераміки із с. Стариці (Московська обл.). Розп'яття засвідчує широкі впливи діяльності українських мандрівних митців. Дослідники встановили, що за технологічними показниками виготовлення кераміки і кольорової глазурі твір зроблено майстрами з Волині у 1558–1561 рр. (за О.Філіповим). На той час у Волині побутували такі технологічні засоби виконання полив'яної кераміки. За пластичними засобами розп'яття із Стариці зроблене тими самими пластичними прийомами, що і надгробна плита патріарха Стефана, тобто це такий самий рельєф із заокругленими краями і поглибленим тлом. Твір виконав самодіяльний майстер, хоча постать розп'яття Христа подана у чітких пропорціях, гармонійному рухові узагальнено прорисованого торсу, органічності фігури. За описом дослідників, скульптурний рельєф доведено до певної завершеності, а за допомогою поліхромії значно посилено його виразність. Рельєфні зображення із глини вкрито різнокольоровими прозорими поливами складної та витонченої палітри; барви дібрано з надзвичайним тактом і смаком; майстерно передано колір людського тіла; кольорові поливи взаємодіють із об'ємними формами у світлоповітряному середовищі, утворюючи гаму легких відтінків, які й характеризують загальний колорит. Простежуються майже невлітими переходи від цитриново-жовтих до жовтогарячих тонів, у які домішуються зеленкуваті та коралово-фіалкові (Тищенко, 1977, с. 47).

Розп'яття як художній твір ґрунтується на давніх зразках іконопису чи дрібної металевої пластики, де фігура Христа не провисла, а ніби утримується на якійсь підставці під ногами, внаслідок чого традиційно нахилена на праву руку голова померлого розміщена вище від прибитих до хреста долоней. Привертає увагу вміння автора подати цілісність твору, узагальнений, пластично і глибоко духовний образ.

Розп'яття зі Стариці — рідкісний зразок української скульптури середини XVI ст., контури якої лише починають простежуватися у цей період.

Давня традиційна практика і сенс існування мандрівних творчих об'єднань скульпторів у тій чи іншій місцевості зумовлювалися лише наявністю замовлень.



24. Розп'яття. 1558–1561.  
Керамічний полив'яний рельєф  
із м. Стариці поблизу Дмитрова.  
Росія.

Перехід майстрів або підмайстрів із однієї будівельної групи чи цеху до іншої сприяв постійній передачі традиційних мистецьких прийомів та інновацій.

Скульптура Відродження пов'язана переважно із культурною архітектурою, де співіснує у вигляді декоративних елементів, карнизів, фризів, пілястрів і капітелів, насичених рослинною орнаментикою сюжетних рельєфів, об'ємних статуй або композицій. Відповідні мотиви поширилися наприкінці XVI—початку XVII ст. у костелах і церквах Львова, Жовкви, Бережан, інших міст Галичини й Поділля. Паралельно скульптурні прикраси використовувалися у світських палацових спорудах, замках, будинках міщан. Значні будівельні роботи, з якими пов'язана скульптура, здійснювались переважно в західних регіонах України, які тоді утримували лідерство в суспільних і духовних процесах, ініціювали піднесення культурного життя, зростання національної

свідомості, активізацію національно-визвольних змагань. Такий стан тривав до 20-х років XVII ст., коли ініціатива національного розвитку дещо переміщується, зосереджуючись у Києві та здебільшого на Запорозькій Січі.

Розширився діапазон скульптури: вона тісно пов'язувалась із тектонікою будівель, тобто об'єктною і рельєфною архітектурно-декоративною пластикою; паралельно розвивалась скульптура *орнаментально-декоративна, сакральна й світська*. Виникли нові види масштабних надгробних композицій та епітафій, зароджувався скульптурний портрет.

Водночас із архітектурно-монументальним будівництвом набула розвитку монументальна пластика — екстер'єри й інтер'єри церков, костелів, громадських, міщанських будівель. Створювалися численні високохудожні архітектурно-скульптурні об'єкти, які дають усі підстави вважати цей період *українським Відродженням*.

Розвивалося мистецтво ансамблевого містобудування, де велика увага приділялася декоруванню скульптурою. Скульптурні оздоблення у будівлях, що переважно фігурально-орнаментально завершують фасади аттиками, сюжетними рельєфними вставками, фігурами в нішах, численні пам'ятки скульптури збереглися в уніатських, православних і римо-католицьких сакральних спорудах. Таке використання скульптури стимулювалось релігійним культом.

Відродження у львівській скульптурі — період нетривалий. Він охоплює другу половину XVI—початок XVII ст. Скульптура львівського Відродження склалася на основі таких чинників: культури доби Відродження, імпорту готових форм і засобів західного мистецтва та використання їх відповідно до місцевих традицій, де ренесансні архітектурні форми органічно поєднувались з традиціями українського народного дерев'яного будівництва й орнаментального мистецтва. Широкомасштабне будівництво стимулювало, крім зайнятих у ньому місцевих архітекторів і скульпторів, прибулих численних майстрів з північної Італії.

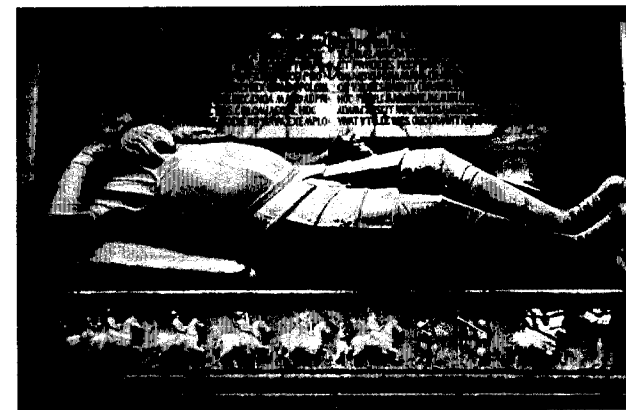
У регіонах, де був вплив італійського Ренесансу, популяризувалася форма так званих копулованих каплиць. Найяскравіші зразки таких будівель відомі у Львові та Бережанах. Це споруди-пам'ятники, які зазвичай слугували усипальницями знатних магнатських родин або каплицями-молільнями біля храмів. Найвідоміші з-поміж них — каплиці Боїмів (Львів) та Синявських (Бережани). Споруди виконали видатні скульптори — нідерландець Г.Горст (?–1612), львів'янин А.Бемер (?–1626), німець за походженням Й.Пфістер (1573–1642).

Надгробок Миколи й Ієроніма Синявських — єдина підписана робота Горста. М.Синявський помер 1569 р., а його син Ієронім — 1582 р. Після смерті сина і було побудовано надгробок (знизу надгробка прочитується монограма автора "Генріх Горст Згідливий"). У передні стінки плоских саркофагів встановлені довші вузькі рельєфи, на яких зображені воєнні походи.

Основна тема скульптурного оздоблення каплиці Боїмів — "страшна", тобто страждання Ісуса Христа. Будівля каплиці здійснена за принципом класичних ренесансних копулованих каплиць, до фасаду якої докомпоновано винятково оригінальну архітектурно-скульптурну споруду, подібну до традиційного українського іконостаса, заповнену циклом рельєфних композицій про муки Христові. Копулу (купол) завершує популярна у період готики й Ренесансу композиція "Скорботний Христос", що надає каплиці неповторного силуету.

У світовому мистецтві відомі різні мотиви — оранти, жіночої краси, материнства, добра і зла тощо. Від періоду Середньовіччя поширився мотив, який у сучасній мистецтвознавчій літературі дістав назву мотив *скорботної постаті*. За композиційною схемою, зображується переважно людина, яка сидить, підпираючи однією рукою підборіддя, а друга рука безпомічно опущена на коліна. Поза властива людині у стані тяжкого горя, глибоких роздумів над долею, нещастям. Так ще в античності зображувались деякі божества, філософи, герої стародавніх епосів чи навіть представники незаможних верств суспільства. У середньовічному європейському мистецтві такий мотив знайшов втілення у фігурі сидячого Христа, звідси назва — *скорботний Христос*. У Західній Європі цей мотив простежується з XVI ст., домінуючи спочатку в живописних циклах Христових страстей, згодом у рельєфній пластичі, скульптурних статуях, графічних творах. Мотив *скорботного Христа* поширюється на теренах України, Білорусі, Балтії — у XVI–XVII ст., в Росії — у XVII ст. За численними ознаками можна допустити, що російський варіант цього мотиву інспірований українським мистецтвом, передусім скульптурою Правобережної України.

На українських землях, можливо, найранішим втіленням такого мотиву є невелика за розміром сидяча фігура скорботного Христа, яка вінчає каплицю Боїмів у Львові. Христа зображено під хрестом, у терновому вінку, зверху над головою змонтовано німб складної декоративної форми. Тема страстей домінує в художньому оздобленні фасаду й інтер'єру каплиці Боїмів. Отже, фігура скорботного Христа становить логічне композиційне завершення архітектурно-скульптурного ансамблю споруди. Наголосимо, що це єдине завершення традиційної за характером ренесансної каплиці у архітектурі Пізнього Ренесансу.



25. Г.Горст. Надгробок Миколи й Ієроніма Синявських. Вапняк.  
Замкова каплиця у Бережанах (тепер — Івано-Франківська обл.).





26. Майстерня Г.Шольца. Зняття з хреста.  
Фасад каплиці Боїмів. Львів.



28. Ян Пфістер. Персонажі Старого Завіту.  
Чаша купола каплиці Боїмів. Львів.



27. Невідомий скульптор.  
Скорботний Христос.  
Купол каплиці Боїмів. Львів.



29. Г. Горет. Статуя  
апостола Павла.  
Вівтар каплиці Кампанів.  
Львів. 1585.

У контексті образотворчої аналогії доцільно згадати дереворит Альбрехта Дюрера, датований 1525 р. Йдеться про його "Проект пам'ятника для вшанування перемоги над збунтованими селянами". Тут скульптурна композиція дещо перевантажена декором. Завершує композицію сидяча скорботна постать, вирішення якої принципово відмінне від каплиці Боїмів. А Дюрер зобразив фігуру зажуреного селянина у лахмітті, який сидить зверху на клітці зі встромленим у спину довгим мечем. У клітку поміщений півень — символ зради в середньовічному мистецтві, що й розшифровує зміст композиції.

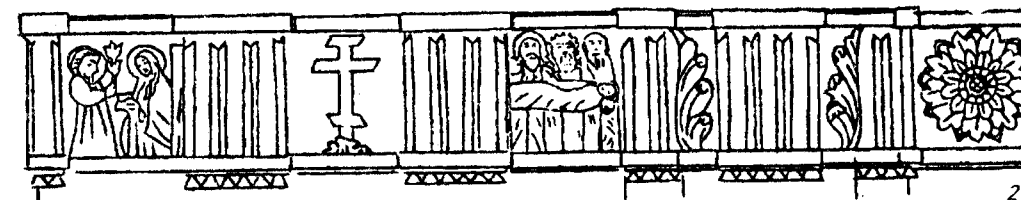
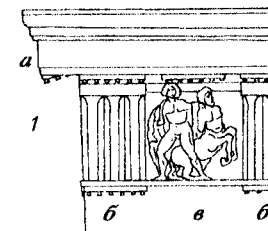
Мотив "скорботної постаті" не належить до провідних в історії українського мистецтва, проте він є важливим свідченням взаємозв'язків українських та світових художніх традицій.

Інша львівська споруда — каплиця Кампанів не мала копули, лише була завершена аттиком, який через непередбачену систему відводів води з даху давно зруйнувався. Каплиця пишно оформлена статуарними скульптурами і ззовні, і всередині. В інтер'єрі — епітафійні портрети представників родини Кампанів; з великою майстерністю виконані рельєфи чотирьох євангелістів, постаті апостолів Петра і Павла. Каплиця — приклад синтезу мистецтва епохи Відродження, органічного поєднання компонентів інтер'єру, архітектури й скульптури.

До вагомих досягнень української скульптури періоду Відродження належить відомий фриз Успенської церкви у Львові. Основними його елементами є цикл метопів\* на біблійні євангельські теми. Образи фризу далекі від класичних канонів європейського Відродження. Вони ближчі до творів народнього мистецтва. В метопах фризу надзвичайно талановито реалізована система мистецького відбору. Художник з винятковою проникливістю народного майстра подав найсуттєвіше у кожній сцені — композиції виразні, сповнені віри й благородства.

Хто автор фризу — невідомо, хоча за стилістикою окремих метопів можна розрізнити двох виконавців: одному належить Деїсус з боку надвір'я Успенської церкви, іншому — Юрій-Змієборець і метопа з боку апсиди та Руської вулиці. Фігури Деїсуса оплічні, прорисовані в нормальних пропорціях, дещо невиразні за характеристикою традиційних іконостасних персонажів. Це, мабуть, найменш яскраві за мистецьким вирішенням метопа Успенського фризу. Далі з обох сторін Деїсуса фланкують метопа із зображенням св.Юрія-Змієборця і св.Миколи, якого не видно, оскільки його із подвір'я закриває барабан каплиці Трьох святителів. Метопа зі св. Юрієм композиційно зредукована до мініму-

\* *Метоп*, метопа (грец. *μετοπών* — обличчя, фасад) — прямокутна, майже квадратна кам'яна плита, переважно прикрашена рельєфними зображеннями (рідко — живописом); чергуються із *тригліфами*, утворюючи фриз дорійського ордера (а — карниз, б — тригліфи, в — метопа). *Тригліф* (грец. *τριγυφον*, від *τρεῖς* — три і *γύφο* — вирізаю) — в архітектурній споруді частина фриза дорійського ордера, яка імітує торець б'ялки; прямокутна, дещо видовжена по вертикалі плита з декількома жолобками.



30. Метопи. 1 — рисунок, 2 — метопи карнизу Волоської церкви у Львові. XVII ст.



31. Невідомий скульптор.  
Фриз церкви Успіння Богородиці.  
1 — святий Георгій;  
2 — герб Ставропігії.  
Вапняк. Львів. Близько 1630.

му, за образним вирішенням нагадує зворушливу розповідь із дитячої казки. Пропорції фігури св. Юрія, які відповідають вікові шестирічного хлопчика у поєднанні з його коником, умовно вирішеним драконом, і поколінною по-статтю царівни, — створюють мінімізовану і водночас гармонійну композицію. Поруч, замість "розетки", яких є декілька у композиції фриза, розташований герб Ставропігійського братства, оточений лавровим вінком. Іконографічна програма продовжена на апсидній стіні церкви. Центральним метопом слугує зображення семираменного хреста, обабіч якого розташовані сцени Успіння та Благовіщення. Обидві подані максимально лаконічно. Якщо в Успінні з церкви в Крилосі зображено шість осіб, то тут лише чотири: лежача на одрі постать Богородиці, за нею Христос із "душею" Богородиці в руках, біля неї фігури: зліва — Яків, єпископ Єрусалимський, справа — Діонісій Ареопагіт. Відповідно скромний характер має і сцена Благовіщення, де зображено дві півфігури — Марії та архангела Гавриїла. Композиції виконані у камені вапняку, так званому його густому варіанті, тобто витривалому і твердому. Метопи за рельєфом ідеально згармонізовані із тригліфами. Це могло засвідчити, що метопи, за звичаєм каменярів, переважно виконувались у різьбі лише тоді, коли блоки встановлювалися у будівлю, в іншому випадку такої ідеальної єдності рельєфів досягнути було б дуже важко. Цикл метоп, що виходять на Руську вулицю, присвячений зображенням сцен зі Старого Заповіту. Поява таких зображень у нашій іконографії зумовлена впливами мистецтва Відродження, західної книжкової ілюстрації, друкованих листків-гравюр та ін. Подібні сюжети входять до канви іконостасів, де розміщуються в нижній частині вітара, іноді — на дияконських дверях тощо. Сюжети, які тут відібрано, — це сцени зі Біблії, які вважаються прообразами Христа, Марії, Євхаристії, а також утвердження церковної ієрархії, тобто інституту первосвященства. На першій зі заходу метопі зображено сцену — Мойсей перед Неопалимою Купиною. Це одна із найкращих за композицією метоп фризу. Тут високохудожньо зрівноважено масиви фігури поколінного Мойсея і куца, що пломеніє, з фігурою ягняти знизу, яке й завершує композицію. Сцена розкрита із великим художнім відчуттям. Застосована (як в інших зображеннях) техніка площинної різьби із поглибленим тлом, яке внаслідок ідеально композиційно заповненої площини метопи майже відсутнє. Особливо глибокий образ Мойсея, котрий бачить у пломенючому куці постать Богоматері, яка у цій композиції уособлює не конкретний образ, а передусім *ідею*. Сюжет "Давид перед ковчегом" також зредукований до найбільш скороченого варіанту. У фризі метопа Ковчегу і метопа зі зображенням самого Давида (який за легендою грав на арфі) вважається прообразом в'їзду Христа в Єрусалим. Давид одягнутий у міщанський жупан, а музичний інструмент — українська ліра (Любченко, 1971, с. 85–87).

Традиційно християнський сюжет із первосвященником Ароном. Його зображення виконане серед фресок Софії Київської. Тут первосвященик представлений з нагрудною дошкою-логіоном і дванадцятьма самоцвітами на ній, що



32. Невідомий скульптор.  
Фриз церкви Успіння Богородиці.  
Мойсей і Неопалима Купина.  
Вапняк. Львів.



33. Невідомий скульптор.  
Фриз церкви Успіння Богородиці.  
Зустріч Авраама з Мелхіседеком.  
Вапняк. Львів. Близько 1630.



34. Невідомий скульптор.  
Фриз церкви Успіння Богородиці.  
Жертвоприношення Авраама.  
Вапняк. Львів. Близько 1630.



35. Невідомий скульптор.  
Боротьба архангела Михаїла з сатаною.  
Бронза. Львів. 1639.  
Музей-арсенал. Львів.

символізують дванадцять колін Ізраїля. За переказом, Арон поклав на престол сухий прут, який згодом зацвів. Ця подія вважалась прообразом непорочного зачаття Марії.

Інший сюжет — зустріч Авраама з Мелхиседеком. Авраама після переможного повернення із походу Мелхиседек привітав хлібом і вином, що вважається прообразом Євхаристії. На метопі зображено двох поважних городян в епічному діалозі. Цілісно й образно закомпоновані півфігури у творенні квадрата, гармонійно й ритмічно поєднані руки обох постатей композиції, які тримають хліб і вино (Нельговський, 1967, с. 133).

Останньою із метоп на біблійний сюжет є жертва Авраама — найдинамічніша композиція після св.Юрія. Захоплює винахідливість автора, який зумів максимально лаконічно у квадратній півфігурній метопі помістити підняту з мечем руку Авраама й ангела на хмарці, що її затримує, посудину з вогнем і дрова для жертвового вогню. Сцена глибоко народною формою у зворушливо-наївній подачі звучить як оповідь із народного епосу, яка водночас є урочистою та величавою.

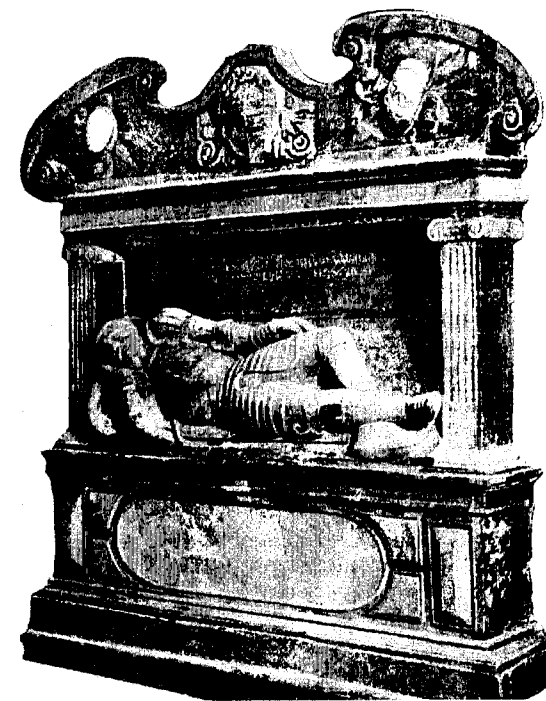
Може виникнути запитання: що спільного між рельєфом із Крилоса, пам'ятною плитою вірменського патріарха Стефана, розп'яттям зі Стариці та численним сюжетним циклом метопів із Успенської церкви у Львові? Об'єднує їх передусім тривалість художніх засобів давньої української народної різьби, духовність цього виду мистецтва, високий рівень пластичних, композиційних вирішень, глибока мистецька образність, символічність і зваковість композиційних задумів, гострота і високофахова подача індивідуальних характеристик образів. Отже, йдеться про високомистецький цикл творів і підстави трактувати його як унікальний феномен українського сакрального мистецтва XVI—початку XVII ст.

Фасад королівського арсеналу Львова колись прикрашала бронзова двофігурна композиція "Боротьба архангела Михаїла з сатаною", яка згодом опинилася у Львівському історичному музеї. Композиція створена в різні періоди і різними майстрами. Митець, котрий виконав лежачу фігуру, перебував ще в полоні традицій готики. Постаць сатани радше виконана ремісником, очевидно, виготовлена, як і вся група, у майстерні ливарників Франковичів (близько 1638). Постаць архангела подібна до пластики Й.Пфістера — золоті крила додатково виконані у XVIII ст. Композиція цінна як зразок витонченого ливарства в умовах тодішнього Львова.

Окрему групу становлять пам'ятки епітафійного та надгробкового характеру. Основна концепція надгробків зорієнтована на аналогії з мистецтвом Італії та Середньої Європи. Однак це стосується лише основної концепції. Такий інтер'єрний пам'ятник вміщує саркофаг, вставлений в нішу стіни, на накриття покладено скульптурне зображення покійного. Саркофаг прикрашають фігурки дітей з гірляндами квітів, фруктів, вази з пишними букетами тощо. До найвідоміших зразків таких пам'ятників належить надгробок гетьмана Великого князівства Литовського князя Константина Івановича Острозького (1460–1530), виконаний львівським скульптором Себастьяном Чешеком і встановлений в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Це був один з найкращих в Україні надгробків. Постаць князя у горизонтальному положенні виконана з білого мармуру, закута в сталеві лати, на голові — позолочена корона, під головою подушка. Важкі металеві доспіхи у XVI ст. уже не використовувалися. Їх традиційно зображали у надгробковій скульптурі магнатів як символ сили та неприступності. Серед творів Себастьяна Чешека — група надгробків магнатів Синявських у родинній каплиці-усипальниці замку в Бережанах (з 1627 р. придворним скульптором Синявських був Й. Пфістер). С.Чешек виконав також 1572 р. надгробок Катерини Ромултової (костел м. Дрогобича).



36. Надгробний пам'ятник князя Константина Острозького. Успенський собор Києво-Печерської лаври. 1579. Реконструкція XX ст.



37. Невідомий скульптор. Надгробок Ванко Лагодовського з Унева. 1573. Музей Олеський замок на Львівщині.

Єдиний у Галичині надгробок із кириличним епітафійним надписом виконав невідомий скульптор. Надпис гласить: "Ту лежить урочений Александеръ Ванко Лагодовский з Лагодова который жиль на свѣте льтъ ми (48) преставився тьсяца стичня к (27) дня року Афод (1574), который гробъ дала справити напамѣтку малжонка оноего уроженая Барбара с Сьнна Лагодовская. Боже буди милостивъ дше его", тобто: "Тут лежить благородний Олександр Ванко Лагодовський з Лагодова, який прожив на світі 48 р. і помер у місяці січні, дня 27-го, року 1574-го. Цей гріб замовила на пам'ять про свого чоловіка його жінка Варвара з Сенна Лагодовська. Боже, будь милостив до душі його".

На ниві скульптурного портрета набувають поширення два основні види надгробного зображення: з постатями навколішки або погруддя. Перший популяризується серед світських і духовних магнатів та середньої шляхти. Його розвиток простежується у контексті мистецтва Відродження. Другий — властивий заможному міщанству періоду маньєризму (середина XVII ст.). Прототипом таких меморіальних пам'ятників були королівські надгробки у Кракові, створені флорентійськими майстрами. Однак образна інтерпретація, ставлення до засад пластичної форми виявляють глибокий зв'язок із парадною скульптурою та національними мистецькими традиціями. По-різному розв'язувалося питання портретності. У першому випадку зображення людини, котра немов глибоко спить, вирізнялося певною ідеалізацією. Тому автори здебільшого нехтували портретною подібністю, перевага надавалась типологізаційним моментам, — образ предка мав поставати перед наступними поколіннями як зразок для наслідування. Передбачався певний стереотип зображення: чоловіча постать в обладунку напівлежить на саркофазі, поруч — меч і знаки суспільного становища. У жіночих надгробках зображалась постать з головою, підпертою рукою, з вервицею (ритуальний предмет із нанизаних намистин) і молитовником. На їхніх обличчях не було скорботи, про смерть нагадував напис. Лише київський надгробок князя Константина Острозького вирізнявся драматизмом, що зумовлено концепцією змісту — возвеличення особистості, котра визначними суспільними здобутками, здійсненими за життя, забезпечила духовне існування у пам'яті наступних поколінь.

Значного розвитку на українських землях набула високохудожня різьба в іконописі храмів східного обряду та римо-католицьких вівтарях. Процес розвитку, від майже площинного рельєфу до горельєфу та ажурно-просторових рішень рослинно-орнаментальних мотивів з динамічним характером форм (тобто поступовий перехід різьби Відродження до початкових проявів бароко), простежується на трьох збережених іконостасних ансамблях першої половини XVII ст. Йдеться про два львівські — П'ятницький і Успенський іконостаси (роботи видатних львівських майстрів Ф.Сеньковича та М.Петраховича) і Святодухівський у м. Рогатині (Івано-Франківської обл.). Декоративна різьба П'ятницького іконостаса (початок XVII ст.) витримана в стилевій, ренесансній єдності за художніми елементами й загальним вирішенням. Характер рельєфу Успенського іконостаса (1630–1638) нагадує П'ятницький, однак його урізноманітнюють маньєристичні мотиви. Порівняно з попередніми, складнішими тематично і стилістично виглядає різьблення іконостаса Святодухівської церкви в м. Рогатині. Тут динаміка різьби порушує рівновагу Відродження і наповнюється новими ознаками барокового мистецтва. Ці три величні живописно-скульптурні твори об'єднують високий рівень майстерності, тонке відчуття стилю, утвердження монументальності й національно-патріотичного змісту.

### 1.3. Ренесансне малярство

У період українського Ренесансу чимало виконано *настінних розписів*. Однак за художньо-ідейним значенням вони не досягли рівня малярства попередників, більшість їх загинула (в церквах Золочева, Меджибожа, Гощі, Охлопова та багатьох інших). Упродовж першої половини XVII ст. стіни дерев'яних церков розмальовували народні майстри. Яскравим прикладом їхньої майстерності стає поліхромія церков: Різдва Богородиці — с. Хотинець поблизу Яворова (1615), Св. Духа — с. Потеличі (перша половина XVII ст.), Воздвиження Чесного Хреста — м. Дрогобич (перед 1636 р.). Центральне місце в них частіше посідає страшний цикл і тема єдності українських земель, що виражалась зображенням святих Бориса і Гліба, Печерської Богородиці з Антонієм та Феодосієм.

Хоча великих поліхромічних ансамблів не було створено, але потяг до настінного живопису не згасав. У 1642–1644 рр. розмальована церква Спаса на Берестові, для чого митрополит Петро Могила спеціально запросив майстрів з Афону\*. Виконаний ними живопис дотримувався традицій візантійського мистецтва, проте законсервований в замкненій монастирській атмосфері мав поверхово-споглядальний характер, з притаманною каліграфічною вихолоченістю форми. У цьому настінному ансамблі особливу увагу привертає створений на рівні мистецьких досягнень портрет Петра Могили в сцені "Моління", ймовірно, виконаний київським художником.

Мистецтво живопису під впливом досягнень архітектури та декоративно-об'ємної пластики поступово змінювалося. Зароджувались нові жанри, новий метод художнього бачення світу, з'явився *портрет* як прагнення до відображення реального світу та реальної людини. Це був виправданий еволюційним ходом розвитку крок від іконопису до опанування принципами реалістичного зображення.

В ікону проникало чимало реальних елементів, перенесених з природного оточення: завітчанний позем, красвид з пагорбами і деревами ("Преображення" з с. Яблунева), архітектурний стафаж, що набув співрозмірних для людини форм ("Різдво Богородиці" з с. Веремінь), вишивані одяг і ложе Анни ("Різдво Богородиці" з с. Нова Вєсь). Хоча людська постать залишалась у канонічних нормах, але і в ній трактування шат зазнало еволюційної зміни: від декоративної умовності — до реальнішого світлотіньового моделювання, з розробкою блянок на основі ренесансної естетики. Постать все більше піддавалась зміні у тематичних сценах задля ситуаційного дійства через динамічну й психологічну реакцію, чого насамперед вимагали популярні видовищно-повчальні пасійні цикли і празнички (сцени з життя Богородиці та Христа).

Активним відгомомом візантійського живопису пізнього періоду стала ікона "Поклоніння волхвів" із с. Бусовисько (середина XVI ст., Національний музей у Львові), живописно-образна концепція якої ще тісно зв'язана з розписами церкви св. Онуфрія у Лаврові. В іконі охоплено кілька різночасових сцен, що спираються на апокрифічну оповідь, потрактовану в лірико-романтичному характері, близькому до історичних дум і пісень. Вплив цього твору позначився на низці ікон: "Св. Микита" зі с. Ільник (Національний музей у Львові), "Різдво Марії" з с. Терло (Національний музей у Кракові), "Благовіщення" майстра

\* *Афон* — Свята гора на півострові Аїон-Орос, який омивається Егейським морем. Афон — православна монастирська республіка, підвладна Греції, де розташовано 20 монастирів, з них 17 грецьких і три слов'янських. Пантелеймонівський монастир заснували 1080 р. монахи, вихідці з Київської Русі; до комплексу монастиря тепер входять 25 церков і 70 скитів.



38. "Моління" з портретом Петра Могили. Фрагмент. Церква Спаса на Берестові. Київ. 1642-1644.

Федуска із Самбора (1565), Художній музей, Харків. Багатство деталей, аксесуарів, намагання об'ємного вирішення форми й індивідуальних характеристик, композиційні ускладнення й пошук образного різноманіття засвідчували активне просування до багатогранного мистецтва. (Додаток 1, іл. 39; 40).

Кульмінацією досягнень живопису XVI ст. є ікона майстра Дмитрія та іконостас із Наконечного, що недалеко від Яворова (Національний музей, Львів).

Виняткове втілення нового розуміння людини, визрілого в атмосфері піднесення суспільного руху, загострення національно-ідеологічних стосунків напередодні Люблінської унії 1569 р., пробудження ідеї національної свободи становить ікона майстра Дмитрія "Пантократор з апостолами" (1565). Образ Пантократора передає фізично й духовно сильну людину в героїко-монументальному трактуванні.

Титанічна півпостать Пантократора з динамічними рисами обличчя, що виступає на золотавому тлі цілним масивом, передана трьома барвами: вишневим хітоном, блакитним гіматієм, покресленим густою мережею асисто та палаючим карміном (на устах, клаві\* й обрізі книги), що наголошує на високій піднесеності духу й невичерпній енергії. Дотримання візантійської орієнтації виражене в іменнорозмовному жесті благословіння, рідкісному в українських пам'ятках взагалі, а в цьому випадку скероване до первісних джерел як основ національної церкви.

Створення такого могутнього за оптимізмом і мужньою стійкістю образу Христа, співзвучного народному ідеалу й під сильною дією політичної активізації народних мас, стало також наслідком прогресивних ренесансних віянь з їх зверненням до реальної людини, сповненої могутнього творчого духу.

Іконостасний комплекс з Успенської церкви с. Наконечного, насамперед апостольський чин, має відгомін мозаїк апсиди Софії Київської. Його образи окреслені широко та вільно енергійною лінією. Безсумнівим шедевром з-поміж них є ікона зі зображенням Богородиці та св. Петра, образи яких сповнені благородства, душевної чистоти. Закладене в них ренесансне високе почуття прекрасного давало величезний заряд творчого стимулювання. Їх глибока сутність розкривалася в зовнішньому вияві статичності (покірна стриманість у постаті Богородиці) та динаміки (бентежний неспокій постаті Петра, який крокує). (Додаток 1, іл. 41; 42).

Під впливом ікон з Наконечного перебувало чимало іконописців, зокрема народні майстри, що творили іконостасні комплекси в Потеличі, Яворові, Вовчому, Бусовиську, Мельничому й інших селах. Проте все активніше позначався вплив західноєвропейського ренесансного мистецтва на іконопис, руйнуючи традиційні форми. Цей процес відбувався у напруженій атмосфері тогочасного суспільного життя, в умовах загостреної ідеологічної боротьби православ'я з католицизмом, де перепліталися соціальні, національні та релігійні питання. Захист старих консервативних форм мав виправдання, бо тим самим наголошувалося відмежування від католицизму, боронила ідея політичної незалежності України.

\* Клав — смуга червоного або пурпурного кольору на одязі у Візантії як ознака високого становища (в іконах Христа — на правому плечі).

У цей час посилювалася контрреформація, яка виступила проти "схизматичних" ікон, намальованих "збезщещеними руками схизматиків" — українськими живописцями (так пояснював цю акцію ідеолог контрреформації, львівський архієпископ Ян Дмитрій Соліковський). За його ініціативою 1596 р. був створений, за прикладом ремісничих, окремий цех живописців у Львові, але з політичних міркувань членство у ньому визначалося визнанням латинського обряду. В це товариство входило вісім художників різних національностей — поляків, німців, французів, іспанців та ін. Серед них — Ян Шванковський та Ян Кернер (Зярко), котрі за рівнем таланту належали до провідних.

Починаючи з XVI ст., на іконах все більше з'являлося підписів живописців, що засвідчило піднесення їхньої самосвідомості та зміни становища в суспільстві. Отже, праця набула відповідного пошанування. Перед мистецтвом відкривалися нові можливості, проте виникали й певні складності. Нові віяння принесла епоха Ренесансу. Цей час наповнений відомостями про багатьох майстрів, переважно фіксуються їхні імена, рідше називаються твори: Василь зі Стрия (1545), Мишко зі Самбора (1549), Кузьма з Рогатина (1565), Іван з Перемишля (1577). З-поміж львівських майстрів вирізнявся Лаврентій Пилипович Пухальський (Лавриш Пухала), що працював упродовж 1565–1608 рр., керуючи великою майстернею. Серед його учнів найвідомішим був Федір Сенькович.

В історії українського Ренесансу чільне місце посідають художники Федір Сенькович (?–1631) та Микола Петрахович (?–після 1666). Для них характерна активна творча і суспільно-громадська діяльність (члени братства). Один виходив із мистецьких позицій іншого, сприймаючи високий норматив традицій національного живопису з наповненням його новими ідеалами, новими естетично-образними вартостями. В їхньому малюванні знову зростає цікавість до насиченого хроматизму, формувався естетичний ідеал ва визнанні гармонійної єдності тіла і духу, плоті та душі. Отже, порушувався візантійський умовний світ з його уніформізмом, — відхід від візантійської іконографії був закономірним. Великої популярності набули графічні зразки західноєвропейського мистецтва, які впливали на зміну композиційних вирішень, насамперед "Страстей Господніх" ("Лицева Біблія Гергарда де Йода. Біблія Піскатора" та ін.).

Сенькович творив упродовж тривалого часу, починаючи від датованої і підписаної ікони "Богоматір Одігетрія з пророками" (1599), с. Риднів Львівської області\*. Над П'ятницьким й Успенським іконостасами він працював з Лаврентієм Пухальським і Миколою Петраховичем.

П'ятницький іконостас, вірогідно, створено на зламі XVI–XVII ст., у межах 1600–1610 рр., де тривали пошуки композиційно-конструктивної системи досягли класичного виразу. Іконостас — унікальний зразок ренесансного мистецтва, зберігає чітку симетричність, горизонтальний поділ, декоративне стильове обрамлення, рівновагу і гармонійну цілісність. Його тематична програма стала незаперечним взірцем для майже обов'язкових повторень, як і цілісний імпазантний вигляд, подібний до розкішних фасадів ренесансної архітектури. Іконостас складається з п'яти ярусів: 1) *намісний* — з царськими та дияконськими дверима; 2) *празничний* — з "Тайною вечерю"; 3) *дійсний* (або апостольський); 4) *пасійний*; 5) *пророчий*. Завершенням іконостаса є *розп'яття з пристоячими*.

Ця система повторена в Успенському (Львів) та Святодухівському (Рогатин) іконостасах, створених у першій половині XVII ст.

Хоча за стилістичним і живописним втіленням усі зображення П'ятницького іконостаса близькі між собою, все ж таки участь Сеньковича слід вбачати у

\* Ікона, знищена пожежею 1987 р. Пошкоджений твір знаходиться у збірці картинної галереї м. Львова.

намісних іконах Спаса та Богородиці, частині празничків і апостолів, у пасійних сценах. У них не стільки виявлене прагнення до традиційного декоративізму (спостерігається певний відхід від художньої системи XVI ст. внаслідок введення елементів реального оточення), скільки панує естетична засада реальних кольорових співвідношень, цікавість до півтонів, а, отже, до врахування середовища, зокрема архітектурного, що спонукало до пізнання перспективи (сцени "Різдва Богородиці", "Благовіщення", "Стрітіння"). Інтер'єри й екстер'єри празничкового і пасійного рядів іконостаса заповнені ренесансними мотивами порталів, колон, арок, галерей, але нові явища Сенькович трактував подекуди за традиційними художньо-естетичними нормами та й кольорово гармонію ще розумів як протиставлення попарно контрастуючих барв: білий з червоним або зеленим, блакитний з червоним або пурпуром, білий з чорним при обов'язковій присутності золотого тла. (Додаток 1, іл. 43–45).

У малярській спадщині українського мистецтва найпримітнішим явищем стали апостоли П'ятицького іконостаса. Їх по-готичному видовжені постаті з виразними головами сповнені гідності й глибокого духовного зосередження. Ці люди поєднані великою ідеєю, якій вони повністю віддані, бо вона становить мету їхнього життя. Проте кожен з них окреслений як видатна й індивідуалізована особистість зі своїми внутрішніми якостями, — це вже були яскраві намітки до створення характерів. Увагу привертає і трактування прегарних шат, що затримують у кольоровому виразі ще середньовічний потяг до коштовності. Однак віртуозне розроблення бгнок, ефектно освітлених, було навіяне реальністю, а ще глибше — поезією. Федір Сенькович мав душу великого поета. Його мистецтво зверталось до почуттів і було позбавлене драматичних і динамічних ситуацій. Художник віддавав перевагу всьому спокійному, тихому, радісному. За ту просвітлену гармонію, витончену поетичність сучасники називали ікони Сеньковича "умиленими" (зворушливими).

Так Сенькович формами і кольором, переборюючи готичні традиції, виражав дух нового часу. Він пішов новою дорогою, що вела в майбутнє. Його мова набувала більшої м'якості, форма — округлості, укрупнялися бгнки драперій, колір став радіснішим, що пояснюється гуманістичною атмосферою, яка складалася насамперед у Львові впродовж другої половини XVI—першої половини XVII ст.

Повніше нові мистецькі якості художника виявилися в Успенському іконостасі, замовленому Ставропігійським братством для новозбудованої церкви (1629). Однак іконостас згодом був понищений пожежею (ліва частина). Сенькович не брав участі в його поновленні — він помер всередині 1631 р.

Поновив іконостас\* із додаванням ще двох рядів — апостольського та пасійного — Микола Петрахович, який успадкував після смерті вчителя його будинок та художню майстерню.

Збережені в іконостасі частина празничків з "Тайною вечерю", храмова ікона "Успіння Богородиці", винятково прегарні зображення святих Іоанна Златоустого та Василя Великого, пророки, створені Сеньковичем, засвідчують глибоку еволюцію світогляду художника. Тут продовжується подальше опанування реальним середовищем, що виявилось в архітектурних мотивах тла, аксесуарах та побутових предметах. Проте Сенькович у рішучому намаганні наповнити традиційні іконописні сцени реаліями все-таки не виходив з-під влади історії та віри, бо для нього виявом абсолютного художнього принципу залишалось традиційне малярство, яке зберігало візантійську основу стильової єдності та високий ідеал краси. Отже, він зберіг ікону від приземлення,

\* Успенський іконостас після прийняття Ставропігійським братством унії (1708) проданий у с. Великі Грибовичі, поблизу м. Львова (1767), де і є у церкві Козьми й Дем'яна.

## ДОДАТОК 1. Ілюстрації в кольорі: 39–62



39. Поклоніння волхвів. Ікона. Середина XVI ст.  
Національний музей у Львові.



40. Майстер Федуско із Самбора. Благовіщення. Ікона. 1565.  
Художній музей. Харків.



41. Майстер Дмитрій. Пантократор з апостолами. Ікона. 1565.  
Національний музей у Львові.



42. Богородиця та св. Петро.  
Ікона з іконостасного комплексу Успенської церкви с. Наконечного. XVI ст.  
Національний музей у Львові.



43. Ф. Сенькович. Богородиця Одигітрія з пророками. Ікона.  
Фрагмент. 1599. Львівська галерея мистецтв.





44. Благовіщення. Ікона П'ятницького іконостаса.



45. Стрітіння. Ікона П'ятницького іконостаса.



46. П'ятницький іконостас. Церква св. П'ятниць.  
Львів. 1600-1610.



47. Апостол Павло.  
Ікона П'ятницького іконостаса.



48. Успенський іконостас. Фрагмент. 1629-1638.



49. Ф. Сенькович. Василій Великий.  
Іоанн Золотовустий. Ікони Успенського іконостаса. 1629.  
Національний музей у Львові.



50. М.Петрахнович. Різдво Марії. Ікона Успенського іконостаса. 1638.  
Церква Козьми й Дем'яна, с. Великі Грибовичі.



51. М. Петрахович. Бичування. Ікона Успенського іконостаса. 1638. Церква Успіння. Львів.



53. М.Петрахович.  
Апостол Петро та Богородиця.  
Ікони Успенського іконостаса. 1638.  
Церква Козьми й Дем'яна,  
с. Великі Грибовичі.



52. М. Петрахович. Христос перед Пилатом.  
Ікона Успенського іконостаса. 1638.  
Церква Успіння. Львів.



54. М.Петрахович.  
Апостол Петро та Іоанн Хреститель.  
Ікони Успенського іконостаса. 1638.  
Церква Козьми й Дем'яна,  
с. Великі Грибовичі.



55. Святодухівський іконостас. Рогатин. 1650.



56. Сон Якова. Ікона Святодухівського іконостаса. Рогатин. 1650.



57. Апостольський чин. Фрагмент. Святодухівський іконостас. Рогатин. 1650.



59. Портрет Івана Даниловича.  
Перша половина XVII ст.  
Музей Олеський замок на Львівщині.

58. Портрет Яна Гербурта. Близько 1578.  
Музей Олеський замок на Львівщині.



60. Портрет Криштофа Збаразького.  
20-ті роки XVII ст.  
Музей Олеський замок на Львівщині.



61. Богородиця Одигітрія.  
Святодухівський іконостас.  
Фрагмент. Рогатин. 1650.



62. Ш. Богушевич. Битва під Клушино. Фрагмент. Близько 1620.  
Музей Олеський замок на Львівщині.

залишаючи її складний змістовно-художній характер та ритуально-літургійну приналежність, що, врешті, дотримувалось в українському іконописі в подальші часи. (Додаток 1, іл. 46–49).

Петрахнович продовжив започатковані Сеньковичем підходи до пізнання світу та людини. Він активніше звернувся до спадщини європейського мистецтва. Це яскраво виявилось у доповнених ярусах Успенського іконостаса. Цінна для української культури пам'ятка з досконалою повнотою розкриває і творчу особливість двох митців, і рівень пронизаної ренесансним гуманізмом тогочасної духовної культури. Основна тенденція часу — прагнення до реальнішого відображення, позначилась на творчості Петрахновича. Празничкову сцену "Різдво Марії" він розкрив як суспільну подію, виходячи з історичної правди явища. Його цікавили і реальний красвид, а отже, проблеми перспективи, і драматичний зміст ситуацій з адресуванням до сучасності ("Поцілунок Юди", "Бичування", "Пилат умиває руки"), і демократичні типи святих, які тримають себе просто й природно, що він виразив у пасійному й апостольському чинах Успенського іконостаса\*.

У пасія (страстях) Петрахнович вільно використовував гравюри Біблії Піскатора, з яких запозичував загальну композиційну схему, виразність деталей, архітектурне середовище. При цьому гравюра зазнавала переробок — змінені костюми, місце дії, інтер'єрне наповнення задля героїко-монументального трактування дійства й образу Христа. Психологічно поглиблюючи образи, уважно ставлячись до предметності та документальності, Петрахнович прагнув конкретніше розкривати історичні події, якими він вважав євангельські сцени, що неминуче відводило від традиційної "іконності". Предметний світ у нього набував пізнавального характеру, бо, допускаючи золоте тло, він уже не малював мотивів фантастичного краєвиду — гір-лещадок, а зображував пагорби з деревами, панорами міст, окремі споруди, масштабно відповідні людині. Для цього використовував натуральне світло з одного джерела, а також штучне: запалені свічки, ліхтарі, вогонь ватри (сцени "Прощання", "Христос перед Анною", "Христос перед Кайяфою"). Найвищі досягнення художника — намісні образи й апостоли. Його апостоли — це вольові та сильні люди, наділені різними характерами, поєднані спільністю переконань; їхні постаті матеріальніші від п'ятницьких, риси укрупнені, вони міцніше стоять на ногах, бо органічніше пов'язані зі землею, природніше рухаються, а також внутрішньо розкутіші, у позах і жестах — більше життя, їхні почуття повніше виражені через жести, поставу тіла, характер банок і колір. Посилена драматизація поглибила вираз духовності образів. (Додаток 1, іл. 50–54).

Апостольським чином Петрахнович вирішував найважливішу ренесансну проблему — *синтезу живопису з архітектурою*. Крупні постаті широкими кольоровими масами органічно наповнювали простір інтер'єру. Отже, естетичні принципи Петрахновича були близькими до ренесансного європейського мистецтва, ідеологічною основою його творчості стали такі постулати, як синтез природи, історії і віри. Ідеал краси він вбачав у людині фізично здоровій, урівноваженій, з рисами демократизму та глибокої духовності, а суспільний ідеал — у діячеві з благородними переконаннями, мужніми патріотичними вчинками.

Характер художника сформувався під впливом грандіозних подій тяжкого десятиліття перед визвольною війною та періоду війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького. Тому пасійну дорогу страждань Христа він розглядав під знаком земних страстей, з яких поставав образ Христа втіленням

\* Пасійний чин був вилучений з іконостаса і дотепер знаходиться в Успенській церкві м. Львова у вигляді двох диптихів.

мужності, духовної сили і краси. Існують здогадки, що Петрахович малював портрети, зокрема, ктиторські портрети Корняктів для Успенської церкви, ім'я художника згадується 1666 р., коли його вибирають сеньйором (керівником) відновленого малярського цеху.

Палітра Петраховича не вирізняється такою яскравістю і чистотою барви, як у Сеньковича. Прагнучи до героїко-монументального та внутрішньо значимого вирішення, він наповнював колір відповідно драматизованим звучанням. Тому вживав кольори насичені, глибокі, важкі порівняно з витончено легкою гамою Сеньковича, тяжіючи до живої природної мови. Його колористична гармонія органічно злита з внутрішньою суттю зображення.

Загалом вплив Сеньковича і Петраховича на розвиток живопису величезний, зокрема на теренах західноукраїнських земель. Відбиток їхньої творчості простежується на багатьох творах львівських і позальвівських живописців, насамперед на Святодухівському іконостасі (1650) з м. Рогатина. Оптимістичний характер цього іконостаса, безсумнівно, зумовлений визвольним піднесенням, оскільки створений на замовлення Рогатинського братства, яке брало активну участь у тогочасних подіях, сформувавши козацьке ополчення з громадян м. Рогатина.

Найдовершенішими іконами цього чотирирядного ансамблю є намісні, Спас і Богородиці, вирішені в камерно-ліричному плані, й архангела Михаїла та Мелхіседека, зображених на дияконських дверях.

У двох невеличкого формату сценах над дияконськими дверима — "Сон Якова" та "Бій Якова з ангелом" — дія відбувається на тлі реальної природи, причому чи не вперше в українському малярстві тут вирішується нова проблема: злиття людської постаті з природним оточенням.

Апостольський чин також вирізняється, як і в попередніх іконостасах, цільністю глибоких образів, розмаїттям характерів і майстерним виконанням.

Святодухівський іконостас, ймовірно, був створений львівськими майстрами. Цей твір посідає місце на межі зіткнення двох художніх епох: Ренесансу і бароко, точніше, пізнього Ренесансу — маньєризму. Сильову ознаку уточнює різьба і характерний мотив орнаменту, а також маньєристична структура ікон, запозичена з нідерландської гравюри. Потяг до нідерландського мистецтва був майже загальноєвропейським, тому на живописі ікон відбита його пластична витонченість, експресивність. У Святодухівському іконостасі досягнув завершення ренесансний гуманізм, відбилась піднесення антифеодалної та національно-визвольної боротьби. (Додаток 1, іл. 55–57).

Набули розвитку портретний та історичний жанри. В апостольських зображеннях іконостасів яскраво виражений потяг до глибокого пізнання людського характеру, в чому простежується тенденція ренесансного портрета. На становленні його стильових та образних особливостей значно вплинув іконопис, проте формування жанру відбувалося під впливом європейської культури. Цей жанр не виник раптово, оскільки увага до портретних зображень, започаткованих у живописі Київської Русі, повсякчасно підтримувалася.

Першими виявами жанру були донаторські\* та натрунні зображення, що виконувалися в межах ікони. Постать, зображувана на повен зріст або навколішках, звертається молитовним жестом до божества. Такий тип портрета, зазнаючи впродовж тривалого часу відповідних змін, залишався чинним до новішого часу. До його характерних зразків належать портрети Яна Гербурга (близько 1578) і Костянтина Корнякта (1604).

Станковий портрет був двох видів: *погрудний*, або *поясний*, і на *повен зріст*. Перший — характерний для кінця XVI ст. (портрети Стефана Баторія, Романа

Сангушка, Софії Тарновської, Анни Гойської, що вирізнялися лірико-інтимним характером), другий — для XVII ст., зокрема для епохи бароко. Це парадне зображення з набором обов'язкових предметів: стіл, покритий коштовною ска-тертиною, колона, обвита драпіруванням, інколи балюстрада, за якою — краєвид. У таких зображеннях автор активно наголошував на суспільному становищі й майновому стані людини, в її руках — булави, шаблі. Проте за парадністю губилась індивідуальна характеристика (портрети так званого Байди, Івана Даниловича, Корняктів, батька і двох синів, Криштофа Збарзького). Парадні портрети, гранично монументалізовані, втілювали героїчну індивідуальність, піднесену до певного соціально-історичного типу людей тієї доби: сильних, вольових, авантюричних, жорстоких. Їх вирізняє колористична барвистість, декоративна широта, що ґрунтується на національних живописних традиціях, — це кольорове розв'язання цілісності широкими локальними масами. Постава тіла, реквізит, аксесуари чітко регламентувалися, все підлягало урочистому офіціозу, і в такий спосіб вирішувалася художня манера: чіткість малюнка, сухість контуру, гладка живописна поверхня, плоскість форми. (Додаток 1, іл. 58–60).

Портретне малярство мало зворотний вплив на ікону, в чому виявився загальний ренесансний характер мистецтва. Ікона набувала реалістичніших рис. За описом Павла Алеппського, Богородиця так чудово і живо намальована, що ніби говорить, її обличчя й уста дивують своєю красою, їм не вистачає лише слова. (Додаток 1, іл. 61).

Історичний жанр також зумовлений новою добою. Проте такого змісту картини не вирізнялися глибокою змістовністю, вони творилися за приватною ініціативою й мали тенденційно вузько-становий характер. Переважно це твори батального (Шимон Богушевич, "Битва під Клушино"), історико-алегоричного ("Рокош" під Сандомиром року 1606) та хронікально-панегіричного (цикл картин, присвячених історії Марини Мнішек і Дмитрія Самозванця) змісту. (Додаток 1, іл. 62). Такі твори не мали прогресивного характеру, а за змістом залишалися про шляхетськими панегіриками. Три картини — "Заручини Марини та Дмитрія Самозванця в Кракові 1605 р.", "Коронація та коронаційний похід у Кремлі", "Коронація Марини Мнішек", становлять розгорнуту хроніку достовірних подій, але трактовані під кутом побажань замовника.

У сценах використано чимало реальних деталей: місце події, архітектурні об'єкти, костюми, аксесуари, портрети учасників. У загальному вирішенні сцен художник дотримувався творчих норм українського мистецтва, отже, і засад іконостаса, якими вважалися ритм, декоративна єдність, розуміння перспективи. По-справжньому історична картина як жанр на цей час ще не визначилася. В кращому випадку це були лише портрети історичних осіб, котрі ще не вступили у конфліктні стосунки, інспіровані збігом непередбачених або, навпаки, запрограмованих контрастних ситуацій. Історична сцена також не розглядалася як життєва подія, викликана об'єктивними причинами і спрямована на художнє втілення панівних суспільних ідеалів через моралізуючі оцінки понять справедливого і несправедливого, добра і зла, непримиренних між собою. І все ж таки у зображенні історичних подій переважав документальний факт, визначений самою історією, який було потрібно зафіксувати чітко, точно, без естетизованих відхилень. Однак у подальшому розвитку такий підхід зазнав кардинальних змін, а в бароковому мистецтві історичний жанр ширше розкрився в батальному живописі.

Український Ренесанс характеризують певні естетичні уподобання. Реформаційний рух сприяв пробудженню національної самосвідомості і розвитку на-

\* Донатор — той, хто дарує, замовник мистецького твору.

\* Рокош — бунт, збройна опозиція шляхти проти короля і сенату.

ціональних культур. Провідне місце в духовному житті суспільства належало братствам, у середовищі яких розвивалися гуманістичні ідеї, що ґрунтувалися на книгодрукуванні, школах і широкому зацікавленню європейською наукою. Часто прославлялась світська мудрість, наука, освіта (віршований твір "Лабіринт" Касіяна Саковича, ректора Київської братської школи), розкривалось їх значення для суспільства і кожної людини. Українська інтелігенція, крім філософського осмислення божественних істин, також роздумувала над природою та людиною, естетичним поняттям прекрасного. Найвидатнішим тогочасним теоретиком вважається Кирило-Транквіліон Ставровецький. У творах "Зерцало богословія" (1618), "Евангеліє учителное" (1619) та "Перло многоцвѣтное" (1646) він прославляв реальний світ, "прекрасное й пресветлое место", і водночас людину, яка розумом і почуттями охоплює природу і себе саму, милуючись "красою тілесною і творіннями рук своїх". В основі всього сущого він вбачав, спираючись на античних філософів, думку, перефразовану візантійським богословом Іоанном Дамаскіним, чотири елементи стихії: вогонь, повітря, воду і землю — "из них созданы все вещи: из огня — солнце, луна, звезды, всякий вообще свет; из воздуха — дыхание всем животным й одушевленным: зверям і птицам, и человеку; из воды возникают рыбы й птицы; из земли — звере четвероногие, и древа плодовые, и семена различны" (Транквіліон, 1618, с. 9–19). Людина — це частина природи, бо її тіло створене з чотирьох елементів і справедливо називається "малим світом". Завдяки п'яти почуттям їй все доступне на світі, видиме і невидиме, а розумна душа підіймає її до божества.

Основна думка твору "Зерцало богословія" — чуттєве захоплення реальною природою і людиною, які гармонійно поєднані. Звідси визначення краси, яка вбачається в гармонії, логічному та закономірному поєднанні взаємозалежних частин.

Естетичне захоплення навколишнім світом, патріотичний пафос кращих творів полемічної літератури ("Тренос" ("Плач") М.Смотрицького та ін.), словники і граматики засвідчили активний розвиток культури, суспільної думки, мистецтва і поезії, їх визначного місця в житті. Тобто разом творилися теоретичні основи розвитку мистецтва бароко.



## Розділ II

### МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ БАРОКО І РОКОКО

#### 2.1. Архітектура бароко



Історичним і стильовим виявом часу, в якому найповніше відбилися високі злети творчої звільненої думки й культурні запотребування, що стали всезагальним національним явищем — була архітектура другої половини XVII—першої половини XVIII ст.

Повстання 1648 р. і визвольна війна українського народу під проводом гетьмана Богдана Хмельницького стали унікальними соціальними подіями у тогочасній Європі. Проте, незважаючи на величезні зусилля, Україна не здобула бажаної державності. Закріпився розподіл України на кілька територіальних частин, що перебували під владою трьох найближчих держав-сусідів. Війна і тривала руїна після її завершення уповільнили розвиток культури, однак поступове духовне піднесення торкнулося передусім великих міст і монастирів.

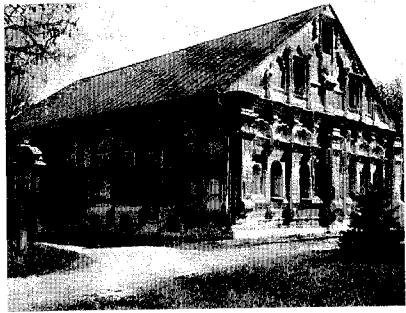
Інтенсивність і характер будівництва у кожній частині України відрізнялися залежно від усталених традицій та ідейних орієнтирів, що не лише не втратили актуальності, а й своїм змістом зумовлювали мистецький розвиток. Галичина і Правобережжя, перебуваючи у складі Речі Посполитої, не змінювали своєї будівельної лінії. Впродовж другої половини XVII ст. тут не з'явилося споруд, позначених нормативами нового європейського стилю. Більшість замків Львівщини, що зазнали руйнування під час битв, змінювали вигляд, переважно відновлюючи репрезентативність й палацовість. Проблема оборони залишалась дуже важливою, оскільки ще тривали походи турків (1672 і 1675 рр.) і напади татар упродовж 1687–1695 рр. Натомість тенденція заміни оборонної функції замків і перетворення їх на престижне житло суттєво вплинула на характер замків Олесько, Підгірці, Поморяни, Білий Камінь та інших, ще не повністю зруйнованих.

У Східній Україні будівництво замків припинилося, виняток становить палац-замок Богдана Хмельницького у Суботіві (середина XVII ст.). Замок був найбільший у Придніпров'ї, з парадними приміщеннями, невеликими кутовими вежами. Просторий ганок з аркадами завершувався фігуративним фронтоном, тимпан якого заповнювався барельєфами. Одвірки виконані з тесаного орнаментованого каменю.

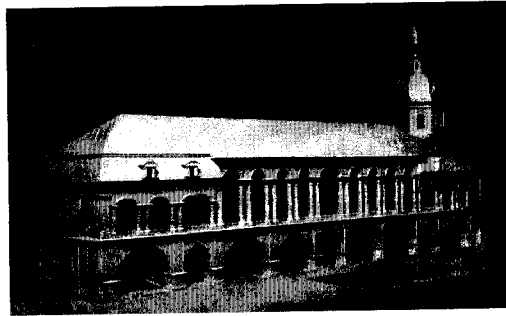
Оборонність присутня в житлових спорудах козацької старшини. У Чернігівському замку зведено двоповерховий будинок Полуботка, і хоча його другий будинок у Чернігові належав до простої камерної побудови, нагадуючи планування селянську хату, проте міцністю стін справляв суворий вигляд. На початку XIX ст. споруда була реконструйована під семінарію і зруйнована під час Другої світової війни 1941–1945 рр.

Наприкінці XVII ст. споруджено два будинки Лизогуба (у Седневі та Чернігові) — прямокутні у плані, покриті двосхилими дахами, їх структура відобра-





63. Чернігів. Будинок Я.Лизогуба (полкова канцелярія). Кінець XVII ст.



64. Київська академія. Макет. 1703–1704.

жена у фасадах, а характерною ознакою будівель є монументально помпезний вигляд завдяки динамічному декоративному оздобленню надзвичайно товстих стін з глибоко посадженими вікнами. Вікна і залізні ґрати будинку в Седневі нагадують амбразури, коробове склепіння доповнює риси оборонності.

Будинку в Чернігові мальовничіший за розчленуванням і неспокійним рельєфним вирішенням стін: заглибленими едікулами\* для вікон і виступаючими півколонами, пілястрами, сандриками\*\*, фігуративними фронтонами, карнизом з обломами. Виразна мальовнича пластика стін надає будинку декоративності. Таке оздоблення характерне для архітектури українського бароко, в якому простежується стремління до влади та багатства козацької верхівки. Житлові будинки козацької старшини збереглися у Чигирині, Гадячі, Любечі, Сорочинцях, Глухові, Батурині та інших містах.

Оборонний характер позначився на будинку Київського магістрату, що стояв на Подолі (не існує). Його архітектоніка складна порівняно з таким типом громадських споруд Лівобережжя, що нагадували б звичайні хати. Магістрат на Подолі мав високу башту, завершену шпилем і оздоблену годинником, а вхід прикрашала скульптура архангела Михаїла. Башта поділялась поясками на яруси, які, в свою чергу, членувались пілястрами. Скульптура Феміди оздоблювала вхідні сходи. Подібна скульптурна пишність — рідкісне явище для Східної України.

Спорудження шкіл було скромнішим. Однак складністю планувальної системи вирізнялися будинки Київської академії та колегіуму в Новгород-Сіверському. Видовжена форма двоповерхової споруди Київської академії розподілялась на дві частини. Уздовж фасаду відкриті аркади долучалися до коридору, в який виходили класи і рекреаційні зали. Лучкові арки другого поверху опиралися на спарені колони, ряд нижнього поверху — могутніший і монументальніший, — загалом відображає ренесансний характер споруди. Витончений другий ярус був надбудований архітектором Йоганном Готфрідом Шеделем у 1732–1740 рр. Новгород-Сіверський колегіум так само має двоярусну галерею, до якої на обох поверхах прилягають аудиторії.

Якщо відкрита аркада — ознака колегіумів, то асиметрія характерна для трапезних і домових церков. У Києві та Лівобережжі трапезні монастирі будувалися за прийнятою схемою: горизонтальний зал перекритий циліндричним склепінням з вертикальним об'ємом церкви. Споруди вирізнялися декоративним вирішенням зовнішнього вигляду (трапезна Троїцького монастиря у Чернігові, трапезні Миколаївського та Видубицького монастирів у Києві).

\* *Едікула* (лат. *кімнатка, будиночок*) — архітектурно оформлена ніша у стіні, яка призначалась для установлення статуї.

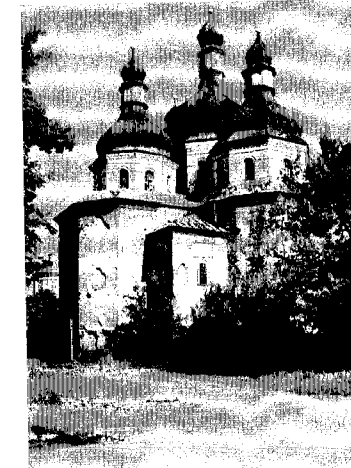
\*\* *Сандрик* — фронтонне або лучкове завершення вікон.



65. Чернігів. Трапезна Троїцького монастиря. 1677–1679.



66. Харків. Покровський собор. 1689.



67. Ніжин. Миколаївський собор. 1668.



68. Гусятин. Троїцький собор. 1672–1678.



69. Ізюм. Преображенський собор. 1684.



70. Переяслав-Хмельницький. Вознесенський собор Вознесенського монастиря. 1695–1700.

Українське бароко найяскравіше втілювалося у храмовому будівництві. На цей час припадає створення оригінальних і неповторних за зовнішнім виглядом храмів, де мурована архітектура епохи досягла виняткового стильового виразу. Будівництво відбувалося у Києві, полкових містах і Слобожанщині. Щодо плану церкви, то дотримувалися традицій (три-, п'яти- й дев'ятидільні). Найдоцільнішими виявилися тридільні з розвиненою центральною частиною, що відповідало базилікальній системі та потребам служби. Тут, як і в інших типах храмів, зберігалась традиція монументального купола — символічної вершини, справжнього центра, який під час літургії мав виняткове значення.

Зовнішній вигляд споруд вражав грандіозністю і величчю, захоплював пластичним вирішенням фасаду, в якому декоративні рельєфні мотиви, що виступали на кольоровому тлі стін, становили живописний зв'язок із оточенням. Тут усе було спрямоване на посилення емоційної дії, всупереч попереднім класичним пропорціям і стриманості. Фасад набув першочергового значення і став важливим моментом в архітектурі бароко, що тісно зближувало українську архітектуру цього періоду з європейською (краса і велич архітектури, оптимізм, естетичне втілення національного менталітету і віри у здійснення державницьких ідей). Значною мірою завдяки такому змісту архітектуру XVII ст. нерідко називали *козацьким бароко*.

На початках формування нового стилю чітко визначилися складові елементи: давні традиції, дерев'яна архітектура, полкові п'ятидільні церкви, будівельні впливи сусідніх країн.

До перехідного етапу (від пізнього Ренесансу — до бароко) відносять Іллінську церкву в Суботіві (1653), скромну, невелику споруду оборонного характеру. Суворість вигляду церкви пом'якшує вибаглива форма фронтона фасаду. Однак достатньо стриманий декор фронтона Іллінської церкви потім масштабно розвинеться, бо покриве всю споруду з дивовижно примхливим вирішенням багатобанного завершення, створюючи могутній образ експресивної дії.

Трибанні храми з яскраво вираженою вертикальністю і стриманим декором будувалися у Стародубі, Глухові, Путивлі, Сумах. Серед них найвидатнішим є харківський двоповерховий Покровський собор (1689). У його споруді поєднані засади українського й російського будівництва. Конструктивна система тут використовує восьмикутники, що, зменшуючись, поставлені один на одній. Російські елементи вбачають у декоративному оздобленні.

Складними спорудами другої половини XVII ст. є храми, хрестаті у плані. Вони виглядають центричними — як монументи, бо споруджувались на честь славетних подій (Благовіщенський собор у Ніжині, Катерининська церква у Чернігові).

Монументальніше розвинена хрестата п'ятибанна композиція дев'ятикамерної споруди Миколаївського собору в Ніжині (1668). Весь вигляд собору вражає ступінчастою пірамідальністю і гранчастістю (зрізані кути зовнішніх об'ємів і підкупольних барабанів). Подібний за планом Троїцький собор Густинського монастиря (1674–1676), фундатором якого був гетьман Іван Самойлович. Така сама пірамідальність, п'ятикупольність і гранчастість, однак ритм вікон активніший, — вікна другого ярусу обрамлені висячими півколонками. Інтер'єр собору оздоблював фресковий розпис, від якого майже нічого не збереглося. До таких пам'яток за пірамідальністю, п'ятибанністю, хрестовим планом та гранчастістю зовнішніх об'ємів належить слобожанський Преображенський собор в Ізюмі (1684). В соборі збереглися фрагменти фрескового розпису високого художнього рівня.

Отже, такий тип храму наприкінці XVII ст. — найпоширеніший. Без змін в основних конструктивних засадах поступово у ньому застосовувався зовнішній декор, що згодом набув яскраво виражених національних рис. Це позначилося на низці виняткових споруд: церква в Лютенках (1686), церква Всіх Святих над

Економічною брамою Києво-Печерської лаври (1696–1698), Георгіївський собор Видубицького монастиря (1701), Успенський собор у Новгороді-Сіверському (1715), церква Преображення в Сорочинцях (1732). Серед них київські лаврські пам'ятки вирізняються багатством пластичного оздоблення і високою художньою культурою.

Однак зазначимо, що у монументальному храмовому будівництві Лівобережжя та Придніпров'я не застосовувалась обов'язкова регламентація, бо при п'ятидільній основі споруда могла мати одне завершення, як Вознесенський собор у Переяславі (1700) — з однією банею, фігуративно витягнутою вгору. Однотипними споруджувалися церкви в Седневі (1690), Спаська церква у Глухові та ін.

Все-таки п'ятиверхий хрестатий собор виражав у той період дух часу і як найпопулярніший тип релігійної споруди втілював барокове світовідчуття, що і становило ідейно-художню сутність козацького бароко.

В історії України до найвидатніших меценатів належав І.Мазепа. Мистецтво його часу називають козацьким бароко, а також *мазепинським*.

Мазепинська доба збагатилась низкою монументальних будов, які гідно прикрасили Київ, Чернігів, Переяслав. Спорудження відбувалося у цивільній ділянці: добудова Київської академії (поява другого поверху), будинок київської ратуші, мур навколо Києво-Печерської лаври з вежами і брамами. Щедре фінансування І.Мазепа сприяло побудові великої кількості храмів. Конструктивне і художнє вирішення цих монументальних споруд набуло специфічного вигляду — *національного стилю*. І.Мазепа у 1687–1706 рр. власним коштом збудував такі церкви: Миколаївську на Печерську, Троїцьку і Головну церкву Лаври, Братську на Подолі, Всіх Святих над Економічною брамою Лаври, Вознесенську в Переяславі; розбудував п'ять інших храмових споруд старокняжої доби, які при цьому втратили (особливо назовні) первісні стилістичні риси, а набули розкішних барокових форм, насамперед завершення цибулястими банями: Софія Київська заходами "реставрації" значно зміцнила свій зовнішній вигляд і розширила розміри; Михайлівський Золотоверхий собор отримав також примхливе завершення; головна соборна церква Успіння Богородиці Києво-Печерської лаври у 1695–1696 рр. розбудована: до трьох первісних нав додано ще дві бокові, зі заходу над входом з'явилися пишні декоровані фронтони; Троїцька надбрамна церква лаври 1698 р. завершилась високою бароковою банею і двома меншими з боків, над входом з'явився декорований фронтон.

Коштом гетьмана І.Мазепа закінчено кілька величних споруд, розпочатих його попередниками, — соборна церква Мгарського монастиря поблизу м. Лубен, розпочата гетьманом І.Самойловичем у 1684–1687 рр.; у цьому ж монастирі велика церква Спаса; у Чернігові збудовано будинок Колегії та дзвіницю Борисо-Глібської церкви. Фундований гетьманом І.Мазепою новий тип церкви за величчю і красою асоціювався з великокнязівськими спорудами Київської Русі, виражаючи архітектурою ідею української державності. Людина того часу, захоплено сприймаючи могутню споруду, духовно усвідомлювала повернення стародавньої слави Києва. Порівняно з вигадливо декорованими полковими козацькими церквами, збудовані гетьманом собори у Києві, Чернігові та Мгарі, прямокутні в плані, з видовженими нефами, розмежовані хрестатими стовпами та величезними нерозчленованими площинами стін, справляли монументальне враження (Макаров, 1994, с. 198–199). У цій архітектурі з використанням ордерної системи, фронтонів, пілястрів, колон демонстративно виявилось наближення до європейської архітектури.

Цивільна архітектура цього часу — виняткова сторінка барокової архітектури. Найкращі її досягнення простежуються у Києві та кількох більших містах, де працювали видатні архітектори. Завдяки вихованню на класичній спадщині архітекторів-фахівців, змінилося значення художнього образу споруди



71. Київ. Церква Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври. 1696–1698.



72. Київ. Миколаївський собор. 1696.



73. Мгар. Преображенський собор. 1684–1692.

відповідно до розроблених проектів, що позбавило стихійного втручання місцевих майстрів, які раніше вносили в споруду чимало набутих на власний розсуд практичних навиків. Тепер усе підлягало єдиному проекту, що вплинуло на стильову чистоту споруди. І хоча їх побільшало у містах, але особливих змін у принципі забудов не спостерігалось. Нерегулярність і відсутність ансамблевої зміст залишалась. Винятком став тодішній адміністративний центр України — Глухів, де впродовж 60–70-х років XVIII ст. над переплануванням міста працював російський архітектор Андрій Квасов. Однак споруди були знищені пожежею або перебудовами у XIX ст.

На цивільну архітектуру вплинуло палацове будівництво Петербурга та Москви, а також поширене у Волині й Правобережжі будівництво, що належало до так званого *барокового класицизму*, за яким стильова двозначність була виявом нових естетичних потреб. Тут приховувався симптом відриву від декоративної перенасиченості бароко й усвідомлене повернення до ордерної системи. Монастирські комплекси, окремі споруди вимагали нового розуміння зв'язку з довкіллям і введенням висотних споруд для організації ансамблю.

Невибагливе житлове будівництво розпочалося у першій половині XVIII ст. у монастирях (келії Києво-Печерської лаври, Селецького та Троїцького монастирів у Чернігові, Гамаліївського, Домницького, Рихлівського та інших монастирів).

До будівництва у Києво-Печерській лаврі спонукали руйнівні наслідки пожежі 1718 р. У першій половині XVIII ст. споруджено митрополичий будинок, що мало відрізнявся від звичайних келій: кімнати розташовані в один ряд, у плануванні не відбито призначення, але зовнішній вигляд з широкими пілястрами, нішами, глибоко посадженими вікнами та багатим карнизом все-таки відрізняв їх від келій.

Оригінальною спорудою лаври є розташований за Успенським собором Ковнірівський корпус, названий на честь будівничого — С.Ковніра (1695–1786). Корпус складався з двох частин, збудованих у різний час. До корпусу належали хлібопекарня, книгарня, друкарня, об'єднані фасадною стіною з фронтонами. На декоративне вирішення фронтонів наклала відбиток тривалість спорудження: від стриманого й площинного трактування форм з елементами мотивів народного мистецтва — до експресивно пластичнішої ліпки, збагаченої бароковими мотивами, волютами, півколонками, тягами. Сам С.Ковнір народився у с. Гвоздові під Києвом. Ймовірно, будівельній справі навчився у Києво-Печерській лаврі (спеціальної освіти не мав). Він збудував дзвіниці на Дальніх і Ближніх печерах, церкву і дзвіницю у Василькові та ін.

Митрополичий будинок на Софійському подвір'ї має складнішу структуру в зовнішньому вигляді та внутрішньому плануванні. Ускладнення функціонального та художнього стану споруди відбилось під час надбудови та перебудови у середині XVIII ст. Будинок має заакцентований центр — вхід та виступаючі грановані ризаліти у кінцях споруди. Перший поверх амбразурами-вікнами і суворим без декорації виглядом подібний до оборонних будов. Другий поверх заакцентований з двох боків високими боковими фронтонами. Поряд з будинком, творячи одну композиційну цілісність, розташована Брама Заборовського (створив архітектор Й.Шедель на кошти митрополита Заборовського), яка становить частину високої цегляної огорожі. Її особливістю є фронтон, оздоблений рельєфом динамічного рослинного мотиву.

Принцип простої камерної побудови, який зберігся у житлових і громадських спорудах Києва, Лівобережжя, Слобожанщини, втілений у магістраті м. Козельця. Магістрат збудував у середині XVIII ст. видатний архітектор Іван Григорович-Барський (1713–1785). У цьому будинку діяла полкова канцелярія. Споруда у плані — прямокутна, двоповерхова, розділена двома поперечними стінами на сіни і п'ять кімнат. Фасади оформлені пілястрами (на першому поверсі рустовані), над вікнами — сандрики. По центральній осі — вхід-ганок, над ним відкрита аркада, як у будинках Духовної академії та Київського магістрату.

Складнішою і більшою спорудою був триповерховий будинок Малоросійської колеї у Глухові, споруджений у 1768–1782 рр. Андрієм Квасовим (будинок розібрано на початку XIX ст. після пожежі).

Поступово цивільні споруди збільшувалися в об'ємі. Довжина Софійської бурси сягає 90 м; збудував бурсу у 70-х роках XVIII ст. архітектор М.Юрасов, котрий спорудив і будинок ігумена Видубицького монастиря у Києві. Ніщо тут не нагадує скромних компактних попередніх будівель. Внутрішні приміщення розташовані за алфавітним принципом, яким зовні відповідає чіткий ритм вікон.

У Києві в середині XVIII ст. було збудовано два палаци — Царський, або Маріїнський (1755, архітектор П.Неєлов) і Кловський (1754–1758, архітектор П.Неєлов і С.Ковнір). Царський нагадував палац у Перово під Москвою архітектора Варфоломія Растреллі й вирізнявся багатством форм та органічним зв'язком з парком (первісний вигляд втрачений у зв'язку з переробками). Первісно Маріїнський палац мав перший поверх кам'яний, другий — дерев'яний. Палац згорів 1819 р., лише 1870 р. за проектом архітектора К.Маєвського він відновлений і в такому вигляді зберігся до нашого часу. К.Маєвський зумів чітко відтворити творчі особливості В.Растреллі. Палац має П-подібну форму, збагачений ризалітами та боковими одноповерховими флігелями. Фасад



74. Фасад Ковнірівського корпусу в Києво-Печерській лаврі. 1696–1786.



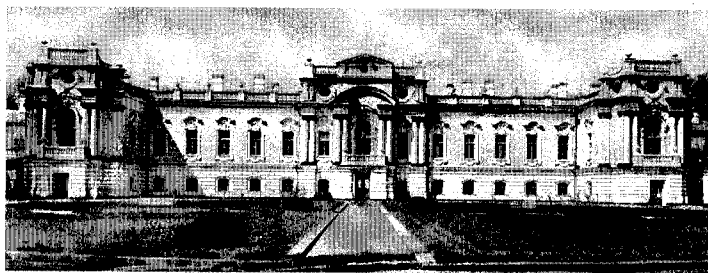
75. Київ. Митрополичий будинок. XVIII ст.



76. Київ. Брама  
Заборовського. 1746–1748.



77. І. Григорович-Барський.  
Магістрат м. Козельці.



78. Київ. Маріїнський палац. Середина XVIII ст.

прикрашають білі колони, білі наличники і тяги та карнизи, які виділяються на блакитно-зеленуватому тлі стін. Від парку ведуть двомаршові сходи, з боків невисокої тераси у всьому простежується зручність і гармонійність.

Кловський палац дещо інший, однак повторює П-подібний план. Споруда закінчена 1755 р. і первісно мала два поверхи. Тут прості об'єми, широкі площини стін, декоровані пілястрами, а вікна черговані трикутними та лучковими фронтонами. Палац, на жаль, не зберіг первісного вигляду.

У середині XVIII ст. закінчилося формування багатоярусної дзвіниці, конструктивно важливої для завершення ансамблю. Стрункі дзвіниці тоді з'явилися у багатьох містах і монастирях: Козельці, Мгарі, Троїцькому монастирі у Чернігові, Переяславі-Хмельницькому та ін. Кожну з них вирізняє особливе художнє вирішення. Дзвіниця Успенського собору об'єднує весь лаврський ансамбль. Вона збудована (після знищення

пожежею 1718 р. дерев'яної дзвіниці) архітектором Йоганном Готфрідом Шеделем, який прибув із Москви до Києва. Він народився 1680 р. у Пруссії, працював у Москві, а завершив життя у Києві (1752). Вежа восьмигранна у плані, чотириярусна, з тенденцією поступового звуження вгору, загальною висотою 96,52 м; баня позолочена. Крапці дзвіниці в Україні й Росії в той період не було. На ній встановлено два дзвони вагою 5 тис. пудів, а 1901 р. добавлено ще 14 малих дзвонів для виконання особливого "Лаврського" дзвону. На дзвіниці збереглося чотири дзвони: три — на третьому ярусі, один — годинниковий — на четвертому. Чотири яруси різної висоти, кожен наступний вищий від попереднього — відносно першого заввишки 12,44 м, четвертий має висоту 22,42 м. Будівництво дзвіниці відбувалося у 1731–1745 рр. За красою до неї дорівнюється дзвіниця Софійського собору в Києві, збудована наприкінці XVII–XVIII ст. і пізніше добудована Шеделем. (Додаток 2, іл. 83). Багатством пластики позначені два перші яруси: розкреповані кутові пілястри, витончені півколонки, глибокі ніші, густий ліплений орнамент, високий ступінчастий карниз. Відгуком лаврської є дзвіниця церкви Різдва Богородиці у м. Козельці, авторами дзвіниці, ймовірно, були І. Григорович-Барський, А. Квасов. Вона збудована у 1766–1770 рр., чотириярусна, внизу рустована, зі спареними колонами по зрізаних кутах; висота дзвіниці — 50 м.

Водночас із цивільним будівництвом продовжувалося культове будівництво. Переважав розвиток п'ятиверхого храму на хрещатій основі, п'яти- або дев'ятидільного. Ще у храмах початку XVIII ст. — церкви Катерини у Чернігові (1715), Преображенському соборі у Прилуках (1716), Преображенській церкві у Великих Сорочинцях (1732) та низці інших панували форми та будівельні засади,



79. Козелець. Дзвіниця  
церкви Різдва Богородиці.  
1766–1770.



80. Чернігів. Дзвіниця  
Троїцького монастиря.  
1774–1775.



81. Києво-Печерська  
лавра. Дзвіниця  
на Дальніх печерах.  
1761.



82. Києво-Печерська лавра.  
Дзвіниця Успенського собору.  
1731–1744.



84. Великі Сорочинці.  
Преображенська церква.  
1732.



85. Васильків. Церква  
Антонія і Феодосія.  
1756–1758.



86. Козелець. Собор  
Різдва Богородиці.  
1746–1753.

вироблені у минулому столітті. Їх відмінність зауважувалась лише у більших розмірах, розвинутому основному об'ємі та менших бічних частинах. Стіни були розчленовані пілястрами композитного ордеру, декоративне оздоблення — по бароковому пишніше. Тут поступово набувала конкретнішого вияву ордерна система, що стала характерною ознакою храмів середини XVIII ст. Тоді з'явилися такі шедеври, як церква Антонія та Феодосія (1756–1758) у Василькові, собор Різдва Богородиці (1746–1753) у Козельці, надбрамна церква Кирилівського монастиря у Києві. Останню будував архітектор І.Григорович-Барський і (вперше в Україні) поєднав зі дзвіницею, для чого помітно поділив по висоті середній об'єм. Споруда набула вигляду пірамідальної композиції.

Преображенська церква у Великих Сорочинцях збудована місцевими майстрами водночас з гетьманським палацом Данила Апостола. Дев'ятидільна церква спочатку мала дев'ять верхів, з-поміж них величиною виділялась центральна. Пізніше верхи над невеликими камерами були зняті. Фасади церкви пишню оздоблені декоративними рельєфами, в інтер'єрі збережений давній іконостас.

Видатним творінням геніального архітектора Варфоломія Растреллі у Києві стала Андріївська церква. Її будівництво очолив помічник В.Растреллі — І.Мічурін у 1747–1753 рр. Церква височить над Подолом і прилеглими дніпровськими схилами. В її основі — грецький хрест, західна частина дещо видовжена для влаштування притвору. В кутах хреста поставлено пілони з чотирма верхами. Завершують церкву п'ять верхів, причому бокові декоративні бані не на хрестовинах, а розташовані по діагоналі будівлі, що виходило поза норми українського церковного будівництва того часу, на глухих контрфорсах, прикрашених з трьох боків парними колонами. Ці бокові невеличкі бані височать на струнких вежках — храм виглядає п'ятикупольним. Церкву вирізняє вертикальність, що підкреслено колонами, пілястрами у першому ярусі, а у другому — вежками і пілястрами барабана головного купола. Храм має дивовижно святковий вигляд: на тлі зеленувато-блакитних стін виступають білі пілястри, колони і золото капітелей. Церква розташована на високому майдані, до якого з вулиці ведуть чавунні сходи, збудовані 1844 р. (Додаток 2, іл. 87).

Необхідно згадати також пам'ятки кам'яного будівництва українських земель на захід від Дніпра, що входили до Речі Посполитої. Після другого поділу Польщі 1793 р. Правобережжя, Волинь і Поділля відійшли до Російської імперії, а Галичина з 1772 р. перебувала у складі Австрії. На цих землях будівництво проводилось за ініціативою окремих магнатів та монастирів запрошеними з різних країн архітекторами. Очевидно, вподобання замовників і творців виконавців, котрі приносили зі Заходу стильові особливості, відбилися на спорудах, де не відчутно такої художньо-стильової єдності, як на сході України.

Архітектура Галичини й Поділля дещо відмінна від споруд Волині, — не лише в художньому вирішенні, а й у будівельному, бо камінь переважав у Галичині, а цегла — на Волині.

У XVIII ст. житлове будівництво у Львові та Кам'янці-Подільському продовжувалось за давніми традиціями. Різких змін і обновлень не відбулось. Переважали триповерхові будинки, рідко — чотири поверхи, без господарських замкнених дворів; житло — спрощене і скромне. Крупних споруд створено небагато, але кожна пам'ятка вражає стильовою чіткістю і високим художнім вирішенням. До таких належить ратуша у Бучачі (близько 1750), над створенням якої працювали архітектор Бернгард Меретин і скульптор Йоганн Пінзель. Ратуша розташована у центрі міста, в плані — квадрат (14×14 м), споруда двоповерхова, по центру здіймається двоярусна (35 м) вежа — низ є стилобатом\*

\* *Стилобат* (грец. *stylos* — колона, *bainō* — ступаю) — верхня сходинка триступінчастого цоколя храму (стереобата), на якій стоїть колона.

вежі, обмежений декоративним бордюром. Фасади оформлені коринфським ордером і великою кількістю скульптур (спочатку їх налічувалося 30, збереглося дев'ять). Ратуша — найвитонченіший твір Меретина, вражає легкістю і стрімкістю.

Архітектор Б.Меретин був автором церкви св.Юра у Львові (1744–1770), яка належить до *чотирьох шедеврів бароко Галичини*: Домініканський костел у Львові, Домініканський костел у Тернополі й Успенський собор Почаївської лаври.

Церква св. Юра розташована на пагорбі — на місці давньої чотиристовпної однокупольної церкви, яка значною мірою використана стилобатом-терасою для новобудови. Обмеженість території продиктувала головний вхід до храму зі сходу. В основі — це чотиристовпний хрестокупольний храм з бічними виступами, що разом творять тринефний прямокутник (25×22 м), до якого примикають видовжені вівтар і бабінець, що дорівнюють ширині центрального нефа. Чотири стовпи-пілони підтримують систему склепіння з головним куполом. Високе хрестове склепіння перекиває поздовжній і поперечний нефи. Кутові понижені приміщення перекриті купольними склепіннями. До входу ведуть двомаршеві сходи, декоровані скульптурою, якою прикрашений собор в інтер'єрі й екстер'єрі. З прилеглими приміщеннями церква св. Юра піднімається на високому пагорбі, створюючи просторову пірамідальну композицію. Вона належить до найпишніших рококових храмів Східної Європи.

Водночас у Львові будувався костел Домініканського монастиря (1749–1764) за проектом військового інженера Яна де Вітте. Спорудження очолював М.Урбанік, фасад закінчував С.Фесінгер. Костел будувався за європейськими зразками у стилі пізнього бароко. В плані — витягнутий хрест з овальною середньою частиною і двома каплицями з боків. Центральному овалу відповідає великий еліптичний купол з чудовим ліхтарем (перебудований 1895). Спарені колони підтримують лоджії та галереї, прикрашені дерев'яними скульптурами. Могутній барабан розчленований колонами, які підтримують купол. Урочисто величавим виглядає портал з арковим завершенням, збагаченим скульптурою. За проектом львівського архітектора Ю.Захаревича 1865 р. збудована чотири-ярусна дзвіниця.

За межами Львова крупними пам'ятками бароко є зведені у Тернополі костел Домініканського монастиря з келіями (1749–1779) та у Києві — Успенський собор Почаївської лаври (1771–1783). Тернопільський костел збудований за проектом архітектора Августа Мошинського (під час останньої війни споруда була пошкоджена), тринефний, середній неф овальної форми, йому підпорядковані вузькі бокові нефи, перекриті півциркульними та хрестовими склепіннями. Центральний неф перекритий півциркульним склепінням з розпалубками, по всьому об'єму завершений декоративним куполом. Головний фасад двоярусний, декорований пілястрами, вікна обрамлені сандриками, фасад двоверховий, кожна з веж завершена багатозаломними шатровими верхами з люкарнами\*. Зі стриманим і простим фасадом злегка контрастує інтер'єр у стилі рококо: м'які лінії, капітелі композитного ордеру та ін.

Успенський собор Почаївської лаври збудовано за проектом архітектора Гофріда Гофмана, будівництво проводив архітектор Петро Полейовський. Собор розташований на високому пагорбі над давніми печерами і поставлений на штучному майдані. Перед входом — півкрута тераса, оточена балюстрадою, до неї ведуть широкі сходи. Храм композиційно завершує ансамбль будівель, що уступають піднімаються на пагорб. Він відкритий фасадом, підкреслений двома

\* *Люкарна* (лат.) — невелике, частіше кругле вікно для освітлення приміщення горища.



88. Б.Меретин. Ратуша у Бучачі.  
Середина XVIII ст.



89. Б.Меретин. Церква св. Юра. Львів.  
1745–1760.



90. Я. де Вітте, М.Урбанік.  
Домініканський костел.  
Львів. 1745–1749.



91. Г.Гофман, П.Полейовський.  
Успенський собор Почаївської лаври.  
1770–1783.

вежами, що фланкують вхід. Вежі стрункі, п'ятиярусні, але повернуті під кутом  $45^\circ$  до поздовжньої осі споруди, наче підхоплюють еліптичну форму притвору, створюючи разом плавну вигнуту лінію фасаду. Такий вплив округлих форм відповідний пізньому бароко, оскільки загалом узгоджується з насиченням рокайлевого декору. Храм — це тринефна центральнокупольна базиліка з прямокутним вівтарним об'ємом. Нефи перекриті півциркульними склепіннями. Архітектоніка інтер'єру достатньо стримана, ближча до класицизму, на відміну від екстер'єру, де яскраво виражена декоративна рокайлева насиченість; — композитний ордер, спарені пілястри, лучкові сандрики, розкреповані карнизи над монетами, люкарни дахів, декоративні вази, ліпна рослинна орнаментика.

Успенський собор Почаївської лаври — пам'ятка перехідного періоду від бароко до класицизму.

Дерев'яна архітектура епохи бароко становить яскраву сторінку національного здобутку. Якщо дерев'яне світське будівництво XVII ст. засвідчують лише описи та художні зображення, то храмове будівництво представлено низкою збережених пам'яток Волині, Галичини, Закарпаття. Кожна територія використовувала лише певні засоби будівництва, але найважливіше — у них домінує власне неповторне художньо-образне вирішення.

У Галичині поширився тип дерев'яної тризрубної церкви з трьома верхами. Ідеальним зразком стала церква св. Юрія у Дрогобичі (друга половина XVII ст.). Усе, що передбачено спорудженням (церква перевезена 1656 р. із с. Надієво) і сучасний вигляд вона отримала на початку XVIII ст.: квадратний неф з двома боковими граненими конхами-крилосами та п'ятикутним вівтарем і притвором-бабинцем. Над бабинцем — хори, де розташована капиця. Опасання спирається на галерейку. Церкву завершують барокові бані, а також два крилоси з декоративними невеликими верхами. Надзвичайно вишукана форма цибулястих верхів, які м'яко осідають на восьмерики барабанів і через залом органічно зливаються з цільним масивом, — усе разом творить напрочуд гармонійний і художньо завершений образ храму, визрілий у Ренесанс і вдосконалений пізніше. Інтер'єр церкви розмальований. Суцільним килимом покриті стіни на теми: "Акафістів Христу і Богородиці", "Страстей", "Страшного Суду", "Мученицької смерті апостолів". Поблизу церкви 1678 р. споруджено дзвіницю з широким опасанням, завершену верхом, узгідненим із верхом церкви. Дзвіниця поєднує традиційні риси дерев'яних оборонних веж з формами храмової архітектури, — з церквою св. Юра. Однак у дзвіниці простежується архітектурно-художня особливість споруди.

Поряд — церква Чесного Хреста, збудована ще у XVI ст., але 1661 р. розширена: над бабинцем влаштовано Предтеченську капицю. Загалом церква зберегла архаїчні форми, зокрема, у завершенні двома верхами, подібно до Святодухівської церкви у Потеличі. Церква Чесного Хреста — тризрубна, двоверха, з квадратним центральним зрубом, меншими бабинцем і п'ятистінним східним. Крім бабинця, двос інших оточені опасанням. Над бабинцем — двоюрсна аркада-галерея, яка увінчується на восьмеріку восьмигранним шатром. Центральний зруб перебуває значно вище від бокових. Інтер'єр церкви розмальований, темперний розпис становить велику художню цінність.

Дзвіниця (друга половина XVII ст.) квадратна у плані, триярусна, каркасної конструкції, завершена шатром. Третій ярус вирішений аркадою-галереєю з підсебиттям\*. Загалом дзвіниця творить образ суворої величі, нагадуючи оборонні вежі. Її предтеча — дзвіниця Троїцької церкви в Потеличі (1593), завер-

\* Підсебиття — 1) отвори для стрілянини з рушниць, що влаштовувалися у бланкуванні (порівн. *машикулі*); 2) верхня виносна частина дерев'яної дзвіниці з аркадою, розташована під дахом, що походить від об'єму.

шена високим шатром, під яким розташована ажурна аркада, низ дзвіниці оперізаний піддашшям великого виносу. Висота її сягає 20 м; архітектурні форми — монументальні й суворі, творять образ могутній, неперевершений за героїзованою величчю.

У двох пам'ятках Дрогобича втілено два типи храмів: *архаїзований* і *новіший*, визрілий на ренесансній основі, що здобув активне поширення, зокрема, тридільного членіння у Галичині, на Поділлі та Волині. Якщо традиція зберігалась сталою у зрубках, то в завершеннях, їх формах і конфігураціях повторення не спостерігається — кожний край має особливі мальовничі відмінності та художній неповторний вияв. Храм із дзвіницею створює гармонійний ансамбль, стильово об'єднаний, але кожен — неповторний, бо не існує навіть двох однакових. Проте в основі тризрубною чи п'ятизрубною центрально-вертикальною побудови є спільний принцип, що об'єднує дерев'яні пам'ятки Галичини і Придніпров'я в одну стилістичну систему.

Дерев'яні церкви будували народні майстри. Лише деякі з них залишали свої прізвиська у врізаних написах над входними дверима. До рідкісних конструкцій належить кілька церков центричного зразка, що нагадує ротонду. Прикладом може бути церква св. Параскеви в Буську (1708) — восьмигранний зруб зі шатровим восьмигранним верхом та східним п'ятигранним зрубом (бабинець, добудований XIX ст.). Такою є і Дмитрівська каплиця (1750) у с. Добротворі Кам'яно-Бузького району — каплиця восьмигранна в плані, зруб оточений підвалищем і перекритий куполом з розкритим внутрішнім простором.

Народних майстрів у вирішенні побудови храмів захоплювала не стільки винайтована оригінальність будови, скільки художнє рішення в межах поширеного зразка. Серед одноглавих тризрубних храмів налічується немало шедеврів, з-поміж них — церкви Микитська (1666) в Дернові, Різдва Богородиці (1702) в с. Чижові та Жовкві, Покровська церква (1740) в с. Луковець Бродівського району та хрестова, одноверха Михайлівська церква в с. Підгірці, Вознесенська (1680) у Волиці-Деревлянській, прославлена іконостасом, створеним видатним художником І.Рутковичем. Проте унікальною красою вирізняється Микитівська церква (1666) у с. Дернів, що належить до найдосконаліших пам'яток, як і Борисоглібська з дзвіницею (XVII ст.) у с. Буховичі Мостиського району.

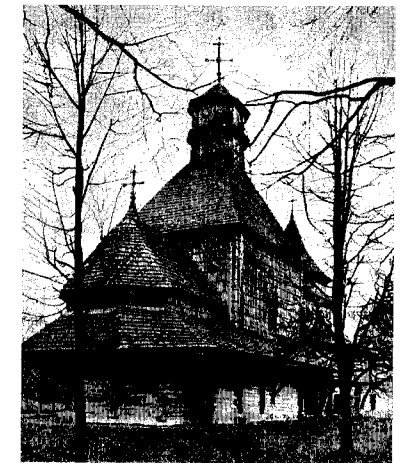
Незрівнянно більше церков, унікальних за художнім вирішенням, серед тризрубних з трьома верхами: церкви св.Параскеви (1724) — у с. Крехові, Троїцька (1720) — у Жовкві, Введенська (1754) — у с. Переволочна, Іванівська (1755) — у м. Городок та Різдва Богородиці (1780) — у с. Бусовисько. Бусовиська церква разом із дзвіницею (1788) створюють унікальний ансамбль, що можна сказати про більшість таким способом створених ансамблів. У Бусовиській церкві всі зруби мають комбіновані верхи — нижні заломні квадратні, верхні — восьмигранні, перекриті верхами з перехватом в основі. За периметром споруда оточена піддашшям. Верхи, висотно розкриваючись, створюють цільний внутрішній простір. Для цього виду храмів характерна така конструктивна відмінність, як влаштування хорів над бабинцем (Іванівська церква, м. Городок).

Золочівський район на Львівщині особливо багатий пам'ятками такого зразка. Михайлівська церква (1704) у с. Мала Ольшанка була 1925 р. перенесена зі с. Соколівки Буського району, яку пізніше добудовано дзвіницею (XX ст.). Вона тризрубна, триверха, з опасанням у вигляді аркади-галереї. Центральний зруб — вищий внаслідок восьмигранника, на якому поставлений шоломоподібний верх з банькою, бокові мають витягнуті шоломоподібні верхи, що стоять без барабанів на зрубках. І в цій пам'ятці, як у більшості інших, — довжина дорівнює висоті. Найцінніший у церкві — іконостас кінця XVII ст., живопис якого належить до кола І.Рутковича.

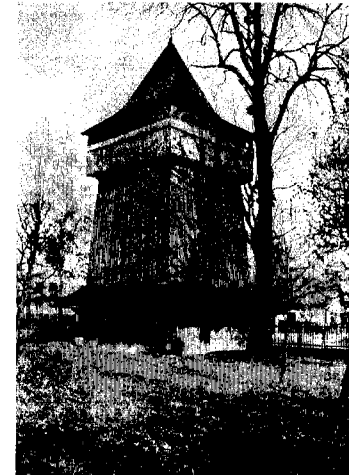
Серед видатних ансамблів — церква і дзвіниця (1697) у с. Махнівці. Знову ж повторилася історія з перенесенням невеликої дзвіниці, що стояла у лісі, неподалік села, до якої на місці спаленої під час татарського наскоку був добудований



92. Дрогобич. Церква св. Юра. 1673.



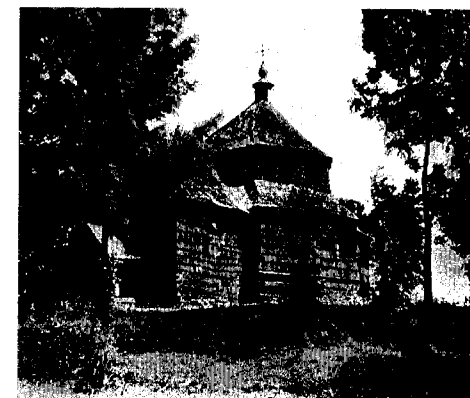
93. Дрогобич. Церква Воздвиження Чесного Хреста. 1661.



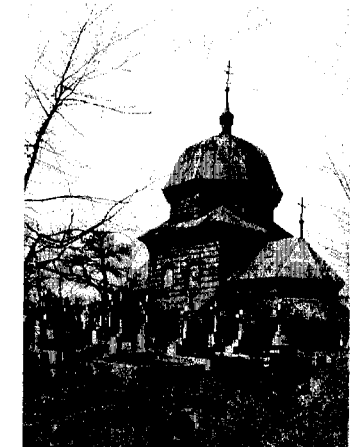
94. Дрогобич. Дзвіниця церкви Воздвиження. Друга половина XVII ст.



95. Потелічі. Дзвіниця Троїцької церкви. 1593.



96. Буськ. Церква св. Параскеви. 1708.



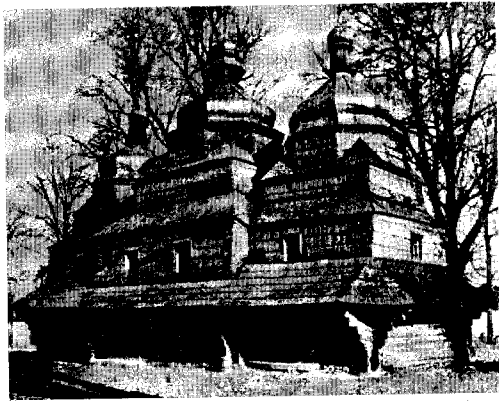
97. Жовква. Церква Різдва Богородиці. 1705.



98. Волиця Деревлянська.  
Вознесенська церква. 1681–1682.



99. Крехів. Церква св. Параскеви.  
1658 (1724?).



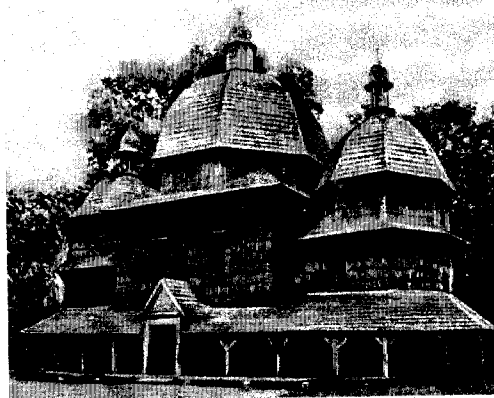
100. Бусовисько. Церква Різдва Богородиці.  
1780.



101. Поморяни. Церква Собору Богородиці.  
1690.



102. Сасів. Миколаївська церква.  
XVII ст.



103. Кам'янка-Бузька. Миколаївська церква.  
1762.

зруб, згодом розширений (що, врешті, церкву зробило хрестовою у плані, а її початкова дзвіниця була відсунута на місце вівтарної частини). Завершення різні: бокові крила та бабинець покриті шатром, центральний об'єм завершений восьмигранною банею, інші — меншими баньками, над бабинцем — хори.

Оригінальна за своїми шоломоподібними верхами, обшита суцільним гонтом з опасанням, що оточує за периметром споруду, церква Собору Богородиці разом з дзвіницею (1690) у с. Поморяни становить цільний художній образ, ідеально відповідний пірамідальній композиції. Такий образ має Миколаївська церква (XVII ст.) у с. Сасів, але тут зруби однакової висоти та верхи, що надають споруді монументальності компактним розташуванням (центральна цибуляста баня з перехватом піднята на могутньому восьмеріку). В інтер'єрі — лише центр, висотно розкритий.

Особливо ошатна Миколаївська церква та дзвіниця (1762) у м. Кам'янка-Бузька. Церква складається з квадратного центрального зруба та гранених, п'ятистінних бабинця й вівтаря. Середній зруб значно вищий від бокових, а всі три частини завершені високими боковими верхами на восьмеріках з декоративними банями. В інтер'єрі простір всіх трьох верхів розкритий. В екстер'єрі церква обшита гонтом, оточена аркадою-галереєю. Триярусна дзвіниця завершена шатром і в третьому ярусі — аркада-галерея.

Дерев'яна архітектура Івано-Франківщини — своєрідний перехід до архітектури Закарпаття. Тут більше одноверхих і частіше хрестових у плані храмів, з обов'язковим піддашшям та шатровим завершенням, зокрема Богородична церква (1736) із дзвіницею в Тисмениці, Успенська церква (1739) — с. Гвозд, Різдва Богородиці (1620) — Делятин. Більшість храмів такого зразка було збудовано у XIX ст.

Дерев'яні церкви Гуцульщини переважно п'ятизрубні з однією банею в центрі (Ясиня, Татарів). Вони мають піддашшя на кронштейнах з великим виносом.

Бойківська церква XVIII ст. вирізняється високими верхами. Тут поширені тризрубні будови, як у Галичині та Північних Карпатах. Наметові покриття поступово змінювали форми, щоб у XVIII ст. досягти багатоступінчастих високих верхів. Зруби не зазнавали змін, хіба що середній був дещо більший від бокових. У церкві св. Миколи (1763) з с. Кривки (її перевезли до Львова), центральний зруб має вісім заломів і лише незначно по висоті підноситься над боковими, створюючи гармонійну пірамідальну композицію. Високі верхи мають восьмикутну форму, здіймаючи восьмикутні намети на восьмеріку під впливом поширених у Галичині й у всій Україні форм покриттів. Напевне, звідти перейняті завершальні цибулясті баньки. Опасання навколо церкви і заломы захищають споруду від дощів, що в дерев'яному будівництві мало суттєве значення, однак практицизм не суперечив художній виразності. Церква зі с. Кривки належить до відомих пам'яток українського дерев'яного зодчества.

Тридільна церква існує і в Закарпатті, але її конструктивне і художнє рішення, відповідаючи цьому терену в оточенні сусідніх Угорщини, Чехії та Словаччини, суттєво відрізняється від барокових зразків галицьких пам'яток. Класичний зразок такого храму — Михайлівська (1777) церква: тризрубна, триверха, покрита гонтом, перевезена зі с. Шелестова спочатку в Мукачево, згодом — у Закарпатський музей народної архітектури і побуту. Зруби притвору і нефа оточені опасанням на точених стовпчиках. Яскравою ознакою цієї та їй подібних пам'яток є завершення, різні за висотою і художнім рішенням, та дзвіниця, що висотно здіймається над притвором. Так, у цій церкві дзвіниця каркасною конструкції з широким підсебиттям і аркадою увінчана двоярусно бароковою банею. Отже, просторова композиція всієї будови вирізняється наростанням верхів, зі сходу — до заходу, від низького намету над вівтарем — до вищого, кількоступінчастого верху над середнім зрубом та високої вежі-дзвіниці. Таке наростання надає споруді динамічності й дещо споріднює з подібною



конструкцією кам'яних костелів Закарпаття та Угорщини з їх вежами над приділом (Берегове, Добросілля).

Найважливіший традиційний елемент церкви Закарпаття — переважно вежа-дзвіниця, яка частіше нагадує оборонні вежі минулого, де другий ярус у вигляді вежі з підсебittям і аркадою, покриті чотирикатною дахівкою, над якою здіймається високий гранений шпиль. Висота шпилю майже дорівнює висоті вежі (Реформатська церква, 1753; с. Четово). Суворіша за масивними формами, з піддашшям і заломом та стрімким шпилем дзвіниці Успенська церква XVII ст. Новоселиця; подібна до неї Введенська церква, 1734 р. — с. Локоть і Святодухівська церква, 1795 р. — с. Колочава. Такі церкви переважно невеликі, з піддашшям і заломом, виразною вежею, що має давні готичні риси. Це підтверджує тривалість еволюційного розвитку пам'яток, які органічно з'явилися в цьому регіоні, групуючись у басейні р. Тиса. Найдавнішим і чітким художнім лаконізмом вирізняються церкви Миколаївська (верхня, 1428 р.) — с. Середне Водяне, Миколаївська церква (1470) — с. Колодне, церква Параскеви (XV ст., 1753 р.) — с. Олександрівка. Вони належать до типових пам'яток Потисся. Зрілою художністю і незрівнянною красою вирізняються кілька пам'яток XVIII ст. басейну р. Тиси, зокрема Миколаївська церква, 1779 р. (с. Данилово), подібна за конструкцією до попередніх, але вежа-дзвіниця — каркасна, з підсебittям і аркадою, завершена високим шпилем з чотирма вежками по кутах основи. Деяко давніша Михайлівська церква 1668 р. (с. Крайниково) з такими ж вежками в основі шпиля, що повторилося у церквах Різдва, 1797 р. (с. Стеблівка) та Миколаївській, 1704 р. (с. Сокирниця). Їх художньому вигляду сприяє суцільне покриття лемехом.

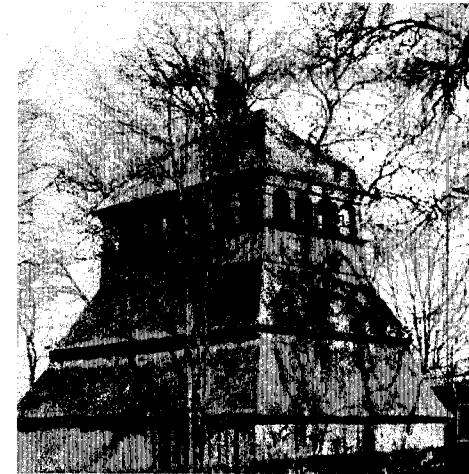
Очевидно, що на даній території будувалися церкви тризрубні, триверхі однакової висоти (Михайлівська церква, 1745; с. Ужок) або ж хрестокупольною системою, поширеною на Гуцульщині у XIX ст.

На Сході України дерев'яна архітектура Придніпров'я, Слобожанщини збереглася окремими пам'ятками, майже все було знищено на початку 30-х років за радянської влади. Голод 1933 р. настільки паралізував народ і обезсилив будь-який спротив, що впродовж 1933–1937 рр. політика тотального безбожництва і боротьба з церквою відбувалися майже безконфліктно. За короткий час було зруйновано і спалено творчо напрацьоване століттями — будівельна народна думка, високі духовні скарби й естетичні ідеали, засвідчені в іконах, рукописні та друковані книги тощо.

Волинь перебувала в перехідному становищі. Її західна частина до 1939 р. входила до складу Польщі, що (за невеликими винятками) врятувало її пам'ятки. У бароковий період тут також притаманні тризрубні та п'ятизрубні конструктивні схеми храмів, проте загальна конструкція, зокрема завершення, відрізнялися від галицьких переважанням вертикалей у пропорціях, чому сприяли високі зруби з вертикальною шалівкою (що підкреслювало стрункість), а також стрімкі дахи бабинця та східної частини, високий восьмигранний барабан центрального верху, завершеного невеличкою банькою, органічне висотне розкриття інтер'єру.

Храми другої половини XVIII ст. ще повторюють попередній тип. Це, зокрема, Михайлівська церква (1770; с. Хмелів), — тризрубна, одноглава, проте квадратний неф збільшений стосовно бабинця й апсиди, але обшита вертикально, як і більшість храмів (Покровська церква, с. Брани; Ганнозачатівська церква в с. Підберіззя та ін.). В багатьох церквах у декорі трапляються російські мотиви (Миколаївська церква, 1790; с. Хотешів).

Яскравий зразок волинського типу триверхої, тризрубної, рівновисоких зрубів із підкресленням вертикального членіння масивів церква Різдва Богородиці (1772) у с. Троянівка Маневичського району. Вона відповідає поширеному



104. Тисьмениця. Богородична церква із дзвіницею. 1736.



105. Кривки. Церква св. Миколи. 1767.



106. Мукачів. Михайлівська церква. 1777.



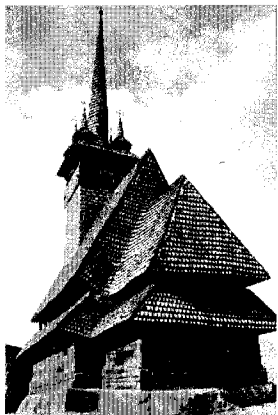
107. Новоселиця. Успенська церква. 1654–1658.



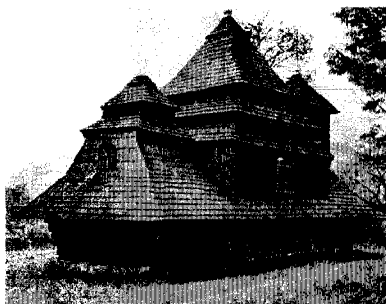
108. Колочава. Святодухівська церква. 1795.



109. Колодне. Миколаївська церква. 1770.



110. Олександрівка.  
Церква св. Параскеви.  
1753.



111. Ужок. Михайлівська церква.  
1745.



112. Троянівка. Церква Різдва  
Богородиці. 1772.

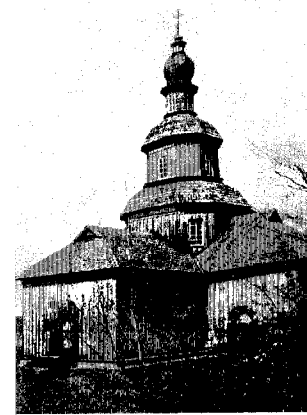


113. Вороновиця. Михайлівська  
церква. 1752.

типу післяренесансних, з виділенням центрального об'єму пірамідальної композиції, храмів. І не лише такого типу побудови, а також дзвіниці, розташовані неподалік від церкви (наприклад, дзвіниця церкви Параскеви (1723) у с. Лукове Турійського району — двоярусна аркада зі шатровим завершенням) близькі до традицій галицької дерев'яної архітектури.

Храми Поділля мають стильові ознаки, що усталилися на Волині та Вінниччині. Класичним зразком є Михайлівська церква (1752) у с. Вороновиці, тризрубна і триверха або ж хрестова у плані, п'ятиверха у с. Дашеві, з висотним розкриттям.

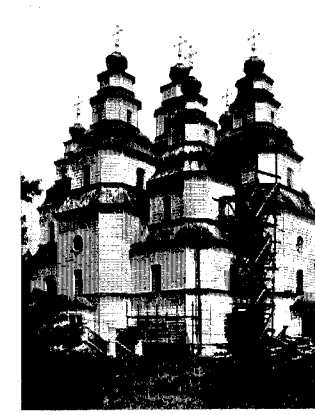
На схід від Дніпра, на Чернігівщині та Слобожанщині, дерев'яна архітектура XVIII ст. мала відмінності. Тут церкви за розмірами були більші, ніж на Правобережжі, — три- або п'ятизрубні, інтер'єри яких просторовим об'єднанням творили цільний масив. Зовні — струнка просторово-пірамідальна композиція піднесена на рівноконечному хрещатому або тризрубному плані (Покровська церква, 1706; с. Синявка; Миколаївська церква, 1720; м. Новгород-Сіверський на Чернігівщині). У храмах Чернігівщини і північної Полтавщини примітними рисами є дуже висока баня над середнім зрубом та організація внутрішнього простору. Інтер'єр Троїцької церкви в Пакулі (1710) — приклад найкращого художнього вирішення конструктивної системи п'ятибанної церкви, де внутрішній простір підкоряється одній вертикальній осі. У чотирьох стінах центрального зрубу були отвори на два-три яруси до бічних приміщень, що відповідало багатоярусним покриттям, утвореним зрізаною пірамідою. Стіни зрубу мають нахил до середини приміщення, які разом зі зменшенням ярусів посилюють ілюзію висоти. Таке майстерне вирішення висотної системи храму та нових і складних конструктивних проблем були в змозі розв'язати народні майстри Чернігівщини й Слобожанщини. Два із них — Панас Шолудько та Яким Погребняк (з Нової Водолаги на Харківщині) — прославились створенням найкращих і найвеличніших пам'яток XVIII ст. Адже Троїцький собор у Новомосковську — найбільша і найвища споруда (завишки близько 65 м), єдина дев'ятикамерна церква з дев'ятьма банями. Церкву 1888 р. перекладено за планом архітектора



114. Новгород-Сіверський.  
Миколаївська церква. 1720.



115. П.Шолудько.  
Вознесенська церква  
у с.Березна. 1761.



116. Я.Погребняк.  
Новомосковськ. Троїцький  
собор. 1775–1778.

Харманського, що негативно відбилось на плані й пропорціях споруди, бо було відступлено від "старого зразка".

Я.Погребняк збудував на замовлення запорозьких козаків Троїцький собор у Новомосковську — дев'ятизрубний, дев'ятиверхий (1773–1779). П.Шолудько з Ніжина в Березній на Чернігівщині збудував Вознесенську церкву (1761) з двома вежами та п'ятьма банями. Церкви вирізняють підкреслений вертикалізм, стрімка і мужня велич стін, конструктивна чіткість зрубів і стримана архітектоніка витончених завершень. Будь-який декор відсутній — він був би зайвий, крім різноманіття форм зрубів, — прямокутних, шести- і восьмикутних та ритмічної чіткості архітектурних форм. Оживлені різьбленням лише одвірки шестикутних дверей, профільованих карнизів, у формі хреста вікон (Березна). Названі церкви, як чимало й інших, збудованих тоді, позначені легким відбиттям стильових норм поширеного класицизму, але у власній інтерпретації. Однак це лише незначна данина часові, оскільки в характері споруд закладена виплекана традиціями образно архітектонічна норма національного храму України. Тому, наприклад, собор у Новомосковську не стільки протиставлявся класицизмові, скільки втілював національну ідею, виражаючи гідність, творчу силу народу і його віру.

## 2.2. Джерела інспірацій скульптури бароко і рококо

Стиль бароко виник в Італії на початку XVII ст., поширився серед європейських країн і запанував у різних галузях мистецтва, зокрема в скульптурі. Засновниками європейської барокової скульптури були Мікеланджело Буонаротті (1475–1564) — видатний італійський скульптор, живописець, архітектор, поет і Джованні Берніні (1598–1680) — італійський скульптор, архітектор, живописець. Вплив італійських майстрів значною мірою позначився на розвитку барокового мистецтва в Україні, зокрема на рівні його стилевих визначальних форм. Кожна країна мала власні національно-регіональні риси стилю, що визначало його неповторну багатоваріантність у світовому мистецтві.

У середині XVII ст. скульптура в Україні як вид мистецтва занепадає, набуваючи рис маньєризму, що фактично стало передумовою переходу до

стилю бароко і позначилося на орнаментально-рослинній різьбі іконостасів. Бароко в Україні утверджувалося у другій половині XVII ст.

Спорудам українського бароко властиві *величавість пропорцій, "епічний", сповнений витонченої краси естетизм, пишна декоративність*.

Використовуючи архітектурні традиції, пластика гармонійно поєднувалась зі структурою споруди, утворюючи синтез, в якому виняткового значення набув вишуканий архітектурно-ліпний орнамент.

У церковних спорудах, зокрема православних, з'являються численні статуї, виконання яких органічно поєднувало дерево, поліхромію, позолочення.

Статуї гетьманів, алегоричні фігури Муз розміщувалися на фронтонах Малоросійської колеї у Глухові; статуї прикрашали інтер'єри гетьманських палаців. У Східній та Центральній Україні майстри козацького бароко переважно виконували скульптурні твори з дерева; у Західній Україні дерево теж було популярним матеріалом, але здебільшого тут використовували камінь. Однак внаслідок підпорядкування Української Православної церкви Московському Синодові (1686) значна кількість статуй була знищена, а майстри переїхали до Росії, зокрема у Пермську область.

Продовжувався розвиток надгробкової скульптури. Серед відомих творів — надгробок воеводи Адама Кисіля (с. Низкиничі, тепер — Волинська обл.), де реалістично передані портретні риси, і надгробний пам'ятник архієпископа Яна Тарнавського (Львів, 1670), автором якого був львівський скульптор Олександр Прохенкович. Ставали популярними надгробкові епітафії.

Наприкінці XVII ст. заможні власники для виконання надгробкових пам'ятників запрошували закордонних майстрів, зокрема С.Шванера і А.Шлютера (Німеччина). Властива А.Шлютеру стилева барокова манера була популярною у Польщі та деяких регіонах України ще на початку XVIII ст. Андреас Шлютер — провідний європейський майстер пізнього бароко. Його називали "Північним Мікеланджело". Творчість А.Шлютера певною мірою пов'язана з Україною.



117. Надгробок київського воеводи Адама Кисіля. Вапняк. Поліхромія. Церква с. Низкиничі. 1653.



118. А.Шлютер. Надгробок Якоба Собеського. Мармур. Фарний костел у Жовкві.

Наприкінці XVII ст. м. Жовква стало родовим помістям польського короля Яна III Собеського. У виконанні А.Шлютера збереглися два надгробки представників королівського роду: Якуба Собеського (батька короля) і Станіслава Даниловича (дядька короля). Надгробки зберігаються у костелі св. Лаврентія (Жовква) й є яскравими зразками образотворчого мистецтва на наших землях.

Дещо відокремлено розвивалась скульптура у Кам'янці-Подільському, хоча за стилем вона подібна до львівської пластики. Збереглося небагато її зразків — наприклад, виконана з мідної бляхи фігура Богоматері, що розміщувалась у ніші фасаду Вірменської церкви, а також дерев'яна скульптура апостола Павла з Кафедрального костела, якій властиві риси пізнього ренесансу.

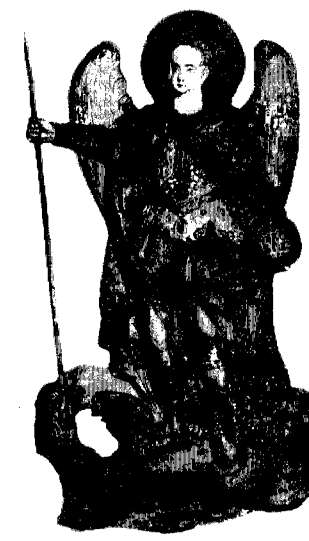
Дедалі частіше у бароковій скульптурі Центральної України застосовувалась техніка металопластики (мідь, карбована на смолі). Вищими досягненнями цієї техніки вважаються статуї на фасадах ратуші у Києві та Михайлівського Золотоверхого монастиря. Обидві вони виконані у традиціях, близьких українському бароковому живопису, і зображають шанованого народом архангела Михаїла. Статуї орнаментально прикрашені, вирішені у м'яких просторово-монументальних лініях. Виконання рельєфу із Михайлівського Золотоверхого монастиря характеризує художню довершеність і динамізм композиції, що відрізняє його від рельєфної фігури архангела Михаїла з Київської ратуші. Споріднена цій групі статуя Феміди, виконана значно пізніше, що прикрашала фронтон ратуші у Києві. Карбування на мідній блясі набуло



119. Статуя апостола Павла. Дерево. Кафедральный костел. Кам'янець-Подільський. XVII ст.



120. Архангел Михаїл. Рельєф. XVIII ст. Київ. Музей Михайлівського Золотоверхого монастиря.



121. Архангел Михаїл, який знищує дракона. Рельєф. Будинок Київської ратуші. 1697. Київський історичний музей.



122. Статуя Феміди. Будинок Київської ратуші. 1777. Київський історичний музей.

високого рівня розвитку в Києві XVII ст. Окрему групу металопластики становлять металеві царські врата, оздоблені рослинним орнаментом та постатями людей. До найвідоміших зразків належать царські врата іконостаса Софії Київської (київські майстри П.Волох, Ф.Таран, І.Завадський).

Для виготовлення декоративних архітектурно-скульптурних прикрас у період бароко використовувалась керамічна техніка. Впродовж XVII ст. створено монументальний бароковий вівтар у костелі Марії-Магдалини (Львів). Застосовувалась керамічна техніка також у спорудах Центральної України. В такій техніці виконані герб Івана Мазепи на будинку колегіуму в Чернігові; керамічні рельєфні прикраси головної брами Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському, де їх вмуровано у спеціальні ніші (рельєфи зображають постаті Богоматері та святих); окремі скульптурно-рельєфні елементи у декорі будівель Києва, Переяслава.

Одним із найяскравіших періодів розвитку української скульптури, який засвідчує її європейський художній рівень, вважається рококо, тобто 30–70-ті роки XVIII ст. У цей короткий період склалися винятково сприятливі умови для розвитку мистецтва, скульптурна пластика досягла небувалих висот, зокрема у регіонах Правобережної України, Поділля, Львівщини.

Стиль рококо з'явився в Україні у 30-х роках XVIII ст. Тодішні меценати сприяли будівництву пишних сакральних і палацових споруд. Скульптура таких об'єктів органічно поєднана з архітектурою, отже, говорити про скульптуру, не згадуючи архітектурного середовища, неможливо. Скульптура — невід'ємний елемент архітектурного середовища, інтегральний чинник, що доповнює архітектуру, поза яким скульптура позбавлена багатьох компонентів, які й становлять її рококову значимість. Рококова архітектура винятково скульптурна, деякі споруди того часу візуально здаються грандіозними за масштабами, хоча реально — це невеликі будівлі з тісними приміщеннями. За конфігурацією вони переважно є носіями численних скульптурних суто рококових прикмет — з їхніми грандіозними силуетами, несподіваними перепадами опуклих і вгнутих площин стін будівлі, витонченими деталями форми, позірною легкістю, невагомістю (Гембарович, 1968, с. 126). Ідеал синтезу архітектури, декоративної та фігуративної пластики знайшов втілення у таких шедеврах, як ратуша у Бучачі, костел у Городенці, собор св. Юра у Львові.

Стосовно рококової експансії середини XVIII ст. зауважимо, що форми цього стилю проникають у храми римо- і греко-католицької конфесій, меншою мірою — у православні церкви. Співіснування в Україні різних храмів, коли віруючі одного обряду без перешкод могли відвідувати храми іншого, становить важливий чинник взаємовпливів. У сенсі парадності, показовості, видовищності релігійних обрядів суттєвої різниці між конфесіями не було. Якщо йдеться про образотворче мистецтво, то різниця була суттєва, що спостерігається дотепер. Рококо як стилева течія не позбавлена ідеологічних нюансів трактування сакральних образів, тобто є не лише експансивною за характером, а й модною, зокрема на землях Західної України, у великих містах, де існуючі величні сакральні об'єкти змагалися за модний інтер'єрний чи екстер'єрний вигляд, щоб привабити віруючих до церкви або костелу.

У церквах східного обряду мистецтво — явище сакральне, безпосередньо залучене до літургійного процесу. Ікона — елемент, без якого не може практично відбуватися богослужіння. Водночас храмова ікона — сакральний об'єкт, який безпосередньо функціонує в контакті із віруючими. Звичайне релігійне зображення як мистецький об'єкт має переважно три виміри — висоту, ширину, глибину. Однак ікона — об'єкт сакральний і наділена ще одним виміром, завдяки якому, власне, відбувається контакт з людиною, котра перед нею молиться: вона "дивиться" на віруючого — це і є четвертий вимір ікони, чинник

глибокого емоційного впливу. Цей чинник сакральне мистецтво Заходу втратило ще у добу Раннього Відродження, коли мистецтво католицького світу відійшло від традицій мистецтва Візантії, носіями якого були італійські живописці Чімабуе (Ченні ді Пепо; близько 1240—після 1302), Джотто (1266 або 1267–1337) та інші митці з їхнього оточення. Образотворче мистецтво західних святинь стало мистецтвом релігійного зображення. Представлена у вівтарній споруді ікона може зовсім "не враховувати", що перед нею хтось стоїть навколiшки і молиться, вона на нього "не дивиться" на відміну від ікони, намальованої у візантійських традиціях. Вівтарна композиція перестала бути сакральним зображенням — у цьому якраз і полягала найбільша різниця між мистецтвом Візантії та Заходу.

Цікаво, що у багатьох латинських храмах як виняткові реліквії зберігаються давні українські чи візантійські чудотворні ікони. Наприклад, знаменита Белзьська, так звана Ченстоховська Богородиця. Відома Домініканська Богоматір, що зберігалась у Домініканському костелі м. Львова (1945 вивезена до Гданська; Польща), інші аналогічні ікони, з якими нерідко пов'язані легенди про їх київське походження.

Головний вівтар Домініканського костела виконано за проектом М.Урбаніка, скульптурне оздоблення здійснив М.Полейовський. У центрі вівтаря розміщена ікона Богоматері, яка має вишукане рококове обрамлення. Ікону подарував ордену Домініканців князь Лев Данилович. Співіснування в Україні різних конфесій виконувало інспіруючу роль у зародженні нових рис рококової пластики.

Неминуче поставало питання: чому умовне, схематичне, узагальнене іконне зображення сакральне дійовіше, ніж зображення візуально натуралістичне?

Питання дієвості сакрального зображення було актуальним у західному релігійному світі впродовж усього XVIII ст. Боротьба з реформацією, протестантизмом, православ'ям гостро висувала ці проблеми перед Католицькою церквою, яка не хотіла здавати свої позиції. Тому в реалістичному релігійному мистецтві Заходу відбувався процес відходу від реалізму релігійного мистецтва у напрямі його умовності, тобто до сакралізації й онтологізації. У самій логіці іконного зображення полягає феномен символу. Онтологічно-символічне, образне тлумачення християнської духовності глибоко закладене й у священних текстах Біблії та Євангелій, літургій, молитов, і в архітектурних формах, ритуальних предметах, одязі, музиці, зокрема в усій зображувальній символіці перших трьох століть підпільного існування цієї релігії. Символічна сутність становить природу християнської ідеології в усіх її виявах — філософсько-поняттєвих і зображувально-умовних. Будучи умовною, ця зображувальність виразно і глибоко фіксувалась у свідомості й духовності людей.

В умовах України XVIII ст. приїжджі скульптори, потрапляючи у середовище впливу давнього українського іконопису, інтуїтивно відчували його сакральну дієвість, тому їхній пошук у храмовій скульптурі спрямовувався по лінії образної духовної умовності пластики, часткового позбавлення її "тілесності", відходу від натуралізму зображення та ін. Якщо мистецтво доби бароко значною мірою візуально-чуттєве, іноді "плотське", то відтепер його розвиток спрямовувався до онтологізації, абстрагування зображувальних форм, пошуків духовної знаковості, наближення до почуттів віруючого.

Отже, найдіяльнішим джерелом інспірації, джерелом одухотворення української барокової скульптури на стадії її переходу до фази рококо міг бути лише давній іконопис, вишукані зразки якого мала кожна, навіть найскромніша сільська церква (Возницький, Опанасенко, 1988, с. 2–4).

В самій ідеї, засадах стилю рококо відчутно певне повернення до духовності середньовічного мистецтва, його містики, прихованої декларативності й екзальтації. Однак середньовічна "відреченість від земного" вже не властива

прагматично заангажованому суспільству XVIII ст. Власне, у XVIII ст. остаточно згасло середньовічне мислення і стиль рококо — можливо, його останній спалах. Тобто йдеться лише про нову онтологізацію, символізацію мистецтва, але вже у реаліях матеріалістичного мислення Нового часу. Хтось із дослідників зробив порівняння: якщо готика вірить у хрест, то рококо — лише у сповідальницю. Рококове бачення образу Бога було іншим, ніж візія Середньовіччя, але воно залишалося візією не фізичного, а внутрішнього, духовного, онтологічного бачення. Ця візія мала за собою середньовічне, онтологічне запліччя, носієм якого була на той період крім іконопису ще середньовічна готика, сповнена настроєвою духовністю, екзальтованою аскезою і земною відреченістю. Готична релігійність тут набула іншого часового тлумачення й пластичного виразу.

На новаторський підхід майстрів української рококової пластики до сакральних і не сакральних образів вплинули відповідні чинники, зокрема алегоризм бачення образів, поширений у світській літературі, малярстві, графіці пізнього Середньовіччя. Загальновідомі алегоризм та символічність біблійних чи євангельських оповідей, у яких закодовано онтологічний смисл. Алегоризм, такий популярний у мистецтві Європи загалом і в Україні зокрема, у період рококової скульптури набув особливого розвою як пластика панегіричного характеру. Прикметні для літургічних, часто графічно пишних оформлених, панегіриків гіперболізаційні характеристики, перебільшені чесноти, заслуги і подвиги возвеличуваної особи подекуди висували цю особу на рівень з центральними посталями релігійного поклоніння — святими апостолами, біблійними персонажами, внаслідок чого зникала межа між світською особою та божеством. Тим паче, що атрибути алегоричних композицій, зокрема фігури геніїв з сурмами, крилатих путті, сонячні промені, хмари, розвіяні драперії були однаковими в обох випадках. Рококовий алегоризм вимагав щораз нових символів, іноді зашифрованих семантично-онтологічних знаків. Такий алегоризм, продиктований замовниками, не був, однак, чітко зрозумілим і для самих сучасників, хоча іноді міг існувати лише як декоративний елемент.

Характерними ознаками європейської пластики є експресія руху фігур і драперій, відхід від реалізму зображення. Майстри рококової пластики були глибокими знавцями анатомічно внутрішньої побудови та пропорцій людської фігури. Переважно для ефектності руху постаті застосовувався так званий бароковий баланс. Успадкувала його і скульптура українського рококо, відповідно посиливши, майже до неможливого. Такий спіралью укладений торс у бароковому стилі надає динамічності експресивності рококовим статуям. У творах провідних майстрів українського рококо фігури святих вкриті драперіями і зазначені під ними лише начебто контуром, а фізичних масивів їх постатей майже не відчувається. Пластично вимодельовані тільки ті частини фігур, які видно з-під драперій, тобто голови і шиї, кисті рук і ноги, іноді у зображенні ангелів — оголені плечові пояси. Драперії виконують роль ніби усамотієнених пластичних чинників, їх широкі площини і ламані грані нагадують бляху або зіжмаканий папір. Білі чи золочені, вирізьблені з винятково глибокими перепадами світлотіні, вони наближені за формальною експресією до динаміки готичних статуй. Власне драперії надають фігурам неповторної рококової містичної пишності, яка створює стильову ауру винятковості й мистецької віртуозності цієї пластики (Островський, 1991).

Рококове скульптурне оздоблення має інтер'єр костелу кармелітів босих у Бердичеві (архітектор Бернард Меретин). У центрі розміщена давньоруська ікона Бердичівської Богоматері. Інтер'єр — ідеальне втілення синтезу мистецтв, що засвідчує мідерит Теодора Раковецького (1767).

Характерну рису статуй українського рококо становить своєрідна умовність та геометризація пластичних форм, яка сприяє поглибленню й одухотворенню

їхньої пластичної мови, ніби позбавляючи прикмет земної матеріальності та тілесності, створюючи міражі постатей, що походять з іншого виміру, — не фізичного, а духовного й містичного буття. Подібні прикмети геометризації форми характерні для шкіцових фігурок, так званих бозетто (невеликі за розмірами скульптурні зображення, виконані у дереві чи воску, тобто натуральному матеріалі). Бозетто дуже поширені в Україні та на Заході у виконавчій практиці скульпторів готичних ренесансових і барокових майстерень. Такі підготовчі шкіци виготовляли для замовника як своєрідні макети статуй або для помічника майстра як підготовчі моделі. Виконані у дереві найпрактичніші — вони легкі, водночас ефектні при демонстрації, зокрема, коли покриті левкасом, поліхромовані чи позолочені. Різьба цих бозетто, ефектно виконана майстром, визначає загальні пластичні характеристики майбутнього скульптурного твору — широкі геометризовані форми, контрастні плани, різкі грані. При збільшенні статуї узагальнені геометризуючі форми згладжувались, наближаючи її до натуральних, візуальних форм.

Найвідомішим бозетто є дерев'яна статуетка св. Юрія з колекції Національного музею у Львові. Її зазвичай приписують Йоаннові Пінзелю — авторові кінної статуї, що завершує собор св. Юра, хоча між бозетто і статуєю існують великі стильові відмінності. Можна допустити, що це бозетто виконав сам архітектор Бернард Меретин, котрий, як і більшість львівських архітекторів того часу, був також скульптором. Скульптурні якості бозетто не ліквідувалися при виконанні великомасштабних статуй, а збільшувалися, зберігаючи технічні ефекти різьби у дереві, — широкі заломі площин, несподівано глибокі перепади планів, загострення граней, складок, їх динамічний рух, вишукане маневрування пластикою тканини, розвіяної вітром.

Віртуозна техніка різьби по дереву, зокрема рослинно-орнаментальної, також не уникла європейських впливів. Передусім йшлося про майстрів іконостасної різьби, що працювали і в рококовій пластиці. Зрештою, у предметний арсенал цієї скульптури входило виконання не лише статуй, а й вівтарних, іноді складних за архітектурною побудовою композицій, елементів оздоблення храмів — лавок, проповідальниць, дверей, різьблених канделябрів тощо.

У добу рококо скульптура в Україні набувала значення інтегрального культового елемента оздоблення храмів східного обряду. Неодмінний сакральний компонент інтер'єру становить низька вівтарна перегородка, яка впродовж XII–XVI ст. трансформувалася в іконостас — високу багатоярусну, заповнену іконами і декоративною різьбою стіну. Іконостас поділяв наву і вівтар храму на дві частини. Вівтар містився за іконостасом і не дуже чітко проглядався з нави церкви через отвори царських врат і дияконських дверей. Водночас іконостас, царські врата, дияконські двері задіяні у процесі відправлення літургії. Іконостас замикав кубічний простір нави. Рококо передбачало вихід у відкриті простори інтер'єру, й архітектори запропонували нові форми іконостасних архітектурних модифікацій. Передбачалося, з одного боку, зберегти існування намісних ікон, царських врат і дияконських дверей, з іншого — зробити над намісним рядом вільний простір, де проглядається головний вівтар і апсида церкви, на стінах якої можна розмістити сюжети, потрібні для завершення іконостасу, тобто постать Христа-Архієрея, апостолів, пророків. Їхні зображення виконувалися у техніці горельєфа, круглих статуй або живописних полотен в овальних медальйонах, підтримуваних грайливими фігурками, різьбленими у дереві *путті*. Прикладом цього є рококове скульптурне оздоблення іконостаса Успенської церкви у Львові, яке виконав Франціск Олендський. Подібно творилися скульптурні й архітектурно пишні споруди проповідальниць, часто у формі човнів, з яких звисають рибальські сіті.



123. Ф.Олендський. Рококова скульптурна модифікація верхньої частини іконостаса із зображенням Христа-Архієрея. Успенська церква. Львів. 1772. Світлина В.Ольхом'яка.



124. Й.Леблан. Статуї Марії та Іоанна Богослова із скульптурної композиції "Розп'яття". Вівтар каплиці замку м. Жовкви.

У церквах східного обряду набули розвитку форми бокових вівтарів, оздоблені об'ємними фігурами, рельєфними антипедіями (прикрашення нижньої частини престолу), орнаментикою, завершальними композиціями з променями, путті, що символізують торжество ідей католицької чи православної християнської конфесій. У православному світі форма рококового розкритого іконостаса майже не практикувалась, — ширше застосовувалася у високих триярусних іконостасах рокайлева орнаментика кручених колон, складна форма кронштейнів рельєфних сюжетних композицій.

Як відомо, рішенням царського уряду (1686) Українська Православна церква на теренах, що опинились в XVII ст. у кордонах Росії, була ліквідована. Із українських церков викидалось усе, що, на думку нових господарів, було "неканонічним", зокрема скульптура.

Центральною в композиційних інтер'єрних храмових рококових комплексах була композиція великих вівтарів, на яких зосереджувалась увага віруючих. Тут зазвичай розміщували головні об'єкти локального культу храму — чудотворні ікони, мощі святих, інші винятково цінні храмові реліквії. Великі вівтарі церков і костелів найбагатше композиційно та сюжетно запрограмовувалися, до їх реалізації запрошували найвідоміших митців.

У XVIII ст. скульптура в інтер'єрах храмів — католицьких і греко-католицьких — домінує над живописом. Вівтарні скульптурні акценти набули значної активності й звучання пластичних якостей, що приглушала живопис, оперуючи лише засобами кольорових площин. Живописні вівтарні або іконостасні полотна виконували здебільшого (вже у візуально реалістичному плані) роль релігійних композицій, які майже не враховували зовсім невідповідного для них скульптурного оточення. Зрештою численні вівтарні композиції рококо-

вого періоду цілком позбавлені живописних елементів, їхня сюжетно-тематична програма виконана у скульптурних техніках: *рельєфній, горельєфній та круглій пластиці* (Hornung, 1937, s. 120). Кругла пластика становить сюжетно-пластично й естетично-найтемоційніші акценти, і саме цій емоційній дії підпорядкований архітектурно-структурний, орнаментально-колірний та ідейно-сакральний задум храму. На скульптурних об'єктах, як центральних, побудовано храмові мистецьке оздоблення, композиційна гармонія й художній синтез.

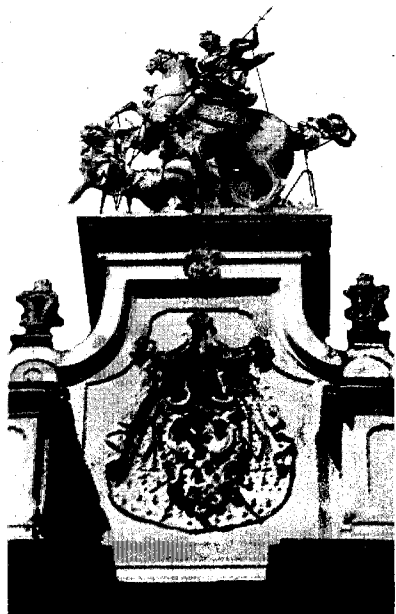
У 30–40-х роках XVIII ст. на теренах Галичини, зокрема у Львові, Станіславі та Ярославі (тепер Польша) працювали скульптори з Німеччини. Серед них найвідоміші — Тиміш Гуттер і Кіндрат Кученрайтер, які виконали довершене художнє скульптурне оздоблення храму бернардинів (Львів). Помітною особистістю був Йосиф Леблан. Збереглися виконані ним дві постаті з групи "Розп'яття" — статуї Марії та Іоанна Богослова (костел м. Жовкви), а також великі вівтарні статуї (костел єзуїтів у Львові). Для стилю згаданих майстрів характерні риси традиційного бароко, але вже з тяжінням до рококових елементів пластики. На ці роки й припадає діяльність скульптора із Франції Й.Леблана. Він працював у традиціях французької рококової пластики. Й.Леблан прибув до Галичини близько 1740 р. на запрошення князя Михайла Казимира Радзивілла (званого "Рибейко"). Князь забезпечував Леблана скульптурними роботами у своїх маєтках на теренах України та Литви. В середині XVIII ст. Леблан переїхав до Підгір'я та Олеська. Тут він працював на замовлення братів Северина та Вацлава Жевуських, котрі запланували декорування скульптурами власних резиденцій, а також декоративні скульптури для замкового парку в Жовкві й цикли паркових скульптур в Олеську та Рівному. Авторству Й.Леблана приписують кілька статуй, що зберігаються у Львівському історичному музеї.

Починаючи з 40-х років XVIII ст. в Україні працюють (у стилі бароко) видатні архітектори — Варфоломій Растреллі та Бернард Меретин. Усі зведені ними споруди прикрашені скульптурною й архітектурною декоративною пластикою.

До старшого покоління скульпторів львівської рококової пластики належали три провідні митці — Себастьян Фесінгер (?–1769), Антон Осинський (бл. 1720–бл. 1765) та Йоанн Пінзель (?–?).

С.Фесінгер виконав кам'яні статуї на фасадах костелів у с. Підгірці та Марії-Магдалини і Домініканського костела у Львові. Його творчості притаманні характерні прикмети статуарної пластики українського рококо, зокрема витонченість й контрастна збалансованість руху постатей. Творчість А.Осинського вирізняють динаміка й експресія скульптурних форм; зображені постаті заглиблені в молитві чи пориві екзальтованих рухів. Майстру властиве віртуозне володіння технікою різьби по дереву, витонченість руху постатей, вміння розкрити глибинні нюанси характеру зображувальних персонажів. Виконана ним статуя св. Ружа — приклад гармонії руху та грації; форма одягу вирішена динамічно, широкими заломами складок, що контрастують із м'якими, тендітними формами тіла. (Додаток 2, *іл.* 125).

Геніальним скульптором був Йоанн Пінзель, особа котрого дотепер вважається загадковою для дослідників, оскільки про нього майже відсутні архівні дані. Збереглась велика кількість творів, які приписуються цьому скульпторові. Головні з них — статуї на фасаді собору св. Юра (Львів) та ратуші у м. Бучачі (Тернопільська обл.). Велика група вівтарних статуй, виконаних у дереві для костела м. Городенка (Івано-Франківська обл.), вівтарні композиції та фігури для інтер'єру костелів у селах Наварія та Годовиця (на Львівщині), вівтарні статуї для костелів у м. Монастириськ (Тернопільська обл.), численні оздоблені скульптурні об'єкти (Додаток 2, *іл.* 127–129). У їх створенні крім самого майстра



126. Й.Пінзель.  
Кінна скульптура св. Юра,  
що увінчує аттик  
на фасаді собору св. Юра. Львів.



130. М.Полейовський.  
Рококове скульптурне оздоблення іконостаса.  
Миколаївська церква  
Крехівського монастиря.



131. І.Карпович. Царські врата іконостаса.  
Зразок високохудожньої рококової  
фігуративної пластики. Церква Різдва  
Богородиці Загорівського монастиря  
на Волині. Перша чверть XVIII ст.  
Світлина А.Прахова



132. С.Шалматов. Фрагмент статуї  
євангеліста. 1774. Дерево.  
Церква у с. Чоловичі на Київщині.

брали участь співавтори і помічники. На думку дослідників творчості Йоанна Пінзеля, у середині XVIII ст. не було іншого скульптора, подібного до нього мистецьким талантом. Його діяльність тісно пов'язана з творчістю архітектора Б.Меретина та графом М.Потоцьким. Відомо, що у м. Бучачі, центрі маєтків М.Потоцького розміщувалась школа, де під керівництвом "старих майстрів" (треба гадати, Б.Меретина і Й.Пінзеля) виховувалося молоде покоління тодішніх скульпторів і архітекторів. Згідно з архівними даними, за стильовими ознаками з цієї школи вийшли М.Полейовський, Ф.Олендський, М.Філевич, С.Старевський (у деяких виданнях — Старжевський) (Возницький, Крвавич, 1971, с. 27).

У 1760 р. освячено великий костел у Городенці на Тернопільщині, де Й.Пінзель і, ймовірно, помічники майстра виконали один з найбільших скульптурних комплексів. Працюючи під керівництвом архітектора Б.Меретина і скульптора Й. Пінзеля, молоді майстри львівської рококової пластики (Ф.Олендський, М.Філевич, брати Матвій та Петро Полейовські, С.Старевський, І.Оброцький) створили значну кількість скульптурних інтер'єрних та екстер'єрних об'єктів. У Львові функціонує музей Йоанна Пінзеля.

Учень Пінзеля Матвій Полейовський виконав архітектурний проект і рококове скульптурне оздоблення іконостаса церкви Крехівського монастиря. Наголосимо, що рокайлеві мотиви, основу яких становить спіраль, вперше простежуються у жовківській іконостасно-декоративній різьбі на початку XVIII ст. Відомі вони завдяки світлинам київського мистецтвознавця А.Прахова, виконаних під час обстежень одного з найбільших на Волині монастирів — Загорівського (побудованого наприкінці XV ст., з пізнішими перебудовами). Він зробив знімки рококового іконостаса, який створив у 20-х роках XVIII ст. жовківський різьбяр І. Карпович. Царські врата іконостаса — своєрідний шедевр зрілої рокайлевої різьби у дереві. Дотепер невідомо, до якої школи належав І.Карпович — майстер виняткового мистецького таланту, проте робота скульптора засвідчує, що він був готовий до виконання найскладнішої фігуративної пластики (Крощенко, 1996, с. 215).

Із майстрів рококової пластики, які працювали у центральних регіонах України, відомий скульптор Сисой Шалматов (?-?). Він працював по дереву; є автором іконостасу (1762–1765) собору Мгарського монастиря, розташованого неподалік м. Лубен, різьбленого іконостаса і статуї для церкви Покрови (1768–1773) у м. Ромнах (тепер Сумська обл.). Тут іконостас прикрашений скульптурами; фігури Арона, Захарії та Йоанна Хрестителя розміщені на кронштейнах третього ярусу, композицію іконостаса доповнюють сюжетні рельєфи і рослинна різьба.

Видається, що після XVIII ст. не було іншого періоду з такою кількістю декоративної різьби, архітектурної екстер'єрної ліпнини, статуарної кам'яної та дерев'яної пластики. Надзвичайні художні шедеври створювали творчі особистості, архітектори, скульптори, загалом майстри високого художнього таланту.

### 2.3. Малярство бароко

Живопис бароко продовжував ренесансну тему "людина і природа", проте в глибшому розумінні їх єдності — це людина в середовищі природного, життєвого і соціального. Бароко у малярстві — епоха великих колористів у європейському й українському мистецтві. Колір становить найзначнішу окрасу живописного твору. Саме в цей період живописність стає важливою проблемою вирішення нових засад живописного виконання та розкриття тасмниці гармонії, що швидко вдосконалювалися і поширювалися.



133. Ю.Шимонович. Божий гнів з приводу Вавилонської вежі. Малюнок. 1682. Академія св. Луки. Рим.

Не випадково виняткового розквіту зазнав портретний жанр, в якому постав образ людини цього неспокойного і мінливого за контрастивним розмаїттям подій, ідей, ідеалів часу. Барокове мистецтво зазнало впливу героїчної епопеї визвольної війни 1648–1654 рр., яка внесла у творчий потенціал епохи визначальний зміст, вирізняючись героїко-монументальним тяжінням. Однак розподіл країни за Андрусівським миром (1667) на дві частини вніс суттєві зміни: східні землі возз'єдналися з Росією, правобережні та західні залишалися у складі Речі Посполитої, що позначилося на подальшому культурно-історичному розвитку обох частин.

На становлення бароко в Україні вплинули демократичні сили міста і села, а також контрреформація зі шляхтою й зміцнена нова соціальна верства в особі козацької старшини. Полярна позиція цих соціальних сил відбилася на двох тенденціях бароко: *аристократичній* і *народній*, які нерідко між собою перехрещувалися. І хоча барокове мистецтво з'явилося в Україні зі значним запізненням порівняно з подібними мистецтвими явищами Західної Європи, та все-таки у живописі європейські досягнення були принесені зі столиці художнього життя Європи — Риму в найвишуканішому стильовому вираженні вихованцями Римської академії св. Луки — Ю.Шимоновичем та М.Альтомонте. Можна стверджувати, що ці художники принесли новий стиль у його первісному вигляді, сформованому в Італії. Їхня творча діяльність у Жовкві та Львові сприяла збагаченню художнього процесу, але жодною мірою не порушувала своєрідності й самобутності українського живопису.

Ю.Шимонович-Семигоновський (близько 1660–1711) народився у Львові, в родині, що мешкала на Руській вулиці. У Римі він навчався три роки, був учнем прославлених живописців-монументалістів Лаззаро Бальді та Карло Маратта. Два його малюнки на тему "Будівництво Вавилонської вежі", подані на конкурс після закінчення Академії, були високо оцінені. Шимоновича було відзначено не лише першою нагородою, а й званням академіка. Після повернення додому він став двірським художником, працюючи в Жовкві, Варшаві,

Кракові, Львові. Король Ян III покладав на нього великі надії, вбачаючи в ньому керівника мистецького життя країни. Шимонович створив чотири плафони на тему пір року для *віланувського\** палацу короля, в яких цілком дотримував принципів Карло Маратта. В цих живописних панегіриках у міфологічних образах прославлялись король і королева, що повторювалось в плафонах для інших об'єктів (як ескіз плафону "Вакх і Аріадна"\*\*, можливо, для Жовківського замку). Також він створив чимало картин на міфологічну та релігійну тематику. Ця ж міфологічність і театралізована демонстративність простежується у портретах, передусім парадного характеру. Ю.Шимонович був портретистом переважно королівської родини. До кращих з них належать "Портрет Марії Казиміри з дітьми", "Портрет Яна III Собеського", "Портрет королевича Якуба Собеського" (Додаток 2, іл. 134–137). Прагнучи до незалежності, митець все життя намагався досягти шляхетського звання, що йому, врешті, вдалося з викупом права на шляхетство в одній із збіднілих дворянських родин. Відтоді він додавав до свого прізвища — Семигоновський.

Мартіно Альтомонте\*\*\* (1659–1745) — німець за походженням, народився в Неаполі (згодом німецьке прізвище Гогенберг траспоноване італійською мовою), вчився у Римській Академії у Джованні Гаулі (прозваного Бачіччо) та Карло Маратта. Після закінчення навчання він був рекомендований Яну III для створення двох величезних за розміром баталій, і разом з Ю.Шимоновичем прибув до Жовкви. У баталіях "Битва під Віднем" та "Битва під Парканами"\*\*\*\* відображена блискуча перемога Яна III, як начального вождя коаліційної армії, над турецькою армією. Дві баталії доповнювали попередньо намальовані дві битви; картини розміщувались у жовківському костелі св. Лаврентія, що став храмом слави роду Жолкевських-Собеських (Додаток 2, іл. 139).

Спіраючись на кращі здобутки європейського батального жанру, навіть запозичуючи елементи монументальних композицій Рафаеля з ватиканських станц, Альтомонте зобразив історичну подію — облогу Відня 1683 р. і розгром турецької армії у двох битвах: під Віднем 12 вересня і під Парканами (Естергом) 9 жовтня. В обох творах художник, виконуючи волю замовника, намагався якомога ближче підійти до реальності й переконливої правди, хоча естетика бароко вимагала декоративної мальовничості, ефектного видовища, а також чіткої політичної скерованості та задоволення королівських амбіцій.

Майже два десятиліття М.Альтомонте був пов'язаний з українською культурою. Ці два твори — найславніші у численній творчій спадщині художника. До такого конкретного завдання Альтомонте ніколи більше не повертався, 1702 р. він виїхав до Австрії, де мешкав до кінця життя.

Українське малярство другої половини XVII ст. продовжувало давні традиції, хоча значно розширило образотворчий діапазон. Тоді виняткового пошвавлення досягло створення іконостасів на основі ренесансної конструктивної системи у вигляді розкішного фасаду палацу з декоративно збагаченим бароковим доповненням, що суттєво змінювало прототип. В іконостас вводиться новий ряд неділь-п'ятдесятниць (недільні читання Євангелія у П'ятдесятницю після Пасхи), до яких входило шість сцен із центральним образом — "Спас Нерукотворний". Відповідної іконографії не існувало в українському мистецтві,

\* *Віланув* — Вілла Нова, колись — передмістя Варшави.

\*\* У збірці Львівської картинної галереї; виставлений у музеї Олеський замок на Львівщині.

\*\*\* Монографічний нарис про Ю.Шимоновича та М.Альтомонте у праці: В.Овсійчук. Майстри українського бароко. — К., 1991. — С. 97–133.

\*\*\*\* Картини були у костелі св. Лаврентія у Жовкві, тепер — у збірці музею Олеський замок на Львівщині.





138. М.Альтомонте. Битва під Віднем.  
Гравюра. 80–90-ті роки XVII ст.  
Музей Олеський замок на Львівщині.

тому значною мірою запозичувався матеріал з європейського мистецтва, який піддавався неодноразово докорінній переробці в дусі місцевих традицій.

Художній процес ще мав корпоративний характер. Існували живописний цех та іконописні майстерні при монастирях. Цехова організація керувалася статутом і далеко не творчими правилами. Цех обмежував митця, об'єднуючи чимало ремісників, що займалися суто ремісничими роботами. Львівський цех, відновлений 1660 р., — класичний приклад тодішньої корпоративної організації, лише з тією різницею, що для його членів усувалися попередні релігійні обмеження. Старшинами обирали двох представників — від католиків і православних. На творах живописців позначилися спроби відходу від старої іконописної традиції під активним впливом європейського живопису, передусім портрета.



140. М.Альтомонте. Битва під Парканами. Гравюра.  
80–90-ті роки XVII ст.  
Музей Олеський замок на Львівщині.

Найвидатнішими майстрами іконописного малярства були Іван Руткович та Йов Кондзелевич, тісно пов'язані з художнім середовищем м. Жовкви.

І.Руткович (друга половина XVII—початок XVIII ст.) — представник демократичної лінії. Його першою значною роботою вважається семиярусний іконостас у монастирській церкві с.Волиці Деревлянської Буського району на Львівщині (1680–1682), нерівний за виконанням, проте вже тут виявлені риси, що розвинулися згодом. За конструкцією і різьбою іконостас близький до П'ятницького (Львів), з пределлами\* і сценами неділь-п'ятдесятниць, драматично трактованих, з наголошенням на кольоровій експресії та динаміці ракурсів. У деяких сценах запозичені рішення з гравюр Лицевої біблії Піскатора. У двох іконах "Моління" для Потелича (1682–1683) І.Руткович змалював замовників-донаторів — Марію, вдовицю по Петрові Коровцю, очевидно, разом з сином. Такі зображення світських людей у молитовних позах на центральному образі іконостаса належать до виняткових, бо більше невідомі в українському мистецтві. Не знайдено також інших портретів зі спадщини Рутковича.

Наступний етап — доповнення двох іконостасів, церков Собору архангела Михаїла в с. Воля Висоцька, що поряд із Жовквою, та св. П'ятниць у с.Крехів (1688–1689). У першому випадку доповнювалися верхні ряди — апостольський, пророкий і розп'яття з пристоячими, в другому — все, крім деїсусного чину, в якому\*також домальовано апостолів Петра та Павла і центральну ікону Деїсус.

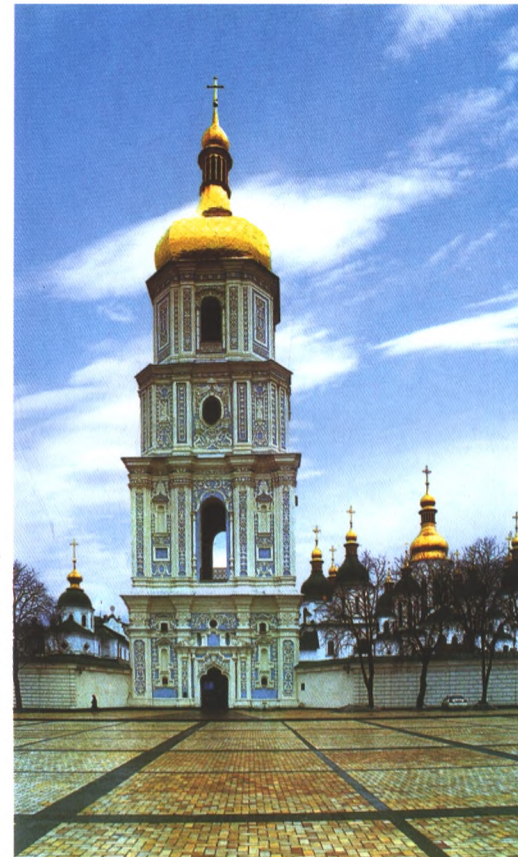
У Волі Висоцькій апостоли та пророки — це продовження творчих досягнень Ф.Сеньковича і М.Петраховича, навіть подекуди пряме запозичення окремих деталей. Проте образне вирішення принциповіше: І.Руткович не виступає від імені всього людства, як Ф.Сенькович, а від імені нижчої суспільної верстви, селянської маси, соціальна позиція якої в суспільстві була чітко визначена. За її простотою і стриманістю почуттів приховувалися високі людські цінності, духовна близькість, гідність. У них втілений глибокий суспільно-національний підпласт, що деякою мірою перегукується з апостольським чином Петраховича, проте в цьому випадку, в умовах католицької експансії, політичного і національного гноблення, наголошення на українстві (написи рідною мовою) розкривало стійкість переконань художника. Тут знайшов вияв осередок жовківського міщанства, об'єднаного у братство, до якого належав І.Руткович.

В апостолах і пророках художник утверджував ідеал людської краси, що підказало і кольорове вирішення: кольори насичені, глибокі, матеріальні, посилюють драматизацію образів. Переважає червоно-синій контраст, проте застосовано класичне зіставлення кольорів: гама червона і блакитна, пурпурна й ультрамаринова, вохристо-оранжева і зелена, вишнева і світло-зелена. Безсумнівним шедевром цього іконостаса є група "Пристоячих жон", традиційно обрізана по контуру, — до Рутковича в українському мистецтві так зворушливо і трагічно не передавався людський біль (три Марії індивідуалізовано неповторні й зближені стражданням). Отже, для створення цього фрагмента безпосередній вплив мало пряме звертання до дійсності.

Крехівські доповнення здійснювалися одночасно з висоцькими, тому в них чимало повторень у окремих образах. Найціннішою частиною його є празничковий чин та неділі-п'ятдесятниць, які згодом із незначними змінами повторилися в останньому іконостасі — жовківському, а деякі сцени (втрачені з нього), залишаться неповторними ("Різдво Марії").

\* *Пределла* — нижня частина вітваря, що слугує його основою, часто різьблена або оздоблена живописними сценами.

## ДОДАТОК 2. Ілюстрації в кольорі: 83, 87, 125, 127–129, 134–137, 139, 141–164



83. Київ. Дзвіниця Софійського собору. 1701.  
З добудовами 1744–1748.



87. В. Растреллі. Андріївська церква.  
Київ. 1747–1753.



125. А.Осинський. Св. Ружа.  
Статуя бокового віттаря костела  
бернардинів у Збаражі. Дерево, поліхромія.  
1758–1759. Тернопільський художній музей.
127. Й.Пінзель. Розп'яття.  
Національний музей у Львові.
128. Й.Пінзель.  
Самсон, що розриває пащу лева.  
Львів. Галерея мистецтв. Музей Й.Пінзеля.
129. Й.Пінзель. Жертвоприношення Авраама.  
Львів. Галерея мистецтв. Музей Й.Пінзеля.



134. Ю.Шимонович. Плафон "Літо". Близько 1686. Королівський палац у Вілануві. Варшава.



135. Ю.Шимонович. "Вакх і Аріадна". Ескіз невиконаного плафона.  
Музей Олеський замок на Львівщині.



136. Ю.Шимонович. Портрет королевича Якуба Собеського.



137. Ю.Шимонович. Портрет королеви з дітьми. 1684.  
Королівський палац у Вілануві. Варшава.



139. М.Альтомонте. Битва під Віднем. Фрагмент. Музей Олеський замок на Львівщині.



141. І.Руткович. Фрагмент іконостаса з церкви Собору архангела Михаїла. 1688–1699. С. Воля Волицька. Львівська обл.



142. І.Руткович. Пристоячі жони. 1688–1699. Іконостас церкви Собору архангела Михаїла. С. Воля Волицька. Львівська обл.



143. І.Руткович. Портрет міщанки. 1683. Деталь ікони "Моління". С. Потеличі.



144. І.Руткович. Різдво Марії. 1689. Ікона з празничного чину іконостаса церкви св. П'ятниць. Крехів.



145. І.Руткович. Св. Дмитрій. 1693. Церква св. Дмитрія. Львів.

146. І.Руткович. Архангел Михаїл. 1697-1699. Жовква-Скварява Нова. Національний музей у Львові.

147. І.Руткович. Архангел Гавриїл. 1697-1699. Жовква-Скварява Нова. Національний музей у Львові.



148. І.Руткович. В'їзд до Єрусалиму. 1697–1699. Жовква–Скварява Нова.  
Національний музей у Львові.



149. І.Руткович. Апостол Матвій. 1697–1699. Жовква–Скварява Нова. Національний музей у Львові.  
150. Й.Кондзелевич. Кіот Загоровського монастиря. 1696. Національний музей у Львові.  
151. Й.Кондзелевич. Апостол Симон; 90-ті роки XVII ст. Іконостас монастиря св. Михаїла у Білостоку.





152. Й.Кондзелевич.  
Успіння. 1698–1705.  
Богородчанський іконостас.  
Національний музей у Львові.



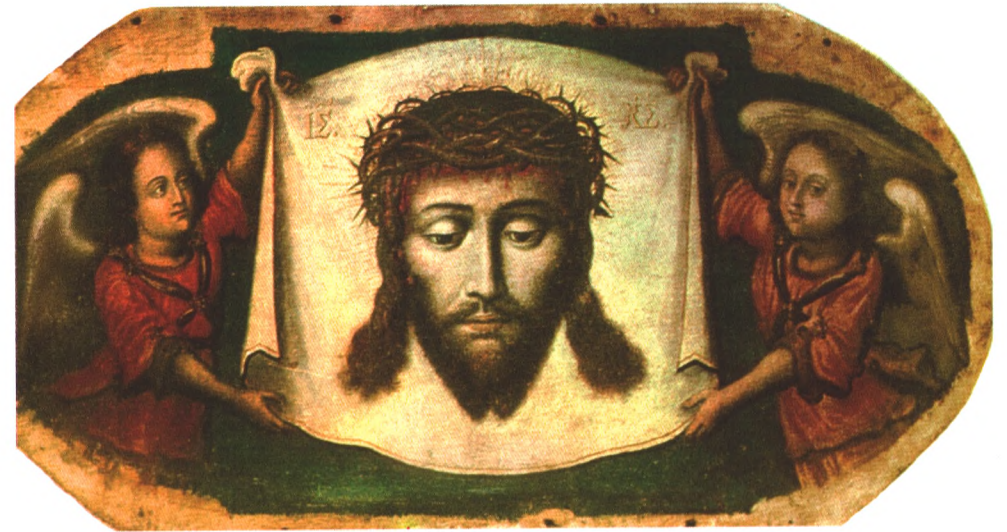
153. Й.Кондзелевич.  
Вознесіння. 1698–1705.  
Богородчанський іконостас.  
Національний музей у Львові.



154. Й.Кондзелевич. Архангел Михаїл. 1698–1705. Богородчанський іконостас. Національний музей у Львові.



155. Й.Кондзелевич. Архангел Гавриїл. 1698–1705. Богородчанський іконостас. Національний музей у Львові.



157. Й.Кондзелевич. Нерукотворний Спас. 1722. Воцатинський іконостас. Національний музей у Львові.



156. Й.Кондзелевич. Богородиця. 1698–1705. Богородчанський іконостас. Національний музей у Львові.



158. Й.Кондзелевич. Апостоли Андрій та Марко. 1722. Воцатинський іконостас. Національний музей у Львові.



159. Й.Кондзелевич.  
Різдво Марії. 1722.  
Воцатинський іконостас.  
Національний музей у Львові.

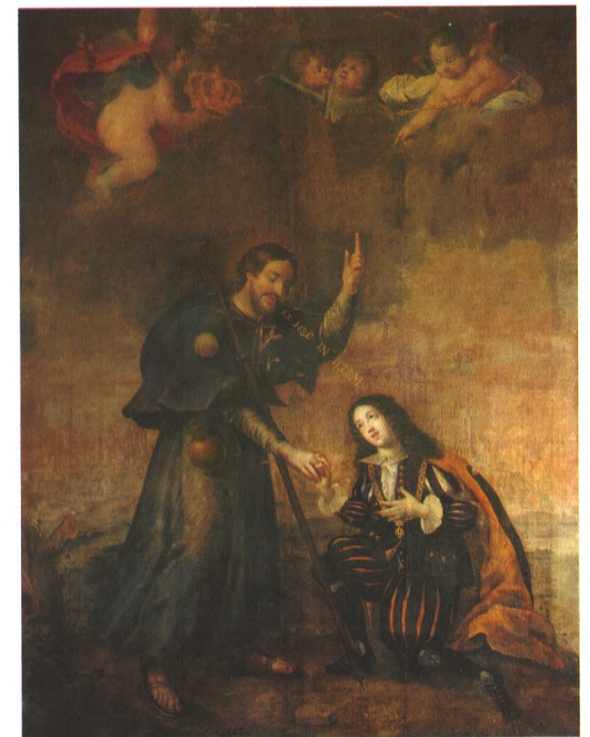


161. В.Петранович.  
Ференц II Ракоці та Глона Зріні  
перед Богородицею. Початок XVIII ст.  
Музей Олеський замок на Львівщині.

160. В.Петранович.  
Богородиця. 20-ті роки XVIII ст.  
Фрагмент Деїсуса з Віцинського іконостаса.  
Національний музей у Львові.



162. В.Петранович.  
Королевич Якуб Собеський з  
патроном, апостолом Яковом із  
Компостелли. 1743.  
Національний музей у Львові.





163. В.Петранович.  
Портрет Вацлава Жевуського  
з орденом Білого Орла. 1736.  
Музей Олеський замок  
на Львівщині.



164. В.Петранович.  
Селянин з палицею та книжкою;  
50-ті роки XVIII ст.  
Музей Олеський замок на  
Львівщині.

У творчості І.Рутковича виняткову віху становить останнє десятиліття, коли відбулося знайомство з Ю.Шимоновичем і художніми збірками в мастках Собеських. Це якісно відбилося на малярстві І.Рутковича, він опанував олійну техніку — досягнення європейського барокового малярства, поглиблюючи знання пропорцій, ритму, малюнка, фактури, кольорової гармонії. Нові художні враження відображені І.Рутковичем в іконі св. Дмитрія (1693; церква св. Дмитрія, Львів), образ якого визрів під впливом портретів Собеських, батька і сина Якуба, героїв Віденської битви, створених Ю. Шимоновичем. Із цих творів запозичені до ікони обладунок, орнаментальні прикраси, мотив червоної киреї, що спадає з плечей до землі, а також трактування образу воїна. В цій іконі І.Руткович технічно наблизився до живопису Ю.Шимоновича, навіть повторив його класичний ідеал, розкриваючи для себе стильові параметри барокового класицизму.

Восьмиарусний іконостас жовківської церкви Різдва Христового (1697–1699)\*, пізніше названий Скварявським (був перенесений у сусіднє село Скваряву Нову), належить до найбільших і найпрекрасніших ансамблів в українському мистецтві. Під іконою "Богоявлення" — дарчий напис шевського цеху з підписом художника. При перенесенні іконостаса до малої сільської церкви було втрачено характер розташування ікон, при цьому частина ікон загубилась. Втрачені намісні та кілька празничків. Найпізнішою є дата на "Тайній вечері" — 1699. Царські врата зі зображенням Євсеевого дерева, дияконські — архангелів Гавриїла та Михаїла з терезами, що належать до вищих художніх досягнень Рутковича, а також частина апостолів та пророки. Чини празничний, неділь-п'ятдесятниць не зовсім повторюють крехівський цикл, їх визначає, як і нововведений супровідний чин зі сценами "Христос у Марфи і Марії", "Втеча до Єгипту", "Милість стрітення", "Нагірна проповідь", досконаліше художнє вирішення. Чимало з них образно-композиційним вирішенням майже повністю повторюють гравюри Біблії Піскатора. Проте їх найяскравішим живописним виявом є колір, доведений до максимальної концентрації енергії та виражальної можливості. Однак немає повторень в образах архангелів, апостолів та пророків з того, що було художником раніше створено. Вони заново переосмислені, подана глибша естетична та суттєва оцінка зверненням до ширшого суспільного середовища. Тут першочергово простежується вплив портретного мистецтва Ю.Шимоновича, де виражено ідеал універсально мислячої та діяльної людини, котра живе надіями, почуттями й моральними нормами, піднесеними над особистими мотивами. В їх образах яскраво втілено розмаїття темпераментів, характерів, інтелектуального рівня. Самозаглиблена одухотвореність пророків, героїзована урочистість апостолів — це продовження ренесансної важливої теми: роздуми про людину, яка в цьому творі досягла кульмінаційної повноти. Саме цими зображеннями художник винятково змістовно відтворив образ свого часу. (Додаток 2, іл. 141–149).

Іван Кондзелевич (1667–після 1740) родом із Жовкви; в 19 років постригся у ченці, прийнявши ім'я Йов; з 1686 р. перебував у Білостоцькому монастирі поблизу Луцька, через рік — ієромонах.

Ранні твори Й.Кондзелевича виконані в Білостоку: кіот (престол) Загорівського монастиря, "Успіння" (1696), іконостас монастирської церкви св. Михаїла в Білостоку (90-ті роки XVII ст.), з якого збереглися шість ікон апостольського чину\*\* (серед них — "Апостол Симон") та дві ікони в церкві: "Богородиця Елеуса" і "Зішестя Святого Духа". Ці твори позначені творчою самобутністю, для них характерна гостра спостережливість, поглиблений аналіз і прагнення до вдосконалення художніх засобів.

\* Іконостас зберігається у Національному музеї (Львів).

\*\* Зберігається у Національному музеї (Львів).

У 1698–1705 рр. Й. Кондзелевич з групою монастирських живописців виконав найвідоміший твір свого життя — п'ятирусний іконостас для монастирської Воздвиженської церкви у Скиті Манявському — пізніше, після закриття 1785 р. австрійською адміністрацією монастиря, проданий до м. Богородчан\*, тому і названий *Богородчанським*. Найцінніше в іконостасі, створене Й. Кондзелевичем, дві великі композиції — "Успіння", "Вознесіння", дияконські двері зі зображенням архангелів Михаїла й Гавриїла, намісні "Богородиця" та "Спас", "Деїсус", "Розп'яття", його втручання помітно і в дрібніших сценах. Іконографія іконостаса відбиває тісні зв'язки Скиту Манявського з Києво-Печерською лаврою. Тут представлені лаврські святі Антоній і Феодосій та невідомі раніше в українських іконостасах зображення: "Христос і Никодим", "Спокушення в пустелі", "Апостоли біля гробу Богородиці", "Благовіст Богородиці про час її смерті".

В іконостасі головною є тематика діянь Христа (в сценах неділь-п'ятдесятниць, розташованих навколо намісних ікон, для яких вони служать доповненням) і загальна канонічна думка, що спиралась на догмати тодішньої православної теологічної системи, яка була чинною в Києві. Тому нововведення підпорядковувались суворому відбору — створення іконостаса відповідало вимогам збереження давніх форм від втручання новітніх течій. Це й визначило величну простоту й дохідливу чіткість його загального архітектонічно-тематичного ладу. Проте в трактуванні образів він втілював передові традиції, використовуючи синтетичну форму вираження людини великих помислів, сповненої почуттям гідності та всепереможної духовної краси, що відповідало гуманістичному ідеалу ренесансної доби. В іконостасі утверджувалась програма: прославлення земних діянь сильною та мужньою людиною, сповненою високих поривань, стоїчної моралі (намісні ікони Богородиці та Спаса, архангели Михаїл і Гавриїл з дияконських дверей).

В ікони "Воздвиження Чесного Хреста" та "Святі Антоній і Феодосій" введени портрети історичних осіб, трактовані в традиціях зображень, та "Покров", поширених на сході України і Волині.

Унікальними за розмірами та величаво-хоральним рішенням є дві композиції — "Вознесіння Христа" та "Успіння", іконографічно традиційні, проте з епічно розгорнутою і чітко сконцентрованою дією, динамічно наповненими ракурсами, складним змістом прегарних людських облич, отже, з усім багатством образотворчих можливостей. Найсильнішою за психологічною глибиною, з акцентуванням на діаметрально протилежних за змістом образах Христа та Юди, є ікона "Тайна вечеря" (в центрі празничного ряду).

Богородчанський іконостас увібрав всю складність політико-ідеологічних проблем того часу, в ньому прозвучав образ людини, сповненої благочестя і гідності. Твір пронизаний глибоким патріотичним почуттям. За високими художніми якостями, відбиттям складних суспільних проблем твір належить до найвищих досягнень українського мистецтва.

Водночас із живописом Й. Кондзелевич виконував важливі громадські доручення, значну роботу здійснював у Луцькому братстві, неодноразово переобирався ігуменом братського монастиря. Проте основним заняттям залишалось виготовлення іконостасів, які він малював для с. Городиці поблизу м. Луцька та Локачева і Воцатина. Воцатинський іконостас\*\* Загоровського монастиря розкрив складні процеси в творчому житті Й. Кондзелевича, які відповідали різким змінам суспільно-культурного життя краю. Іконостас створений 1722 р.,

\* З 1924 р. іконостас зберігається у Національному музеї (Львів).

\*\* Зберігається у Національному музеї (Львів).

активніше відбиває зацікавлення європейським мистецтвом. Тут майже відсутнє золоте тло. Натомість введений краєвид (навіть достатньо складних мотивів), а також одностороннє освітлення ослаблюють декоративну барвистість задля тонального вирішення й органічного зв'язку з просторовим середовищем. Й. Кондзелевича захоплювали барокові живописні проблеми в переданні простору, як це простежується в європейському краєвиді, з його ступінчастим вирішенням перспективної глибини.

В цьому іконостасі втілювались глибокі роздуми художника над сутністю людини, що позначилось на образах апостолів та "Нерукотворному Спасі". Остання ікона за художнім вирішенням — світлотіньовим моделюванням, тонкою тональністю, класичністю виразу обличчя, гуманістично-філософським характером твору, належить до найвищих досягнень українського живопису того часу. Зображені по двох апостоли (на одній дошці, завершній півколом) не спілкуються між собою, бо кожний з них зайнятий своїми роздумами. Створено дванадцять різних характерів, тому вони не сприймаються когортою однодумців, як у ренесансних іконостасах, а психологічно загостреними образами, в дусі барокового мистецтва, людей складної, навіть трагічної долі. Сцена "Різдво Марії" вирішена в побутовому плані з опоетизуванням людських відносин (Додаток 2, іл. 150–159).

Остання робота Й. Кондзелевича — "Розп'яття"\* (1737), намальована в Білостоцькому монастирі, засвідчує водночас із технічною вправністю загальну в'ялість і безпорадність, констатуючи творчий упадок. У творі відбилась духовна криза художника, пережита ним у зв'язку з наступом контрреформації.

Малярство Й. Кондзелевича розвивалось на національних мистецьких традиціях, яких він дотримувався впродовж творчого життя.

Творча діяльність Василя Петрановича (близько 1680–1759) відбувалась у Жовкві, де він народився і мешкав усе життя. Як двірський художник королеви Константи Собеської, опікувався художніми збірками замків та резиденцій королівської родини, виготовляв копії, декорував інтер'єри, виступав експертом мистецьких творів. Він також малював ікони й іконостаси переважно для василіянських монастирів: Бучач, Краснопуца, Крехів, Віцинь, Жовква.

Концептуально художник не відходив від традицій. У зображеннях святих збережена символіко-ієратична основа зі всіма необхідними атрибутами, проте образне вирішення спирається на нові виражальні можливості, узгоджені з художніми нормами західноєвропейського мистецтва. Його кардинальним завданням було наближення традиційних образів до реальності, хоча джерелами натхнення залишалися традиції і тісний зв'язок з широким демократичним середовищем (фрагменти Деїсуса з Віцинського іконостаса).

В. Петранович — автор складних за змістом портретів, вирішених у традиціях вотивно-меморіальних зображень: "Ференц II Ракоці та Ілона Зріні перед Богородицею" і "Королевич Якуб Собеський з патроном". У першому зображені син і мати, угорські патріоти (князь Ференц II Ракоці очолив визвольну війну 1703–1711 рр. угорського народу проти Габсбургів), яким симпатизували і надавали підтримку королевичі Собеські (чимало повстанців-куруців знаходили притулок у Жовкві), за ініціативою яких створювався портрет. Другий епітафійний портрет-картина спеціально зроблений для урочистої okazji перепоховання королевича Якуба 1743 р. як невід'ємна частина пишного castrum doloris\*\*. Королевич Якуб зображений юним лицарем з орденом Золотого Руна, в іспан-

\* Зберігається у Національному музеї (Львів).

\*\* Castrum doloris — помпезний катафалк, пишно декорований, поширений у XVII і XVIII ст.

ському вбранні, стоїть навколішки перед апостолом Яковом — пілігримом. Св. Яків показує рукою на небо, декілька ангелів тримають скипетр і корону (все те, до чого прагнув королевич на землі, здійсниться на небі). У портреті простежується містика та сентиментальний пафос, що відповідало церемоніальному призначенню картини (Додаток 2, іл. 160–162).

У зображенні королевича Якуба, як і в портреті князя Ракоці, розкрито суто барокову проблему, що полягала у зміненому, порівняно з Ренесансом, розумінні людської особистості, сповненої суперечностей, постійної боротьби з собою, зі світом, оточенням.

В.Петранович у портретному жанрі зіставив національну портретну традицію з західноєвропейською. Однак у традиційній лінії він залишає чимало спільностей із релігійним живописом (такі ж епітафієні меморіальні портрети в Рутковича). Для портретів високої аристократії В. Петранович за зразок брав французьке мистецтво. Головна засада таких портретів — театралізовано-видовищна неповторність і декоративна мальовничість при збереженні пізнавальності. Проте вищим досягненням портретиста Василя Петрановича є зображення львівського архієпископа Миколи Визицького, де відсутня залежність від зразків, а передано живий подих природи, неповторна індивідуальність цієї колоритної людини з надзвичайно виразними рисами, що деформативним загостренням балансують на грані гротеску. Парадності портретові надають відзнаки — орден Білого Орла та хрест на золотому ланцюгу (нагорода Папи Бенедикта XIV) (Додаток 2, іл. 163–164).

Незважаючи на різномірні художні впливи, В.Петранович дотримувався давніх національних традицій і народної основи. В галицькому мистецтві він відобразив зміну естетичних ідеалів, драматичну суспільну напругу та живу спадкоємність традицій.

З кінця XVII ст. у розвитку живопису провідне значення набули Придніпров'я та Лівобережжя, де мистецьке життя зазнало виняткового піднесення.

Київ здобув належну йому об'єднувальну роль у питаннях мистецтва. Мистецьким осередком стала Києво-Печерська лавра, де з XVIII ст. була започаткована малярська школа. Чимала увага приділялась художньому вихованню учнів у Київській академії. Київ об'єднав у потужний художній потік великий терен з містами Чернігів, Ніжин, Переяслав, Новгород-Сіверський, що сприяло створенню стилю українського мистецтва цієї епохи.



## Розділ III

### МИСТЕЦТВО КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ

#### 3.1. Архітектура класицизму



Культурно-історичні зміни знайшли своє яскраве відтворення в архітектурі. Активне впровадження класицизму на українській землі здійснювалось через три великі центри: Петербург, Варшаву, Відень. Вплив Петербурга позначився на архітектурі Києва, Лівобережжя, Слобожанщини, спорудженні грандіозних громадських будівель і палаців.

Варшавський вплив простежується у палацовій архітектурі Волині та Поділля. Незважаючи на значну кількість італійських зодчих, котрі працювали у Польщі, насамперед її столиці, будівництво другої половини XVIII ст. було зорієнтоване на архітектуру Франції та Англії.

До раннього класицизму належить флігель садиби у Млинові поблизу Дубно (1780; архітектор Є.Шрегер). Будинок зберіг зовнішній вигляд — двоповерховий, прямокутний у плані з ризалітом по осі південного фасаду, з північного — чотириколонний іонійський\* портик, увінчаний фронтоном і пілястрами того самого ордера. Внутрішнє планування змінене.

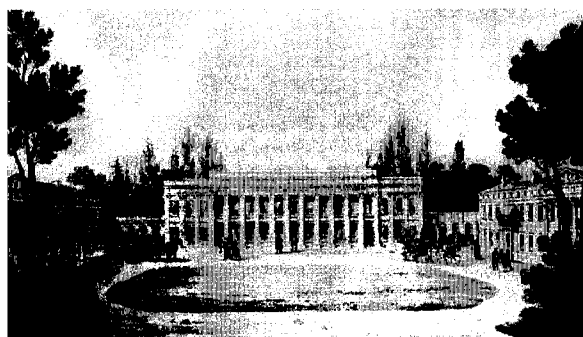
На теренах Поділля привертає увагу низка палацових комплексів Тернопільщини. До ранньої фази класицизму належать палаци у селах Плотич і Вишневець, датовані 1720 р., які неодноразово перебудовувалися, починаючи з кінця XVIII і впродовж наступних століть. Палаци мальовничо розташовані на пагорбах над річками. Вишневецький комплекс збудований на території старого замку, який був вщент зруйнований (1705). Палац складався з центральної двоповерхової споруди, відкритої портиками у бік річки, двору та двох флігелів, що згодом при перебудовах об'єдналися у симетричну П-подібну композицію з осьовими та кутовими ризалітами. Ордер тосканський, нижній ярус рустикований, ліпнина лише заповнює тимпан фронтона парадного входу. Загальний суворостриманий вигляд палацу пом'якшує партерний парк, розпланований наприкінці XVIII ст. відомим парковим архітектором Діонісієм Міклером. Проте групу палаців Тернопільщини вирізняє провінціалізм, відсутність оригінальної творчої думки, що певною мірою відчувалося ще наприкінці XVIII ст. Саме це спонукало власників великої вишневецької резиденції Мнішків на схилі століття зважитись на перебудову палацу.

На Поділлі, далі на схід (території теперішніх Хмельницької та Вінницької областей), палацове будівництво було набагато активнішим. Для творів класицизму на цьому терені палац у Тульчині має велике значення. Спорудження палацу стало відправною точкою розвитку класицизму. Збудовано палац у

\* *Іонійський портик* (лат. porticus) — відкрита галерея іонійського ордера, що виступає перед фасадом споруди, яку утворюють колони, що несуть перекриття.



165. Є.Шрегер. Флігель садиби. Млинів. 1780.



166. Невідомий архітектор. Палац у Тульчині. 1775–1782.

Натомість авторство приписується архітекторові Лакруа, про якого точніша інформація відсутня. Достеменно невідомо, чи був він автором проекту, хоча сучасники високо оцінювали його талант. Запрошений Потоцьким, Лакруа брав участь у будівництві тульчинського палацу лише з 1780 р., коли спорудження проводилось особливо активно. Тульчинський палац став зразком для кількох однотипних пам'яток, спільних мотивом заглибленого портика. Одним з таких був палац у с. Печера, збудований на кручі над Бугом, після 1800 р. (проект невідомого архітектора).

Окремі палаци проектувались із обов'язковим високомистецьким парковим оточенням, що підкреслювало красу класицистичної архітектури. Тут діяв контраст симетрії й асиметрії, порядку та природної стихії.

Уславлена впорядкована французька система, що яскраво виражена у класичних парках Ленотра (Версаль), не заохочувалась. Поверненню до ландшафтних парків значною мірою сприяла сентиментальна течія, поширена у художній культурі доби Просвітництва. Сентименталізм спирався на почуття, а класицизм — на логічне мислення, разом творячи раціонально-іраціональний симбіоз, що вирізнявся винятковою духовною повнотою і естетичною зразковістю, близькою до античних норм. Очевидно, таке радикальне протиставлення поєднувало теоретичне обґрунтування і практику паркового мистецтва Англії. Для таких паркових композицій характерне наповнення античними мотивами: храми, тріумфальні арки, акведуки, колони, круглі павільйони, екседри\*, вази, навіть руїни храмів, що неодмінно використовувалось у практиці інших садівничих. Оформленням численних парків, зокрема на Волині та Поділлі, займався

\* Екседра (грец.) — у середньовічній архітектурі — апсида і будь-яка прибудова до церкви, що виступає із загального плану споруди.

1775–1782 рр., бічні крила-флігелі з'явилися пізніше. Ансамбль вмщував галереї, якими з'єднувався палац з флігелями, у мавританському стилі лазничка, театр, стайні, манеж, величезні господарські будинки, а також зведені напроти палацу через площу костел і домініканський монастир — у класичному стилі. Ансамбль завершував величезний ландшафтний парк, закладений водночас із будівництвом садиби, в поширеному тоді англійському стилі.

Палац у Тульчині належить до класицистичної архітектури палладіанської течії, надзвичайно популярної серед столичних архітекторів, захоплених у добу Просвітництва античністю, розкопками у Помпеях, Римі, трактатами Вітрувія, з яких виводилися джерела певних ідей Палладіо. Стосовно тульчинського палацу, зауважимо відсутність даних про автора споруди.

ірландець за походженням садівник-пейзажист Діоніс Макклер, відомий ще як Міклер. Він упорядкував близько 45 парків. Серед них вирізняються парки у Млинові, Мізочі, Порницьку, Боремлі, Ботанічний сад у Кременці, нарешті славнозвісна "Софіївка", поблизу Умані, заснована 1796 р. Діонісію Макклеру як художнику, властиве романтичне бачення природи. Використовуючи існуючий ландшафт, художник продуманими акцентами надавав йому запрограмованого змісту.

У цей період переважає створення садибних палаців, які вирізняються гармонійною закінченістю і вишуканою відповідністю класичним зразкам, обов'язковим узгодженням з природним оточенням. Внаслідок цього зазнають зміни сади-парки. Після регулярних (з геометричним плануванням) парків поширюються натуральні з природним розташуванням дерев, часто на берегах річок і ставків, заповнені павільйонами, ротондами, обелісками тощо. Паркам приділялась особлива увага, вони становили важливий елемент, що разом із палацом творили художню цілість.

Романтика парків в Україні підсилювалась мальовничою територією. Тому художній вигляд паркового оточення палаців ніколи не повторювався. Поряд з іноземними відомими майстрами, такими як Мікклер, Ботані, Менцель, працювали українські паркобудівники — Заремба, Бондаренко, Герасименко, Діброва та ін. Найвидатніші паркові ансамблі відомі у Білій Церкві, помісті Браніцьких (закладеному 1793), Умані (вже згадана "Софіївка") та ін. Крім парків, активно розвивалось садівництво і не лише в помістях, а й у селянських садибах.

Архітектура класицизму Поділля стильово строката, очевидно тому, що не мала таких авторитетних зразків, як Тульчин на Вінниччині. На жаль, палац у Чернокозинцях, найбільш наближений до попереднього заглибленим портиком, не зберігся. Високий стильовий ступінь тульчинського палацу започаткував класицизм в Україні. Гідні порівняння палаці на Волині та Романові. Лабунський палац був збудований за проектом Єфраїма Шрегера після 1775 р., на замовлення київського воєводи Юзефа Стемпковського. Варшавський архітектор Є.Шрегер належав до творців авангардистського напрямку, що виявилось у суворій конструктивній гармонійності споруди з мінімальною кількістю декоративних елементів. Палац проіснував лише до 1808 р., зберігся проект.

Варто згадати палац у Милеївцях (1788) давнього Углицького повіту, можливо, за проектом Якова Кубіцького, і близький до нього, також триповерховий, з виступаючими ризалітами та високим дахом, палац у Курилівцях Мурованих (1805), два палаци за проектом Шимона Богумила Цуга у с. Великі

167. Парк "Софіївка". Умань. 1796–1805.  
Сучасний вигляд.

Межиричі (1789) та у Кустині (кінець XVIII ст.). Останні два — двоповерхові, з виступаючими ризалітами, чотириколонними портиками по центру. Палацове будівництво Поділля початку XIX ст. належить до періоду розвинутого класицизму, в якому зрідка простежуються вияви романтизму. До таких належить садиба-у П'ятничан, яка тепер — складова частина м. Вінниці. Палац у Стрижавці (1810) — імпазантна триповерхова споруда з шестиколонним портиком; у Вороновиці палац також триповерховий, з масивним рустованим цоколем і трьома арками-входами, на яких здіймається восьмиколонний портик. Руст цоколя і кутів — подібний декоративний мотив до палацу П'ятничан.

Відбиток класицизму позначився на низці шкільних споруд і міщанських будинків (одноповерхових), стильову приналежність яких переважно визначав висунутий колонний портик, увінчаний фронтоном. Яскравий приклад таких об'єктів класицизму кінця XVIII ст. — житловий будинок у Вінниці, будинок декабристів, заїзди і магазини у Тульчині (XVIII–XIX ст.), гімназія (чоловічий корпус, 1838) і торгові ряди у Немирові, єпископський будинок (початок XIX ст.) на території замку в Луцьку, бурса у Шаргороді (кінець XVIII ст.).

Світська палацова архітектура переважала на Поділлі та Волині. Однак заможна шляхта, будуючи престижні садиби, водночас дбала і про спорудження храмів. Якщо у 70–80-х роках XVIII ст. поширився у Польщі (до третього розподілу) тип палацу і садиби, що залишався чинним при деяких спрощеннях і стилістичних уточненнях впродовж першої третини XIX ст., то у межах стилю відбувалося становлення храмового зодчества. Раптове його піднесення саме у цей період пояснюється меценатством польської шляхти, котра прагнула зміцнити своє становище і позиції Католицької церкви. Тому ця архітектура зберегла спільні стильові риси з палацовим будівництвом. Визначальним об'єднуючим елементом був стильово виражений колонний портик з обов'язковим трикутним фронтоном, проте не лише у католицьких храмах, а також у православних, оскільки на території, яка відійшла до Росії за третім розподілом Польщі, російський уряд вимагав від польських магнатів, власників цих земель, передати місцевий костел під церкву або побудувати новий православний храм. Так була збудована ампірна Покровська церква (освячена на честь Олександра Невського, переосвячена у XX ст.) магнатами Ходкевичами у 1836–1840 рр., власниками Млинова на Рівненщині. Чимало збудованих тоді храмів не збереглося. У тих, що дійшли до нашого часу, від ранніх, яскраво позначених стильовим переходом від бароко до класицизму, — до пізніших, з повним вираженням стилю, не простежується радикальних пошуків художнього вигляду. В основі зберігалась традиційна архітектонічна схема, що відрізняло костел від церкви.

Церковному дерев'яному народному будівництву, якому притаманні давні традиції, був нанесений відчутний удар: не стільки введенням класицистичних нормативів, скільки жорстким синодальним наказом 1803 р. (Малаков, 1988, с. 149–150). Згідно з ним, заборонялось будувати нові храми у "малоросійському стилі", тобто тридільні та триверхі, а таке будівництво велося переважно у селах. І хоча воно інколи продовжувало про себе заявляти, все-таки поширення набув тип кам'яного однокупольного храму — ротонда як спогад давнини. Це приклад повернення до центричного храму як ідеальної купольної споруди. Ротонда стала ідеальним носієм духовно-етичної програми, сформованої у добу Просвітництва, до речі, духовно й естетично близької в Україні. Адже тридільна чи п'ятидільна церкви, по суті, це згруповані центричні споруди, перекриті кулястими або шатровими верхами, кожна з чітко призначеним змістом, які разом творять винятковий за глибиною програмою й естетичною дією ансамбль.

Для українських земель властива своя міра художності та народності, втілена у пам'ятках традиційної храмової архітектури, що відповідало українській духовності. "Російський" стиль нав'язувався прямим безапеляційним роз-

порядженням влади, яка вважала підкорений край частиною Російської імперії. Проте Вінниччина не зазнала такого нашестя. Буквально одинокі пам'ятки збудовані у промисловському характері, зокрема, церква-мавзолей видатного хірурга М.Пирогова у с. Пирогово (до 1950 р. село мало назву Вишня), споруджена на місці дерев'яної тридільної церкви вдовою І.Пирогова за проектом пєтербурзького архітектора академіка В.Сичугова у 1882–1885 рр.

Вищим досягненням класицизму є кілька храмових пам'яток Вінниччини, де відображено високі досягнення палацової архітектури, що будувалася часто за проектами відомих зодчих. Навіть після руйнувань храми відбудовувалися у попередньому вигляді, зі збереженням стильових рис. На деяких з них навіть не розповсюджувався синодальний указ 1803 р., як на соборну Георгієвську церкву в м. Могилів-Подільський. Церква будувалася у 1808–1819 рр. на місці соборного храму, знищеного пожежею на колишній Грецькій вулиці (звідси її інша назва — Грецька церква). Вона збудована за проектом Йоганна Фрейвальда, архітектора із м. Ясси, який повторив у споруді традиційні риси народного дерев'яного будівництва.

У Галичині сакральна архітектура не зазнала якогось піднесення. Класицистичні храмові споруди відсутні на Тернопільщині та Івано-Франківщині. Кілька таких споруд існують на Львівщині, дві з них — монастирські, започатковані у XVIII ст., де поєднані риси пізнього бароко та класицизму: Юр'ївська церква та келії Василіанського монастиря у Червонограді (раніше Христинополь) і Воздвиженський костел у Новому Милятині.

Воздвиженський костел, споруджений у 1780–1790 рр. за проектом будівничого Ф.Кульчицького, тринефний з трансептом, хрестовий у плані, на перехресті центральна частина завершена куполом на восьмигранному барабані. Скромне декоративне вирішення бокових фасадів, розчленованих лише лопатками, винятково зосереджене на головному фасаді, в яке введено елементи ордерної системи: спарені колони тосканського ордера, пучкові пілястри, що мають розвинутий карниз, плоскі ніші. Декоративне багатство виражене на головному фасаді — в інтер'єрі. Проте у споруді, як і в попередній, збереглися барокові традиції. Очевидно, класицизмові не відповідала офіційна атмосфера, що панувала у Галичині. Навіть у ротонді — Введенській церкві, спорудженій у с. Вибранівка на Львівщині 1800 р. у стилі класицизму, відчутні барокові ремінісценції. Однак споруда цікава як найпомітніше явище у скромному спадку класицизму, бо тут панує ордерна система — стіни зовні та в інтер'єрі розчленовані пілястрами доричного ордера; карниз складного профілю завершує споруду і, водночас, є ніби своєрідною основою для могутнього купола (без барабана), яким перекрита ротонда. Ця ротонда продовжує відповідні споруди Львівщини, спільні за низкою деталей, конструктивним характером. З-поміж них — каплиця Параскеви П'ятниці у Підкамені, костел Іосифа та Воздвиження у Підгірцях.

Архітектура класицизму м. Львова не вирізнялась масштабністю чи будь-яким творчо-оригінальним рішенням. Після першого розподілу Польщі (1772) Галичина опинилася у складі Австрійської монархії, отже, Львів був зорієнтований лише на Відень. Наприкінці XVIII—початку XX ст. активізувалося житлове будівництво. Львів набував вигляду сучасного європейського міста.

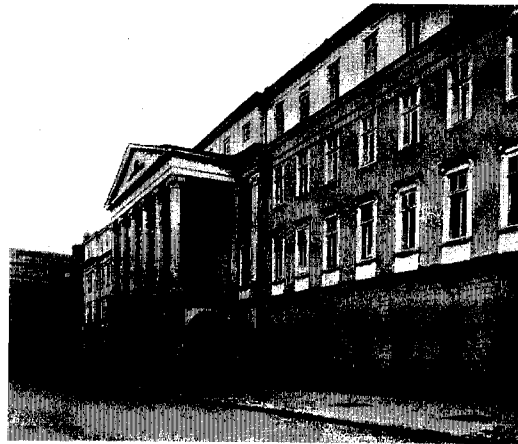
Зі створенням у Львові 1785 р. Дирекції цивільної архітектури не втратилась давня традиція вписування до цехової книги будівничих, — вона ще тривалий час залишалася чинною.

Мода класицизму торкнулася фасадів будинків старого центру Львова — Площі Ринок. Чимало будинків перероблено зі застосуванням нової декорації на місці попередньої, ренесансної або барокової. Отже, місто тоді позбулося значно мірою "найкращої мистецької сторінки". Найхарактернішим прикладом





168. П.Нобіле, Ю.Бем. Оссолінеум (тепер — Наукова бібліотека ім. В.Стефаніка НАН України). Львів. 1827–1844.



169. Л.Піхль, Й.Зальцман. Український академічний драматичний театр ім. Марії Заньковецької. Львів. 1837–1842.

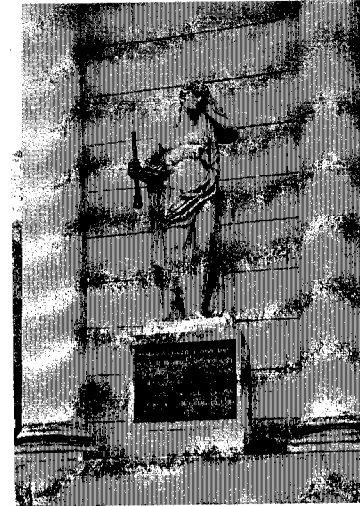
е будинок № 45 (насправді два будинки, збудовані ще у XV ст., від яких під час перебудови збереглися підвали та перші поверхи з готичними склепіннями — готична ніша розкрита при реставраційних роботах 1934 р. Два давні фасади об'єднані єдиним стилем ще 1790 р.

До яскравих зразків класицизму Львова належить колишній Оссолінеум (тепер Наукова бібліотека Національної Академії Наук ім. Василя Стефаніка) — двоповерховий будинок складної конфігурації, асиметричний у плані, центральний вхід якого акцентований ризалітом з відкритою арочною галереєю на коринфських півколонах першого поверху, завершеного трикутним фронтоном. Ю.Бему належить боковий чотириколонний коринфського ордеру портик, завершений фронтоном і гармонійно узгоджений з куполом давньої каплиці. Портик, збудований 1844 р., завершував будівництво споруди.

Престижною спорудою, збудованою у межах панівного стилю, була ратуша, яку звели 1827–1835 рр. на місці старої, ще позначеної готикою і Ренесансом, у центрі Площі Ринок, за проектом львівських архітекторів Ю.Меркеля, Ф.Трешера, А.Вондрашки. Будівництвом керував Ю.Глогівський (1777–1838). Чотириповерховий, квадратний у плані будинок, з внутрішнім двором і масивним ризалітом центрального фасаду вирішений без будь-яких прикрас, у стриманих формах класицизму.

У споруді міського театру (тепер Український академічний драматичний театр ім. Марії Заньковецької), зовні подібному до ратуші за грандіозним масивом і подрібненням форм, — ордерний портик підкреслює її призначення. Бокові фасади скромно заакцентовані іонічними пілястрами (головний активно висунутий вперед портик, шість могутніх колон його сперті на криту аркаду під'їзду й увінчані трикутним фронтоном). Колонний портик — єдина прикраса фасаду. Цим виділена його центральна вісь, відносно якої симетрично побудована композиція споруди. Симетрія закладена також у внутрішньому об'ємі, вирішенні вестибюля та парадного, оточеного колонадою залу-холу другого поверху. Театр, фундатором якого був граф Станіслав Скарбек, будувався за проектом віденського архітектора Людвіка Піхля у 1837–1842 рр. і вважався тоді одним з найбільших у Європі. Проект Л.Піхля у Львові здійснював Й.Зальцман, тодішній інспектор міського будівництва.

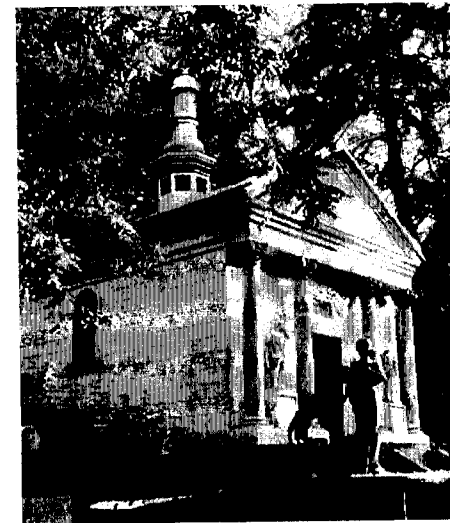
Можливо, на цьому могла б вичерпатись архітектурна тема класицизму Львова. Однак неповним був би її огляд без храмової архітектури. У цій ділянці створено єдиний, але винятковий шедевр — каплиця-мавзолей (1812) родини Дунін-Борковських на Личаківському цвинтарі (архітектор невідомий). За харак-



1



2



3

170. Невідомий архітектор. Каплиця-мавзолей родини Дунін-Борковських. Личаківський цвинтар у Львові (тепер — Історико-культурний музей-заповідник):  
1 — статуя юнака;  
2 — статуя молодої жінки;  
3 — загальний вигляд каплиці.

тером каплиця нагадує ідеальну норму античного храму зразка *простиль\** — *прямокутна у плані*; представлено чотириколонний портик коринфського ордеру з профільованим антаблементом, фронтоном та двоспадістим покриттям. Невелика споруда завдяки пропорційній і ритмічній організації пластичної маси виглядає монументальною. Ідеальна класичність цього невеликого храму спирається на повне відтворення античних форм. Між колонами фасаду, обабіч вхідних дверей, на постаментах розміщені дві статуї — юнака та молодої жінки натурального розміру, виконані з пісковика (скульптор Г.Вітвер). Третя статуя Хроноса з веслом, що увінчувала фронтоном, не збереглася. Постаті посилюють античний характер каплиці.

Період класицизму за тривалий час мав три етапи розвитку, кожний з яких позначений специфічними рисами:

\* *Простиль* (грец. — *попереду колона*): 1) прямокутний у плані античний храм з вхідним портиком на головному торцевому фасаді; 2) громадська або житлова будівля пізніших часів, де повторювалася композиція відзначеного античного храму.



171. К.Бланк, М.Монсепанов. Палац П.Рум'янцева-Задунайського. Загальний вигляд. Качанівка. 1770.



172. П.Ярославський. Палац Шидловського у Мерчику. 1766–1778.

Петербурзі й Москві архітектори, які все життя працювали в Україні, — Петро Ярославський, Андрій Меленський, Павло Дубровський, Вікентій Беретті.

Класицизм більше виявився у світській архітектурі, значно менше — у сакральній. На ранній період припадає чимало збудованих палаців. Серед них — Рум'янцев-Задунайського у Качанівці, споруджений 1770 р. за проектом московського архітектора К.Бланка місцевим архітектором М.Монсепановим, учнем В.Баженова. При зведенні споруди наслідувалася певна схема: палац відступав углибину перед курдонером\*, який творять два бокові флігелі, що симетрично прилягають до головного корпусу (внутрішнє планування дотримується парадної амфілади).

Перехід від бароко до класицизму втілений у двоповерховому палаці Шидловського в с. Мерчик (тепер Харківська обл.), спорудженому в 1776–1778 рр. архітектором П.Ярославським. У фасадному вигляді простежується декоративна пластика, характерна для творчості В.Баженова. Проте головний фасад із виступаючим центром і боковими ризалітами з канелюрованими іонічними пілястрами відображає тенденцію активного переходу до точніших класичних засад.

Глибше і масштабніше відома в Україні творчість видатних майстрів класицизму — італійця Джакомо Кваренгі та шотландця Чарльза Камерона. Український період творчості Д.Кваренгі вирізняє винятково високий рівень. Його архітектура не перевантажена декоративними елементами, навпаки, колонам,

а) ранній класицизм, 1760–1780 рр. — перехід від бароко та формування нових стилевих норм;

б) зрілий, або високий класицизм, 1790–1830 рр.;

в) пізній класицизм, 1840–1850 р. — занепад стильових форм і поява архітектурних рис іншого періоду (Асеев, 1989, с. 50).

Такий розподіл сприяє пізнанню спадщини класицизму майже столітнього періоду на Лівобережжі, Слобожанщині та півдні України. Саме тут класицизм виявився в усій стильовій повноті: вирішення міських ансамблів, реконструкція старих міст і планування нових, гармонійне поєднання архітектурного об'єкта з природним оточенням. На цих територіях працювали здебільшого ті самі майстри, зокрема з Петербурга — Джакомо Кваренгі, Тома де Томон, Чарльз Камерон, Андреян Захаров, Аврам Мельников, Франц Боффо, Георгій Торічеллі, Людвіг Станзані, Филип Ельсон та ін. Здобули освіту в

антаблементом, фронтонам повернуто конструктивне значення. Головний фасад підкреслюється портиком (палац Завадовського у Ляличах (1797) з курдонером і боковими флігелями (не зберігся), як у поміщицьких садибах: Камбурлач у Хотині (Сумська обл.), Кочубея у Диканьці та ін. Д.Кваренгі впроваджував суворі форми, монументальні й урочисті. Центр вирізнявся величавим іоніфським портиком, як у Хотині, — з боку парадного двору та парку. Ідеально втілені, вироблені Кваренгі й упрощені норми класицизму в спорудженні тріумфальних воріт (1786–1787) у Новгороді-Сіверському, де панує ордер. Прагнення до спрощення і типізації форм Д.Кваренгі втілює тут у соборі Спасо-Преображенського монастиря (1791–1806). Собор квадратний у плані, чотиристовпний, завершений п'ятьма верхами, середній найбільший купол — на круглому барабані, з трьох боків три портики тосканського ордера (в інтер'єрі — іонійський). У цій споруді архітектор досягнув чітких пропорцій і рівного освітлення в інтер'єрі. Висота споруди дорівнює стороні квадратної основи — 28 м. Собор величавий і монументальний, тут все виконано у стримано-суворих нормах класицизму, віддалено відбиваючи громадянські ідеали та моральні принципи Палладіо.

Данину поваги Палладіо віддав також Чарльз Камерон спорудженням палацу К.Розумовського у Батурині (1799–1803). Ч. Камерон тривалий час працював у Петербурзі. Він був знавцем античності, як і Палладіо, вважав античну архітектуру найдовершенішим зразком, класичним ідеалом, до якого необхідно прагнути. Втілення цього ідеалу передбачає знання практичних запитів, насамперед врахування умов розташування, призначення споруди, естетичного узгодження архітектурного об'єкта з просторовим оточенням. Палац у Батурині розташований на пагорбі над р. Сейм, звідки відкривається чудовий краєвид. Природа особливо бралась до уваги як чинник високого ідейного змісту, де можуть виявитися високі поняття гідності та свободи людини.

Палац К.Розумовського руйнувався. Однак, згідно з реконструкцією А.Білогруда початку ХХ ст., це була споруда ансамблевого зразка. Планування враховувало особливості місцевості. Палац відкритий з усіх боків і за художнім вирішенням став центром реального середовища. Отже, палац об'ємно вписувався у вільне природне середовище як його ідейно-художнє завершення, вирізняючись особливою ошатністю. Квадратний у плані головний корпус розподілявся на два яруси: масивний, викладений з нетесаного каменю цокольний перший поверх, на якому здіймався восьмиколонний іонічний портик, що охоплював два верхні поверхи. Однак запозичена Ч.Камероном у Палладіо "кубічна" центрична композиція, надзвичайно популярна у палацовій архітектурі останньої чверті ХVІІІ ст., не прижилась в Україні.

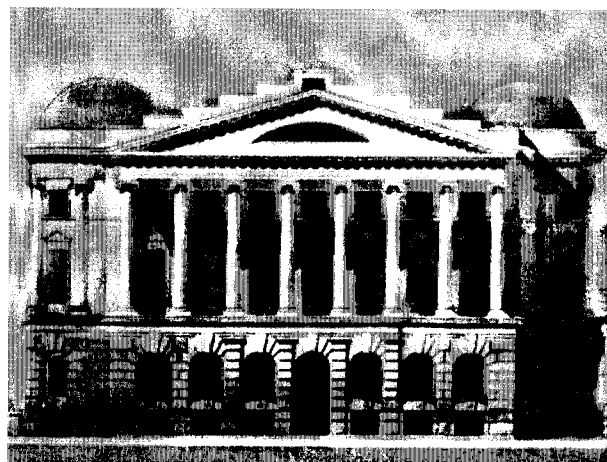
Архітектура садиб початку ХІХ ст. у цих місцевостях на відміну від Правобережжя та Галичини стабілізувалася, набуваючи типових рис. Характерними зразками є кілька палаців, на архітектурі яких скромніше позначився відбиток часу. Зовнішній вигляд споруд підкреслювався лише ордерним портиком. Будинки набували достатньо імпазантного вигляду без зайвих декоративних доповнень.

Довершеним втіленням рис раціональності й виразності планових та об'ємних рішень класицизму пізнішого періоду став палац Павла Галагана у Сокиринцях (тепер Чернігівська обл.), збудований у 1824–1830 рр. за проектом Павла Дубровського. Тут, як і в раніших побудовах такого зразка, вирішувався палацово-парковий комплекс при збереженні всіх зручностей міського життя та наближення до природи. Класичний головний об'єм гармоніював із оточенням, справляючи художнє враження. Цьому сприяли урочистий головний фасад, його прями лінії, сувора симетрія, стрункий восьмиколонний іонійського ордера портик, що спирається на цокольну аркаду, ефектний купол, яким увінчана споруда. Двоповерховий палац розташований у глибині парку, до якого

\* Курдонер — парадний двір перед головним фасадом палацу, оточений з трьох боків спорудами.



173. Д.Кваренгі. Спасо-Преображенський собор. Новгород-Сіверський. 1791–1806.



174. Ч.Камерон. Палац Кирила Розумовського. Батурин. 1799–1803.

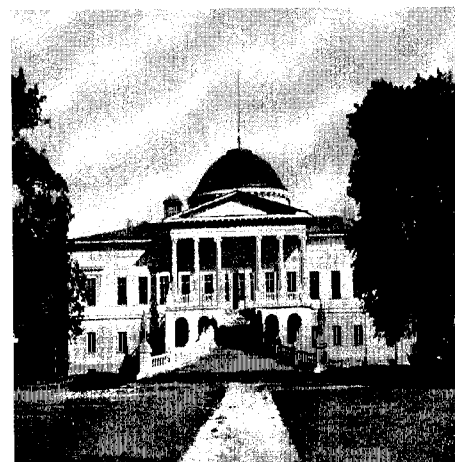
веде головна алея. Привертає увагу ордерний портик і пречудові пропорції, на відміну від фасаду з протилежного боку, скерованого до парку і позначеного певною розслабленістю. Тут портик, що спирається на могутнішу аркаду, шестиколонний, проте по центру розсунутий для пандуса, який спускається, розширюючись, із центрального залу другого поверху в парк. Внизу пандуса — дві італійські мармурові статуї.

За спільними стильовими рисами будувалися у цей період численні палаци українського шляхетного панства: Тарновських (Качанівка), Скоропадських (Тростянець), Шидловських (Мерчик). Зводилися також палаци на півдні та в Криму російським титулованим дворянам Воронцовим (Одеса й Алушка), Голіцину (у Гаспрі), Нарішкіній (Місхор). У цих архітектурних спорудах поряд з класицизмом поєднані риси романтизму та східного мистецтва.

Такі палаци, як у Сокиринцях, були зразком для наслідування, можливо, в значно скромніших масштабах і спрощеніших формах, численними поміщицькими маєтками в Україні.

Головний напрям другого етапу класицизму — будівництво міських ансамблів і нових міст. Крім того, опрацьовувалися генеральні плани реконструкції старих міст. Містобудівні плани вирізняла більша раціональність, вводилися геометрично чіткі периметри, прямі та широкі вулиці, геометричний розподіл районів. У такому оновленому погляді на місто простежувалися соціальні зміни політично-господарського укладу країни й активніші міжнародні культурні зв'язки. Змінилися способи будівництва — класицизм на початку XIX ст. в Україні досяг найповнішого виразу. В стильовому вирішенні архітектури великого значення набула творчість Івана Старова.

Очевидно, у містобудівних заходах в Україні вольовими методами впроваджувалася політика царського уряду, особливо після знищення автономії та ліквідації Запорозької Січі. Адміністративна роль багатьох міст (Київ, Харків, Чернігів, Полтава, Одеса) стимулювала будівництво різноманітного призначення — від апартаментів владних структур до житла та споруд цивільного спрямування. В Україні поширювалася творча думка видатних зодчих, російських і західноєвропейських, участь яких у тематиці типового і повторного будівництва надавала архітектурним спорудам єдності стилю, що підносило будівельну культуру. Міський центр переважно забудовувався адміністративними спо-



175. П.Дубровський. Палац Павла Галагана. Сокиринці. 1824–1830.

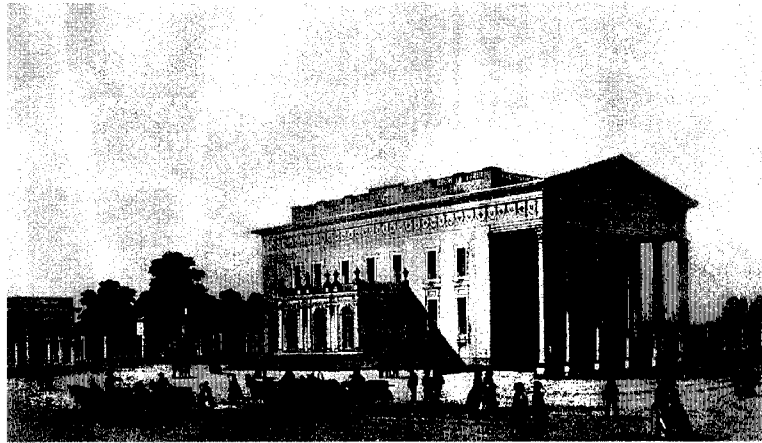


176. Е.Блер. Палац графа Воронцова. Алушка. Крим. 1828–1846.

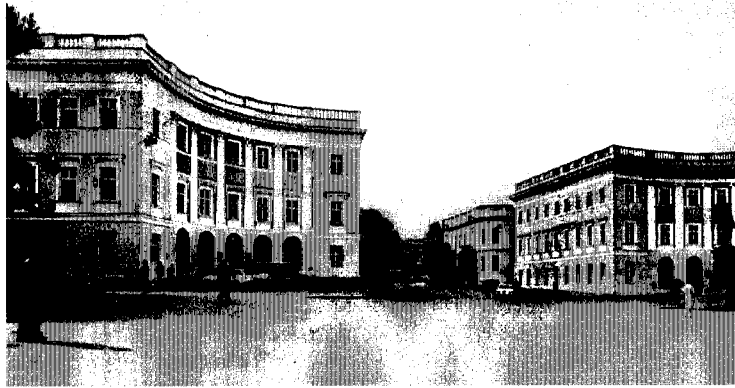
рудами, які визначали його характер. Стильові норми класицизму в цьому випадку підпорядковувалися призначенню споруд, що виражалось у стриманості загальної композиції, обмеженні декоративними елементами з підкресленням центральної частини рустиковим цоколем, колонним портиком або пілястрами (губернські правління, дворянські зібрання, лікарні, пошта тощо). Однак у багатьох містах чимало офіційних споруд належать до відомих творів архітектури, насамперед театри, які тоді з'явилися і вели будівельний родовід з класицизму (прикметою їх є обов'язковий колонний портик головного фасаду).

Прикладом міста, що будувалось за цілеспрямованим задумом, стала Одеса. Генеральний план Одеси, розпочатий 1794 р. і завершений 1814 р. у період діяльності градоначальника Рішельє, передбачав комбінацію двох прямокутних вуличних мереж, викликаних потребами транспортного сполучення. Більшість вулиць мали відкриту перспективу до моря, виділялись три головні паралельні магістралі: одна вела до початку приморського бульвару, друга — до монументу Рішельє, третя — це бульвар з двома ринковими площами. Забудова тих років визначила характер міста, архітектурний вигляд якого складався під впливом Петербурга. Проте неповторність Одеси зумовило не лише регулярне планування, а й винятково естетичне поєднання архітектури з природою, парками, терасами, бульварами, мальовничими спусками, балками. Все це використовувалося для створення ефектного фасаду з боку моря. Суттєву частину бульвару, що йшов паралельно до берега, становив ансамбль фронтальних споруд, серед яких — монументальні сходи (їх 200), палаци князів Воронцова, Нарішкіна, графа Потоцького та ін. Палац Воронцова — з одного боку, та споруда Старої біржі — з іншого, замикали протяжність бульвару.

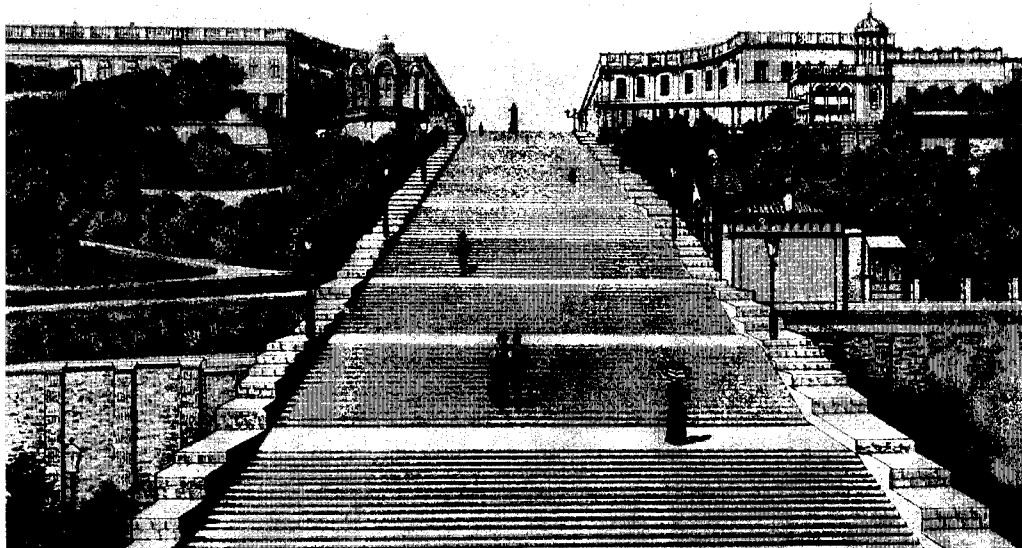
Перші значні споруди в Одесі збудовані за проектами швейцарського зодчого Тома де Томона. Найзначніша його споруда — Одеський театр (1809), що нагадував своїм виглядом грецький храм з корінфським портиком з торцевого боку (не зберігся). За проектами Томона збудовані портові склади, виконані у монументальних формах; шпиталь (1805, тепер міська лікарня) — двоповерховий корпус із доричним портиком, фонтаном і пандусами для під'їзду. Композиційним центром ув'язки міста з приморським бульваром стала півкругла площа, оточена готелем, двома будинками з увігнутими фасадами (архітектор А.Мельников) і пам'ятником Рішельє, встановленому по осі Потьомкінських сходів



177. Тома де Томон.  
Театр. Одеса.  
1809.



178. А.Мельников.  
Півкругла площа.  
Ансамбль споруд. Одеса.  
1827–1829.



179. Ф.Бовфо. Потьомкінські сходи. Одеса. 1837–1841.

(скульптор І.Мартос). Сходи на Приморському бульварі (1837–1841) спроектував Франц Бовфо, як і палац Воронцова та біржу, що завершували бульвар, відкритий у бік моря. Ці споруди разом творять урочистий вхід від порту до міста. Палац і біржа, що вирізняються спокійними формами і стриманим декором, доповнювалися корінфською колонадою та бельведером-колонадою у вигляді античного храмика.

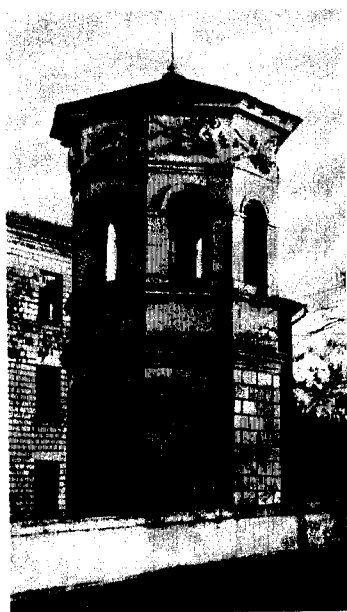
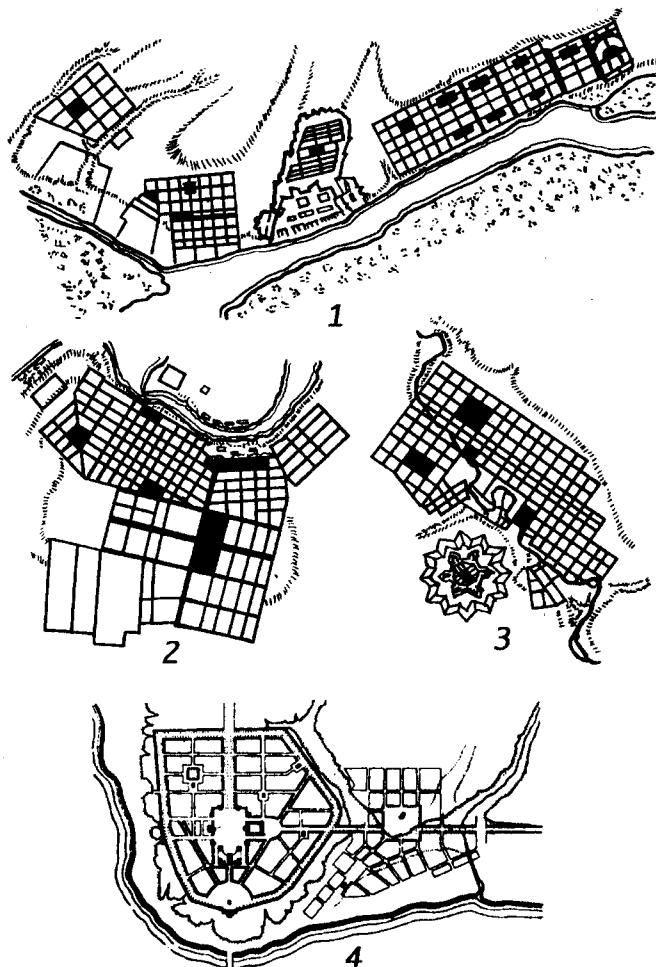
Інші міста півдня України формуються і забудовуються також наприкінці XVIII ст.: Єлисаветград (1765), Херсон (1778), Катеринослав (1776), Миколаїв (1787). Розташування міст на берегах Дніпра поступово збагачувалося будовами з дотриманням ансамблів площ. План м. Миколаєва склав Іван Старов, прибічник чистих і суворих стильових форм класицизму. Окремі споруди цих міст належать до визначних пам'яток, зокрема Чорноморський шпиталь у Херсоні (1808–1810; архітектор Андреян Захаров). Значніша участь І.Старова у проектуванні міста Катеринослава, яке, за задумом Г.Потьомкіна, мало стати столицею Російської імперії. Відповідно палац Потьомкіна передбачався у центрі на площі, з якої радіально розходяться три вулиці. Таке чітке планування з'явилося внаслідок наслідувальних зразків, а прості форми споруд, художню виразність яких зумовлює пропорційно і ритмічно організоване планування, де колони виконують функцію конструктивної опори, вважались тоді обов'язковими.

Завершує класицизм півдня України архітектура Криму. В містах Севастополі та Сімферополі центр заповнював комплекс парадних споруд: адміністративний палац, кадетський корпус і храм. Міський собор у Сімферополі збудований за проектом архітектора Людвіга Шарлеманя. Проте еллініська класика бездоганно втілена у Петропавлівському соборі Севастополя (1843, архітектор Василь Рульов), нагадуючи доричним ордером і периптером храм Тезея в Афінах. У Севастополі збудовано ще кілька пам'яток, відповідних давньогрецьким; — дорична Графська пристань у вигляді урочистих пропілей (1846, архітектор С.Уотсон), Морська бібліотека з вежею. Вежа нагадує Башту вітрів у Афінах, яку відповідно прикрашають вісім барельєфів зі зображенням на кожному міфічних посланців бога вітрів Еола у вигляді крилатої людини в польоті.

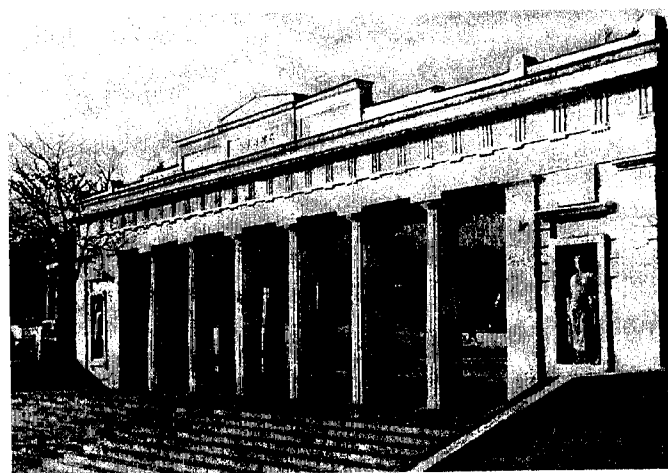
Нові вимоги до реконструкції міст, прагнення до ансамблю були застосовані у забудовах Полтави, Чернігова, Харкова, Києва, де класицизм залишив виняткові ансамблі та чимало різноманітних споруд, що визначило художній престиж міст. Тут чітко планувалися центральні площі, розширювалися та випрямлялися вулиці. За винятком території фортеці, Полтава зазнала докорінної перебудови, що суттєво змінило її вигляд. Центром її стала Кругла площа (діаметр 345 м), до якої сходяться вісім вулиць. Весь ансамбль площі з навколишніми будовами, що належить до найкращих ансамблів класицизму, запроєктував М.Амвросимович, полтавський губернський архітектор. Будівництво здійснено впродовж 1803–1811 рр. Більшість будинків, що оточують площу і розміщені на прилеглих вулицях, збудовані за типовими проектами (архітектор А.Захаров). Це будинки генерал-губернатора, губернатора, віце-губернатора, губернські присутні місця, а також Малоросійський поштамт (архітектор Е.Соколов). Війна 1812 р. завадила запроєктованому будівництву гімназії в одному з кварталів міста. Споруди одного стилю, монумент у центрі на честь Полтавської битви 1709 р. творять цільний ансамбль, однак, спостерігалась невідповідність масштабу споруд величині площі, яка початково призначалась для ярмарків. Тому вирішено було посадити сквер, що став місцем відпочинку.

У Харкові реконструкція розпочалася з визначенням головної площі — Соборної, біля Успенського собору, де сформувався адміністративний центр. Тут були зведені будинок генерал-губернатора Слобожанщини, присутні місця й інші будинки. Над стильовим вдосконаленням площі працював харківський

180. Міста Південної України.  
Плани 1770–1790 рр.  
Кресленики В.Тимофійенка:  
1 — Херсон;  
2 — Миколаїв;  
3 — Єлисаветград;  
4 — Катеринослав-2  
на Дніпрі.



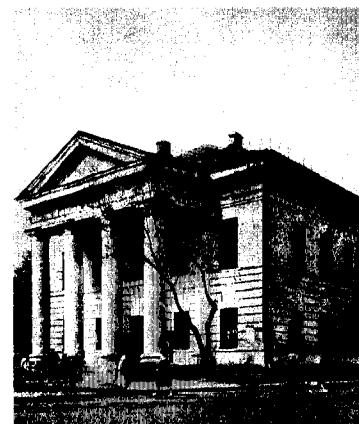
181. "Башта вітрів" Морської бібліотеки у Севастополі. Початок XIX ст.



182. С.Уотсон. Графська пристань. Севастополь. Крим. 1846.



183. Полтава. Кругла площа.



184. В.Гесте. Контрактний дім. Київ. 1815–1817.



185. В.Беретті. Університет. Київ. 1837–1842.

архітектор П.Ярославський. Розбудову міста здійснював професор архітектури Харківського університету Є.Васильєв, котрий проектував державні й приватні замовлення: будинки дворянського зібрання, поштамт, колегіум, головний корпус університету та приватні будівлі. Проектована ним дзвіниця Успенського собору стала доміантою міста. Відкриття у Харкові 1804 р. університету сприяло об'єднанню творчих сил, науки і мистецтва, що характерно для класицизму.

Масштабніше проводилась реконструкція Києва, також за генеральним планом (1787), провідним виконавцем якого був А.Меленський, учень Д.Кваренгі. Як губернський архітектор він упродовж 1799–1829 рр. сміливо втілював генеральну лінію на перетворення Києва, об'єднавши воедино три великі його райони — Старе княже місто, Подол і Печерськ. Це перетворило Київ на сучасне європейське місто. А.Меленський визначив головну магістраль Києва — Хрещатик з прилеглими вулицями, які почав забудовувати, творчо використовуючи складний рельєф території. З приєднанням 1793 р. до Правобережної України Київ втратив прикордонний характер, отримавши умови для економічного та культурного розвитку. На той час місто було переважно дерев'яним. Пожежа 1811 р. знищила Подол, де ще дотримувались давнього планування (вузькі й криві вулиці, торгова площа з магістратом у центрі). Новий план Подолу опрацював петербурзький архітектор В.Гесте за сприяння А.Меленського. Відповідно цей район Києва суттєво змінився: чіткий розподіл на квартали, прямі й широкі вулиці, житлові будинки зі зразковими стильовими фасадами, але позбавлені помпезності, дво-триповерхові. Чимало на Подолі було збудовано

громадських і торгових споруд, з-поміж яких вирізнявся Контрактовий дім (архітектор В.Гесте, 1815–1817) з активно висунутим чотириколонним доричним портиком з торцевого боку й увінчаним трикутним фронтоном, а боковий фасад був оформлений шістьма тричвертними колонами. Стіни першого поверху прикрашає стрічковий руст.

У стилі класицизму був також зведений Гостинний двір. А.Меленський в цьому районі Києва добудував нові корпуси Флорівського монастиря — двоповерхові келії, господарські споруди та резиденцію ігумена, у центрі монастиря — церкву Воскресіння Христового (1820). Загалом А.Меленський, прихильник збереження унікального природного оточення, прикрасив місто кількома пам'ятниками, це — "Магдебурзька колона" (1802) на честь повернення Києву права міста самоврядування та мавзолей "Аскольдова могила" (1809–1810; на місці, де, за переказами, нібито було поховання київського князя Аскольда), у вигляді церкви-ротонди, оперезаної колонадою.

Після А.Меленського губернським архітектором став П.Дубровський, продовжувач класицизму. При ньому було затверджено новий генеральний план розбудови міста (1837), з'явилися площі та вулиці, зокрема паралельна до Хрещатика — Володимирська, а також нові, масштабніші споруди — Київський університет, Інститут шляхетних дівчат. Споруда університету належить до найзначніших будов періоду класицизму. Зведений у 1837–1843 рр. за проектом видатного архітектора В.Беретті, будинок складається з чотирьох триповерхових корпусів, що творять прямокутний двір. Головний вхід з Володимирської вулиці оформлений восьмиколонним іонійським портиком. Усі приміщення перекриті хрестовинами або півциркульними склепіннями. Фасади оформлені стримано, цокольні поверх рустований, два верхні поверхи розподілені між собою широким фризом з глухою балюстрадою під вікнами. Всі об'єми завершені класичним антаблементом. Університет, на відміну від інших пам'яток класицизму, що виступають у білому або біло-жовтому кольорах, має колір стін — червоний, а бази колон, капітелі, модульони і карнизи, відлиті із чавуну — чорний. Університетський фасад з протилежного боку, від Ботанічного саду (заснований 1841 р.), не повторює парадний. Він стриманіший, портик шестиколонний з фронтоном, будинок має фланкуючі ризаліти з боків.

Буквальний шквал класицистичної архітектури не загальмував традиційного будівництва, яке продовжувалося у дерев'яних церквах на всій території України, особливо у другій половині XVIII ст.

Класицизм певною мірою сприяв активізації церковного будівництва. Незважаючи на те, що в подальшому майже кожна пам'ятка зазнала деформуючих перебудовних втручань, все-таки ці храми, насамперед на схід від Дніпра, Чернігівщині й Слобожанщині, за розмірами були значно більші, ніж на Правобережжі, на три або п'ять зрубів. Та найголовніше — тут виявився тривалий національний будівничий досвід.

### 3.2. Скульптура класицизму і романтизму

Скульптура Галичини — показовий приклад тривалої боротьби старих форм з новими.

Нова культура Просвітництва, поширюючись майже в усій Європі, відображалась у різних галузях духовної діяльності, певною мірою зачепила Польщу. В другій половині XVIII ст. частина Польщі — Галичина, під назвою королівство Галіції і Лодомерії, увійшла до складу Австрії. "Просвітлений абсолютизм" Марії-Терезії, занепокоєної революційними подіями у Франції, не був схильний до пластичних образів глибокого громадянського звучання.

Класицизм у Відні не набув повного розквіту, і скульптура мала казенний відбиток, виконуючи роль декоративного приладу до архітектури. Таким новий стиль увійшов у львівське середовище і не став "великим стилем". Нова адміністрація, офіційно заохочуючи зміни художнього стилю, не сприяла піднесенню в скульптурних рельєфах високих патріотичних ідей чи героїчного тлумачення образів у композиціях на античні теми. Тут відкидалися поширені в класицизмі інших країн не лише ідеї мужнього служіння батьківщині, теми боротьби за її незалежність, образи громадянської доблесті, а навіть теми людського страждання та прагнення свободи. Найзручнішим видавалося тоді приділяти увагу пишному декоративному оздобленню інтер'єрів, що досконало виявилось в будинку губернатора у Львові.

За привілеями, наданими для Львова імператором Йосифом II 1789 р., була припинена сваволя шляхти, піднеслась загальна культура міста (Пареев Ф., 1894, с. 157–163). Виглядало так, наче Австрія привнесла до завойованого краю високу культуру, що ґрунтувалась на античності з її ідеалами краси, відповідними тогочасним уявленням про розумне і справедливе суспільство.

У Львові на Площі Ринок 1793 р. (рік повалення Французької революції) з'явилися чотири статуї. Вони зображували давньогрецьких та римських богів і героїв: Нептуна, Амфітриту, Артеміду, Адоніса, котрі втілювали античний ідеал вільної та прегарної людської особистості. Спокійна велич цих скульптурних зображень контрастувала з бурхливими подіями епохи, а ще виразніше — з доквіллям. Хоча тоді розпочалася активна класицистична декорація фасадів багатьох будинків Площі та за неповне півстоліття замість старої готично-ренесансної ратуші з'явилась велична споруда ратуші в стриманих нормах австрійського класицизму. Автор скульптур — скульптор Вітвер з Відня. Однак до Львова приїхали два Вітвери, брати-близнюки Гартман і Йоганн.

Брати дотримувались різних художніх орієнтирів: Йоганн (кінець 1774–1825) зберігав замилювання до бароко, Гартман (кінець 1774–1811) — до античності. Обидва, без сумніву, були знайомі з дослідженням Й.Вінкельманна — "Історія мистецтва давнини", текст якого вміщував 200 гравюр. І, як пише автор, ілюстрації вирізнялися винятковим знанням античних пам'яток. Серед них Нептун був зображений як Юпітер, з тризубом у руці, неначе зі списом (Вінкельманн, 1933, с. 12, 201). Зображення подібне до статуї елліністичного правителя (так званого Діадоха) (Рим, Музей Герм). Амфітрита, дружина Нептуна, також зображена на хвилях, поруч з дельфіном (його роль, за міфічною оповіддю в справі одруження Нептуна, дуже велика). Це перші у Львові майже оголені статуї. Також представлена Діана (Артеміда), богиня плодючості та покровителька вагітних, опікунка життя на землі; вона зображена стрункою, з луком та у супроводі собак. Нарешті, — Адоніс поруч з диким вепром. Всі чотири статуї майже триметрової висоти, висічені надзвичайно майстерно з каменю-пісковика. У них ще відчутні зв'язки з бароковим мистецтвом, насамперед у трактуванні оголеного тіла та декоративному укладі драперій. Бароковість, що проглядає крізь античну "грецьку манеру", порушуючи стильову чистоту виразу, відповідала б творчому характеру Йоганна Вітвера, хоча до цього часу їх автором вважався Гартман Вітвер, і про існування другого Вітвера не згадувалося.

Однак постає найголовніше питання: чому вибір упав на ці чотири, здавалося б, випадково зіставлені міфологічні постаті? Яке історичне навантаження вони несли тоді?

Програма скульптурних зображень, очевидно, не була випадковою, і пов'язувалась з історичними подіями: приєднанням Галичини до Австрії. В період класицизму звернення до античної культури сприймалося актуальним і зако-

номірним, з розрахунку на високоосвічене середовище, а в цьому випадку розглядалося з позиції "просвітницького абсолютизму" як утвердження гуманізму. Тому у Львові (однак невідомо, з ініціативи міської адміністрації, чи за розпорядженням із Відня) просвітницька програма, що поставала в міфологічних образах, передусім скеровувалась на піднесення престижу цісарської влади та зміцнення позиції імперської адміністрації.

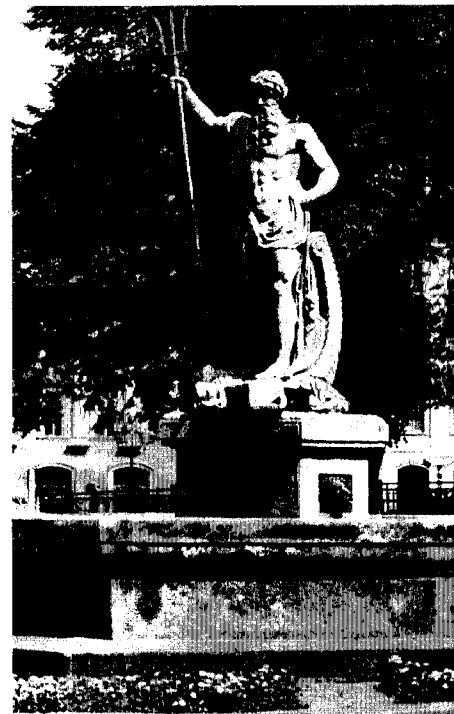
Водночас у міфічних образах зашифровувалися важливі історичні події та програма влади. Отже, Нептун втілював історичний факт — появу трактату про розподіл Польщі. Трактат підписано 23 липня (5 серпня) у Петербурзі, дата відповідала святу Нептуна. Крім того, Нептун виступив і в іншому статусі — захисника полісу (міста). Вибрання Діани, ймовірно, мотивувалось не її втіленням богині місяця або полювання та рослинності. Радше це пояснювалось тим, що вона виступає покровителькою союзу латинян з кількома народами, тобто немов би захисницею багатонаціональної держави, якою була Австрія того часу. Діана також символізувала владарювання та відстоювала права і засади громадянства як охоронниця правопорядку й загалом життя на землі. Щодо образів Амфітрита й Адоніса, то Амфітрита, ймовірно, імпувала тим, що була дружиною Нептуна й уособлювала стійкість античного подружжя. Адоніс — популярний персонаж грецької та фінікійсько-сирійської міфології; ім'я походить від фінікійського слова "адон", "господь", "владика". Адоніс як божество, що мав рослинні функції, пов'язувався з періодичними змінами природи, її умиранням та відродженням. Отже, він символізував вічність життя, гармонійного поєднання життя та смерті у природі. Цей гарний юнак втілював своїм образом гармонію в природі та суспільстві, що ідеально розкривало намагання нової влади донести ідеал австрійської монархії на приєднаних землях.

Скульптури в центрі Львова, навколо будинку влади, безумовно, втілювали складніший зміст, а не лише новий етичний та естетичний ідеал.

З класицизмом повернулася до Львова мода прикрашання фасадів будинків рельєфами й увінчення атаків круглою скульптурою. Адміністративні споруди переважно не оздоблювалися, хіба що за незначними винятками. Тематика рельєфів міфологічна. Працювало кілька скульпторів — уже згадані Вітвери та брати Шимзери, Антон та Йоганн. Пізніше нечисленну групу різьбярів доповнив Поль Евтель. Очевидно, грандіозний обсяг створеного виконували обладнані майстерні, де працювало чимало помічників.

У пластичному характері рельєфів простежувалося дві концепції передачі об'ємної форми: *горельєфна* та *барельєфна*. Передусім домінувало оголене людське тіло, модельоване анатомічно бездоганно. В горельєфній концепції ще зберігався відгомін бароко, властивий творчому почерку Й.Вітвера; барельєфна — відповідала А.Шимзеру, корий виховувався у Відні й Парижі, на класичній основі глибокого вивчення античного та ренесансного мистецтва, вдосконалюючись у спілкуванні з А.Кановою — провідним представником класицизму в європейському мистецтві.

Будинок Земського Кредитового товариства, або, як ще його називали, "будинку Гаузнера", споруджувався у 1809–1811 та 1821–1822 рр. Споруду вирізняли рельєфи, що покривали простінки між корінфськими пілястрами ризалітів та фриз між другим і третім поверхами упродовж усього фасаду у вигляді декоративних та фігуративних вставок. Проте найкращі рельєфи фланкують центральні двері других поверхів, що ведуть на балкони ризалітів, підтримувані колонами й атлантами. Зліва — дві групи на тему кохання Амура і Психеї. Справа — тема у двох рельєфах драматичніша: "Еней, що рятує свого батька Анхіза" та "Викрадення Єлени". Ці рельєфи чистотою форм і лінійною відточеністю контурів, якими оточені міцно промодельовані постаті, відповідають високому стильовому ідеалу класицизму.



186. Г.Вітвер. Нептун. Площа Ринок. Львів. 1793.



187. Г.Вітвер. Діана. Площа Ринок. Львів. 1793.



188. Г.Вітвер. Амфітрита. Площа Ринок. Львів. 1793.



189. Г.Вітвер. Адоніс. Площа Ринок. Львів. 1793.

Подвійне авторство — Гартмана Вітвера й Антона Шимзера — мають рельєфи фасадів двох будинків: № 10 на Шевській вулиці та № 8 на вулиці Винниченка. Рельєфи розташовані під вікнами. Темі взяті з грецької міфології: судячи з емблем, рельєфи зображають Зевса з орлом та Геру з павою, Афродіту з Амуром та Адонісом, Артеміду з Актеоном та Аполлона з лірою і сонцем.

Будинки на розі вулиць Винниченка і Личаківської щедро художньо оздоблені. Крім двох фризових рядів між поверхами, його завершують фігуративні аттики. Тут над оздобленням також працювали Й.Вітвер з А.Шимзером. Можна визначити участь кожного із них: Йоганну Вітверу належать чудові тематичні рельєфи зі зображенням міфічних божеств, де він виявив свою ерудицію, інші рельєфи зі сценами дитячих ігор — Антону Шимзеру. А.Шимзеру як послідовнику ідеалістичного класицизму А. Канови властива передусім класична культура виконання, притаманна античному ідеалові, що існує поза історією і тогочасністю. Цього принципу А.Шимзер дотримувався впродовж усього недовгого життя. Його творчість становить кульмінацію мистецтва класицизму у Львові й продовжує ту лінію, яку привніс Г.Вітвер у гробниці Борковських.

Друга велика тема львівських скульпторів — творення надмогильних пам'ятників, що поширилася на межі XVIII–XIX ст. в Європі. Для розгортання у Львові широкомасштабних робіт у меморіальній діяльності актуальними були розпорядження магістрату про закриття в межах міста численних кладовищ біля храмів (1783) і винесення загального цвинтаря за межі міста; з 1786 р. офіційно відкрито Личаківський некрополь.

Тип класичного надгробка, що залишався популярним до кінця XVIII ст. і впродовж першої половини XIX ст., імпонуючи стильовою цільністю, художньою виразністю та відповідним драматичним змістом, був започаткований у Львові Г.Вітвером та А.Шимзером. Можливо, вперше у Львові з'явилася традиція ставити на могилах меморіальний образ у вигляді кам'яної скульптури, сповнений людськими стражданнями, болям, скорботою.

Такий образ у Г.Вітвера найчастіше виражався через мотив тужливо похилої жіночої постаті, що стоїть біля урни, спершись рукою на могильний камінь і майже повністю закривши сумне обличчя. Натомість у А.Шимзера через постаті по-античному досконалих юнаків (скульптор був автором кількох багатофігурних надгробків) із символами сну, — вони по-різному виражають горе: відчуження, станом покинутості та самоти, настроєм світлої печалі. Поетизму надгробних скульптур, їх емоційній дії значною мірою сприяло просторове оточення.

У цій сфері творчий потенціал Г.Вітвера, можливо, розкрився найповніше, хоча його надмогильна пластика ще позначена певною одноманітністю. Переважно постаті таких плакальниць дещо більші від натуральної величини. Вони одягнуті в широкі шати, що, спадаючи густими блянками, нагадують канелюри класичних колон. Проте в наслідуванні античних образів Г.Вітвер уникнув сухої стилізації. Його жіночі постаті гармонійною урівноваженістю, красивою будовою, сентиментальним настроєм звернені до сучасності. В античності митець бачив людину, що здатна до всебічного розвитку, зовнішньої та внутрішньої досконалості.

Епоха Просвітництва зверталась до гуманізму античного мистецтва з тим, щоб робити сучасників кращими. Виходячи з цього постулату, художні образи набували рис, не типових для реальної дійсності, тому чинник соціальної зумовленості не виконував особливої ролі. Важливим була їхня абстрагована піднесеність над побутовістю, підкреслено висока морально-етична позиція. Адже Природа вважалась ідеальним середовищем збереження людських моральних якостей, отже, і поетизований людський образ в скульптурі набував глибшого звучання в максимальному її оточенні. Такий образ сприймався ідеально досконалим за духовними цінностями, опоетизованими класицизмом.

Г.Вітвер органічно сприйняв епоху Просвітництва — він у ній народився, хоча ще звертався до попередньої, відчуваючи тягар її естетичних оцінок і образів. На Личаківському цвинтарі ним створено надгробок Марії Анни з Калиновських, графині Понінської, з постаттю Богоматері; пам'ятники Юліани Шрангнер, родини Шабінгерів, Софії Зігель та ін.

До кращих творів скульптора належать виконані з полянського пісковика дві фігурки плакальників з каплиці Дунін-Борковських: юнак з опущеним вниз смолоскипом і молода жінка з накинutoю на голову палкою. Тут він показав бездоганне володіння формою: підкреслена краса молодого пружного тіла і тонке душевне страждання.

Шедевр Г.Вітвера — меморіальний пам'ятник К.Яблоновської (1806) у кафедральному костелі. Підпис автора (на щиті з гербом родини): *Hartmann Witwer akademischer: bildhauer/fecit*. Пам'ятник складений з пристінної стелли (чорний граніт), що слугує постаментом для урни, покритої спадистою драперією, та двох постатей плакальниць (білий алебастр), які визначають скорботний тонус цілості. Обидві постаті горельєфні: одна сидить біля підніжжя стелли, інша стоїть на підвищенні, спираючись однією рукою на щит, друга рука підпирає голову. В постажах досягнуто високого рівня майстерності, про що засвідчують вираз облич, деталі зачісок, віртуозні блянки, філігранні завершення рук і ніг. При цьому деталізована постаць щільно поставлена на рівному тлі чорного граніту, чітко виражаючи засади класицизму. Такий рівень майстерності у тогочасному Львові не був перевершений (Додаток 3, іл. 190).

Другу групу становлять пам'ятники, створені Антоном Шимзером та його молодшим братом Йоганном Шимзером (1793–1856). Згодом з'явився третій Шимзер, син Йоганна — Леопольд (1833–1888). Отже, тривалий час, майже повне століття, Шимзери творили для Личаківського цвинтаря.

Класицистичну естетику А.Шимзер сприймав як єдину творчу програму. Він рівнявся на А.Канова в творенні неокласичної концепції надгробного пам'ятника, зокрема багатофігурного, до чого мав особливе натхнення. З-поміж майже двох десятків пам'ятників, створених ним для Личаківського цвинтаря, вирізняється оригінальністю композиційного вирішення і художнім виконанням алегорична група на могилі трьох міщанських родин Браєрів-Тренклів-Вейглів. На широкій плиті вільно розташовано три постаті натуральної величини: біля урни, що завершує могильний цоколь, стоїть крилатий бог сну Гіпнос у вінку з маківок, у правій руці він тримає пучок маку, лівою веде за руку молоду жінку в довгих шатах. До них, зігнувшись, крокує юнак, одягнений в туніку, тримаючи обома руками лакрімаріум, наповнений слізьми. Троє постатей символізують смерть, смуток і біль. Постаті зображені без звичних атрибутів, молодими і доскональними, проте сповненими стриманого смутку. Душевний стан кожного з них переданий індивідуально, щоб загалом створити "згусток печалі" та протиставити їй прекрасну молодість, яка швидко згасає.

А.Шимзер неодноразово звертався до мотиву скорботної постаті, ще введений Г.Вітвером; проте атлетичний юнак з вузькою стрічкою драперій, заклавши ногу на ногу (пам'ятник Амалії Голембської), мужніше виражав почуття — тут сентименталізму бракувало місця.

Зовсім по-іншому змодельований пам'ятник губернаторові Галичини Францу фон Гауеру: прохід до гробниці стережуть два леви — один дримає, інший пильнує. Мотив не новий. Звертався до мотиву левів і А.Канова при створенні гробниці Папи Климента XIII (собор св. Петра, Рим).

За тими ж нормативами розвивалася пластика у східній частині України. Тут дотримувалися традицій барокового іконостасного різьблення, властивих народним майстрам. Вони виготовляли об'ємні постаті святих та паркові статуї, що мало відрізнялись за характером і пластичними якостями від іконостасних





191. Г.Вітвер. Надгробок Юліанни Шрангнерової.  
Личаківський цвинтар. Львів. 1809.



192. А.Шимзер. Надгробок Амалії Голембської.  
Личаківський цвинтар. Львів. 1825.



193. А.Шимзер. Надгробок Браєрів-Тренклів-Вейглів. Личаківський цвинтар. Львів.

декоративних творів. Участь народних майстрів у декоративному оздобленні архітектури очевидна. Відомо, що у Києві працював Василь Деша, Полтаві — Григорій Гальченко, Ніжині — Кіндрат Орловський, Миргороді — Федір Сніцар, Переяславі — Василь Раскевич, Глухові — Павло Пушкаревський. Перечислення неповне, оскільки в кожному місті або містечку був свій прославлений майстер. Народні майстри працювали в різних матеріалах, найчастіше використовували дерево. Винятковим зразком такого мистецтва є скульптурна композиція "Самсон, що роздирає левові пащу", яка була встановлена в Києві на Контрактовій площі (близько 1809).

Найвидатнішим представником високого класицизму в скульптурі був виходець з України Іван Мартос (1754–1835). Десятилітнім хлопчиком Іван був зарахований до Петербурзької академії мистецтв. Після її закінчення 1773 р. продовжив навчання у Римі як стипендіат (до 1779).

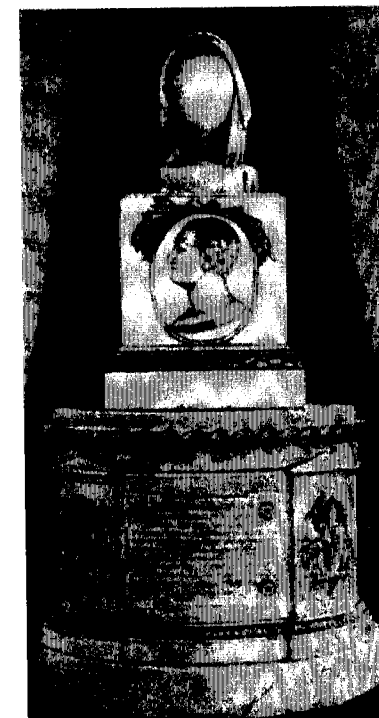
За виняткову професійну майстерність, розуміння чеканної ясності пластичної форми, захоплення античним мистецтвом сучасники називали І.Мартоса "Фідієм дев'ятнадцятого століття". Низка створених ним пам'ятників призначалась для українських міст.

У 1797–1805 рр. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври встановлений надмогильний генерал-фельдмаршалові П.Рум'янцеву-Задунайському. Над цим пам'ятником він працював спільно з архітектором Тома де Томоном. Пам'ятник мав вигляд двоколонного доричного ордера портика, завершеного фронтоном, де на стелі між колонами розміщався великий медальйон з портретом Рум'янцева. Полководець, що зображений античним воїном, увінчаний лаврами. Ще скромнішої, але виразнішої форми — церковний надгробок останнього гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського, встановлений у Батурині (1803–1805), — профільний рельєфний портрет в овалі на квадратній тумбі, на якій стоїть урна з покривалом.



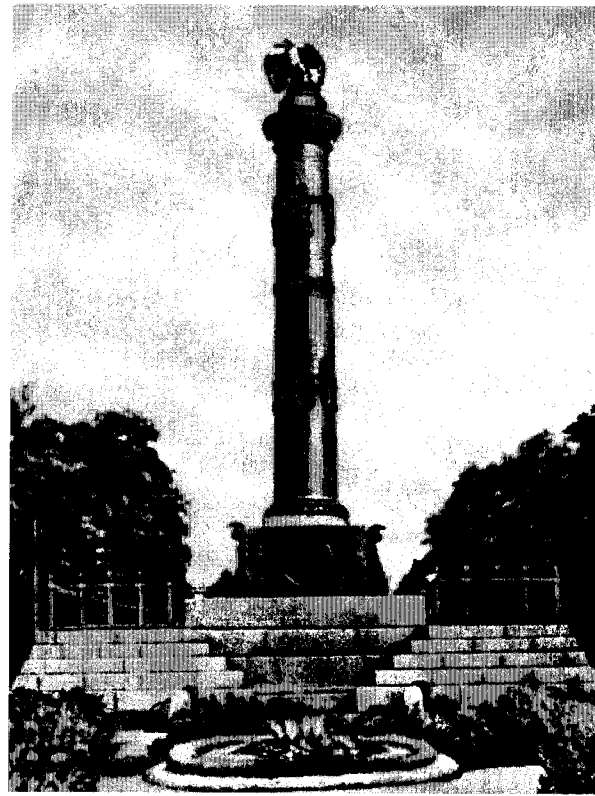
194 І.Мартос.  
Надгробок генерал-фельдмаршала  
П.Рум'янцева-Задунайського.  
Успенський собор  
Києво-Печерської лаври.  
1797–1805.

195. І.Мартос.  
Надгробок Кирила  
Розумовського.  
Батурин.  
1803–1805.





196. І.Мартос. Пам'ятник Дюку Рішельє.  
Одеса. 1823–1829.



197. Ф.Щедрін. Монумент Слави.  
Бронза. Полтава. 1805–1811.

У монументальних статуях і рельєфах, що прикрашають архітектуру, скульптор особливого значення надавав проблемі синтезу. Найкращим вирішенням цієї проблеми є монументальна статуя Іоанна Хрестителя та величезний горельєф "Добування Мойсеєм води із скелі" для Казанського собору Санкт-Петербурга. По-справжньому великим його творінням стала колосальних розмірів скульптурна група на геометрично чіткому гранітному п'єдесталі — пам'ятник Мініну і Пожарському (Красна площа, Москва). На пам'ятнику скульптор залишив напис: "Сочинил и изваял Иоанн Петрович Мартос родом из Ични".

До вищих досягнень синтезу належить пам'ятник Дюку (1823–1829) А.-Е.Рішельє в Одесі. Пам'ятник чудово поєднаний з розташованими півколом на площі архітектурними спорудами, знаменитими одеськими сходами та Приморським бульваром. Постаць в античному одязі, гіматій вільно спадає з лівого плеча до ніг, надаючи їй історичної винятковості, величавої простоти і шляхетної стриманості. Особливо природний жест правої руки, що вказує на розташований внизу порт. Постаць стоїть на прямокутному гранітному п'єдесталі, що ґрунтується на ступінчастому цоколі. П'єдестал з трьох боків оздоблений бронзовими алегоричними барельєфами, що зображують *землеробство, торгівлю і правосуддя* — різнобічні напрями суспільної діяльності градоначальника Рішельє. Однак уже в цьому пам'ятникові Мартос, зображаючи герцога у вигляді римського сенатора, довів своє захоплення античністю й ідеалізацію образу до повного протиріччя з реальністю, хоча і досягнув вищого стильового виразу. І.Мартос через античну традицію прагнув розкрити сутність корисних діянь людини, в цьому випадку — градоначальника Рішельє, проте його образ залишився історично віддаленим від сучасності та відстороненим своєю абсолютною класичною зразковістю.

До монументів-пам'ятників належить створений до 100-ліття Полтавської битви монумент Слави у вигляді колони тосканського ордера, з розвинутим п'єдесталом і увінчаною бронзовим орлом (1805–1811). Початковий проект розробив архітектор М.Амросимов, в основу якого закладена конструктивна думка, — колона, що здавна в культурах світу вирізнялася багатством змісту. В цьому випадку — з базою й завершенням колона символізувала перемогу в битві. Однак цей проект у Петербурзі був підданий критиці. Розробка монумента була доручена Тома де Томону, який все ж зберіг початкову ідею — колону, збагативши п'єдестал і оточення — у вигляді уступчастої фортеці. П'єдестал прикрасили бронзові рельєфи військових доблестей, які виконав скульптор Ф.Щедрін. Колону увінчав позолочений бронзовий орел з розпростертими крилами, лавровим вінком у дзьобі та пазурах — перунами (стрілами) війни. П'єдестал-фортеця збагачений 18 жерлами гармат — трофеями війни, взятими з Полтавської битви. Пам'ятник вирішений у популярному для класицизму звертанні до емблем і образів стародавнього імператорського Риму. В цьому його історична спадкоємність і одночасно пам'ять про трагедію Батурина та відлік невільничої долі Гетьманської України.

У скульптурі першої половини ХІХ ст. продовжувалось класицистичне вираження. На стику класицизму і романтизму творили два скульптори, вихідці з Волині, поляки за національністю — Томаш Оскар Сосновський (1810–1888) та Віктор Бродський (1817–1904). Обидва виступали в час розгортання романтизму, але виховані на бездоганних зразках античності та на пригашених патріотичних настроях після поразки польського повстання 1831 р. Ці скульптори, уникаючи політичних акцентів, схилились до традицій римського класицизму, закладеного його видатними представниками — А.Кановою та Б.Торвальдсеном. Т.Сосновський навчався у Варшаві, Берліні та Римі (тут був учнем П'єтро Tenerani). Працював у майстерні, яка раніше належала А.Канові. Тематика його праць дуже широка: античність, середньовічна історія, новозавітні теми та сучасність — виключно портрети. У портретах, достатньо подібних, однак, не досягнуто глибшого індивідуального виразу (портрет Ю.Коженевського, Львівська галерея мистецтв). Суто класицизмом пройнята скульптура "Едіп і Антігона" (Краків, музей); в інших творах — зміст романтичний: "Ядвіга і Ягайло" (Краків, Планти), "Мертвий Христос" (Острог, Історико-краєзнавчий музей).

В.Бродський — запізнений класик. Він продовжував міфологічну тематику, користуючись всіма набутими пластичними засадами для ідеального під античність втілення. Відбиток романтизму простежується в його творах "Прикутий Прометей", численних версіях "Леди з лебедем", "Амур, що пробуджується в мушлі", "Мадонна дель Глобо". Актуальна національно-визвольна тематика злегка торкнулась лише портретів Тадеуша Костюшка, Адама Міцкевича, Владислава Чорторийського, Ігнаці Крашевського. Він володів віртуозною технікою, працював лише у мармурі. В портретах скульптор досягав виняткової подібності та досконалості. Дивуючи натуралістичною ілюзійністю (зображення прозорих сліз та заслони, як у погрудді "Скромність") й витонченою мовою неокласицизму, його мистецтво хоча й виражало романтичні проникнення у серцевину змісту, однак відзвучувало анахронізмом. Воно відсувалось наступними після романтизму скеруваннями.



198. Т.Сосновський.  
Портрет письменника і педагога  
Ю.Коженевського.  
Львівська галерея мистецтв.

### 3.3. Класицизм і романтизм у малярстві

У другій половині XVIII ст. набувають розвитку монументально-декоративне барокове малярство і водночас з ним — класицизм. Дві стильові тенденції — бароко і класицизм, стали провідними.

Однак за реальних тодішніх умов України, при унікальному розквіті барокового декоративізму в архітектурі та графічному оформленні книг, місця для класицизму в малярстві бути не могло. Середовище його не сприймало. Козацька старшина жила спогадами про минуле і визнавала мазепинський час як неповторні культурні звершення, хоча й осуджувала монархічні ідеї І.Самойловича та І.Мазепи. Критика такого гетьманського самодержавства кінця XVII—початку XVIII ст. знайшла відображення в "Конституції Пилипа Орлика" (1710).

Класицизм у малярстві не вирізнявся оригінальними рисами і не досягнув значного розвитку. Він став лише модним мистецтвом аристократії, для якої зацікавленість античністю була справою престижу, зводячись до зовнішнього естетичного споглядання. Консолідація буржуазної ідеології відбувається лише наприкінці XVIII ст.

Теоретичні основи розвитку нового мистецького напрямку розробив Й.Вінкельманн. Розмежовуючи мистецтво Греції та Риму, він вищу гідність античного мистецтва вбачав у "благородній простоті та спокійній величі". На його думку, такими ознаками вирізняється Стародавня Греція, зокрема епоха Фідія.

В Австрії не знайшлося творців, які б могли надати класицизмові внутрішньої глибини та величі. Саме це було мрією Вінкельманна. Зовсім протилежно сприймався класицизм у Франції, де малярству надавалась суспільна роль. Класицизм тут перетворений у дійове мистецтво, тому античність стала прикладом активної політичної діяльності. Так розподілився погляд на античність: для Австрії — вона об'єкт естетичного споглядання, для Франції — активної революційної дії; Австрії та Німеччині відповідала Греція, революційній Франції — республіканський Рим.

Австрійський класицизм був цілком вихолощений, він нічого не міг дати Львову, хіба що скерувати творчу думку в релігійну тематику та найпопулярніший на той час жанр — портрет.

У релігійному малярстві значних перемін не настало, хоча простежуються несподівані нововведення. Форма іконостаса залишилася традиційною, а кількість рядів поступово зменшувалась — без пасійного і навіть без апостольського. Оповідальні сцени (празничкові) зазнають іконографічних змін під впливом західноєвропейської гравюри. Характерним прикладом є іконостаси, створені Василем Петрановичем з Жовкви для Краснопуцанського монастиря (40-ві роки XVIII ст., знищений пожежею 1899 р.) та Лукою Долинським для Юрської церкви у Львові (80-ті роки XVIII ст.). У них візантійська система значно поступається впливом європейського мистецтва.

Децю конкретніше можна сказати про Остапа Білявського (1740–1804), хоча біографічних відомостей збереглося мало (Вуйцик, 1967, с. 59–67). Місце його народження — м. Городище на Бережанщині. Невідомо, де і в кого він навчався до від'їзду до Риму, де в 60-х роках студіював у Академії св.Луки. Відомі його малюнки з часу навчання "Св. Іоанн Євангеліст", "Сивілла", "Геркулес та Омфала". Останній малюнок скопійований з розписів Аннібале Каррачі в палаці Фарнезе (Рим). Усі датовані 1766 р. Починаючи від учнівства і впродовж творчого життя О.Білявський переважно підписував свої твори повним ім'ям з вказівкою "Della Akademia Romana Piktora".

\* У збірці Львівської державної наукової бібліотеки ім. В.Стефаника.

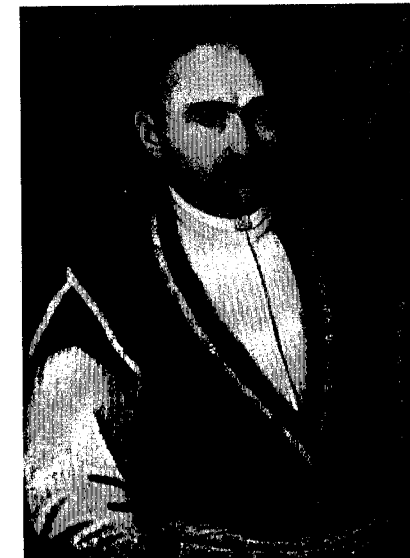
У Римі художник застав час, коли відбувалося захоплення класичним мистецтвом, цікавість до якого зумовили розкопки міст Геркуланума і Помпей, а також новішими історичними естетичними працями Й.Вінкельманна та творами живописця Антона Рафаеля Менгса. Все життя О.Білявський залишиться вірним почерпнутим знанням, малюнок у нього переважатиме над колористикою.

З 1771 р. О.Білявський працює у Львові. Відомо, що він виконував іконостаси для Львова (Успенська церква) та у позальвівських селах; 1776 р. розмалював церкву св. Миколи в Крехівському монастирі, але з цієї спадщини нічого не збереглося. Найціннішою ділянкою його творчості є портрети\*. Він малював львівських міщан, інколи представників магнатерії та серію вірменських архієпископів (найслабша з творчого погляду).

О.Білявський не був суворим ортодоксом. Деякі його твори, насамперед портрети, не зовсім класицистичні, оскільки ще позначені манірністю рококо. Однак до цих рідких явищ можна віднести лише кілька жіночих портретів: "Портрет Ришевської" (1781) та "Портрет дами з трояндами". (Додаток 3, іл. 199). У названих портретах навіть простежується первісна свіжість і м'яка гармонія ослаблених кольорів, що зберігають відгомін розкішного колоризму недавнього минулого. Проте у численних портретах митця, переважно чоловічих, відсутній будь-який натяк на свободу живопису. Характерно, що О.Білявський виключав щонайменшу присутність власної пристрасті у виконуваних творах. Так, ясно і просто окреслений у скромному контуші, підперезаному барвистим случьким поясом, віцесеньйор Ставропігійського братства Христофор Дейма (1782). Близькі до нього за трактуванням портрети жовківського міщанина Бачинського (1789), С.Завалкевича (1790) і його дружини (1789)\*\*, але особливо вишуканість виконання позначений портрет Ігнаці Потоцького, маршалка надвірного литовського\*\*\*.

Композиція цих скромних поясных і погрудних зображень проста, а безпосередність спостереження з уважним проникненням у сутність життя портретованого призвела до розуміння індивідуальності та справжньої значущості особи. У портретах львів'ян О.Білявський підкреслює зрівноваженість характерів, моральну силу кожної окремої особистості, людську гідність і силу волі. Він прагнув створити індивідуальний характер, а загалом творив тип епохи, — у кожному портретному образі втримувалася своя міра типового. Епоха вималюувалася за її представниками.

Доля іншого вихованця Академії св. Луки була незрівнянно сумнішою від попередника. Василь Береза (1754–1835) навчався у Римі сім років\*\*\*\*. Він народився у Свіржі Перемишлянського повіту на Львівщині 1765 р., залишився круглим сиротою, був взятий орденом Василіанів на виховання. Ігнатій Цетнер —



200. О.Білявський.  
Портрет Христофора Дейми. 1782.  
Львівська галерея мистецтв.

\* Львівський портрет XVI–XVIII ст. / Упорядник В.Овсійчук. — К., 1967. — С. 57–60.

\*\* Всі — у збірці Історичного музею Львова.

\*\*\* Львів. Галерея мистецтв.

\*\*\*\* Раставецький дату смерті подає 1827 р., Голубець — 1835 р. (Słownik artystów polskich. — Wrocław; Warszawa, 1971. — Т. 1. — S. 136).



201. В.Береза. Бій архангела Михаїла із сатаною. Вівтар церкви св.Андрія. Львів.

власник замку в Свіржі та маєтностей у Краковці, звернув увагу на обдарування хлопця і скерував його навчатися до Риму.

За час навчання Василь виконав чимало копій з картин релігійного змісту. Перебуваючи у Римі, залишив монастир і одружився. Повернувшись до рідного краю, ще деякий час працював у Краковці, знову відвідав Рим 1793 р., а після повернення осів у Свіржі. Виконував замовлення церков і костелів. У Львові В.Береза створив для монастиря францісканців великі композиції: "Різдво", "Воскресіння", "Св. Павло" (загинули в пожежі, 1833). Для бічного вітваря Львівського костела Бернардинського монастиря (тепер — церква св. Андрія) він виконав образ великих розмірів — "Св. архангел Михаїл" (вільна копія з Гвідо Рені). Його твір "Св. архангел Михаїл" ("Бій архангела Михаїла з сатаною") розкрив художнє кредо митця.

В.Береза дотримувався доктрини класицизму, що виражено в постатях, намальованих з пластичною ясністю, перевагою лінії над згаслим до монохромності кольором, у рівній, плавній поверхні, згідно з принципами класицизму.

З-поміж львівських художників останньої чверті XVIII ст. найпочесніше місце належить видатному художникові Лукашеві Долинському (1745–1824). Він народився у м. Біла Церква під Києвом, можливо, навчався у Київській духовній академії. Рано осиротів, Лукаш попав під опіку Київського уніатського митрополита Ф.Володковича, який звернув увагу на художні здібності хлопця. Саме митрополит направив Лукаша до Львова з перспективою подальшого навчання. У Львові Л.Долинським заопікувався митрополит Леон Шептицький, який його призначив учнем до художника Й.Радивиловського, що тоді працював над іконостасом у новозбудованій церкві св. Юрія. Й.Радивиловський і був першим учителем Л.Долинського. Однак ситуація різко змінилась. Й.Радивиловського усунуто від продовження художніх робіт (напевно, замовникові не зовсім відповідало важкувате, але високопрофесійне барокове мистецтво майстра). Л.Шептицький скерував Л.Долинського до Відня для навчання в Академії красних мистецтв, де у 1775–1777 рр. він вивчав монументальне та станкове малярство. Повернувшись до Львова, Л.Долинський закінчував іконостас і вівтарі численними іконами (тепер — у пресбітерії церкви св.Юра) — це пророки з виразними індивідуальними характеристиками, пасійні й празничкові сцени, великі композиції до вівтарів ("Св.Юрій", "Покрова Богородиці", "Апостоли Петро і Павло").

Високий авторитет австрійського малярства, його стильова вираженість сформували художні принципи Л.Долинського.

Виявилась і відмінність творчості Л.Долинського від Й.Радивиловського. Вона була не зовсім на користь творчості Л.Долинського, що, можливо, пізніше він усвідомив. Й.Радивиловський дотримувався традицій українського мистецтва, обережно обновлюючи його стильову структуру заради зближення з європейським мистецтвом, отже, відходом від візантійських канонів посилював предметно-чуттєве трактування. Він при цьому не міг не усвідомлювати, що з

непоправністю втрати духовної сили візантійщини, внесеної в українське малярство на його початках, нічого рівноцінного взамін не буде, хіба що матеріально-речова й реальна переконливість. Художник відмовляється від візантійського духу, таємничості атмосфери, канонічності типажу, хоча ще зберігав іконографічну схему. Однак він не зберіг найціннішого з візантійщини й української ікони — їх хроматизму. Його темнуватий живопис був-таки причиною поразки, яку зазнав майстер у церкві св.Юра.

Потім Л.Долинський малював чимало ікон, здавалось би, не відходячи від традицій: іконостас греко-католицької семінарії, ікони для церкви св. Онуфрія, для Бернардинського монастиря шість великого розміру страстей Христових. Чимало працював і для периферії (Підкамінь, Жовква, села Жовтанці, Мшана, Воробкевичі — на Львівщині).

Три роки (1807–1810) Л.Долинський здійснював оздоблення Успенської церкви Почаївського монастиря. Ця діяльність охоплювала величезну кількість об'єктів: іконостас, головний і бічні вівтарі, численні композиції на тему "чудес Христа" та монастирських легенд. З того мистецького багатства мало що залишилося. Та все ж таки можна дійти висновку: Л.Долинський ступив на дорогу класицизму, прагнучи до ясності та розуміння. Доцільно назвати портрети представників духовенства: Ф.Володкевича, М.Гринецького, М.Гарасевича, А.Ангеловича, П.Білянського, почаївського архимандрита Левинського, ігумена Онуфрійського монастиря у Львові В.Галічкевича та ін.\* Тут яскраво простежуються стильові риси класицизму. (Додаток 3, іл. 202, 203).

З приєднанням Галичини до Австрійської монархії прибуло багато австрійського чиновництва різних рангів, а також митців. Серед них — художник Йосиф Пічманн (1758–1834). Він народився у Трієсті, навчався у Віденській академії; його вчителями були Т.Фюгер, Д.Лампі, Й.Брандт. Членом Академії став 1787 р. На запрошення Т.Чацького приїхав до Польщі, перебував у Корці на Волині, згодом — у Варшаві (1789), де разом з Лампі та Грассі перебував на службі короля Станіслава Августа Понятовського, малюючи лише портрети. З початком визвольного повстання 1794 р., очоленого Т.Костюшком, в пошуках спокійнішого місця Й.Пічманн переїхав до Львова, де затримався до 1806 р., час від часу здійснюючи невеликі подорожі. За ці роки він створив близько 280 портретів. Однак 1806 р. Й.Пічманн покинув Львів. Він прийняв запрошення Т.Чацького, який заснував ліцей у Кременці, зайняти місце викладача малюнка. Тут Й.Пічманн залишився до кінця життя, малюючи портрети волинської шляхти, магнатів, а також російських урядників та військових. (Додаток 3, іл. 204).

У львівський період творчості Й.Пічманн уже був зрілим художником, малював портрети польської знаті та інтелігенції (як Білявський переважно писав портрети представників українських братств, а Долинський — українського духовенства). Очевидно, такий розподіл відносний, але це засвідчує нові суспільні явища. Йдеться про формування української інтелігенції, джерелом якої була незаможна і дрібна шляхта (нижче духовенство та дрібні дворяни).

Діяльністю згаданих художників завершується період класицизму, який за існуючих умов не розкрився з належною повнотою, проте в розвинутому жанрі портрета дав образ справжнього сучасника. Особливо значних змін не виявлено в характері зображень, створених упродовж двох етапів класицизму: раннього (80–90-ті роки XVIII ст.) та пізнього (початок XIX ст.). Поступово портрети стають життєво правдиві й історично достовірні. Вони фіксували образи львів'ян, атмосферу міста під час великих історичних перемін на межі XVIII–XIX століть.

\* Згідно з інформацією сина Станіслава // Słownik artystów polskich. — Wrocław, Warszawa, 1971. — Т. 2. — S. 78.

На Сході України необхідного образотворчого матеріалу, що зберігається в численних храмах, є поодинокі пам'ятки або випадкові фрагменти.

Після Троїцького іконостаса Києво-Печерської лаври весь період до кінця XVIII ст. сповнений унікальним творчим піднесенням. Його насправді можна було б назвати "золотим" за творчим багатством, зіставляючи з менше знищеним архітектурним спадком часу. Малярський світ, що замикався в іконостасних межах і був буквально наповнений просвітницьким та гуманістичним духом, стилістично не виступав однорідним.

У збірці Київського Національного музею українського мистецтва зберігається група ікон, які колись входили до іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври. Ікони створив на кошти гетьмана І.Скоропадського чернігівський маляр Яким Глинський. Це празничковий цикл: "Різдво Христа", "Хрещення Христа", "В'їзд в Єрусалим", "Стрітіння", "Успіння" та ін. (Додаток 3, іл. 205, 206). Тут архітектура співзвучна з природним оточенням. Очевидно, її мотиви запозичені частіше з гравюр, надумані та нафантазовані, проте сповнені краси й незвичності, у них частіше проступає натяк на східний красвид.

Дві уцілілі ікони "Соглядатаї землі Ханаанської" та "Зустріч Марії з Єлизаветою" з іконостаса с. Сулимівки\* розкривають джерело творчих інспірацій і стан реформаторських екзотичних течій, від яких Україна не була застрахована. Тодішнє прагнення до наповнення іконографічних сцен світським змістом і зображення повноти земного буття тут ідеально втілено. У них чітко простежуються запозичення з європейського гравюрного матеріалу. Перша відома з Лицевої біблії П.Піскатора, такий самий стафажний метод і в картині Н.Пуссена "Осінь" із циклу "Пори року" (Лувр, Париж).

Особлива роль в українському мистецтві XVIII ст. належала "Покрові" — давно відомому іконографічному типу ікони. На "Покрові" з Сулимівки зображена царська родина та представники козацтва і церкви (Додаток 3, іл. 207–209). Групові історичні зображення як спосіб визначити час, що не замикався у вузькі хронологічні межі окремої події, а діяв тривало, відомі в мистецтві ранньої Візантії. Зокрема, це мозаїки, зображення імператора Юстиніана з почетом та імператриці Теодори з двірськими дамами у церкві Сан Вітале у Равенні (VI ст.). Для Візантії прототипами слугували рельєфи імператорського Риму. В українському мистецтві здавна підтримувалася традиція визначення часу як цілісної епохи, охопленої діянням окремих діячів. Відповідно епохи ставали історичними віхами. Таку історичну віху і становить козацький портрет XVIII ст. По суті, XVIII ст. сприймається через фізіономістику цього портрета — парадне, величаве зображення людини у повний зріст, з атрибутами суспільного становища. Частина таких портретів становили ктиторські, які призначалися для інтер'єрів храмів, стилістично узгоджуючись монументальністю і декоративністю з усім ладом оточення, що підносило їх над буденністю.

Обличчя тих далеких людей поєднані між собою виразом стриманої величі й приборканих пристрастей, передають характери без занурення в глибини їхньої душі, однак це вольові особистості, характер яких відповідав вимогам часу.

Зовсім інше зображення князя Дмитра Долгорукого у виконанні художника Самуїла. Історія цієї людини надзвичайно сумна. Він закохався у бідну дівчину, проте родичі противилися шлюбу; князь не зміг побороти пристрасті, втратив розум. Йому було лише 20 років, коли його віддали у Микільський монастир (Київ). Князь прожив усього 30 років і вісім місяців.

\* Покровська церква с. Сулимівки Баришівського району Київської області. Ікони привезені експедицією 1936 р. (її очолював П.Жолтовський) і подаровані музеям Києва та Львова.

Портрет розкриває нелегку долю князя Дмитра, якого монастир заспокоїв, але не вилікував. Майстер Самуїл малював його образ уже з мертвого, відтворивши вроду смертельно блідого обличчя і струнку постать у чернечій рясі з нервовими пальцями, що тримають вервицю і безцільно гортають сторінки книжки, передаючи ледве відчутний трепет згасаючого життя. Зображення рук у цьому портреті не має аналогій серед інших портретів козацької старшини, де руки виконують дійову роль, міцно вхопивши шаблю, булаву чи пернач. Малюючи руки, художник Самуїл у портреті виразив глибоку драму людини, вніс невідомі раніше інтонації, які не лише збагатили образ, а й намітили невидиму душевну, надзвичайно вразливу його сутність (Додаток 3, іл. 210).

І хоча монастирський художник Самуїл у дусі часу творив пишне барокове оточення, однак у портреті увага зосереджена на постаті. Вона є втіленням складних роздумів.

Натомість козацький портрет сповнений протилежних настроїв, розкриваючи характери мужні, самовпевнені, готові до активної дії. Цікаве спостереження виникає при огляданні зображень кремезних, ще повних сил людей, високих духівників у розкішних, золотом гаптованих літургійних убраннях. У зображеннях відчувається певна театралізація і водночас щемлива приреченість тих, хто колись був стійким, а за нових умов не знав, що робити. Справді, у період Просвітництва в цьому стані простежуються симптоми зневіри, сумнівів, бажання вижити. Серед них не було ідеального, інтелектуального героя, який би прагнув суспільних перемін. Козацьке панство кинулось добувати собі однакові права з російським дворянством і служити при дворі. Тому тут запанував демонстраційний портрет старшинського козацтва, колись грізного своїми подвигами та безприкладним героїзмом. У таких портретах збільшуються риси зовнішньої репрезентативності, переважає зверхня урочистість і пишність, наростає віртуозність живописної манери, натуралізовано передані аксесуари. Люди неначе засвідчені під час певних церемоній, вони спокійно урівноважені, пози і жести вивірені, душевний стан урочисто-піднесений. Такими є Юхим Дараган, Данило Єфремович, Іван та Яків Шияни, Іван Сулима, Василь Гамалія, а також високі церковні чини — митрополит ростовський Дмитро Туптало, митрополит київський і галицький Тимофій Щербацький. Із закінченням XVIII ст. такий портрет раптово обірвався, з ним відійшла в минуле ціла епоха. Нечисленні жіночі портрети стриманіші, тут відсутня парадність. Проте вони також розраховані на репрезентацію і демонстративність (портрет Парасковії Сулими, портрет дружини Гната Галагана, портрет Віри Дараган) (Додаток 3, іл. 211–213).

Класицистичний портрет формувался поступово і невпевнено. Його відмінною рисою стало психологічне ускладнення, проте згасла квітчаста барвистість. Кардинально все змінилось, українське суспільство розділилось, зникла видима колись цілісність. Класицизм чітко фіксував становий розподіл.

З України вивозили до Петербурга та Москви книги, твори мистецтва, передусім і талановитих людей, які, переважно, не поверталися додому. Однак, вишколюючись і віддаючи своє мистецтво чужій країні, вони у творчості надихалися духовними скарбами рідної землі.

Класицизм у російському малярстві започаткував Антон Лосенко — основоположник історичного жанру. Він народився у Глухові 1737 р., звідки його та ще двох хлопчаків — Кирила Головачевського й Івана Саблучка (в російських записах Саблуков) було вивезено до хорової капели в Петербург. Згодом усіх трьох, "за спаденіс голоса", віддали навчатися до Івана Аргунова — відомого портретиста, кріпака графа Шереметьєва. Всі троє виявили художні здібності, особливо А.Лосенко. Зі заснуванням 1757 р. "Академії трьох знатнейших худо-

жеств" вони були призначені ад'юнкт-викладачами. Їхня доля склалася по-різному. К.Головачевський залишився в Академії вихователем молодших класів. І.Саблучок захворів на сухоти, повернувся в Україну, викладав у "новоприбавочних класах" (класи архітектури, малярства і малюнка) Харківського колегіуму. А.Лосенко як найобдарованіший навчався у Франції та Італії, де виявилось його зацікавлення античністю. В Римі А.Лосенко створив дві картини — "Каїн" і "Авель" (Додаток 3, іл. 214). Саме вони знаменували перелом у творчому методі художника як наслідок особистісної творчої зрілості й усвідомлення нового шляху в мистецтві (Каганович, 1963, с. 86). Втілені у цих картинах стильові принципи класицизму згодом були ширше розвинуті в творчості художника, зокрема в історичних творах. Так, перевага патріотичного обов'язку над особистісними почуттями чіткіше простежується в картині "Прощання Гектора з Андромахою" (1773).

А.Лосенко — видатний портретист, хоча в цьому жанрі створив небагато. Його портрети вирізняє камерність, він особливо прагнув розкрити духовний світ людини. Рання смерть А.Лосенка (прожив 37 років), викликана нервовими потрясіннями та приниженнями в тяжкій атмосфері Академії. Серцева хвороба не дала змоги художникові повністю розкрити феноменальні творчі можливості. Всьому досягнутому А.Лосенко завдячував власним здібностям, надзвичайно сконцентрованої творчій волі та вдачі — веселій і привітливій, лагідній і людяній. Він був людиною рідкісної витримки і наполегливості.

Ще два українці — Дмитро Левицький (1735–1822) та Володимир Боровиковський (1737–1825) піднесли портретний жанр до європейського рівня. Обидва художники не вдосконалювали свого мистецтва за кордоном, а всього досягли завдяки власним зусиллям. Їхню творчість вирізняла свобода думки. До них передусім відноситься вислів Д.Антоновича про те, що "український народ, на нещастя для себе, далеко частіше віддавав свої найкоштовніші художні сили сусіднім народам, ніж сам їх діставав від чужих" (Антонович, 1923, с. 10). З-поміж тих діячів Д.Левицький вирізняється дивовижно могутнім талантом, що постійно зростає упродовж усього творчого життя. Спочатку Дмитро навчався у батька, відомого київського гравера. Згодом разом з батьком допомагав А.Антропову у період його праці над іконостасом Андріївської церкви в Києві. В Україні А.Антропов був підкорений могутньою силою характерів та правдивістю українського портрета, його дзвінкою декоративністю. Захоплювала відсутність будь-якої ідеалізації та ошатної бутафорії оточення, якогось кокетування чи пустотливої витонченості. Над усім панувала героїзована постаць, підкреслювалися атрибути влади та гідність людини. В таких портретах увага зосереджувалась на поглибленому індивідуальними рисами обличчі та живописно-декоративному звучанні постаті.

Український портрет навчав мислити масштабно й історично. Епоха активно вторгалася у портретний образ, що в такий спосіб ставав виявом доби, якщо не її ідеалом. Відображалась козацька епоха, зовнішній вираз видимо розкривався у портреті, монументальному і репрезентативному, в якому портретована особа несе велике навантаження. Концепція особистості в такому портреті вбирає світогляд суспільства, естетичні й соціальні ідеали, вона є знаком епохи і суспільства. Художник, портретуючи сучасника, залежний від цього знаку, виробленої норми і зразка.

Д.Левицький сприймав козацький портрет як образ героїчного минулого і тодішніх прагнень незалежності. За портретованими була історична бувальщина і воля, вони творили історію у реальному часі, кожний з них зокрема був неповторною особистістю, зі всіма своїми психологічними та фізіологічними особливостями. Д.Левицький глибоко усвідомив незаперечну істину, що *портрет є образом епохи*. Козацький портрет героїзувався без ідеалізації, проте людина

фіксувалася сповненою вітальною силою та внутрішньою енергією. Внутрішні почуття спонукали до дії, за якою утверджувалась неповторна індивідуальна сутність людини. Цю неповторність і динаміку вдачі людини Д.Левицький глибоко усвідомив у Петербурзі, де зустрівся з портретистами Франції та Німеччини, з творами Рембрандта, пізнаючи силу нових пластичних засобів, предметного та повітряного середовища. У цей період створено портрет князя Миколи Репніна.

Впродовж усієї творчості Д.Левицький збереже заповіді батька і національного мистецтва. Стосовно портрета — це гостре спостереження цілісності, увага до найменших деталей, виявлення їх природної якості, художньої виразності, матеріальна конкретність деталей, життєва безпосередність виразу обличчя та духовна енергія людської сутності (Додаток 3, іл. 215).

Д.Левицький віддав належну данину стильовим особливостям рококо у ранніх творах. Це портрети О.Кокорінова, П.Демидова, серія смолянок (вихованок Смольного інституту). О.Кокорінов — архітектор, ректор Академії художеств, який зводив цю споруду за проектом Валлена Деламота. Д.Левицький запропонував незвичне тоді трактування образу художника-вельможі: архітектор стоїть біля розкішного бюро чорного дерева, оздобленого бронзою; він удавано-люб'язно звертається до глядача, показуючи на план будівлі Академії у Петербурзі. За виконання цього портрета художник отримав звання *академіка* (Додаток 3, іл. 216).

Для створення серії портретів смолянок Д.Левицькому позували вихованки, які мали особливі успіхи в науках і мистецтвах. Виконання серії портретів охоплювало 1770–1776 рр. і збіглося з першим випуском смолянок, а вихованки Г.Алимова, Н.Борцова, А.Левшина, Є.Молчанова і Є.Нелідова отримали золоті медалі та відзнаку — золотий шарф (Додаток 3, іл. 217).

Однак, незважаючи на єдність стилю, створені портрети вирізняються індивідуальністю; подиву гідна енергія, що б'є через край, дивовижна сила внутрішньої динаміки, яка все преображає, творячи незрівнянну красу в щедрому наповненні полотна. Такий гімн життю відсутній не лише у безпосередньому оточенні художника, а й у мистецтві Європи, свідченням чого є висока оцінка творчості Д.Левицького великим французьким просвітителем Дені Дідро, портрет якого намалював художник. На думку Дідро, цей натхненний портрет немовби відкриває дорогу новим творчим пошукам художника.

Д.Левицький не зупинився на сентименталізмі, але його не задовольнили і холодні доктрини класицизму. Художника насамперед цікавила внутрішня динаміка людини, прихована в ній духовність, що виявилася у виразі обличчя. Якщо класицистична теорія, не така вже тоді й обов'язкова, все-таки скеровувала художника виражати "душевні рухи", "пристрасті", — то Д.Левицький усе свідоме творче життя захоплювався людиною.

Завершення XVIII ст. тонше і повніше втілює В.Боровиковський. Він народився в Миргороді, полковому місті; майже всі члени родини служили у полку. Батько, Лука Боровик, був значковим товаришем. Батько, брати Володимира і він сам займалися іконописом. Володимира було зараховано в полк ще сімнадцятилітнім, а 1783 р., подібно до батька, він отримав визначення значкового товариша.

З традиціями українського мистецтва В.Боровиковського пов'язують ікони "Богородиця з дітями", "Спас". (Додаток 3, іл. 218, 219). Належить до їх числа і портрет полтавського бургомістра Павла Руденка.

До Петербурга В.Боровиковський прибув зрілою людиною, з набутим живописним спадком. Тут його малярство вдосконалювалось завдяки знайомству з Д.Левицьким і навчанням в австрійського художника Й.-Б.Лампі, котрий тоді перебував у Петербурзі. Різкі стильові зміни в мистецтві наприкінці XVIII ст. найкраще відповідали творчим особливостям художника, його поетичному сприйняттю внутрішнього світу людини. Набутий в Україні досвід відіграв особливу



220. В.Боровиковський.  
Портрет П.Я.Руденка.  
Початок 80-х років XVIII ст.  
Художній музей. Дніпропетровськ.

роль. Малярству він, напевно, навчався у батька (помер 1775), оскільки воно було професійним заняттям родини Боровиковських. Кілька збережених малюнків зі зображенням апостолів, виконаних пером і тушшю, підписані В.Боровиковським, розкривають залежність від гравюри Лицевих біблій. Упродовж творчого життя В.Боровиковський виявляв зацікавлення європейським естампом. Водночас у ранніх творах художника (кілька ікон у збірці Національного музею, Київ) відчутний вплив світського мистецтва, знайомство з новою системою малярства (олійна техніка, зеленуваті тіні, прозорість тону).

Становлення художника відбувалось в період політичного і соціального загострення. Він поділяв філософські погляди Г.Сковороди, духовні пісні якого переписували і співали лірники на ярмарках.

В.Боровиковський поринув у наступне десятиліття — період свого вищого творчого досягнення, не підозрюючи, що став вершиною у мистецтві російського сентименталізму. Сентименталізм продовжував просвітительські ідеї, згодом їх передав романтизмові.

Нове ставлення, пробуджене в російському суспільстві до людини і мистецтва, найповніше втілив лише В.Боровиковський, підготовлений усім своїм життям, демократичним вихованням і атмосферою моральних шукань в Україні. Сентименталізм сприяв виявленню його щирих почуттів, пошани і теплої ставлення до простих людей, прямує за передовою думкою до визнання активної ролі народу в суспільному розвитку. Відповідна ідея ґрунтувалась на просвітницькому трактуванні рівності всіх людей та ідеалізації патріархальності життя простого народу.

У Петербурзі з особливою гостротою художник відчув контраст середовища, тяжке становище простого народу і невгамовну тугу за Україною. Такі настрої неминує відбилась в його малярстві, хоча не у розкритті гострих суспільних суперечностей. Все це відчувається, зокрема, у зображеннях торжковської селянки Христини або алегорії "Зими" (у вигляді чоловіка похилого віку, що гріє руки біля вогню) чи в релігійних розписах, апостолах, євангелістах, пророках, образах ідеальної моральності й простоти.

Значні зміни відбулися у першій чверті XIX ст. Декларативні заклики до патріотизму і героїзму зіткнулися з військовими реаліями — війною 1812 р. В атмосфері, наповненій апеляціями до героїв Стародавнього Риму та минувшини Росії, з'явилися нові стимули для відродження і зміцнення класицизму. Проте у нових умовах цей стиль не мав цілісності, хіба що в архітектурі.

В.Боровиковський, котрий почав із заперечення класицистичних принципів, тепер їх не лише прийняв, а й став провідним виразником. У його образах з'явилися предствителі і героїчність, монументальність та лінійна сухуватість виконання. Тепер художні особливості портретів і релігійних уявлень художника повністю відповідали системі класицизму своїм дещо піднесеним стилем, водночас урочистим і суворим. Однак останній період діяльності В.Боровиковського засвідчує повільне згасання творчих сил. Художник зіткнувся з новими

течіями в малярстві. Перед ними класицизм дедалі виразніше виглядав як холодний казенний стиль, а новизна вже простежувалась, хоч і не дуже чітко. Прикладом є портрет Д.Троцинського (1819)\*. (Додаток 3, іл. 221). Близькі до цього портрета за композиційним ладом, з простим і відкритим поглядом на людину, переважно поясні зображення, яких чимало намалював Боровиковський. З-поміж них — зображення А.Ю.-Ж. де Сталь (1812), Е.Родзянко (1821), П.Борщевського (1816), які вплинули на розвиток портрета класицизму в Україні та Росії. Яскравим підтвердженням цієї думки є портрет Івана Котляревського\*\*. (Додаток 3, іл. 222). На замовлення полтавського колекціонера Г.Милорадовича портрет намалював 1818 р. Іван Боровиковський — небіж В.Боровиковського (Шудря, 1998, с. 36–37). Отже, в українське малярство ввійшов раніше невідомий талановитий художник зі славетної родини Боровиковських. Цей портрет родинними і творчими відносинами поєднує спадкоємний зв'язок української духовності.

Д.Левицький і В.Боровиковський не поривали зв'язків з Україною. При першій-ліпшій нагоді вони нагадували про себе або ж українці, приїжджаючи до Петербурга, нагадували їм про Україну.

В.Боровиковський не відвідав України за ті понад 30 років, прожитих у Петербурзі, але нічого не забув і не змінився, залишаючись зі своїми характером, уподобаннями, звичками, способом мислення людини, вихованої ще в родині, у рідному Миргороді. До нього приїжджав брат, у нього мешкали п'ятеро його учнів, зокрема І.Бугаєвський-Благодарний, Ф.Яненко, О.Венеціанов. Не без впливу В.Боровиковського, котрий діяльно підтримував земляцькі зв'язки, цю лінію продовжував О.Венеціанов, батько якого походив з Ніжина.

Демократичні ідеали вчителя, що так розкуто і щиро виявилися в релігійному малярстві, портретах селянки Христини й алегорії "Зима" (також образ автопортретний за сприйманням неухильного ходу життя), вплинули на становлення творчого шляху його учнів. У портретах початку XIX ст. В.Боровиковський утвердив свідоме ставлення до життя, він зберіг піднесений погляд на людину і захоплення реальною природою. Його образам властиве активне суспільне життя, обличчя сповнені сили і неповторної чарівності. Тому так живо сприймається Д.Троцинський — людина діяльна і енергійна; приваблива насмішкватим розумом, наділена чоловічою енергією письменника де Сталь.

В Україні творчість В.Боровиковського, ранні й пізніші його портрети зберігались у багатьох збірках, їх наслідували, але вже без виконавського блиску та високих ідей класицизму.

В Україні не завмирала ідея автономії, українські політичні діячі плекали плани відокремлення України від Росії. Національні права шляхетства боронила група діячів, таких, як А.Чепа, В.Полетика, Т.Калинський. Саме в цей час з'являється чимало копій з давніх портретів Б.Хмельницького, Ю.Хмельницького, І.Скоропадського, Д.Апостола, П.Конашевича-Сагайдачного, І.Мазепи й інших українських діячів.

Так було започатковане існування двох напрямів: *класицизму* і *романтизму*. З одного боку — звертання до героїчних постатей минулого, з іншого — вимога стильового вираження епохи, немовби за заповітами В.Боровиковського.

Мистецтво романтизму — це передусім малярство й, очевидно, графіка. Малярству належить першочергова роль. Романтизм у мистецтві — надзвичайно багатозмістовне поняття, що вмщує різні історичні художні стилі, саме ті, в яких відсутня чітко визначена міра, особливо сковуючі норми класицизму й

\* Авторське повторення портрета зберігається в Національному музеї Києва.

\*\* Музей Т.Шевченка, Київ. На звороті твору напис: "Котляревский. Из гал(ереи) Гр.Милорадовича. Пис(ан) Боровиковским. 1818".

академізму. Для романтизму характерне історичне художнє мислення, оскільки наслідування минувшини входило в норму.

Становлення романтизму в Галичині відбувалося воодночас у малярстві та літературі. В усій Слов'янщині повіяло новим духом, де літературі призначалась особливо важлива роль. Зокрема, в Галичині "Русалка Дністровая" розкривала існування й високу культуру народу, його національну гідність (О.Білецький). Але в образотворчому мистецтві, насамперед малярстві, цього періоду не спостерігалось таких глибоких явищ, які б зачіпали глобальні процеси суспільно-громадського життя. Однак і малярство не обійшло нові віяння, оскільки світська тематика все-таки переважала. В малярстві продовжилась і ширше розвинулась розпочата класицизмом сторінка європейського портрета.

На львівському ґрунті художні явища, перенесені з Відня, набували спрощеного вигляду. В середовищі львівського міщанства цінувалось старанне і сухувате виконання, близьке до натури. Такий педантичний натуралізм з дотичною достовірністю предметного відображення та дріб'язковою, нестримно солодкуватою описовістю деталей повсюдно підтримувався.

Стосовно малярства Львів не зовсім підкорився зручному австрійському бідермаєру\*, хоча тут зіткнулися культурні надбання львів'ян з німецькою культурою. Здавалося б, Львів підкориться мистецькому диктату Відня, але цього не сталося. Романтизм тут набув інших і глибших форм, бо мистецтво бідермаєру майбутнього не мало.

Провідне становище портрета в образотворчому мистецтві — характерне для романтизму. Саме в ньому через образ сучасника виражалася епоха та її ідеали.

Отже, у Львові портрет залишався провідним жанром. У мистецьких колах переважав німецький напрям з характерним спрощено-прозаїчним підходом до зображення, що розкривало тенденції австрійського бідермаєра. Таке явище було новим для традиції українського мистецтва, проте на той час і не чужим. Можливо, для Східної України бідермаєр не зовсім відповідав, але все-таки в портретному жанрі, провадженому німецькими художниками, та в оформленні зручного побуту бідермаєр відіграв свою роль. У Львові відгук віденського художнього життя піднесено сприймався доти, поки німецький романтизм у короткому часі не виродився в обмежений, міщанський натуралізм, з його ідеєю практичності й комфорту. Міщанське середовище міста, провінційність атмосфери повністю виявились в характері цього мистецтва.

Рівень портретів того часу засвідчує, що у них нерідко наслідувалися репрезентативні, авторитетні пози зі знаменитих зображень столичного мистецтва. Ефектна парадність шанувалась більше, ніж розкриття духовного стану, який, по суті, за нормативами догматичної естетики того часу до уваги не брався. Тому популярним був штамп, а не глибоке вивчення життя.

У Львові не зазнав диференціації лише портрет вищого духовенства, зберігши станові й стильові риси ідеалу минулого століття. Інші соціальні прошарки — дворянство, молода буржуазія, купецтво, нова інтелігенція, виражаючи передусім загальні вимоги третього стану, висували новий ідеал "натуральної людини".

Поступово змінилось становище в суспільстві художника. Ще зовсім недавно, з існуванням малярського цеху, його членам була приготовлена роль ремісників із незмінними засобами, манерою виконання та звичайним колом замовників. Тепер художник, вишколений в академіях, збагачений знайомством зі світовим мистецтвом, відвідуючи чимало країн, став виразником своєї

\* Бідермаєр — художній напрям, що був поширений головню у Німеччині та Австрії в 1815–1848 рр. і позначився на оздобленні інтер'єрів житла, у малярстві, графіці.

епохи, провісником нових художніх явищ, майстром з власною мовою і власним поглядом на життя та сучасників.

*Автопортрети* — жанр, найпоширеніший у мистецтві романтизму, особливо порівняно з минулими епохами, коли в українському мистецтві не спостерігалось появи подібного різновиду. Романтизм, співзвучний емоційною піднесеністю бароко, сприяв такому явищу, як культ художника — визнання мистецької особистості та її творчості, що стало яскравим свідченням змін у суспільному світогляді, відношеннях до мистецтва й індивідуальної оцінки творця.

Традицію зображення художником себе самого на основі нових стилістичних засад закладав автопортретами Рафаїл Гадзевич, незважаючи на класичну науку в А.Бланка та А.Бродовського у Варшаві. Він здобув тоді виняткову художню освіту, навчався у багатьох столицях Європи (Париж, Рим, Дрезден), підготував себе до широкої діяльності, однак здійснив мало з того, що міг зробити.

Чимало часу Р.Гадзевич присвятив викладанню у Московському університеті (професор, 1839–1844) та Варшавській школі красних мистецтв (1844–1871). У молодому віці він намалював два ідентичні автопортрети (Національний музей і Галерея мистецтв, Львів). Лише портрет у Галереї мистецтв дещо більший за розміром і між ними — незначна часова пауза, але простежуються одні й ті самі суб'єктивні емоційні причини творчого вирішення.

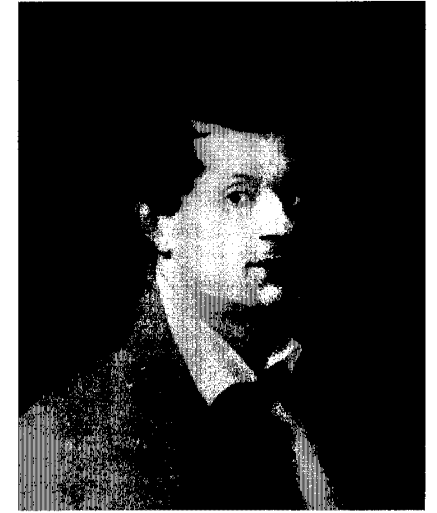
Романтичним піднесенням і активною енергетикою вирізняються автопортрети М.Яблонського та Я.Машковського. Ці автопортрети творили художники переважно в ранньому періоді, у розквіті молодих літ, відображаючи оптимістичне самопочуття й усвідомлене самоутвердження, духовний рівень і ступінь майстерності.

У період романтизму автопортрет став виразником художньої свідомості, духовного розвитку творчої особистості, оновлених пластичних засобів. Новаторський характер такого портрета не піддається сумніву. Взагалі портрет для романтизму залишався визначальним жанром в образотворчому мистецтві Галичини. Його успішний розвиток припадає на 20–40-ті роки XIX ст. У портреті представлене наче все суспільство, і в такий спосіб міняються соціальні функції портретування, воно значно демократизується й соціально диференціюється. Однак у межах Львівщини портрет поширювався серед невеликої групи людей. Натомість у портретах цього часу відображена різноманітна суспільна картина.

У портретах Мартина Яблонського та Алоїзія Рейхана широко відображений Львів. Якщо художників відрізняють естетичні позиції, то зближує спільна атмосфера Львова, хоча лише зовні. Ці два популярні майстри створили численні портрети.

М.Яблонський намалював їх близько 1600. Виконання портретів високо оцінювали сучасники. У Яблонського портретувалася ділова частина Львова, інколи — представники наукової та духовної еліти.

Нові віяння, що так владно торкнулися М.Яблонського, виявились в деяких його, здавалося б, несподіваних, хоча для романтизму звичайних творах. Атмосфера простоти і щирої відвертості втілена в двох портретах: сина Леона



223. Р.Гадзевич. Автопортрет. Львівська галерея мистецтв.



та небожа (сина рідної сестри Аполонії). Двоє хлопчаків, ще майже діти, зображені за улюбленими заняттями — Леон за малюванням, Варфоломій — над книгами (Додаток 3, іл. 224).

Прагнення до побутовізму виражене через "жанр у портреті", хоча романтизм не знав побутового малярства (Турчин, 1981, с. 340). Однак бідермаєр поєднав портрет з побутовим жанром і розвинув достатньо широко побутову картину. Ця позиція завойовувалася поступово, звільняючись від традицій XVIII ст., але чимало історично цінного і життєздатного від минулого могло знайти місце і в нових умовах.

Ще зовсім недавно М.Яблонський, створюючи овальний портрет Шміта\*, ймовірно, зовсім свідомо передав своєрідність минулої епохи. (Додаток 3, іл. 225).

А хіба ж "Дівчина зі сніданком на підносі" не була парафразою "Шоколадниці" Люгара? Безумовно, такий збіг мотиву не є наслідком, а значною мірою прагненням творчої інтерпретації, спробою в дусі часу передати тему щоденності з її демократизмом і хвилюючою тогочасністю. Тут усе просто й зворушливо поетично. За усвідомленою красою мотиву образ, що вирізняється витонченістю, підноситься до величаво-монументалізованого звучання, не втрачаючи людської привабливості, теплоти. В ньому — глибоке відчуття власної гідності й органічного зв'язку зі своїм середовищем, яке накладало відбиток високих духовно-моральних вартостей і суспільних пріоритетів, що виявилось у життєвій активності, природності та щирій простоті. Випромінювання спокійної впевненості та стриманої гідності розкриває внутрішню силу образу, його гармонійну досконалість, риси, які не простежуємо в австрійському бідермаєрі, відсутньому до побутової дріб'язковості й самовдоволеної міщанської німецької повсякденності (Додаток 3, іл. 226).

Якщо М.Яблонський уже тим, що намалював таку велику кількість портретів львів'ян, визнавався популярним літописцем міста, то водночас не менше відомим і шанованим був А.Рейхан. Він народився у Львові 1805 р. у родині Й.Рейхана, що повністю акліматизувалася в Галичині, зріднилася з духовним кліматом середовища. Навчання у Римі й Парижі зм'якшило його сухувату манеру після Відня і збагатили колористичні засади. Можливо, там А.Рейхан оцінив колір як найважливіший образний засіб малярства на творах великих венеційських колористів. Прагнення до гармонійного кольору, абсолютно чужого недавнім академічним традиціям, виявилось у його творчості згодом, що стало нероздільним з його сентиментальною споглядальністю і розумінням гармонії як тонального об'єднання близьких за звучанням кольорів. Зовнішня красивість, що так розчулювала львів'ян, залишалась незмінною, хоча Рейхан стояв на порозі серйозного відкриття — *плєнеризму*. До цього збагачення його скерування все-таки не дійшло. Надто зручним і безпомилковим було його мистецтво, щоб порушувати філістерський спокій Львова. Однак низку його портретів, намальованих правдиво й об'єктивно, вирізняють романтичні настрої. Це портрети К.Лідля (1837); Т.Тарасевича — львівського аптекаря й дослідника мінеральних вод Галичини; скрипаля К.Липинського; історика й демократичного діяча А.Бельовського.

А.Рейхан шукав у мистецтві красу і гармонію, обходячи конфлікти та катастрофи, що могла пропонувати романтична епоха. Він з майстерні Верне виніс певний рівень технічного виконання, який засвоїв з винятковою досконалістю, що зумовило у Львові загальне визнання його творчості. Саме такого чуттєвого

\* Портрет Шміта (Національний музей, Львів) привезений І.Свенціцьким 1923 р. з експедиції. В.Рубан вважає, що на портреті зображений Ференц Ліст, славетний композитор і віртуоз-піаніст (Рубан В.Український портретний живопис першої половини XIX століття. — К., 1984. — С. 270; Slownik artystów polskich, Wrocław ets., 1979. — Т. 3. — С. 159).

піднесення епоха романтизму жадала й неодноразово виявлялась у Парижі (в період перебування там художника) творами різного мистецького профілю (малярство, музика, театр), досягаючи крайнього напруження думок і пристрас-тей. Львів такого піднесення благородних почуттів не переживав. Художній твір тут сприймався стриманіше. Урівноваженому Рейхану це обцяло тривале безхмарне творче життя. Він творив портрети респектабельних львів'ян, а згодом віддав перевагу релігійним темам та побутовим сценам. Він навіть не помітив суспільного піднесення напередодні великого революційного вибуху 1848 р., виступивши з картиною "Біля криниці" (1847), де зображена дівчина, яка напуває подорожнього свіжою водою з відра (сентиментальна історія з гуманним змістом).

Кращий твір А.Рейхана — портрет скрипаля-віртуоза Кароля Липинського. У цьому портреті Рейхан гранично чесний і об'єктивний, без будь-якої ідеалізації, однак з бажанням масштабно піднести образ людини могутнього духу, мужньої стійкості та безмірно відданої своєму покликанню.

Дата виконання визначає вік — Липинському майже 50 років. На портреті Рейхана він старший, зі сивіючим волоссям, бакенбардами, загостреними рисами обличчя, але ще сповнений сил та енергії. Портрет розкриває Липинського просто, без прагнення вразити імпазантністю та величчю знаменитої людини, хоча натяки на романтичну присутність виражені завісою, що спускається зліва, злегка відкриваючи невеликий отвір на голубий простір (можливо, вікно?) та рухливою світлотінню на білій стіні, що слугує тлом для постаті. Тут голова припадає на освітлене тло, наче від неї йдуть світлові потоки, які розганяють довколишню пітьму. Голова у три четвертини злегка звернена вправо, однак постать залишена у фас. І, головне, руки з опущеними крупними і міцними кистями на підлокіття червоного фотеля та коліна, наче злегка втомленими, — це руки трударя. Обличчя смагляве, великі сіро-зелені очі під легким розльотом брів, рівний прямий ніс, енергійні уста, на перший погляд, — стан людини, яку визначає активна внутрішня воля і дисципліна. Тому постать навіть у короткому перепочинку, наче в антракті концерту, — піднесена і динамічна. В портреті використані всі засоби: і динаміка композиційної структури, і світлотіньові та колористичні контрасти, скеровані не просто на фізичне представлення особи, а на її естетизацію й гуманістичну поетизацію образу (Додаток 3, іл. 227).

Психологічна структура портрета виражена у стримано-схвильованому обличчі. Романтикам кожна творча особистість була бажаною як суб'єкт мистецтва, де художньою формою відображена значущість талановитої людини. Отже, тут переважає не романтична патетика, а прагнення розкрити природний стан людини, який був їй властивий і за яким художник знав та розумів високе призначення таланту, бо мистецтво вважав вищою формою діяльності. Можливо, в цьому портреті Рейхан був до кінця правдивим, без лукавства і лестощів, прагнучи через духовну красу та душевну щедрість, що випромінювала постать великого артиста, утвердити своє розуміння романтичного ідеалу в мистецтві. Портрет Липинського посідає особливе місце в творчості Рейхана.

У спадщині А.Рейхана з'явився твір, який можна віднести і до портрета, і до побутового жанру. Це "Дротар" (1850) — поясне зображення хлопчини з палицею в повстяному капелюсі. Очевидно, для Рейхана твір рідкісний за тематикою та художнім втіленням. Поряд з іменитими замовниками художник намалював міського хлопчика, або вихідця із села, що займається продажем дротяних виробів і ремонтом посуду, лудильника-ремісника (Додаток 3, іл. 228).

"Дротар" розпочав останнє творче десятиліття художника. Саме у цьому часі серед сакральної тематики, якою частіше був зайнятий художник в останні

роки життя, створений найкращий його самостійний твір — "Свята родина". У творі чітко простежується звертання до італійського мистецтва, зокрема до Рафаеля.

Спалах релігійного почуття, що заповнив останнє десятиліття життя художника, не дав яскравіших за "Святу родину" творів, хоч і збігався з пошуками романтики у руслі культурно-естетичних тенденцій часу, опертих на постулати просвітництва (Додаток 3, іл. 229).

XVIII ст. не створило культурних основ для поетичного сприймання природи (Турчин, 1981, с.419). Природа розкривалась статично і пасивно. Бурхливою, у всьому настроєвому розмаїтті природу будуть бачити пізніше. У романтизмі складалось нове відчуття природи, але в галицькому малярстві цього часу пейзажистів було мало. Наприклад, серед портретистів не спостережено навіть випадкового відступу від своїх занять заради краєвиду. І хоча у цьому жанрі передбачалось вивчення природи, але на практиці увага на створене в минулому найчастіше зверталась переважно на мистецтво XVII ст. Здебільшого наслідувалися традиції голландського краєвиду з плановим розташуванням простору: темний, світліший і найсвітліший та ослаблена в тоні глибина.

У Львові художником краєвиду був Антон Ланге (1779–1844) — вихованець Віденської академії. Він прибув до Львова 1810 р. і все своє життя присвятив львівському театру, де працював художником-декоратором. Його ідеалом були твори Клода Лоррена, під впливом якого він малював ідеальні класичні краєвиди з помітною романтичною настроєвістю, яка виявлялась у відчутній поетичній споглядальності, легко переданій повітряності та чистій прозорій атмосфері. Сучасники особливо захоплювались його переданням світла і досконалим чистим кольором у перспективних краєвидах, наповнених повітрям (Додаток 3, іл. 230).

А.Ланге, а також А.Рейхан, А.Лаубе, К.Губерт, К.Теодор, К.Ауер й інші художники-аматори виконували малюнки з видами Львова для відомого тоді літографічного закладу П.Піллера. У Львові 1824 р. Піллер видав альбом "Галицькі види" з малюнків Ланге.

Романтичний період у Галичині ознаменувався влаштуванням у Львові великих художніх виставок, які стали новим явищем у культурному житті, зв'язуючись у такий спосіб з художнім світом Європи. Їх відбулось дві: 1837 і 1847 рр.

Революція 1848 р. не принесла очікуваних сподівань, проте вона мала загальноєвропейський характер, суттєво змінюючи феодально-абсолютистські підвалини. У цей переломний момент в історії західних українців нарешті відбулася зміна у середовищі українства. Революція порушила застійну атмосферу і змінила спосіб життя і спосіб мислення, внесла новий емоційний струмінь у творчість, вимагаючи творів могутнішої емоційної сили та змістовнішої тематики.

Романтизм розширив орієнтири: від Ренесансу (не лише увага до Рафаеля) і до сучасності, а події революції також знайшли своє місце. Це переважно зображення палаючої Львівської ратуші від артилерійського обстрілу або обгорілої ратуші після обстрілу, наслідки руйнувань інших об'єктів.

Малярство романтизму в східній частині України мало дещо інший характер, розвивалося хоч і за своїми законами, проте під диктатом російського мистецтва. Така ситуаційна підлеглість зрозуміла. Чимало художників-українців отримували художню освіту в Петербурзькій академії мистецтв, після закінчення якої дехто з них не повертався в Україну.

Однак малярство 20–50-х років XIX ст. має специфічний характер. Якщо в Галичині воно ще виразно тяжіло до класицизму, то на Сході України виявилася самобутність, незалежність від класицизму, що дає підстави трактувати його як малярство романтизму. Але тут попередником і формуючим містком малярства романтизму виступав сентименталізм, достатньо яскраво окресле-

ний в ідеологічних настановах, продовжуючи просвітительські ідеї, які засвідчили виникнення нового, антифеодального за сутністю світогляду.

Сентименталізм, спираючись на загострення суспільних суперечностей, сміливіше підносив гуманістичне розуміння почуттів людини, незалежно від її соціального стану. Цікавість до народу тоді активно поширилася, що відображено в малярстві. Оскільки сентименталізм звертався не до розуму, а до почуття, то в малярстві розвивалась тенденція наголошення на емоційності художнього образу.

До зображень українських селян у перші два десятиліття XIX ст. звернувся один з видатних російських художників — Василь Тропінін (1776–1857). Він починав творчість в атмосфері ідей сентименталізму, проте, перемагаючи чуттєво-ідилічні межі, постійно прагнув до безпосереднішої та поглибленої передачі матеріально-реальних особливостей предмета. Селянин-кріпак, він добре знав долю і душу поневоленої людини. Життя В.Тропініна повністю залежало від примх його власника, графа І.Моркова, який віддав хлопця вчитися до Петербурзької академії мистецтв, а згодом перервав навчання на четвертому році, призначивши йому місце дворового живописця в своєму маєтку в с. Кукавці (біля міста Могильова-Подільського) на Вінниччині. В Академії В.Тропінін навчався в класі видатного портретиста С.Щукіна, що й вплинуло на його подальші зацікавлення: за винятком двох-трьох творів інших жанрів, він переважно займався портретом.

В Україні минули два десятиліття творчої праці Тропініна. Перші вияви романтизму прозвучали в дитячих зображеннях. Світ душевних зворушень досягнув вищої кульмінації в портреті сина Арсенія (1818) — одному з найкращих і найпривабливіших дитячих образів європейського романтизму. І коли уважно простежити творче зростання В.Тропініна впродовж усього початкового двадцятиліття, то до цього золотоволосого хлопчика, пронизаного сонцем, обвітреного літнім вітерцем, обласканою найніжнішими материнськими почуттями, художник йшов складною дорогою, з оглядками назад, зупинками і хвилями захопленнями, але з постійним підспудним тяжінням до свого вимріяного романтичного образу та безкомпромісної життєвості. Саме впродовж цього часу Тропінін створив унікальну галерею українського селянства, на чому він продовжував учитися й осягати таємниці образотворення.

Для українського мистецтва тропінінська тема була в новому часі містком між В.Боровиковським і Т.Шевченком, заповнюючи велику часову прогалину переходу від одного скерування до іншого. Значна частина таких творів не датована, особливо повторення, яких виготовлялось по декілька. Одним з несподіваних є портрет, як вбачають, Устима Кармелюка, позначений монографією художника і датою (1820). Відомі три варіанти цього зображення, проте ідентифікація з Кармелюком — гіпотетична. Портрет "виділяється вольовим і рішучим виразом обличчя... з пшеничними вусами на красивому обличчі. В ньому з'єднались воедино романтичний образ, що втілює вільнолюбну мрію художника, і реалістичний образ, мовби змальований з натури" (Амшинська, 1982, с. 127).

Продовженням цього образу було створення низки портретів, які мали такі самі засади: виразність характеристик, виняткова життєвість, художність ідей, зразкове мистецьке виконання. Тут виявилось особистісне зацікавлення, відсутність будь-якого "офіційного" відчуження або формальної холодності, а навпаки, — прикритий протест проти кріпацтва і пріоритет ідей гуманізму. Щоб творити з таким повним виявом художніх можливостей глибоконародні образи (беручи до уваги і численні повторення), треба було їх любити, захоплюватись ними. Події, що розгорталися на Поділлі, з гушці народної висунули не лише Кармелюка. Рішучістю і романтичним змістом сповнений акварельний

портрет подільського селянина, особливо вирізняється "Українець", по-рембрантівськи поглиблений рішучим контрастом світлотіні й психологічно піднесений до героїчного звучання.

Зі створенням портрета українського селянина з палицею, відомого як портрет Яна Волянського, Тропінін не лише відійшов від класицизму і романтизму, а наблизився до реалізму. Лише з цього портрета виникає усвідомлення того, що дала Тропініну природа України для здобуття професійної майстерності. Львівський варіант належить до найкращого, що Тропінін творив у цьому періоді. В жодному портреті такі характери, з властивою глибокою зосередженістю та силою розуміння, в подальшому не повторилися, — час з нього постав вольовим, страждальним і непокірним. Постаць з нахилом вперед заповнює простір, і її об'ємна форма, підкреслена світлом і прихована тінню, видається особливо динамічною та настільки ж сильною. Образ селянина благородний і гранічно природний, в ньому поєднуються мужність, стійкість, розум і відбиток гіркого життєвого досвіду. (Додаток 3, іл. 231).

Ця група чоловічих зображень органічно доповнилася жіночими, дивовижно колоритними і мальовничо національними. З-поміж них кілька мотивів: "Дівчина з Поділля", "Прядильниця" ("Дівчина з кужелем"), "Українка в намітці", подібних між собою за виглядом і віком. Кожний мотив відомий у кількох варіантах. У них, природно, більше зв'язків із сентименталізмом, але це лише перше враження, бо в кожному з них присутня невичерпна життєва сила та пульсуюча енергія (Додаток 3, іл. 232, 233).

Особливо вражає "Дівчина з Поділля" — спіралевидним розкручуванням постаті, що розкриває вроджену енергію як вислід національної природи і національного характеру. Чарівна за вродою і молодістю, дівчина не несе в собі гірких пережиттів, як це викарбувано на благородному обличчі Яна Волянського. Зображена дівчина, всім своїм еством, вишиваною сорочкою, разками коралів на шиї, стрічкою на голові наголошує на прив'язаності до рідної землі, до простору як до вимріяної жадоби свободи. Український національний характер в цьому зображенні показаний з дивовижною повнотою. Тут романтичний образ піднесений до узагальнювального звучання.

В.Тропінін залишив Україні у поетичних образах (сам того, очевидно, не усвідомлюючи) — незнищенність і нескореність духу народу в його історичній перспективі.

Для тодішнього мистецтва характерні дещо піднесена сентиментальність і потяг до побутових сцен романтиків. Ці тенденції властиві творчості Капітона Павлова (1791–1852). Вихованець Петербурзької академії мистецтв, він працював учителем малюнка в Ніжинському лицейі князя Безбородька, згодом — у Київському університеті. Груповий портрет його дітей (1837) вирішений у жанрі побутової сцени, як і низка інших творів (Додаток 3, іл. 234).

У портретах К.Павлова чіткіше простежуються романтичні емоції, сповнені ліричним вираженням, психологічною проникливістю, сентиментальною настроєвістю, інтимністю композиційних вирішень погрудних зображень ("Портрет сина Андрія", "Портрет Н.А.Страшкевич").

Масштабніше і барвистіше ці пошуки розвинули сучасники К.Павлова, зокрема наступники і претенденти на місце вчителя малювання в Київському університеті: Павло Шлейфер, Федір Біляєв, Наполеон Буяльський, Йосип Габерцетгел, Гаврило Васько, Тарас Шевченко. З них четверо мали звання художників-портретистів (Рубан, 1984, с. 212). Однак зайняв цю посаду після арешту Т.Шевченка художник Гаврило Васько в серпні 1847 р.

Життєві умови Гаврила Васька були не дуже сприятливі для розвитку його виняткового таланту. Крім Петербурга, де він навчався в Академії мистецтв, і відвідин Ермітажу, він ніде не бував. Лише незадовго до смерті Г.Васько

півроку провів за кордоном, відвідав 1860 р. Німеччину, Францію та Італію з "науковою метою", як пояснювалося у відрядженні Міністерства народної освіти (Рубан, 1984, с. 214). Все краще він створив відразу після закінчення Академії. Насамперед, це портрети Василя і Бориса (1847) — синів полтавського поміщика, гвардії капітана Томари. Кожного з братів художник передав по-різному. Старшого Василя (через два роки за дозволом самого царя прийнято до Київського університету) Васько трактує по-вандейківськи, мов принца на тлі колони з пишною пурпуровою завісою, з проривом зліва з-за колони у простір.

Інший портрет, справедливо віднесений до шедеврів українського мистецтва, розкриває художника як оригінального творця й блискучого живописця. Молодший син Борис зображений з палітрою. Він дійсно займався малярством, навчаючись у художній школі Н.Буяльського. Тут на класичну основу накладені розквітлі романтичні почуття, що у своєму симбіозі виражали твір високої формальної довершеності й естетичного переживання під безпосередньою дією природного об'єкта, творячи образ ідеальної гармонії (Додаток 3, іл. 235).

Винятковим явищем, властивим для українського портрета романтичного часу, що охоплює творчість більшості художників, було внесення суто національної ментальності в образне зображення, загальну настроєвість та колористичне рішення. Тут воно глибше виражене, ніж у Галичині, бо започатковане ще В.Тропініним, завершене творчістю І.Заседателя й охоплює низку художників (Г.Лапченко, П.Орлов, І.Зайцев, П.Зайцев, Д.Маляренко, І.Липник). Їхня творчість відображала і стильові явища мистецтва, частина з них навчалась у Карла Брюллова і, насамперед, належала рідному краю.

Портрет в Україні надзвичайно багатогранно розкрив суспільство та людські характери: від соціальних низів (Ф.Канемський — "Портрет селянина", М.Сфимченко — "Кріпачка Марійка Коваленко в няньках", уже згадані портрети селян В.Тропініна, І.Заседателя), до високих злетів творчої людини (твори Г.Васька, А.Мокрицького, Г.Лапченка).

Про двох визволених кріпаків і вільних художників — Григорія Лапченка (Лапу) (1801–1876) та Івана Шаповаленка (1820–1890) варто сказати дещо більше.

Григорій Лапченко народився в с. Волява на Черкащині, походив з козаків\*. Він не був кріпаком графа М.Воронцова, як це подає "Історія українського мистецтва" (т. 4, с. 1); спочатку вчився у сільського дяка, потім у Корсуні в маляра С.Преволоцького (у нього вчилися І.Сошенко і, можливо, Т.Шевченко). Згодом у Білій Церкві його було віддано в "науку" до Я.Нікітіна — придворного художника князя Г.Потьомкіна-Таврійського. Врешті, Г.Лапченко вступив до Петербурзької академії мистецтв, де навчався малярства в Андрія Іванова. У 1829 р. Г.Лапченко успішно закінчив Академію і був нагороджений Золотою медаллю першого ступеня за картину "Киянин сповіщає Претича про наближення до Києва печенігів". Через рік він разом з Олександром Івановим виїхав до Риму, де вчився і працював до 1838 р. Після приїзду до Риму Лапченко намалював картину "Сусанна і старики" (1831). За цю картину йому 1842 р. присуджено звання академіка. Тут він ще дотримувався високих академічних позицій, зокрема у виборі сюжету, бо трактування позбавлене архелогічних деталей і класицизованого зводу канонізованих правил. І не лише у краєвидному оточенні, а головно в постаті Сусанни, оголеної, натурально освітленої і реально, без ідеалізації, зображеної. Її природність порушувала академічні еталоми (Додаток 3, іл. 236).

Г.Лапченко надавав перевагу життєвому враженню перед античністю, що пізніше підтвердилось у його прегарній "Купальниці" (1840), виконаній після

\* ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 14, л. 6 (Л.Попова. Русская колония в Риме в письмах И.С.Шаповаленко // Панорама искусств. — 1986. — № 9. — С. 105).

повернення з Італії. У "Купальниці" захоплює класична чистота форм бездоганно намальованого молодого жіночого тіла. Саме тут художник досягнув вершини відображення класично-академічної теми — оголеної натури, переданої без поправок під античність, а з глибоко зворушливим почуттям захоплення реальною красою. Однак у розквіті творчих сил художник почав сліпнути. З поступовою втратою зору він прожив близько 40 років, малював мало. Останньою була картина "Воскресіння Христове". Всіма забутий митець помер у бідності.

Доля І.Шаповаленка для того часу незвична. І хоча йому в житті щастило на талановитих і добрих людей, проте він, незважаючи на всі старання, так і не розкрився з належною повнотою. На це були об'єктивні та суб'єктивні причини: крайня бідність і відсутність міцної волі при живому й романтично захоплюючому характері. Він народився 1820 р. у с. Миколаївка Полтавської губернії, що належала П.Капністу. Івана Шаповаленка П.Капніст взяв з собою до Італії і залишив у Неаполі вчитись у художника Д'Аурії. П.Капніст 1836 р. звільнив хлопця з кріпацтва. В Італії І.Шаповаленко прожив 17 років, вивчив мову, навіть писав по-італійськи, учився надзвичайно старанно, але був зовсім не забезпечений матеріально.

У романтичному мистецтві поряд з людиною чільне місце посідала природа, відношення до якої зазнало докорінних змін. По суті, формувався новий жанр національного мистецтва, хоча у XVIII ст. природа панувала у тлі ікон і не була позбавлена ідеалізації. В романтиків, натхненних творами попередників, під дією середовища виховувалось (так само, як і в портреті) прагнення до реального відображення природи. Насамперед це торкнулося митців, котрі навчалися в Петербурзькій академії мистецтв, зорієнтованих на створення перспективних і панорамних видів міст, основним завданням яких була інформація про визначні пам'ятки. Вести Львова перекликаються з ведунами Києва. Ведутизм зумовив самостійний жанр краєвиду. Поступово точність архітектурних мотивів доповнювали нові пластичні проблеми, які надавали нового звучання зображенню. Перед природним мотивом, зігритим щирим почуттям краси, відступала протокольна інформація, народжувався романтичний образ. Так з'явився Київ першої половини XIX ст. у картинах і акварелях художників М.Сажина, В.Тімма, Н.Орди, Гроте, Ф.Солнцева, В.Штернберга, Т.Шевченка.

Михайло Сажин (близько 1818–1885) — російський живописець, учився в Петербурзькій академії мистецтв, а у 40-х роках XIX ст. жив у Києві, де зустрічався і малював поруч з Т.Шевченком. Його захоплювали найдавніші пам'ятки і панорамні, пізнавально-точні й змістовні зображення. Він домагався передання мальовничості й розмаїття мотивів навіть у майже монохромних вирішеннях, застосовуючи затемнені великі маси і світлові ефекти та оживляючи побутові сцени ("Руїни Золотих Воріт", "Розкопки руїн церкви Ірини", "Михайлівський Золотоверхий монастир", "Церква св. Андрія Первозванного", "Щекавиця — місце, де похований князь Олег)". Все ж два твори — "Переправа біля Києва" (кінець 1840 р.) і акварель "Краєвид Києва з лівого берега Дніпра" — позначені впливом голландців та ще більше — творами Клода-Жозефа Верне, його ефектними місячними ночами, намальованими легко і безпосередньо, з відчуттям романтичного подиху. Для М.Сажина справжньою стихією були небо та вода, сюжетне пожвавлення краєвиду та зіставлення двох джерел світла — місяця з вогнищем на березі (Додаток 3, іл. 237).

Солнцев і Тімм у акварелях більш документальніші, хоча також вносять пожвавлення побутовими мотивами.

Можливо, один Гроте (був викладачем малювання) у картинах "Під Києвом" і "Будівництво Микільського узвозу" (1850) досяг справжнього величаво-епічного стану цілісності (Додаток 3, іл. 238).

### ДОДАТОК 3. Ілюстрації в кольорі:

190; 199, 202–219, 221, 222, 224–246



190. Г.Вітвер. Меморіальний пам'ятник Катерини Яблонівської. 1806. Кафедральний костел. Львів.

199. О.Білявський. Портрет дами з трояндами. Львівська галерея мистецтв.

202. Л.Долинський. Портрет митрополита Леона Шептицького. 1779. Національний музей у Львові.

204. Й. Пічманн. Портрет Мацея Ігнатія графа Стаженського. Львівська галерея мистецтв.



203



207. Невідомий художник. Іконостас із Сулімівки. Соглядатаї землі Ханаанської. Національний музей. Київ.



205



206

203. Л.Долинський. Два пророки. Національний музей у Львові.  
205. Я.Глинський. Різдво Христа; 30-ті роки XVIII ст. Національний музей. Київ.  
206. Я.Глинський. В'їзд в Єрусалим. Національний музей. Київ.



208. Невідомий художник. Іконостас зі Сулімівки. Зустріч Марії з Єлисаветою. Національний музей у Львові.



209. Невідомий художник. Сулимівка. Покрова. Національний музей. Київ.



210. Майстер Самуїл. Портрет князя Дмитра Долгорукого. 1769. Національний музей. Київ.



211. Портрет знатного військового товариша Василя Гамалії; 60-ті роки XVIII ст.



212. Портрет Дмитрія Ростоцького Тупгала. XVIII ст.



213. Портрет дружини Гната Галагана; 30-ті роки XVIII ст.



214. А.Лосенко. Авель. 1768. Художній музей. Харків.

215. Д.Левицький. Портрет князя М.Репніна. Національний музей. Київ.

216. Д.Левицький. Портрет О.Кокорінова. 1769. Російський музей. С.-Петербург.

217. Д.Левицький. Портрет О.Нелідової. 1773. Російський музей. С.-Петербург.

218. В.Боровиковський. Богородиця з дитям. 1784. Національний музей. Київ.

219. В.Боровиковський. Спас. 1784. Національний музей. Київ.



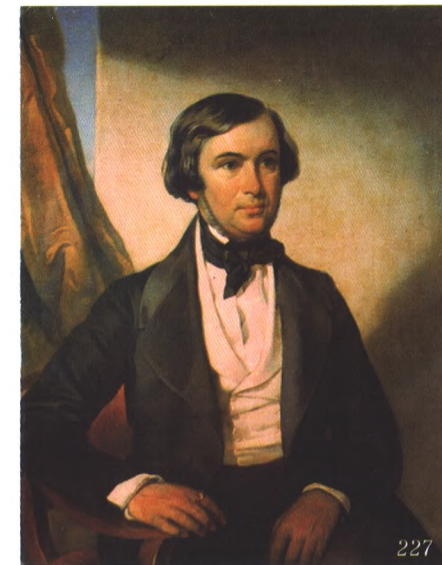
221



222



226



227



224



225



228

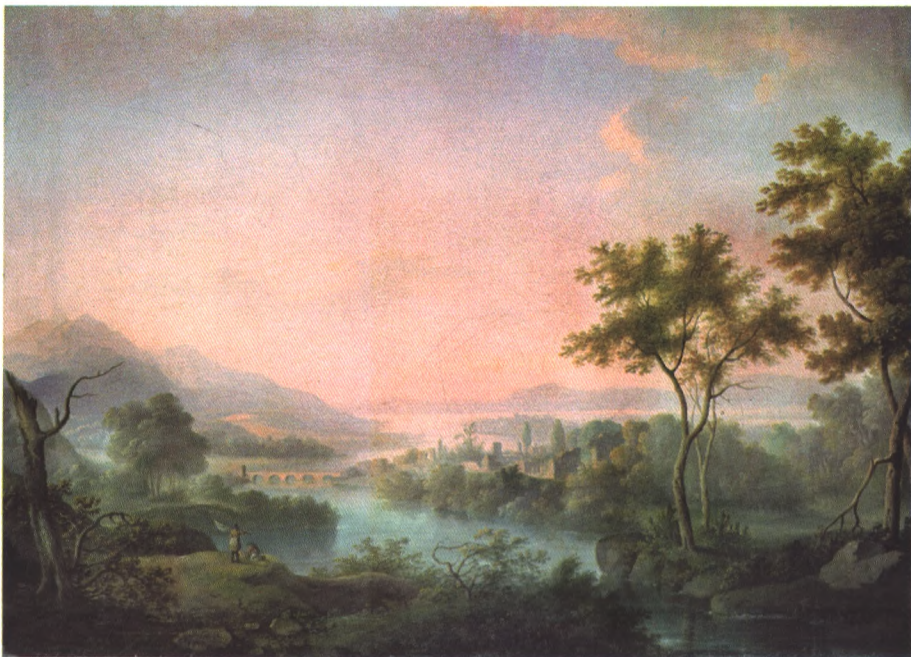


229

221. В.Боровиковський. Портрет Д.Троцинського. 1819. Національний музей. Київ.  
222. І.Боровиковський. Портрет Івана Котляревського. 1818. Музей Т. Шевченка. Київ  
224. М.Яблонський. Портрет сина Леона. Львівська галерея мистецтв.  
225. М.Яблонський. Портрет Шміта. 1837. Національний музей у Львові.

226. М.Яблонський. Дівчина зі сніданком на підносі. 1837. Львівська галерея мистецтв.  
227. А.Рейхан. Портрет Кароля Липинського. Львівська галерея мистецтв.  
228. А.Рейхан. Дротар. 1850. Львівська галерея мистецтв.  
229. А.Рейхан. Свята родина. 1850. Львівська галерея мистецтв.



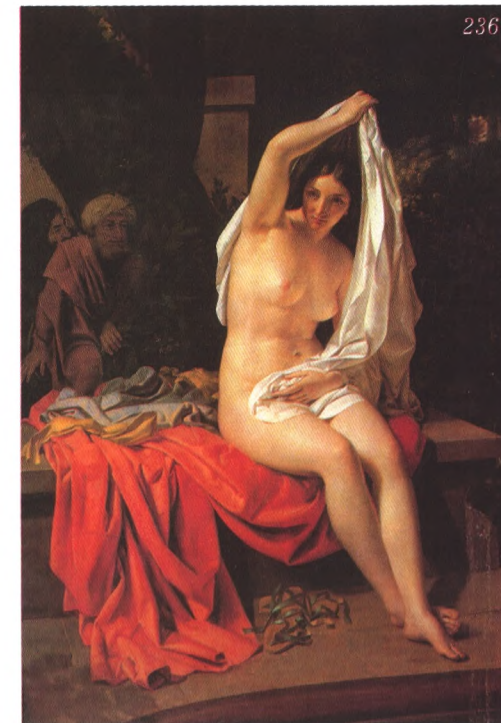


230. А.Ланге. Краєвид з рибалками. 1840. Львівська галерея мистецтв.



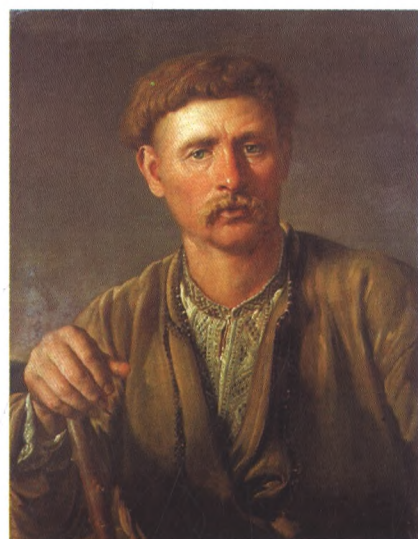
233

233. В.Тропінін. Дівчина з Поділля. 1804–1820. Національний музей. Київ.



236

234. К.Павлов. Портрет дітей художника. 1837. Національний музей. Київ.



231. В. Тропінін. Селянин з палицею (Портрет Яна Волянського). 1804–1812. Національний музей у Львові.



232. В.Тропінін. Дівчина з кужелем. Львівська галерея мистецтв.



235. Г.Васько. Портрет Бориса Томари. 1847. Національний музей. Київ.



234

236. Г.Лапченко. Сусанна і старики. 1831. Російський музей. С.-Петербург.



237. М.Сажин. Переправа біля Києва. Кінець 40-х років ХІХст. Національний музей. Київ.



239. В.Штернберг. Садиба Г.Тарновського у Качанівці. 1837. Національний музей. Київ.



238. Гротте. Будівництво Микільського узвозу. 1850. Національний музей. Київ.



240. В.Штернберг. Переправа через Дніпро біля Києва. 1837. Національний музей. Київ.



242. Тарас Шевченко. Натурниця. Папір, акварель, бронза. 1840. Музей Т. Шевченка. Київ.



244. Тарас Шевченко. Селянська родина. Полотно, олія. 1843. Музей Т. Шевченка. Київ.



243. Тарас Шевченко. Катерина. Полотно, олія. 1842. Музей Т. Шевченка. Київ.

241. Тарас Шевченко.  
Автопортрет.  
Полотно, олія. 1840.  
Музей Т.Шевченка. Київ.



245. Тарас Шевченко.  
Портрет Т.Масівської. Полотно, олія. 1843.  
Музей Т. Шевченка. Київ.

246. Тарас Шевченко.  
Портрет Ганни Закревської.  
Полотно, олія. 1843.  
Музей Т. Шевченка. Київ.



Органічне поєднання людини з природою прозвучало у творчості Василя Штернберга (1818–1845). Однак трапилося так, що В.Штернберг, якому "про-рокували велику майбутність, від нього чекали шедеврів", помер молодим. Митець прожив усього 27 років. Три канікулярних літа під час навчання в Петербурзькій академії мистецтв (Штернберг учився в класах К.Брюллова та М.Воробйова) він провів в Україні. Під час навчання розпочалася щира дружба В.Штернберга і Т.Шевченка.

Перший красвид В.Штернберга — "Садиба Г.Тарновського у Качанівці" (1837) ще має вплив романтичних красвидів панорамного характеру його вчителя М.Воробйова — з поглибленою перспективою й об'єднанням єдиною сріблясто-холодною тональністю. В композиції відчутна присутність класицистичних, академічних принципів. Однак живий "подих" об'єкта з яскравою красою динамічного масиву дерев, прозорість водяного плеса й відбиття у ньому тінистого парку передані відповідно до стану природи у літній сонячний день. Цей значного розміру твір намальований на спеціальне замовлення як портрет палацу Тарновського, що було поширено наприкінці XVIII—початку XIX ст. (зокрема, в Англії) (Додаток 3, іл. 239).

В.Штернберг розкрив красу українського села. Його картина "Вулиця на селі" (1837–1838) стала несподіваним відкриттям своєю правдивістю та умінням вживатися в реальний мотив. Хати зображені за частоколом й оточені високими деревами. По вулиці бредє молода мати з дитиною, зліва у калюжі хлюпочуться гуси. Все виглядає знайомим і близьким людині, де безпосереднє спостереження тісно переплетене з ліричним переживанням і почуттям. Простий мотив занурений у м'яке повітряне середовище, а колористична тональність тут продиктована схвильованим душевним станом. У всьому проглядає прагнення внести винятковість навіть у такий, здавалося б, нічим не примітний сюжет.

Живе почуття художника спричинило зміну художніх засобів: композиція, колір, світло підкоряються емоційному змісту. Ця зміна відчутна при порівнянні картин "Садиба Г.Тарновського в Качанівці" та "Вітряки в степу". В останній нічого не залишилося від академічних традицій. Цей скромний за розміром, але глибоко настроєвий твір перевершує український красвид другої половини XIX ст. Малярський романтизм тут перевищує поетичний, передусім сміливістю аскетичної і водночас епічно-монументальної композиції та поетично-філософським образним рішенням.

У романтизмі такий образ оспіваний романсовою лірикою і розвинутий в поезиї. Його емоційно-духовну принаду вперше, як народження нового персонажа серед безмежжя простору притихлого степу, символ самотності й нерозгаданої таїни — розкрив так просто і несподівано за велінням своєї бентежної творчої фантазії зовсім молодий художник, котрий, очевидно, мав на увазі власний життєвий шлях, що йшов назустріч вічності.

Тема самотньої людини перед безкрайністю природи — центральна у творчості німецького романтика Каспара Давида Фрідриха. Однак ця тема не випадкова у мистецтві романтизму, як і в літературі та музиці того часу. Бо людина в цій ситуації невіддільна від природи, від малопізнаної стихії, що живе незалежним життям. Тепер природа не смиренно заповнює тло, призначене митцем, а діє за своїми предвічними законами в усій масштабній величі, охоплюючи світло і темряву, небо і землю. Очевидно, К.Штернберг бачив картину К.Брюллова "Останній день Помпеї", і його не могла не захопити грізна стихія своєю грандіозністю. Трагічна сутність природи вражає постійно. Вперше її епічний зміст і монументальний характер В.Штернберг виразив у невеличкій картині "Вітряки в степу". Людська постать на дорозі ще яскравіше увиразнює атмосферу надзвичайного. Існування людини на землі художник вбачав лише в

синтезі з природою, хоча його особисті настрої неодноразово відгукувалися мінорним тоном.

З цих позицій привертає увагу картина "Переправа через Дніпро біля Києва" (1837). Перед епічністю цієї картини попередня сприймається інтимним роздумом (до речі, створена роком пізніше). (Додаток 3, іл. 240).

"Переправа" посідає центральне місце в творчості Штернберга й є визначним твором українського романтизму. Тут виражені стилістичні риси романтиків: тяжіння до драматичних емоцій, зовнішніх світлових ефектів, панорамності простору і безмежної різноманітності світу. Тут все сповнено оновлення і руху. Насамперед, світло, що похапливо спадає по Київських горах, борючись з тінню, висвітлює далекий берег і передній план, золотить величезну хмару на безкраї неба, на яку справа насувається грізна темінь негоди. Вся природа, як космічне явище, видається грандіозним видовищем. Назріває буря, протилежний берег з верхами храмів і струнким силуетом Печерської дзвіниці таємничо пригас, на передньому плані — велика група людей з кінями, возами, каретами, розмаїттям пожитку очікує поромної переправи. Саме тут В.Штернберг показав себе винятковим рисувальником і спостерігачем, передаючи з неприхованим гумором різні ситуації, поведження тварин, пози людей та за допомогою одягу — їхню стану приналежність. На той час кращого художника за майстерністю виконання і за життєвою спостережливістю побутового зображення українське мистецтво не знало, хоча цю тему малювали І.Сошенко — "Продаж сина на Дніпрі" та М.Сажин — "Біля переправи через Дніпро!".

В картині Штернберга присутній елемент сенсаційності, — драма, що твориться в небі, — наступ грози. Природна стихія для художника — це відповідь на програму романтизму і самовираз особистості.

В інших краєвидах, скромніших за мотивами і розмірами, Штернберг виявив власні сокровенні естетичні погляди та художні засади: він унікав малювати вибрані пам'ятки міст, навіть Києва.

Визначальну рису творчого скерування Штернберга становить прагнення до побутовості. Тут він незрівнянний майстер тонко зрежисерованих сцен. У всьому, що малює художник, присутня людина, але людина не споглядальна, а діяльна. Сцену тих, хто очікує на переправі, або ж стан духовного і творчого їх споріднення чудово передає картина "В Качанівці у Тарновського". Популярна в тодішньому мистецтві тема інтер'єру тут набуває не самоцінного, а органічного середовища для виявлення творчого духу людини, її товариського порозуміння, але така сцена у творчості Штернберга, по суті, залишилась єдиною.

З теплим, доброзичливим гумором і гострою спостережливістю В.Штернберг показав Україну так, як до нього ще ніхто її не відтворював, зупиняючись на окремих типажах, характерах, одязі, речах побуту, красвидному оточенні. Він міг залюбуватися босоногим пастушком, викликаючи насторожену думку про його майбутню долю, пережити гірку думу чумака або непривабливу ситуацію "Біля шинку" (1836–1838). Як глибокий художник він розкривав образ народу, наскільки міг його зрозуміти, не вдаючись до критичного аналізу соціальних відносин.

Загалом творчості В.Штернберга властивий індивідуальний стиль, ускладнений різноманітністю смакових тенденцій. Вихований у дусі класицизму, він проникнувся романтичною концепцією природи і став типовим представником романтизму.

Захоплення красою України В.Штернберг втілює у низці краєвидів і народних сцен, намальованих з невластивою тоді для українського мистецтва теплою і добродушним гумором. Це був важливий крок, спрямований до творчості геніального Тараса Шевченка.

### 3.4. Мистецька творчість Тараса Шевченка періоду романтизму

Становлення Тараса Шевченка як художника, поета і громадянина припадає на епоху романтизму. Народність — провідна тема творчості Шевченка. Йому довелося пройти надзвичайно складний шлях, особливо десятиліття 1835–1845 рр., від підневільного кріпака, законтракованого в артіль цехового майстра В.Ширяєва, — до вільної людини. За цей короткий час він сформувався як геніальний художник і поет. Духовний світ Т.Шевченка, можливо, найглибше розкрив академік О.Білецький, котрий писав, звертаючись до часу його навчання у Петербурзькій академії мистецтв: "Образ декоративних скульптур Торвальдсена, ідеали людської краси, втілені в статуях Аполлона Бельведерського, Венери Медицейської, Геркулеса Фарнезького, багатство життєвої сили Рубенса... ідеальні люди художників італійського Ренесансу, тонка психологія портретів Ван-Дейка, ефектна трагедія "Останнього дня Помпеї", музика Глінки, Бетховена, Моцарта, Мейєрбера, Обера, Белліні... Поряд з цим враження від літератури і поезії, починаючи від "Анахарсиса" Бартеlemi й "Історії занепаду і зруйнування Римської імперії" Гіббона, від життєписів італійських художників Вазарі і паралельних біографій Плутарха і продовжуючи Пушкіним, Гоголем, Жуковським... Гете, Шіллером, "Робінзоном" Дефо і "Клариссою" Річардсона, романами Гольдсмита, Вальтера Скотта, Дікенса... Ось який величезний, неприглушений десятилітнім засланням "з заборобою писати і малювати", з труднощами дістати друковану книжку — ось який надзвичайно багатий світ... живе в свідомості поета" (Білецький, Дейч, 1983, с. 17).

Перший твір, що вирвався із залізних академічних лабет, був Шевченків "Автопортрет" (1840). Від нього повіяло свіжістю і духом нового мистецтва, — "найромантичніший" у романтичному портреті (Турчин, 1981, с. 183). У спадщині художника такий вид зображення буде інтенсивно розвиватися все життя. Появу автопортретів зумовили різноманітні причини, здебільшого складні життєві протиріччя або душевні кризи. Автопортрет Шевченка — наче видужання після тяжкої недуги, що сприймалося майже другим народженням. Проте значення твору незрівнянно вище за утвердження особистості творця, поглибленим розкриттям духовного світу, а найголовніше — за відчуттям вільної людини. Тут яскраво виражене право на незалежність і право на високу оцінку власного життя, відкритого до творчості, найшляхетнішого виду людської діяльності. (Додаток 3, іл. 241).

Мимоволі "Автопортрет" Шевченка зіставляється з автопортретами Брюллова й інших художників, сучасників і попередників. В "Автопортреті" Шевченка, як і в більшості інших, відсутні ознаки професії, однак все наголошує на творчій людині: збуджено-одухотворене обличчя, що виявляє внутрішню духовну активність і непокірність характеру, пристрасність напруги й вольовий спротив. На зображенні ще відчутні сліди перенесеної хвороби — знесиленість, запалі очі, проте голова — з високим та широким чолом, обрамлена скуйовдженим волоссям, гордо випрямлена на міцній шії.

Незважаючи на овальний формат, плафонний погляд монументалізує і героїзує портрет, а характерна "рембрандтівська" система світлотіні посилює неспокій бентежної емоційно-артистичної і творчої природи, хоча колористичне вирішення не драматизує образ. То ж "Автопортрет" за складністю змісту, несподівано свіжимо композиційним рішенням і сміливістю складених ідей не має в українському та російському малярстві аналогів. Масштабність романтичного розкриття митця скеровує цей ранній шедевр Шевченка до натхненного "Автопортрета" Е.Делакруа чи К.Коро.

Живописне рішення автопортрета нагадує творчий метод Брюллова, але з такою високою мірою пізнання і технічною досконалістю, що твір розкриває набуто Шевченком малярську культуру за достатньо короткий час на рівні, якого ніхто з учнів Брюллова тоді не досягав. Тут відзвучують адресування до спадку великих майстрів минулого, зокрема до малярства Рубенса і Ван-Дейка, якими захоплювався Брюллов, і до венеційських майстрів колориту, котрі розуміли таємницю загального тону картини, сила якого полягала не у розв'язній колористиці, а в стриманості, узгодженості кольорів. Т.Шевченко у загальну перламутрово-сріблясту тональність портрета з тактовною обережністю вніс клаптик рожевого комірця, що виконує роль необхідної делікатної доміанти, підтримуючи теплі й активізуючи прозорі холодні відтінки. Такий колористичний захід розкривав оригінальну творчу особистість, схильну не до бравурних ефектів, а до гармонійної гами — виразника духовного змісту портретованого, а в цьому випадку хроматичне рішення контрасту кольорів м'яко підкреслює романтичне піднесення образу.

Романтичний дух часу, що так яскраво був виражений у поетичній творчості, все сильніше пронизував і академічні роботи Шевченка. Прикладом є акварель "Натурниця" (1840). Незвичне вже саме трактування моделі: вона — не об'єкт для мистецьких вправ чи копіювання природи та акцентування у ній найкращого відповідно до античності, а передусім — жива людина зі всіма своїми природними й особистісними якостями серед пишного розмаїття драперій. У позі оголеної жінки, котра лежить повернута спиною до глядача і руками, як від холоду, обхопила плечі, є щось тужливе й одночасно цютливе — присутні гідність і благородство. Її доля насторожує. Але виняткове кольорове багатство, що могло б перерости в строкатість, підкорене м'якому освітленню та високому сприйняттю гармонії (Додаток 3, іл. 242).

Саме сила світла в "Натурниці" ще залишилась не використаною і до кінця (як у романтизмі простежувалось) не зрозумілою, бо могла б внести новий дух краси і загострити почуття глибокого життєвого драматизму. Тоді про долю людини з'явилися б роздуми яскравіші. Ця присутність академізму загалом виправдана, що буде наявним в низці творів: "Марія" (ілюстрація до поеми О.Пушкіна "Полтава"), "Циганка-ворожка", навіть "Катерина" (1842).

Твір Шевченка "Катерина" — центральний в історії українського мистецтва XIX ст., охоплював чотири роки академічного навчання, а також вихід у світ "Кобзаря" та "Гайдамаків". Тут під претекстом матері-покритки відображений сформований погляд на національну ідею та долю України, прозвучав стихійний протест проти соціальної несправедливості й кріпацького рабства. За гостротою акцентування соціальних і національних проблем чогось подібного не було ні в російському, ні в європейському мистецтвах. У картині зібрано все: протест, відчай, осуд, сатира, гнівний виступ проти приниження людини, протиставлення Московії — Україні, офіцеру-москалеві — української дівчини. Останнє гостро натякалось, лише розкриваючись у плані соціальної нерівності, однак під невсипущим "недремним" оком самодержавства, присутність якого засвідчує той самий миколаївський верстовий стовп — знак імперської Росії.

Постать Катерини, голова якої фланкована з одного боку козацькими могилами в степу, з іншого — верстовим стовпом, вбирає славне минуле і сьогодення, вона є їх втіленням, образом і символом; в її людській поставі визначена органічна особливість країни. Драма Катерини набуває масштабного вияву, універсально втілюючи стан всієї країни впродовж тривалого історичного часу. Саме минуле наповнює картину глибокою змістовністю, відраховуючи знаками тривалий період боротьби, страждань, поневірянь України. Для пробудження національної свідомості потрібно було піднести почуття людської гідності. Тому постать Катерини втілює класичний ідеал, який для Шевченка був високим

зразком, не обов'язково породжений академічною школою. Такий стильовий вираз на той час був найдоречнішим для визначення жанрового характеру картини. Однак ні до жодного з жанрів її конкретно не можна віднести, бо це — не побутова сцена, не історична, не алегорично-символічна, хоча з елементів кожного з них створювалася ця картина, складна за змістом і виражальними засобами. Адже для побутової картини, навіть драматичного змісту, саме така концептуальна масштабність не була необхідною, оскільки в тодішньому мистецтві лише відбувався період формування цього жанру (В.Венеціанов, П.Федотов, ранній К.Брюллов), без охоплення соціальних проблем.

"Катерина" Шевченка відображає пошуки збірного образу й утвердження національного ідеалу, властивих мистецтву країн слов'янського світу періоду піднесення у них визвольних рухів: за романтичною формою образів виражались патріотична ідея і національна тема (Додаток 3, іл. 243).

Ця тема розкривалась у фольклорному зображенні народного типу, — образу країни. Так уособлюють Чехію — "Батьківщина" Йозефа Манеса, Хорватію — "Слунянка" Векослава Караса, Сербію — "Белградка" Катерини Іванович. І картина "На ниві" ("Весна") О.Венеціанова — опоетизований образ Росії.

Образом України стала "Катерина" Шевченка: глибше й повніше ніхто в XIX ст. так Україну не розкрив. Доля Катерини — доля всієї України. Відповідна алегорія визрівала на романтичних засадах. Так неухильно Шевченко входив у романтичне мистецтво. Його романтична візія, спираючись на реальну дійсність, глибоке пізнання цінності окремої людської особистості, неминуче засвідчувала свободу творчості, звільнення від магнетичного впливу Брюллова та сковуючих норм академізму. І хоча ідеї класицизму Шевченко таки не занедає, проте повністю перебуватиме у стихії живописності, з зацікавленням до розв'язання художніх проблем предмета в середовищі через освітлення та повітряне оточення. Його турбуватиме живописне вирішення контрасту тіні та сонячного освітлення, що визріє в картинах "На пасіці" та "Селянська родина" (1843). Загалом складність світлотіні як образотворчого засобу, такої вражаючої у творчості Рембрандта, становить центр уваги Шевченка з метою глибшого розкриття душевного стану і внутрішнього світу людини. Передусім це втілено в "Катерині". Очевидно, що такі пластичні засоби засвідчують відмінне творче мислення від офіційного академізму.

Поглиблене розкриття змісту картини занурене в численних предметах-символах: кілька зламаних стеблин збіжжя, пусті колоски, дубова гілка, сокира та ін. Однак найважливіше те, що вибором сюжету Шевченко торкнувся двох аспектів: історичного і літературного. У цьому полягала програма романтизму, його характерна особливість, адже до Шевченка такого складного ракурсу в мистецтві, не лише в українському, ніхто не наважувався торкатися. У "Катерині" драма сучасника розглядається у контексті тривалої в часі історичної епохи, і сам учасник, виражаючи сутність епохи, став її втіленням та органічним образом.

Т.Шевченко у картині використав достатньо широкий інформативний матеріал, що й спонукало його до особливого рішення. Тут відчутна обізнаність з європейським мистецтвом Ренесансу і бароко, з українським іконописом та античною культурою. Весь цей комплекс скеровувався на вирішення не вузької за мелодраматичним сюжетом сцени, а високої трагедії, чого й вимагала епічно трактована історична епопея. Композиція центрична, складна пояснювальним матеріалом, кожна деталь залучена для змістовного збагачення цілості. Бокові постаті вписуються в перебіг подій і сприяють монументалізації образу Катерини, драматичній напрузі твору. Постать Катерини виділена збільшенням силуету й активними червоно-білими кольорами: все чітко виражає внутрішній стан і затінене обличчя з опущеним поглядом не розриває цілісності, сприяючи благородній значущості образу.

Кольорова концепція Т.Шевченка органічна і природна, хоча у своєму спрямуванні залежна від живописних позицій К.Брюллова, що проглядає в розподілі великих кольорових плям, особливо світлових і затінених ефектів, у мотивах густого листа дерев на тлі неба. Однак вальорне\* збагачення у Шевченка тонше і гармонійніше, оскільки спиралося на вивчення пленеру, що особливо виявилось пізніше, в акварелях Аральської експедиції (1848–1849). Головна проблема в картині — ставлення до предметного кольору, зображеного у зв'язку з довкіллям і в повітряному середовищі. Тут червоний колір виступає домінантою, що діє на просторово глибокий красвид і золотистий передній план, трансформуючи всю тональність картини до перламутрово ослабленого звучання, що, у свою чергу, виключає суперечність головної постаті з кольоровим вирішенням картини.

Не менш складна композиційна побудова твору, що спирається на центральну ортогональну вісь — постать Катерини, перехрещену двома діагоналями, які надають композиції руху.

Для утвердження романтизму твір Шевченка "Катерина" мав велике значення. В ньому свідомо закладалось радикальне прагнення вийти за межі класичної традиції, проте зі збереженням її досконалих пластичних засад. Найголовніше, що Шевченко тут задекларував принциповий підхід до вибору сюжету. Це особливо було важливим для розгортання творчого життя в Україні, що згодом виявилось у творчості українських художників.

Народні демократичні симпатії Шевченка далі виявлялись ще проникливіше. Наступного року він створив картину "Селянська родина" (1843) — знову оригінальний твір, що не мав аналогій в українському та будь-якому іншому мистецтві (Додаток 3, *іл. 244*). За тематичним і композиційним ладом сцена проста, ніби творилась відповідно до знаково-канонізованих принципів ікони, і одночасно твір асоціативно ускладнений. Його патріархально-ідилічна ситуація — чоловік і жінка з дітям біля хати у святковий літній день, неподалік чоловік похилого віку на призьбі, — не має принципового значення для розкриття змісту сцени. Об'єктом відносин між ними є дитя. Можна сказати, що Шевченко наче робить парафразу на тему ермітажної картини Рембрандта "Святе сімейство". У цій картині Шевченко намагається розкрити згармонізовані стосунки між людьми, хоча б на об'єкті родини, мов за спогадом власного дитинства, створюючи емоційне середовище, пронизане сонячним світлом. Він звертається до теплої ідилії родинного щастя. Тут Шевченко відійшов від холодного, класичного Петербурга. Він відокремив затишок домашнього осередку біля убогої селянської хатини, де панують справжня людяність, душевне тепло та моральна чистота. Щоб виділити ці високі якості, він надає епізодові зі селянського життя натяк на євангельську притчу, однак прагне найменшою деталлю передати селянське обійстя, яке виглядає опоетизовано-романтичним, а в людях, простих селянах та їхньому щоденному житті — втілити високий етичний та загальнолюдський ідеал.

За час академічної відпустки впродовж 1843 р. і частково 1844 р. Шевченко подорожував Україною, відвідав родину, познайомився з багатьма представниками творчої інтелігенції, більшість з яких стали його друзями. Тоді була написана поезія "Розрита могила", що розпочинала низку політичних творів, сповнених протесту проти соціального і національного гноблення.

Стосовно малярства, то, по суті, позиція художника виявилась лише в портреті, де він повніше розкрився, відображаючи розмаїття людських харак-

\* Вальор (фр. *valeur*, букв. — *цінність, гідність*) — термін художньої практики, який визначає якісну сторону окремого, переважно світлотіньового тону в його взаємозв'язку з оточуючими тонами.

терів. Переважали замальовки олівцем. Проте кілька олійних портретів належать до найкращих в цьому жанрі: Т.Маєвської, Г.Закревської, П.Закревського; дещо пізніше — Й.Рудзинського, І.Лизогуба, Горленко, К.Кейкуатової та ін. Кожен із портретованих втілює окремий характер і долю, окреслені без будь-якої тенденційності, артистично вільно і тактовно. (Додаток 3, *іл. 245, 246*).

Шевченко творив романтичний портрет з легкою оглядкою на спадщину Брюллова та близький українській вдачі сентименталізм. Однак сила волі художника, що виявилася вже у ранніх акварельних портретах (до поступлення у Петербурзьку академію), пізніше набуває впевненого і глибоко осмисленого погляду на людину. Складні стильові явища і розуміння людини тієї епохи (як він розумів) суттєво залежали від соціальних умов і культурного рівня середовища, за яких тогочасна людина ще не відчувала себе самоусвідомленою особистістю.

Захищаючи знедолених кріпаків від українського панства, Шевченко, однак, не змалював ні своїх братів і сестри, з якими зустрічався, ні будь-кого зі селян з поміщицьких маєтків, де подовгу гостював, хоча знав і відчував у простих людях гідність і красу, виховані традиціями почуття справедливості та моральної чистоти. Про це він скаже пізніше. Але в мандрах по Україні він пізнавав людей і рідний край, своїми скромними, переважно інтимними портретами творив обличчя епохи. Зображені ним люди виступають різноманітними не лише за зовнішнім виглядом, а насамперед за неповторно індивідуальними характеристиками, тонко розкритими, хоча і без психологічної чи фізіономістичної загостреності: у всьому відчувається відбиток романтичної епохи. Т.Шевченко дійсно досягнув життєвості й природності, якої раніше в його творчості не спостерігалось. Та все ж численним портретованим творам властиві риси смиренності та покірності, бездіяльності і прозаїзм існування. Натомість серед тих людей Шевченко зустрів і чимало яскравих особистостей, відданих патріотів, з сумнівами та стражданням, — "людей сорокових років". Саме вони стали предтечею протестного — наступного покоління. Наголосимо, що їхнє спокійне існування він також розворушив. І хоча його по-різному оцінювали, але вітали піднесено.

Відтак роль портрета в духовному житті часу невпинно зростала, набуваючи значення "історичної картини" (за характеристикою В.Стасовим портретного спадку К.Брюллова). Лише Шевченкові зумів так панорамно подати своїх сучасників. Серед них — квітуча молодість і здоровою красою Т.Маєвська, змирена з долею і прагнуча щастя Г.Закревська, товариський і бурхливо непередбачуваний П.Закревський, колоритний, як спогад козацької давнини, гусар Й.Рудзинський, тактовно-рафінований І.Лизогуб або на противагу салонній безтурботності К.Кейкуатової — в жалобному вбранні величаво-стриманий, мужній образ Горленко. До них варто приєднати численні, віртуозно намальовані акварельні портрети (родина Катериничів). Шевченко — блискучий майстер цієї техніки, якою він згодом переважно користувався.

Автопортрети (1843, 1845), особливо перший, на якому Шевченко зображений за столом під час малювання, втілюють активну творчу енергію художника. Він жадібно вбирає в себе життя, мов розкрити книгу, однак прочитує її без романтичного захоплення, — реально. Тепер він відчуває необхідність використання гравюри як засобу звертання до ширшої аудиторії.

Так зародилась патріотична ідея "Живописної України", збірки офортів на історичну тематику, сцен народного побуту, краєвидів витонченої краси. Із широким задуманого видання реалізовано лише одне з шістьма офортами: "Судна рада", "Дари в Чигирині 1649 року", "Старости", "У Києві", "Видубицький монастир у Києві" та "Казка". Здійснилося видання після повернення до Петербурга, де Шевченко змушений був ще закінчувати Академію мистецтв.



247. Тарас Шевченко. Дари в Чигирині 1649 року. Папір. Офорт. 1844.

Серія "Живописна Україна" — унікальне явище в історії українського мистецтва. Без перебільшення, ця серія неповторна, адже ніхто з художників до Шевченка так широко ще не розкривав творчі можливості, поєднуючи високий мистецький рівень і масштабність творчого діапазону. Т.Шевченко у листі до чернігівського цивільного губернатора П.Гессе 1 жовтня 1844 р. писав: "Історія Південної Росії вражає кожного своїми подіями і напівказковими героями, народ дивовижно оригінальний, земля чудова. І все це досі ніким не з'явлено перед очі освіченого світу, тоді як Малоросія давно мала своїх і композиторів, і живописців, і поетів... Я, як член її великої родини, служу їй коли не для істотної користі, то, в крайньому разі, на славу імені України. Володіючи по трошку мистецтвом в живописі, почав я видання, назване мною "Живописная Украина" (Доля. Книга про Тараса Шевченка, 1993, с. 241).

Ідею великого видання Шевченко розкрив у листі до О.Бодяньського, історика і славіста, професора Московського університету на початку травня 1844 р.: "Я її ("Живописну Україну") нарисую в трьох книгах, в першій будуть види, чи то по красі своїй, чи по історії прикметні, в другій теперішній людський бит, а в третій історію" (Шевченко, 1994, т. 6, с. 32). Однак широко задумане видання не розвинулося так, як хотів Шевченко. Вийшов один випуск, що вмщував лише шість, а не 12 естампів, як передбачалось.

Центральний офорт — "Дари в Чигирині 1649 року", або як Шевченко сам назвав у листі до О.Бодяньського — "Дари Богданові і українському народові", створений ним за ескізом, виготовленим ще в Україні, напевно, після відвідин Чигирини. Хоча ця подія, як зазначає "История русов" (цей твір Шевченко, безперечно, читав), відбувалася 1650 р., але тут важлива не дата, а трактування історичної події. Дивовижне в тому, що Шевченко-романтик у поезії підіймав козацьку тему як епос героїчної боротьби за свободу України. Адже романтична концепція об'єднувала чимало на той час намальованих картин, хоча і наділених неоднаковими художніми якостями, однак близьких за загальною ідейною специфікою. Шевченко не сприймав таку історію, як і в мистецтві не пішов за поетичною версією. Він бачив невдачу романтичного пафосу в картині Брюлло-ва "Облога Пскова Стефаном Баторієм" і відчував необхідність нового, об'єк-



248. Тарас Шевченко. Судна рада. Папір. Офорт. 1844.

тивнішого розуміння самої логіки історії. Від динамічного трактування сюжетної дії він відмовився вже у "Катерині". Але тепер, відвідавши Україну, він переконався, що в цей час політичного лихоліття і краху політичних надій у миколаївській Росії суспільством оволоділи рефлексія\* і резиньяція\*\*. Можливо, портрет і став тоді найвідповіднішим документом епохи, на якому позначився самопрограмований духовний стан, зачеплений корозією резиньяції, що Шевченко з геніальною прозорливістю побачив і втілював. На цей раз, звертаючись до історії і відкидаючи будь-які академічні умовності, він прагнув не до ефектного видовища, готового емоційно захопити, а до роздумів, аналітичного зіставлення й осмислення історичних аспектів та їх фінальних наслідків.

Безсумнівно, Шевченкові тоді були відомі теоретичні праці Гегеля та погляди популярного професора Московського університету Т.Грановського на історичний процес. З позицій об'єктивного ідеалізму Т.Грановський виступав проти суб'єктивізму, отже, історію розумів не як вияв волі вибраної особистості, а як діалектичну закономірність історичного розвитку, змін форм суспільного життя, боротьби нового зі старим.

Шевченко торкнувся великої події в історії українського народу і розкривав її немов зі зворотного боку, що було несподівано-нечуваним з позицій класичних правил. Тут увага сконцентрована не на народові та героєві дійства, — тут взагалі дії немає. Камерна сцена виглядає наче відсунута вбік побутової: троє людей в одній кімнаті в мовчазному очікуванні. Але ці троє — послі недавно переможених держав: Туреччини, Польщі, Московії, що тривожно чекають завершення козацької ради. З ким піде Україна? Кожний з дорогими дарами, бо Україна тепер вільна і сильна. Тоді вирішувалась доля українського народу.

Шевченко до першого випуску "Живописної України" ввів історичну сцену з поетичної містерії "Великий льох" (1845), — свіжі враження відвідин Чиги-

\* *Рефлексія* (пізньолат. reflexio — повернення назад) — принцип людського мислення; самопізнання; усвідомлення й осмислення граничних засад буття, мислення, людської культури загалом.

\*\* *Резиньяція* (фр. — покірність, смирення).



рина. Ілюстративності тут бути не могло. Вже на той час його творчість усе більше ускладнювалася асоціативним матеріалом, що й виявилось в офорті "Дари в Чигирині 1649 року". Отже, романтичний екскурс у минуле, сповнений гіркою роздумів і усвідомленням марності затрачених зусиль, все-таки вагомо розкривав давню сторінку, незважаючи на великі сподівання, що обернулись тривалою трагедією.

В офорті, майстерно виконаному і унікально вирішеному, відчутна присутність геніального Рембрандта, навіть у центричній, чітко зрівноваженій композиції, найчастіше вживаній Шевченком.

Дуже шкода, що із зазначених у програмі історичних подій більше нічого не здійснилося. Однак і попередня сцена належить до найоригінальніших за задумом і художнім вирішенням. Складно визначити жанрову приналежність двох сцен — "Судна рада" та "Старости". За спокійною симетрично зрівноваженою композицією вони продовжують стильове навантаження творчості Шевченка 40-х років. Художник прагне до епосу, величавого в часі та у піднесених образах дійства. Тут ще інтерпретація класична, але присутній ліризм уяви, що спирався на італійський Ренесанс та давні традиції українського мистецтва як синтез пошуків монументального стилю для вираження національних духовних цінностей і національних тем, ще не розкритих у мистецтві. Так класична школа зберігалась у прагненні до чіткої ясності художнього образу, точному виразу ідеї, отже, — у логічній композиції і карбованості малюнка та наповненості внутрішньою напругою пластиці форми.

Звертаючись до схематичної конструкції класицизму в офортах "Живописної України", Шевченко одночасно з не меншою енергією прагнув до переборення статичності і барельєфності поглибленням простору, що властиво двом красивим офортам — "У Києві" та "Видубицький монастир". Тут діагональний прорив у простір та мінливі світлотіньові ефекти підносили романтичний пафос мотиву.

Шість офортів першого випуску "Живописної України" становили унікальну за художнім вирішенням і невідомим для попереднього мистецтва змістом серію, якою благородно завершиться духовний зв'язок з традицією, історією, літературою, хоча остання органічно входила в творче життя Шевченка, збагачуючи його творчий процес. Як зауважував Т.Готье, малярство і поезія були тоді в дружбі. Художники читали поетів, а поети бували в художників. Книги Шекспіра, Данте, Гете, лорда Байрона і В.Скотта можна було бачити у майстернях художників. Шевченко глибоко знав цю літературу, під впливом якої сам поринав в історичне минуле України і писав романтичні балади, досягаючи виняткового синтезу поезії й образотворчого мистецтва. Поезією у нього було просякнуте все: портрети, краєвиди, — в чому й процвітала, розкріпачена від класицизму, його яскрава індивідуальність. Шевченко-романтик розкрився раніше в поезії, яка йшла у парі з мистецтвом, дивовижно його ошляхетнювала й змістовно та емоційно наповняла.

Варто нагадати роздуми Е.Делакруа, який створив чимало картин на літературні теми. Його постійно надихали поезія і музика. Він обрав своєю професією малярство, хоча і відчував обмеженість цього виду мистецтва, як, власне, і кожного іншого виду, тому мріяв про мистецький синтез (Яворская, 1987, с. 120–121). Е.Делакруа закликав на допомогу поезію, щоб одухотворити малярство, а Т.Шевченкові, за влучним висловом Ю.Шевельова, властиве щасливе поєднання двох мистецтв — словесного і пластичного (Шевельов, 1991, с. 217). Однак на засланні, де Шевченкові було заборонено малювати і писати, він сумно признавався у листі до Варвари Репніної: "дивитися і не малювати, — це така мука, яку зрозуміє тільки справжній художник" (Доля. Книга про Тараса Шевченка, 1993, с. 437).

Все ж і на засланні "рядовим в Оренбурзькому окремому корпусі із правом вислуги під найстрогішим наглядом із заборонаю писати й малювати" — Шевченко і малював, і писав (Доля. Книга про Тараса Шевченка, 1993, с. 124). Для цього траплялися непередбачені нагоди. Зокрема, Аральська експедиція від Орської до Раїма, очолена географом-дослідником О.Бутаковим для вивчення берегів Аральського моря, яка відбулася у 1848–1849 рр., дещо пізніше — нова експедиція для дослідження покладів кам'яного вугілля в гори Кара-Тай на Мангішлацькому півострові (1851).

Намальовано було надзвичайно багато, але початок покладено "Автопортретом" (1847) — у солдатському обмундируванні "рядового ч. 191", третьої роти, п'ятого батальйону Орської фортеці, з щоденною атмосферою муштри і казарми російської окупаційної армії.

Андрій Лизогуб, власник маєтку в Седневі, отримавши на Новий (1848) рік лист від Шевченка та цей автопортрет, відповів: "Превеликая Вам дяка і за лист і за Вас; тільки важко на Вас дивитись" (Листи до Т.Г.Шевченка, 1962, с. 63; Т.Г.Шевченко. Біографія, 1984, с. 215). Неможливо повніше визначити глибину печалі й невимовного страждання виражених поглядом очей, усім виглядом, що більше уподібнювався арештантському, ніж солдатському, але в тих умовах між ними різниці не було. В образі — повна безпорадність, подавлення волі, безмежне терпіння і лише скорбота за чимсь великим, що становить сенс життя людини. Проте над усім панує неприборканість власних переконань, що робить його цільним і мужнім. Тут безсилі найжорстокіші тортури. Хіба можна було придумати кару, страшнішу за ту, якою карався поет?

В "Автопортреті" Шевченко дав волю своїм суб'єктивним почуттям. Він створив натхненний твір без будь-яких обмежень, пластичних і стильових крайностей, з яскраво, по-рембрандтівськи вираженою долею людини, — образ монументально-епічний, де зафіксовані стан людини і збіг умов, якими породжений той стан. Виконання малюнка суворо просте, як твір Джотто або Мазаччо, як скорбота Вишгородської Богородиці — це був інший в мистецтві Шевченка.

Ще один графічний твір — "Розп'яття" (1850), що мав перерости у закінчений вітварний образ і на який Шевченко покладав великі надії, так і залишився в ескізі. Позаду залишилась Аральська експедиція, наслідком якої було чимало акварелей із зображенням берегів Аральського моря. Ці малюнки й акварелі становили окремий альбом, що користувався загальним визнанням і шанобливим схваленням дослідника, капітана-лейтенанта флоту О.Бутова і командира Окремого оренбурзького корпусу В.Обручова.

Але ні листи Шевченка на ім'я шефа жандармів генерала Дубельта, ні надія на підтримку В.Жуковського та М.Гоголя, ні звертання В.Обручова до начальника третього відділення О.Орлова наслідків не дали: незмінно повторився присуд імператора Миколи I.

Ще не знаючи про волю монарха і перебуваючи у тривожному чеканні відповіді, Шевченко у листі до Варвари Репніної 8 березня 1850 р. писав: "Я пропоную тутешній католицькій церкві (коли мені дозволять малювати) нама-



249. Тарас Шевченко. Автопортрет.  
Папір, олівець. 1847.  
Музей Т.Шевченка. Київ.



250. Тарас Шевченко. Розп'яття. 1850.  
Музей Т.Шевченка. Київ.

лювати запрестольний образ (без будь-якої ціни і домовленості), що зображав би смерть Спасителя нашого, повішеного між розбійниками, але ксьондз не згодився молитися перед розбійниками" (Київська Старина, 1893, ч. 2, с. 271).

Ескіз зберігся. Загальна концепція — монументальне рішення запрестольного образу, в якому не повторилося трактування теми, напрацьоване в європейському мистецтві за півтори тисячі літ. Шевченко відійшов від традицій, особливо від новіших академічних норм. Безсумнівно, він бачив створене К.Брюлловим "Розп'яття" для лютеранської церкви Петра і Павла у Петербурзі, яке його захопило майстерністю виконання. Однак, як можна здогадуватися, не рішенням образу, ще близьким до теми картини "Останній день Помпеї", Брюллов втілював образ муки і страждання, образ жертви, жорстоко покараної і трагічно самотньої. В ньому все пронизано компромісом між ідеальною формою класицизму й емоційною схвильованістю романтизму, — ця двоїстість обернулася мелодраматичністю, і художник не вніс ширшої програми, — це драма всіма покинутої людини.

У Т.Шевченка трагічна тема набула іншого змісту і не стільки узалежнювалася від його власних переживань, скільки розкривала програму романтизму. За тодішнім сприйняттям релігійні сюжети зачислялися до історичних, проте до постійно актуальних і незавершених у часі. Минуле входило у сучасність, бо минуле спонукає людину до свідомого історичного життя. Романтичний ідеал — це свобода духу, свобода творчих можливостей: вільний розвиток людини, визволення від будь-якого сковування і поневолення. Романтизм розкривав людську душу, занурюючись на глибину, невідому попередникам. Лише у творчості Ель-Греко щось відповідало новим пошукам, який вніс у цю тему візантійський поетичний підхід, з піднесенням духовності та безплотності. Христос у Ель-Греко страждає фізично, але перемагає смерть, — Розп'ятий не знаходить полегшення у смерті. Він наче підноситься над землею і, підтриманий хмарами, летить над усім земним простором.

Як для Ель-Греко, так і для Шевченка була чужою барокова красивість підкреслено атлетичної плоти Умираючого на хресті.

У своєму творі Шевченко підкреслював не фізичну розправу і нестерпність мук, як на цьому наголошувала Католицька церква, а перемогу духу над смертю. Вся Постаць, розпластана на хресті, світиться ясним світлом і мовби здіймається над землею, а сам Спаситель жестом розкинутих на перекладині рук готовий обійняти весь світ. Його піднесена голова перемождя, а не мученика, словнена високого духовного поривання, — це одне із найпрегарніших зображень у творчості Шевченка. Нелегко знайти їй відповідника у всьому тогочасному мистецтві.

Сепійний\* малюнок звучить монументально. Над низьким пагорбкуватим горизонтом здіймаються три перекладини з жертвами на неспокійному темному тлі, пробитому пасмом світла. Духовна велич Спасителя підкреслена динамічними ракурсами розбійників і страждальною постаттю Богородиці у підніжжі хреста, покритою мафорієм.

Так Шевченко створив образ, що втілював перемогу над смертю, світла над темрявою, людяності над злом. Це був осяяний образ свободи, здійснений тяжкими роздумами, печалями, безмежною тугою за Україною і за волею. І хоча стан Шевченка на засланні був майже незмінним, але такого пекучого болю і бажання вирватись, мов птахіві, з жорстокої неволі вже не було. Дійшов би до завершення один із найромантичніших творів, який міг би стати значним явищем не лише в українському мистецтві.

Друге десятиліття життя і творчості Шевченка — це неволя та звільнення, неймовірні муки і приниження, тупа солдатчина і світлі творчі з'явлення.

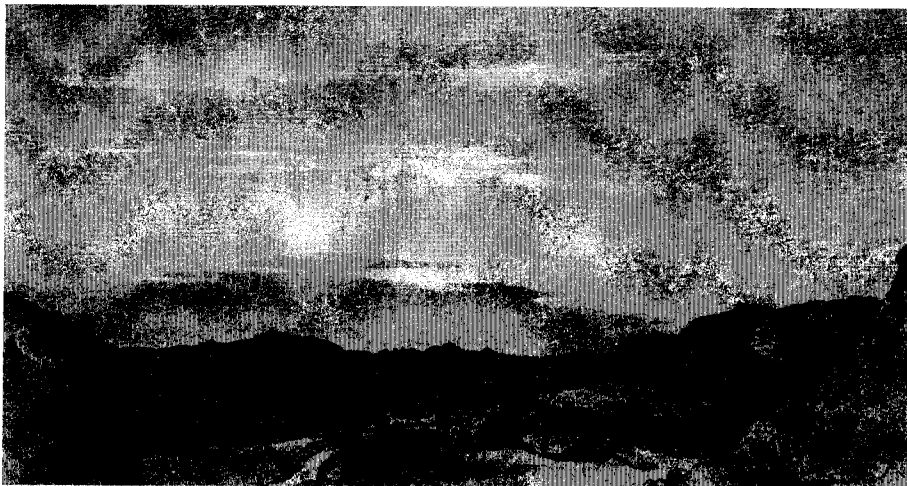
Насправді нічого не змінилося, хіба що його мистецтво набуло масштабнішого вислову, і він не мав жодних труднощів ні в художніх засобах, відповідних його творчій особистості, ні в жанрах — малював портрети, красиви, побутові сцени, просякнуті поетичністю і тонкою емоційністю. Якщо в портретах продовжувалась вироблена традиціями система зображення, то в красвиді, насамперед у побутових сценах, Шевченко досягав на той час ще небаченої новизни вирішення.

В експедиціях йому поставили чітке завдання: пізнавальної фіксації об'єкта, території, панорамного вигляду навколишнього простору, що спонукало до максимальної правди. Очевидно, незвичність не створювала непередбачених проблем. Навпаки, скелясті береги Аральського моря викликали захоплення романтичним виглядом і колористичним багатством. Тут Шевченко досягав незрівнянної прозорості кольору і плернерної глибини, в чомусь нагадуючи акварель англійських художників того часу — Бонінгтона і Тернера, зокрема в акварелях, де художник, здається, відводив душу: "Місячна ніч на Кос-Аралі", "Пожежа в степу", "Шхуни біля порту Кос-Арал".

І таких було чимало. Надзвичайно величава природа в акварелі "Захід сонця в долині Апазир" ("Вид на Кара-Тау з долини Апазир"). Завжди у такі хвилини з'являлись образи рідної України, привносячи ностальгію.

Лінійна сухість, присутня в красвидах, передусім зумовлена замовленням, а також характером атмосфери, могла би засвідчити актуальність класицизму. Однак Шевченко свідомо не відмежовувався від цього стилю. Він не сприймав тематики академічних програм та їх живописного ладу виконання перед несумісною з ними реальною дійсністю, творенням правди життя перед новим світом емоцій і настроїв. Класицизм для Шевченка залишався великою школою конструктивної цілості форми, малюнка як основи мистецтва. Він довго пам'ятав заповідь віленського вчителя Яна Рустема: "Шість лет рисуй и шесть месяцев малюй и будешь мастером", бо "перша умова малярства — малюнок і круглота, друга — колорит. Не зміцнився в малюнку, братися за фарби — це все рівно, що шукати вночі дорогу" (Шевченко, 1984, с. 178). Така прописна істина актуальна на початках творчості. Однак згодом Шевченко висловив думку, якою розкрив зміст своєї творчості на засланні: "... Щоб знати людей, то треба пожити з ними. А щоб їх списувати, то треба самому стати чоловіком, а не марнотрателем чорнила і паперу" (Шевченко, 1984, с. 59).

\* Сепія (грец.) — рисувальний матеріал у вигляді прозорої коричневої фарби акварельного типу.



251. Тарас Шевченко. Захід сонця в долині Апазир. Папір, акварель. 1851.  
Музей Т.Шевченка. Київ.

Шевченко малював казахів (тоді їх називали киргизами), яких сприймав у щоденності, їхньому звичному побуті, наголошуючи на своєрідності життя та дивовижній життєвій силі, що виявлялася в органічному поєднанні суворої природи з майже жебрацьким способом буття. Той світ сприймався первозданим, по-біблійному епічно простим і джерельно чистим у своїх народних глибинах. Шевченко не описував і не коментував події, піддаючись захопленому враженню баченого, близького йому власне людськими й естетичними вартостями ("Казахський хлопчик розпалює грубку", "Казахи біля вогню", "Казах на коні", "Казашка зі ступою"). Або ж наголошував на своїй солідарності з сумною долею дітей ("Тарас Шевченко і діти-байгуші", "Байгуші під вікном"). Тут він відкидав традиційні виразні засоби і шукав чистоти, втілюючи абсолютну простоту інтерпретації. І знову ж, йому ближчим був світ Рембрандта з його людською теплою, її зовнішніми світловими ефектами за фактурою і колористичною гармонією ("Казашка Катя", "Мангішлацький сад", "Далісмен-мула-аульє").

Найбезпосереднішим Шевченко був у кількох сценах, створених під час експедицій: "Т.Г.Шевченко серед товаришів", "Т.Г.Шевченко малює товариша". Він ввів у ці сцени оголену постать як класичний об'єкт краси, а в цій ситуації — виправдовуючи процесом малювання, сповненим романтичного захоплення атмосферою оточення, активною дією світлотіні, немеркнучою красою людини.

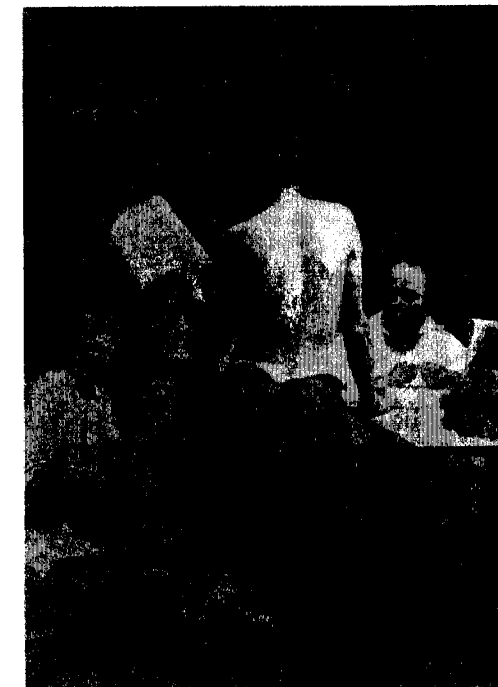
У повісті "Художник" Шевченко писав: "Я люблю або, краще сказати, обожаю все прекрасне як у самій людині, починаючи з її прегарної зовнішності, так само, якщо не більше, і піднесене, витончене творіння розуму і рук людини" (Т.Шевченко. Художник. 1989, с. 148). Ці засади він втілював у шедеврах-серіях "Притча про блудного сина" та "Самітники". Образ страждальної людини заповнив творчість останнього року його заслання. Тут на повну силу розкрилася доля людини, її тяжкі поневіряння.

Епос страждань, самоти, трагедія самотності людини, якій нестерпно у задушливій безвиході самодержавного беззаконня і яка все життя жорстоко карається, проводячи кращі роки знедоленого життя на етапах, у тюрмах, щоб його, врешті, закінчити під шпідрутенами. Отже, відображення історичної реальності розкривається в серії "Притча про блудного сина" з такою докладністю, на яку після Гойї міг зважитися лише Шевченко, та ще й у миколаєвській Росії.

252. Тарас Шевченко.  
Шевченко і діти-байгуші.  
Папір, сепія. 1855–1857.  
Державний музей  
образотворчого мистецтва.  
Харків.



253. Тарас Шевченко.  
Казашка зі ступою.  
Папір, сепія. 1856.  
Музей Т.Шевченка. Київ.



254. Тарас Шевченко.  
Шевченко серед товаришів.  
Папір, сепія, білито. 1851.  
Музей Т.Шевченка. Київ.



255. Тарас Шевченко. Кара колодкою.  
Папір, туш, бістр. 1856–1857.  
Музей Т.Шевченка. Київ.



256. Тарас Шевченко. У в'язниці.  
Папір, туш, бістр. 1856–1857.  
Музей Т.Шевченка. Київ.



257. Тарас Шевченко. Кара шпіцрутенами.  
Папір, туш, бістр. 1856–1857.  
Музей Т.Шевченка. Київ.

Існує авторське пояснення серії: "... Загальна думка досить вдало пристосована до грубого нашого купецтва. Але виконання виявилось мені не під силу. Треба вправного, влучного, точного, а головне — не карикатурного, скоріше драматичного сарказму, аніж насміху" (Доля. Книга про Тараса Шевченка, 1993, с. 602). Можливо, у початкових листах "Програвся в карти", "У хліві", "У шинку" можна героя за соціальним походженням уявляти вихідцем з купецтва. Однак після сцени "Серед розбійників" з убитим прекрасним юнаком, смерть якого викликає почуття ниючого смутку, в наступних творах — "На кладовищі" і, особливо, "Кара колодкою", "У в'язниці", "Кара шпіцрутенами" — невидима присутність спротиву і смерті відразу облагороджує мученика, породжуючи роздуми про садистичну жорстокість злочинної влади, неминучу катастрофу і про немеркнучу красу людини, що несе високий ідеал ще від античності.

Т.Шевченко, відчуваючи глобальність теми, висловлював сумнів стосовно власних сил. Проте, крім нього, ніхто б її у такій інтерпретації не зумів зробити: для цього потрібно було б пройти суворий шлях, що випав на долю Шевченка. Тогочасність була гідна осуджуючого сарказму, бо історична протяжність часу, що сповнялась у романтиків гіркою трагедією, заломлювалась у долі окремої людини, кинутій у відчай. Так, для біблійної теми знадобився серіал, і в українському мистецтві він продовжував іконостасні празничкові та пасійні етапні сцени. Лише у Шевченка людський образ набував трагічнішого виразу, адже тут людина, всіма покинута, наодинці зі своєю долею протиставлена ворожим їй механізмам влади.

Кожний лист — всебічно обдуман і майстерно завершена композиція. Вирішення монументальне, зокрема тюремних сцен, на рівні фрескових розписів, — це етапи історичного буття свого народу. Розвиваючи універсально думку Шевченка в контексті буття людського роду, що викликає доконче думку "абсолютної вимоги кращого світу" (Фіхте) — соціально-моралістична утопія, одна з накопичених людством подібних утопій з улаштування людства. Критику суспільства Шевченко тут веде через "картання рабського послуху сучасників тиранам", через "протиставлення "славних прадідів великих" — "правнукам поганим..." та "добровільне служіння української еліти російському царизмові", як і "мотив національного сорому" та "оскарження деспотизму і звироднілого панства" (Дзюба, 1998, с. 261).

Шевченко висував питання про неможливість розвитку людини в такій цивілізації, привласненій християнськими деспотами. Однак осуджував і розбійництво як вираз індивідуального невдоволення, що також не може слугувати досягненню справедливості.

Шевченко розумів необхідність соціальних перемін, він вірив у здатність людини до морального переродження, проте віддав свого героя "на кару шпіцрутенами", як "вихід" з безвиході. У Рембрандта блудний син знаходить прощення у батька і, нарешті, відсторонене забуття від жорстокого світу у вузькому колі взаєморозуміння, милосердя, з вірою в духовну спільність людей і любов до людини. Однак Росія XIX ст. — це не Голландія XVII ст. І Шевченко глибоко усвідомлював часові та суспільні відмінності, тому свого романтичного блудного сина, як непримиренного бунтаря й шукача правди, поставив у безмірно тяжчі обставини найжорстокішого свавілля самодержавства, де високим гуманним ідеалам та людяності місця немає, що і він сам зазнав, бо випив чашу принижень, безсилля, моральних мук до дна.

Шевченко робив висновок, що героям-романтикам у миколаївській Росії вихід один: сибірська неволя, солдатчина, шпіцрутени. Але, як він зазначив в останньому листі, ці герої, приймаючи нестерпно люту смерть, зберігали пробуджену людську гідність.

Сам Шевченко, перебуваючи у Новопетровській фортеці й чекаючи довгожданого розпорядження про звільнення (прийшло 21 липня 1857 р.), записав у "Щоденнику" від 20 червня 1857 р., тобто за місяць до повної волі, думку, що підсумовувала його десятилітнє покарання, рикошетом відбиваючись на "Притчі про блудного сина": "... Дивно ще ось що. Все це незбагненне горе, всі види приниження і наруги минули, немов не торкнулися мене. Найменшого сліду не залишили по собі. Досвід, говорять, є кращим нашим учителем. Але гіркий досвід пройшов мимо мене невидимкою. Мені здається, що я точно той же, що був і десять років тому назад. Жодна риска в моєму внутрішньому образі не змінилася. Добре це? Добре. Принаймні, мені так здається" (Щоденник, 1857, 20 червня).

Шевченко мав наміри "з часом випустити в світ у гравюрі акватинта\* і власне чадо — "Притчу про блудного сина". Однак цього не сталося. Взагалі останні чотири роки життя після солдатчини Шевченко зайнявся лише офортом. У листі зі заслання до графа Ф.Толстого, віце-президента Академії мистецтв, він писав: "Живописцем-творцем я не можу бути, про це щастя нерозумно було б і думати. Але я, з поверненням до Академії, з Божою поміччю і допомогою добрих і освічених людей, буду гравером а la aguainta" (Щоденник, 1857, 26 липня). Його успіхи були високо оцінені. Рада Петербурзької академії мистецтв 31 жовтня 1860 р. присвоїла йому *титул академіка гравюри*.

У Шевченка в останньому короткому творчому періоді простежувались певні зміни, які торкнулися стилю художника, сприймання людини, інтерпретації природи і середовища, поглиблення уваги до технічної досконалості. Він звертався до мистецтва XVII ст., передусім до Рембрандта, за технічною досконалістю офорту, і переможно досяг виняткової досконалості. Крім нього, у мистецтві XIX ст. ніхто більше не досягнув такого глибокого пізнання мистецького світу геніального голландця. Шевченка назвуть "руським Рембрандтом", при цьому він збереже індивідуальну силу вислову, красу граціозного штриха й образну атмосферу свого часу. Т.Шевченко відчував зміни в мистецтві, зокрема літературі (захоплювався художником П.Федотовим і письменником М.Салтиковим-Шchedріним) і вже в своїх офортних портретах відображав віяння нового реалізму.

По суті, романтизм в Україні знайшов продовження в особі єдиного митця — Тараса Шевченка.

Романтичний період залишався в українському мистецтві неповторним та далекоюсяжним, оскільки підготував перехід до нового мистецтва, затримавши у ньому чималі свої духовні та пластичні досягнення.

\* *Акватинта* (італ. aquatinta; від лат. aqua — вода, tinta — колір) — технічний різновид поглибленої гравюри на металі.



## Розділ IV

### МИСТЕЦТВО СЕРЕДИНИ XIX—XX СТ.

#### 4.1. Генеза архітектурної творчості



Порівняно з першою половиною XIX ст., де класицизм залишався провідним і визначальним стилем, виражаючись в окремих спорудах палацового типу, оточених сквериками, для другої половини XIX ст. характерне зростання духовних і матеріальних запитів суспільства, що дівіше позначилося на масштабах будівництва.

З бурхливим розвитком виробництва, торгівлі, промисловості в Україні перед архітектурою поставали нові масштабні завдання. Загалом змінилося ставлення до міста, насамперед великих міст. Здійснювалася їх реконструкція, змінювалася мережа вулиць, зносились навіть забудовані квартали й ансамблі для вирішення економічно доцільних комунікацій. Приватна власність на землю в містах диктувала задоволення інтересів, смаків і потреб господарів, радше вигідних у функціональному відношенні всупереч художньому. І не лише приватний сектор вносив хаос в архітектуру. Простежувалась загальна безпорадність щодо питань будівництва. При спорудженні будівель звертались до архітектури минулого: від античності, через Середньовіччя (псевдоготика, неороманіка) — до Ренесансу і бароко, часто не розуміючи історичних умов виникнення запозичених форм.

Архітектура минулого вирішувала значно вужче коло завдань. Проте тепер будівництво за масштабом було грандіозніше, що не мало аналогій у минулому; причому індустріальний і технологічний розвиток ставився вище від проблем краси. Будувались фабрики, заводи, адміністративні й торговельні споруди, вокзали, лікарні, спортивні й розважальні заклади, школи й виставкові зали, розкішні палаци буржуазії й доходні будинки, а також кладовища на периферії міста. Важливими були зміни в плануванні міста за новими принципами містобудівництва, завдання транспортних систем і поліпшення санітарних умов та побутових потреб. Суттєво зросли потреби в житлі — у містах зростало населення за рахунок села. В умовах пореформеного села більша половина його мешканців змушена була шукати роботу в містах, що зумовило необхідність у бараках, доходних будинках, притулках.

Складалася нова урбаністична\* наука, яка регламентувала зростання міст і навіть деякі з них помітно перетворювала. В цей період повністю визначився центр міст: Хрещатик (Київ), проспект Свободи (Львів), вул. Сумська (Харків). Вирівнювались вулиці, полегшився рух по місту, розвивалася мережа доріг.

\* *Урбанізація* (фр. urbanisation, від лат. urbanus — міський, urbs — місто) — історичний процес зростання ролі міст у розвитку суспільства, який охоплює соціально-професійну, демографічну структуру населення, спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил тощо.

Поряд з традиційними природними будівельними матеріалами — деревом і цеглою, у світ техніки міцно ввійшли метал і залізобетон, алюміній і скло.

Архітектура цього часу мала складну стилістику, в якій перепліталися класичні форми звернення до історичних епох, що зумовило безсистемне змішування різних стилів — поверхове наслідування художньо-архітектурних форм із мистецтва минулого, так званий *еклектизм* (грец. *eklektikos* — вибираючий). Але в еклектиці також простежується свій характер і своя краса (*Ш.Гарньє*). Еклектиці властивий процес "розумного вибору" (*М.Гоголь*) того або іншого стилю.

Понятійно *еклектику* часто підміняють *стилізацією*. Проте на відміну від еклектики стилізація запозичувала з мистецтва минулих епох цілісність стилю, і така стилізація має узагальнену назву — *історизм*. У будь-якому стилізаторському творі присутня еклектичність, де вона виконує другорядну роль. Зауважимо, що мистецтво другої половини ХІХ ст. не слід трактувати "стилем еклектики". Правомірніше це явище характеризувати "періодом еклектики". Якщо давні стилі, взяті окремо або у поєднанні з іншими, не створили нового оригінального стилю, то все-таки історичність та еклектизм виявилися архітектурно-творчими методами загалом ХІХ ст. Саме тоді європейські міста формували свій вигляд, хоча внутрішнє планування дотримувалося сучасних вимог з використанням металічних та інших конструкцій. Використання нового будівельного матеріалу ще не означало оновлення архітектурних форм — це сталося пізніше, коли нові конструктивні можливості поєдналися з новими творчими ідеями.

Розбудова столиці та великих міст зумовила нові вимоги до адміністративних споруд, зовнішній вигляд яких мав відповідати їхньому призначенню. Більшість губернських міст на сході України, як і на заході, мали побудовані споруди в класичних формах (Київ, Одеса, Полтава, Чернігів, Дніпропетровськ, Львів).

Особлива увага приділялась вокзалам, названим французьким поетом Теофілем Готье "сучасними святилищами науково-технічного прогресу". Вокзали — обличчя міста, хоча вони і не становили його частини. Великі залізничні станції поєднували два явища: архітектуру споруди і технологічну експресію — могутні *дебаркадери*, конструкції із заліза і скла, що закривають перони. Так виглядає вокзал у Львові, збудований за прикладом Відня.

Важливу соціокультурну функцію виконують парки та сади як місця для відпочинку і прогулянок. За поширеними в Європі початку ХІХ ст. проектами у такий спосіб вводились в урбаністичний краєвид фрагменти живої природи. Для цього використовували старі фортифікаційні споруди — на місці валів і оборонних стін насаджували алеї, бульвари, парки (Львів, Київ). Зокрема, у Львові створено парки перед Університетом, на Високому Замку, широко відомий парк Стрийський, у Києві — Володимирська гірка. В кожному місті та містечку першочерговим вважалось завдання засадження деревами пішохідних вулиць, створення садів і парків.

Будівництво спершу вирізняли надзвичайно активний, проте стихійний характер, прагнення до концентрації в районі центру, поза усякими містобудівними заходами. Не лише у Києві, а також у більшості міст міські території давали змогу вільного розвитку, що згодом викликало появу контролю за плануванням та утвердженням проектів споруд державними технічно-будівельними комітетами, створеними 1885 р. (у Львові — Галицька дирекція будівництва, з кінця ХVІІІ ст.).

Відповідно до вимог часу зросли потреби в архітекторах. Їх кількість повнювали випускники Петербурзької академії мистецтв (П.Альошин, О.Бекетов, В.Городецький, В.Ніколасв, В.Риков), Петербурзького інституту цивільних ін-

женерів (О.Вербицький, О.Кобелев) та Московського училища живопису, скульптури й архітектури (К.Жуков), приїжджими з Росії архітекторами (Л.Венуа, Ф.Лідваль, В.Покровський, І.Фомін, О.Щусєв, В.Щуко). Значна частина з них залишалась працювати в Україні, прилучившись до створення високопрофесійної школи української архітектури.

У Галичині, переважно Львові, працювали вихованці Віденської академії. Тут сформувалась львівська група талановитих архітекторів, частина з яких стали професорами спеціального відділу Політехнічного інституту, що забезпечував Львів власними фахівцями.

У духовному житті суспільства велике значення мали набутки минулих століть, зокрема епохи Ренесансу, яка активно сприймалась через недавній класицизм. Традиції ренесансної архітектури використовувались у будівництві навчальних закладів, високих державних установ, театрів, музеїв, бібліотек. Високохудожній і гуманістичний зміст такої архітектури незаперечний. Виявилось чимало її варіантних оновлень і поглиблень, що засвідчило не кризовий стан європейської архітектури, а естетичне піднесення міст і архітектурні художньо-стильові, образні пошуки. Такі споруди прикрашали міста. В стилі Ренесансу будівництво окремих споруд спорадично продовжувалося протягом усього ХХ ст.

В ансамблі міст чільне місце посідали споруди театрів і музеїв. Наприкінці ХІХ—початку ХХ ст. з-поміж театральних споруд вирізняється формою архітектура оперних театрів низкою принципових елементів: склепінчасте покриття над партером, сцена і просценіум, галерея, фойє. Під впливом паризької "Гранд-Опера" (*Ш.Гарньє*) у стильових нормах Ренесансу збудована за проектом В.Шретера споруда Київського оперного театру (1898–1901); такий вплив відбився на оперних театрах, що споруджувалися в Одесі (1884–1887; арх. Г.Гельмер, Ф.Фельнер) та Львові (1897–1900; арх. З.Горголевський).

Розвиток музеїв був уповільнений, бо політики сприймали їх як осередки утвердження національної самобутності. Тут насправді зосереджувалася пам'ять нації, її культурне надбання, що відповідало зростанню національної самосвідомості.

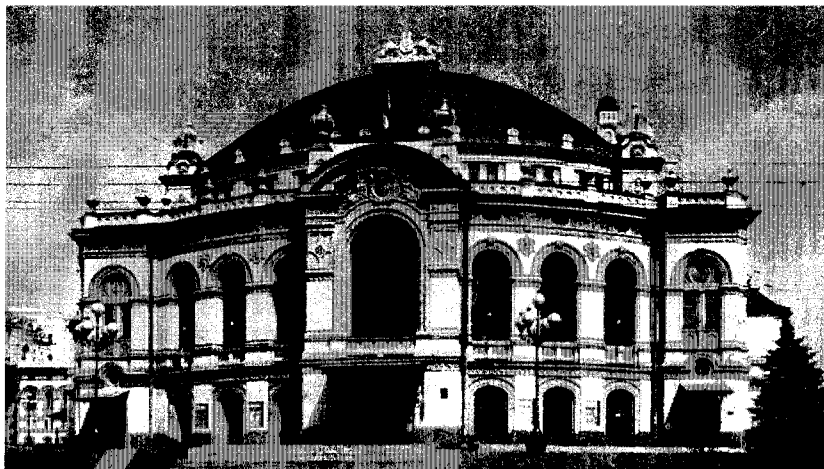
Містобудівний розвиток Києва здійснювався за планом 1837 р. (автори інженер Л.Шмєгельський, арх. В.Беретті, Л.Станзані) в бік вулиць Великої Васильківської і Брест-Литовського шосе; далі були розплановані квартали в районі Шулявки, Куренівки і Лук'янівки. Прокладались нові вулиці, формувались нові поселення, що загалом змінило обличчя міста.

Споруджувалися багатопверхові будинки, що розташовувалися суцільним фронтом. В оформленні фасадів переважали стильові риси Ренесансу. Незважаючи на звертання до інших стильових форм, все ж таки однакові методи творчості, типи споруд і будівельна техніка зумовили єдиний стильовий характер вулиць Хрещатика, Володимирської, Миколаївської, Фундуклеївської, Великої Васильківської, Бібіківського бульвару (тепер — бульвар ім. Тараса Шевченка).

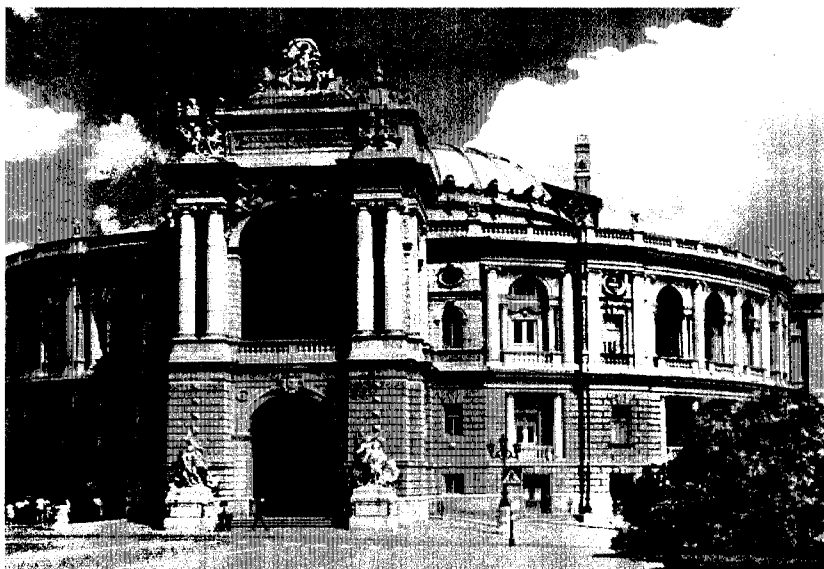
Творче використання класики посилилось на початку ХХ ст. Тут виявився вплив І.Фоміна — активного прихильника класики. Особливе значення мали



258. Львів. Вокзал. Дебаркадер.



259. В.Шретер. Оперний театр. Київ. 1898–1901.



260. Г.Гельмер, Ф.Фельнер. Оперний театр. Одеса. 1884–1887.

його теоретичні зауваги, а також виставка 1911 р. проектів визначних архітекторів (її очолювали В.Щуко та І.Фомін). Піднесенню класицизму, отже, торжеству ордерної системи, сприяло відновлення К.Маєвським Царського (Маріїнського) палацу (збудований 1750–1755 рр. за проектом В.Растреллі), декоративні деталі споруди використав архітектор О.Шілле в оформленні Міської думи (зруйнована фашистами під час окупації).

Тоді визначилась функціональна роль Хрещатика як нової центральної вулиці. Тут споруджувалася низка громадських споруд: біржа, банки, критий ринок, центральний телеграф, пасаж, купецьке зібрання. Як транспортний і діловий центр Хрещатик об'єднав історичні частини — Старе місто, Поділ, Печерськ. До складу міста увійшли Соломенка, Батієва гора, Шулявка, Каравасіві дачі та інші околиці.

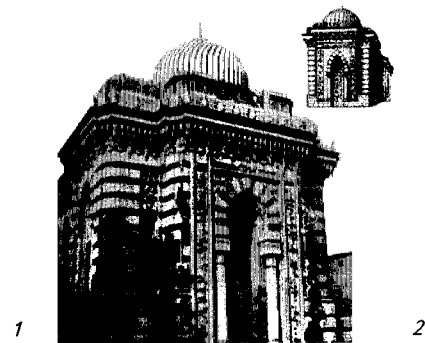


261. Київ. Хрещатик.

Архітектурний вигляд центра Києва визначили споруди відомих архітекторів, з-поміж них — О.Шілле, В.Ніколаєв, В.Городецький, О.Кобелев, А.Андрєєв, Л.Бенуа, Ф.Лідваль. Керівну роль виконував академік архітектури В.Ніколаєв (1847–1911). Він брав участь у спорудженні найвизначніших будівель Києва — Оперного театру, міського музею, будинку колишнього Купецького зібрання (1882; нині — Київська державна філармонія), ресторану "Лейпциг" на перехресті Володимирської та Прорізної, трапезної Києво-Печерської лаври (1900).

Поряд з Хрещатиком прокладені вулиці Миколаївська, Мерінгівська, Ольгинська і Нова. На цих вулицях за проектами архітекторів Е.Брадмана, В.Городецького та Г.Шлейфера були створені значні архітектурні споруди: готель "Континенталь" (1897), цирк Крутикова (1898–1903), театр Соловцова (1898; тепер — Український академічний театр імені Івана Франка). На пагорбі над театром розташований особняк архітектора Владислава Городецького, фантастично-екзотична споруда, відома як "будинок з химерами" (1901–1903), завдяки скульптурній декорації (Е.Салія). Будинок не має стильової єдності. Тут декоративні барокові елементи поєднуються з готичними та модерними. Тоді В.Городецький вирішував споруди у різних стилях, залишивши в історії архітектури Києва виняткові досягнення. Однією з перших його споруд (зведена у 1897–1900 рр., з використанням конкурсного проекту Г.Бойцова) є колишній Київський художньо-промисловий і науковий музей (тепер — Національний музей образотворчого мистецтва) з доричним портиком і скульптурами (скульптор Е.Салія). Проект музею вирізняє чіткість плану, що зумовив зручність експозиції. В.Городецький збудував також у модернізованому мавританському стилі кенаса (молитовня громади караїмів; 1898–1902; нині кенаса належить Будинкові актора), у готичному стилі — Миколаївський костел (1899–1901; тепер Будинок органної та камерної музики).

До найкращих вулиць Києва належить Володимирська з її скверами і парком, вільним розташуванням житлових і громадських споруд, театру опери і Педагогічного музею (1944; арх. П.Альошин), бібліотеки Київського національного університету (1944; арх. В.Осьмак), колишньої Ольгинської гімназії (1914; арх. П.Альошин). На вулиці Володимирській сусідство зі стародавніми пам'ятками визначило характер стилістики нових форм — класицизм, ренесанс, ба-



262. В.Городецький. Споруди у Києві:  
1 — "будинок з химерами". 1902–1903; 2 — кенаса. 1898–1902.

роко, що загалом зберігає певну гармонійність, особливо при злитті з простором Софійсько-Михайлівського майдану — одного з найкращих у світовому містобудівництві.

Неподалік від Володимирської вулиці, на бульварі ім. Тараса Шевченка, збудовано Володимирський собор у нав'язаному тоді звертанні до форм "національного стилю", отже, — "російсько-візантійському" (1862–1886; проект І.Штрорма, перероблений згодом П.Спарро та О.Беретті). Дуже затягнуте будівництво завершив В.Ніколаєв. Триніфну хрестокупольну споруду увінчали сім бань. Споруда ніби спиралась на давньоруські та візантійські взірці. Однак надмірне нашарування елементів різних історичних періодів разом з декоративним перенасиченням призвело до втрати цілісності архітектурного образу. Інтер'єр розмалювали видатні українські (В.Котарбінський, П.Сведомський, М.Пимоненко) та російські художники (В.Васнецов, М.Нестеров, М.Врубель). Малярське оздоблення собору стало видатним явищем монументального мистецтва того часу.

Звертання до старовини відображено у спорудженні військової фортеці на Печерську — складного комплексу споруд з низкою оборонних елементів, що створювали образ суворої неприступності (мури, вежі, мерлони, машикулі). В цьому ансамблі центральне місце належало Микільській брамі з вежами та двома арковими проїздами на територію фортеці (1850; архітектор Томанський).

Новий район формувався на Шулявці (колись робітничої, невлаштованої околиці), де споруджено перший у тодішній Росії Політехнічний інститут (1898–1902; арх. І.Кітнер, П.Реутов, О.Кобелев та ін.). У ті самі роки студенти заклали парк. Інститут збудовано на одному з пагорбів поблизу Брест-Литовського шосе. Так постав великий містобудівний ансамбль цього району.

Активно розвивались будівельні справи в інших містах. У тодішній Україні після Києва, два міста — Одеса і Харків — належали до найбільших за кількістю населення та значенням у торговому, промисловому і культурному житті.

У другій половині ХІХ ст. Одеса швидко розросталась за рахунок численних заводів, фабрик — 1910 р. їх налічувалось 430 — та приросту населення. В місті працювали архітектори А.Бернардацці, М.Толвінський, С.Ландесман, Г.Дмитренко та ін. Забудовувалися головні вулиці — Преображенська, Дерибасівська, Старопортофранківська, планувалися міські сквери, бульвари озеленювалися акаціями. Все, що будувалося, мало підкреслено репрезентативний

характер. А.Бернардацці — автор нової біржі (1899) і готелю "Брістоль" (1890). За проектом В.Шпретера зведено вокзал (1879–1883), будувалося чимало громадських споруд і житлових будинків, які визначали розвиток міста в північному і західному напрямках. Тут споруджені цирк (1894), поштамт, критий ринок (1911), міська бібліотека (1907), розширилася будівля Одеського університету. Будівництво велось переважно в історичному стильовому напрямі архітектури міста, визначальною була класика. В класичному стилі збудовано корпус Новоросійського університету (1865), а в стилі Ренесанс — нова біржа.

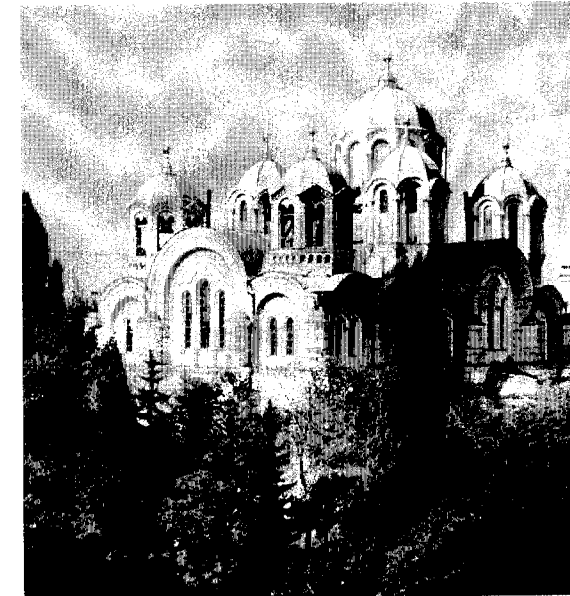
Швидко зростав Харків, що зумовлювалося історично сформованою радіальною схемою вулиць з одним центром — Університетською гіркою, де розташовувались магістрат, Покровський собор, університет. Однак перспективи зростання міста визначав генеральний план 1890–1895 рр., розроблений групою архітекторів. До міста прилучались околиці, старі вулиці випрямлялись і розширювались. За межі міста винесли десять заводів, кладовища, скотобійні та ін. Розвивались кілька районів, що мали свою функціональну диференціацію. Нерідко забудова велася всупереч планам.

Вагомий внесок у будівництво Харкова зробив провідний архітектор О.Бекетов, прибічник класичних стильових норм. Серед його споруд — бібліотека ім. В.Короленка (1901), Медичне товариство (1912), Комерційний інститут (1914–1916). Загалом О. Бекетов визначив архітектурний вигляд Харкова. Тоді головними вулицями стали Сумська і Пушкінська. В кінці вулиці Сумської студенти посадили міський парк (відкритий 1907), а Пушкінська вулиця закінчувалась іподромом (1906).

Широка Катеринославська вулиця забудована доходними будинками, готелями, але складалась як торгова. Тут на початку ХХ ст. збудовано Благовіщенську церкву (1901, арх. М.Ловцов), торгові склади (1912–1914), критий ринок (1912–1915, арх. І.Загоскін).

В інших містах, насамперед в обласних центрах, забудова впродовж ХХ ст. відбувалася повільнішим темпом, проте в тих самих стильових нормативах неокласицизму, неукраїнських форм.

Великий адміністративний і культурний центр Галичини — м. Львів, за панування Австро-Угорщини втрачало середньовічну замкненість і перетворю-



263. І.Штрорм. Володимирський собор. Київ. 1862–1896.



264. І.Кітнер, П.Реутов, О.Кобелев. Політехнічний інститут. Київ. Початок ХХ ст.



валосся в європейське з широкими бульварами, вулицями, багатопверховими будинками. В останній чверті ХІХ—на початку ХХ ст. закінчилося формування нового центру Львова: проспект Свободи, площа Адама Міцкевича, проспект Тараса Шевченка (створений на місці давнього оборонного валу і руслу р. Полтви). Вали колись називали Гетьманськими, але після того як Полтву забетонували і заховали у підземні колектори, тут був прокладений пішохідний бульвар з посадженими обабіч каштанами та кленами. Місто швидко розросталося в північно-західному і південному керунку, з'явилися нові вулиці та кілька площ. Упродовж другої половини ХІХ—початку ХХ ст. групою львівських архітекторів збудовані наймасштабніші споруди адміністративного, культурного, навчального призначення, переважно у ренесансно-бароковому стилі.

У стилі *Високого Відродження* зведено головний корпус Львівської політехніки (1873–1877; арх. Юліан Захаревич). Споруда акцентована виступаючим корінфським портиком (тепер — Національний університет "Львівська Політехніка").

У стилі *неоренесансу* працював у Львові архітектор поляк Юліус Гохбергер (1840–1905). Серед його споруд — будинок Товариства взаємної допомоги. Особливо вирізняється грандіозна споруда Крайового Галицького сейму (1877–1881), де виступаючий портик з лоджією також завершує аттик (тепер — Львівський національний університет ім. Івана Франка).

На вулиці Коперніка у стилі французького Ренесансу розташована чудова споруда палацу Потоцьких. Зводив палац у 1889–1890 рр. архітектор Ю.Цибульський за проектом французького архітектора Л. д'Овернь. Палац вирізняють продуманість внутрішнього композиційного планування та багатство ліпної декорації, в екстер'єрі — завершення, де відображено особливості французької архітектури. Тепер у палаці розміщена експозиція західноєвропейського мистецтва ХІV–ХХ ст. (Львівської галереї мистецтв).

Вище по сучасній вулиці М. Коперніка розміщується ще один палац, що колись належав князям Сапігам (тепер — Товариство охорони пам'яток історії і культури). Затишну двоповерхову споруду 1868 р. збудував архітектор А.Кун. У її стильовому виразі стикується Ренесанс з декоративними елементами бароко.

У спорудах, проєктованих Ю.Захаревичем, дотримано стильового монізму. Сам автор, найерудованіший з-поміж львівських архітекторів, не був прив'язаний до певної стильово окресленої епохи, проте міг творчо поєднати в естетичному зовнішньому вигляді споруди стильові особливості Ренесансу з новими містобудівними завданнями. Так він вирішив будинок Галицької ощадної каси (1891; тепер — Музей етнографії та художнього промислу), що крилами займає риг вулиць Гнатюка і проспекту Свободи, які сходяться в наріжному півциліндрі, завершеному куполом. На аттику — скульптурна група "Ощадність" (скульптор Л.Марконі). Зі спокійною ритмічною урівноваженістю двох верхніх поверхів контрастує перший — рустикований коленим каменем суворий поверх. Ясність та елегантна простота вирізняють вестибюль і сходову клітку з вітражами. Скульптор Л.Марконі, що доклав чимало зусиль до пластичного оздоблення багатьох споруд, виступає як архітектор разом з Ю.Яновським у спорудженні Художньо-промислового музею (1895–1903; тепер — Національний музей). Будинку надані риси пізнього Ренесансу, що особливо стильово розкрито у вестибюлі та сходовій клітці з верхнім світлом.

Проспект Свободи завершує велична споруда Театру опери та балету — найпривабливіша у львівському міському середовищі. Споруда поєднує ренесансні та барокові стильові ознаки. Відкритий триарочною лоджією імпазантний фасад оздоблений фронтоном і численними алегоричними скульптурами (П.Війтович, А.Попель, Т.Баронч, Ю.Марковський, Ю.Белтовський). Інтер'єр оздоблений

різнокольоровим мармуром, позолотою, декоративними розписами та скульптурою. Всі разом мистецькі види пишно декорують дзеркальний зал. Окрасою сцени є декоративно-тематична завіса "Парнас" відомого академіка малярства Г.Семирадського.

Ще два об'єкти збудовано зі звертанням до *Ренесансу* і *бароко* — це готель "Жорж" (1901) та Будинок учених (1897); проєкти розробили віденські архітектори Г.Гельмер і Ф.Фельнер. Готель "Жорж" фасадом виступає на площі Адама Міцкевича — найстаріший готель, який заснував 1793 р. Георг (Жорж) Гоффман. З давньої споруди на нову перенесений рельєф "Св. Георгій", що на фронтоні готелю.

Будинок учених (колишнє Шляхетське казино) — з відкритим динамічним фасадом — аркадній лоджії, фланкованими порталами, прикрашеними динамічними атлантами. Динамічний рух панує у вестибюлі завершеним складним переkritтям, особливо у дерев'яному різьбленому парпеті чудових дерев'яних сходів.

Упродовж ХІХ ст. у Львові храмів збудовано небагато. Наприкінці ХІХ ст. за проєктами Ю.Захаревича руїнам храмів Марії Сніжної та Іоанна Хрестителя надано *псевдороманського* стилю, у цьому стилі збудовано також костел францісканок (1876–1888). У *неоготичному* стилі у 1903–1907 рр., за проєктом архітектора Т.Таловського, збудовано костел (тепер — церква св. Єлизавети; Привокзальна площа). Скульптурне оздоблення виконав П.Війтович. У дусі мавританської архітектури 1903 р. К.Мокловський збудував Єврейський шпиталь (тепер — друга міська лікарня).

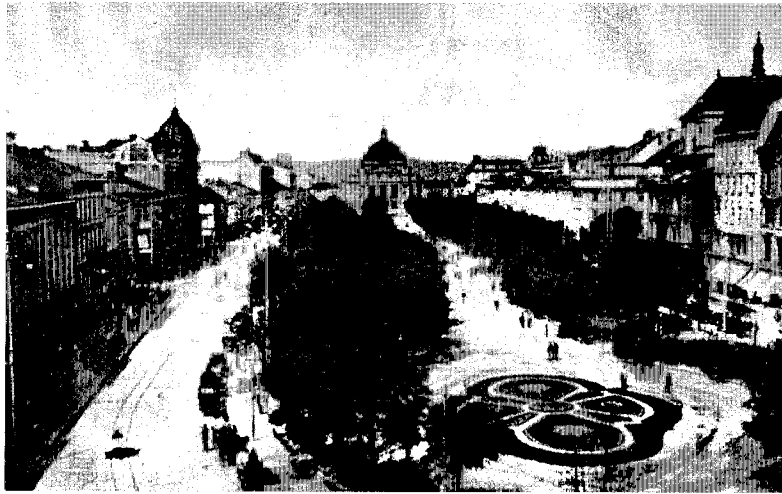
Архітектура ХХ ст. позначена пошуками нового етапу розвитку. Найпоширенішим став модерн, головним скеруванням було протиставлення історизму й еkleктиці. Хронологічно модерн охопив незначний часовий період — 90-ті роки ХІХ ст., близько 15 років до початку Першої імперіалістичної війни. Це був короткий період накопичення та усвідомлення нових художніх ідей і форм. Велика увага приділялась опрацюванню функціональних питань, використанню нового будівельного матеріалу — залізобетону, металу, скла, кераміки. Відбулося створення системи конструктивних і художніх ознак нового архітектурного стилю, прагнення загального оновлення мистецтва, відмова від ордерної системи і будь-яких форм минулого.

Стиль модерн склався в умовах швидкого розвитку індустріального суспільства і піднесення національної свідомості. Розрізняли три різновиди стилю:

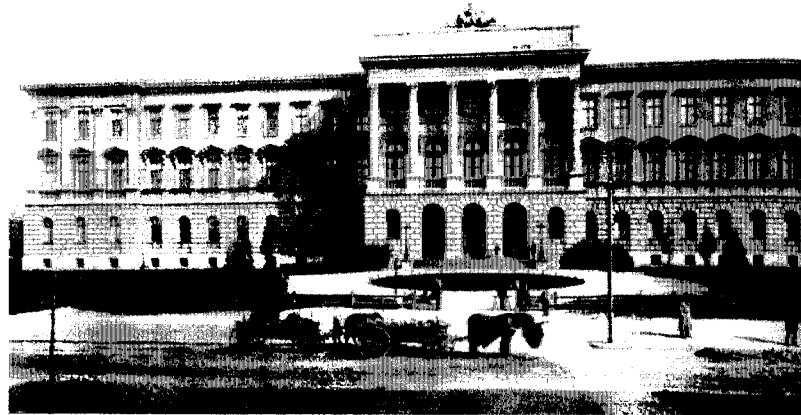
- 1) чистий модерн;
- 2) стилізаторський;
- 3) раціоналістичний (у раціоналістичному закладені риси майбутнього функціоналістичного конструктивізму).

У модернізмі відбувалися важливі процеси осмислення нових художніх ідей, пошуку форм. Тоді трансформувалися звичні нормативи стилів, активно зверталася увага на природу. Копіювалися природні форми, передусім рослинні з підкресленням їх динаміки — це в'юнкі лінії, лілеї, очерет, цикламен, ірис. Орнамент був основним виразним засобом — криволінійний, пронизаний експресивним ритмом, переплетення, лінія якого несла духовно-емоційний і символічний зміст. Орнамент та інші рельєфні прикраси були виконані скульптурно, у кераміці та мозаїці. Декор вільно komponувався на площинах, часто асиметрично. В конструктивних засадах нової архітектурної системи асиметрія визначала її виразну сутність.

Модерн набув поширення переважно у середовищі заможних власників палаців, котеджів, вілл, прибуткових споруд. До перших модерних прибуткових будинків належав будинок Кона на Миколаївській вулиці Києва (арх. Е.Братман, Г.Шлейфер), будинки на вулицях Володимирівській, Рейтарській, Заньковецької, площі Софійської та ін.



265. Проспект Свободи. Львів. Початок XX ст.

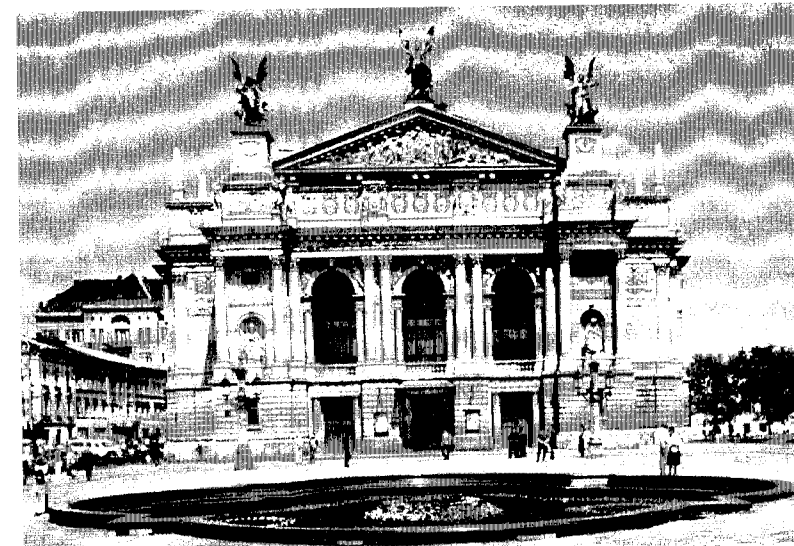


266. Ю.Захаревич. Університет Львівська політехніка. 1873–1877.  
(Тепер — Національний університет „Львівська політехніка”).

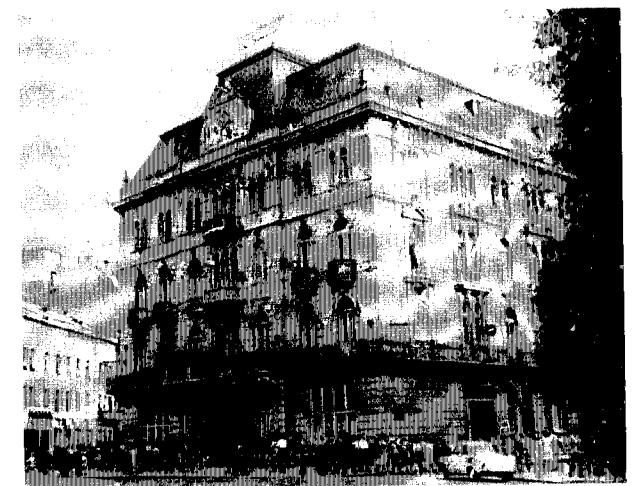


267. Ю.Гохбергер. Галицький сейм. 1877–1881.  
(Тепер — Львівський національний університет імені Івана Франка).

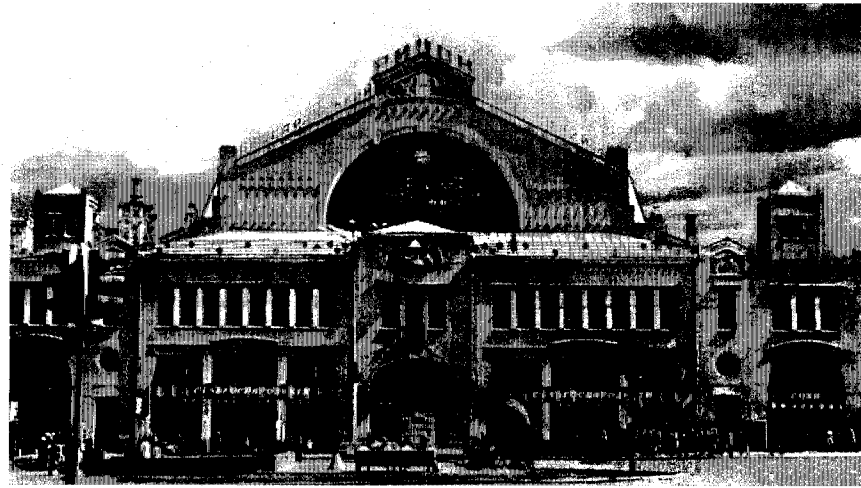
268. Ю.Яновський (архітектор),  
Л.Марконі (скульптор).  
Художньо-промисловий музей. 1895–1903.  
(Тепер — Національний музей у Львові).



269. З.Горголевський.  
Оперний театр.  
Львів. 1897–1900.



270. Г.Гельмер, Ф.Фельнер.  
Готель "Жорж". Львів. 1901.



271. Г.Гай. Бессарабський критий ринок. Київ. 1908–1912.

*Раціоналістичний модерн* (стриманий від декору) вирізнявся бездоганними пропорціями прорізів (вікна, двері), формою еркерів, м'якими окресленнями вікон і балконів. У цьому стилі зведені споруда міської залізничної каси на Пушкінській вулиці (1912–1914; арх. О.Вербицький), критий Бессарабський ринок (1909–1912; арх. Г.Гай).

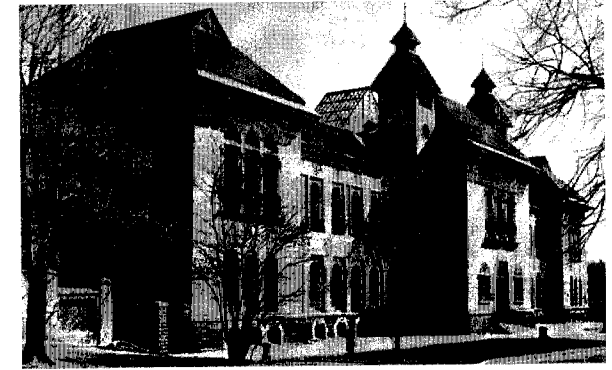
Значну роль відіграв модерн у спорудах центру Харкова: на Миколаївській і Павлівській площах зводилися банківські й житлові споруди, будівлі Міської думи, ломбарди (1908), численні банки, страхові товариства "Росія", готель "Версаль" (1915); на вулицях Сумській і Пушкінській багатоповерхові доходні споруди. Центральний район відповідно розвивався як фінансовий і культурний центр міста.

У багатьох містах тодішньої України модерн набув національних рис, запозичуючи мотиви з народного дерев'яного будівництва — форми дахів, віконних і дерев'яних прорізів зі скошеними верхніми кутами, майолікові вставки з національною орнаментикою й інші декоративні елементи народного мистецтва.

*Український національний модерн* найпоширеніший на Харківщині та Полтавщині. У цьому стилі в передреволюційний період будувались лікарні, школи, комплекси селекційних станцій, деякі споруди в Миргороді, Чернігові й інших містах. Найкращою спорудою був будинок Полтавського губернського земства (1905–1909; автор художник-архітектор В.Кричевський). Фасад вирішений монументально і динамічно: ризаліт, що активно виступає по центру, флакovaný двома "втопченими" в тіло споруди баштами зі заламами, покритий кольоровою черепицею дахом, звис якого підтриманий кронштейнами, спаровані вікна другого поверху розділені витими колонками. Двоповерхову споруду замикають злегка виступаючі ризаліти з крутими верхами. В інтер'єрах стіни, колони, арки прикрашені народним орнаментом.

Згодом В.Кричевський цими засадами керувався і надалі у спорудах Києва. Архітектуру глибоко народну за своєю сутністю реалізовано у споруді школи імені І. Котляревського у Полтаві (1903–1905; арх. Є.Сердюк, М.Стасюков), а також церкви у Плішівцях (1902–1906; арх. І.Кузнецов). У такому стилі 1913 р. за проектом архітектора К.Жукова споруджено художнє училище у Харкові, згодом — художню школу у Вовчанську. За ескізами художника О.Сластьона зведено будинок Миргородського курорту з високою баштою перед входом (1914–1917) та школу у Млинцях (1909–1911). У стилі національного модерну будували в містах Катеринославі, Харкові, Чернігові та ін.

Модерна архітектура західних областей України, з урахуванням народного мистецтва гуцулів і бойків, розвивалася досить успішно у містах Львів, Кам'янка-Бузька, Дрогобич, Коломия, Трускавець та ін. Модерн у Львові мав віденське забарвлення так званої сецесії, з характерним перебільшенням декоративних прикрас (Будинок філармонії, 1907, арх. В.Садловський; Торгова палата на проспекті Т.Шевченка, 1907–1910, арх. А.Захаревич; будинок № 3 по вул.Коперніка (нині — Фінансово-економічний інститут), 1909, арх. А.Захаревич; кам'яниця № 12 (тепер — вул. Січових Стрільців), 1913, арх. Р.Фелінський) та ін. Сецесія у Львові має значну перевагу в архітектурі початку ХХ ст., що засвідчують вулиці академіка Богомольця, академіка Павлова, Глибока, Валова.

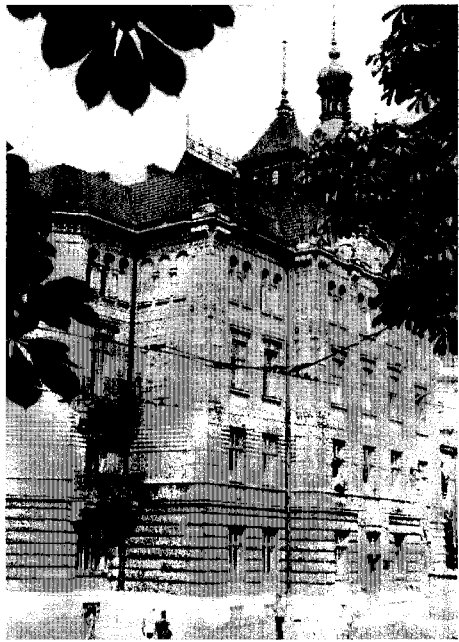


272. В.Кричевський. Будинок губернського земства. Полтава. 1903–1908.

Ініціатором модерної національної архітектури був архітектор І.Левинський, який працював з архітекторами Т.Обмінським, О.Лушпинським, В.Нагірним. Він збудував виняткові за красою споруди, прикрашені народним орнаментом і формами, запозиченими з народного мистецтва й архітектури. Найкраща з них — споруда страхового товариства "Дністер" у Львові, що на вулиці Руській (тепер — сьома поліклініка). Споруда зведена 1905 р. І.Левинським, Т.Обмінським, О.Лушпинським. Тут також містилися українські спілки й організації. На сцені цього невеликого залу в складі аматорського студентського театру 1909 р. вперше виступив Лесь Курбас — видатний режисер і актор. Весь будинок пишно декоровано ліпниною, керамікою, а гостроверхі дахи нагадують бойківські храми. Ця ж група архітекторів спорудила у 1914–1916 рр. будинок Вищого музичного інституту імені М.Лисенка на вул. Шашкевича (тепер — музичне училище). Декоративне оздоблення великого і малого залів виконав художник М.Сосенко (1915). Автором проекту по вул. Лисенка чотирьохповерхового будинку філіалу Наукової бібліотеки був І.Левинський. За його проектом збудовано у 1906–1908 рр. гімназію (тепер — вул. генерала Чупринки) і бурсу Українського педагогічного товариства (тепер — корпус Українського державного лісотехнічного університету). В будівництві був задіяний архітектор Т.Обмінський. Ця будівля разом зі спорудою "Дністер" належать до кращих творів української сецесії: трапецієвидні прорізи вікон, дахи зі заламами, вежа, подібна до дзвіниці, у фронтонах — сецесійні обриси. О.Лушпинський — автор Народного дому в Копиченцях (1902–1903). Зведений за його проектом будинок лікарні прикордонних військ України (1906–1908, колишній санаторій лікаря К.Солецького) — видатний твір львівської сецесії.

Крім модерну, на початку ХХ ст. важливим стильовим керунком був *неокласицизм*, викликаний прагненням до архітектури високої художньої виразності, що вбачалось у російському класицизмі та критичному відношенні до стилізаторства, надмірній декоративності, простонародності модерну. Неокласицизм заохочувався у спорудах державних установ, банків, для створення величезних будівель. Це було явище типово російське, воно не мало будь-яких зарубіжних виявів.

Неокласицизм в Україні пов'язаний з діяльністю архітекторів, серед яких П.Альошин, П.Андрєєв, О.Бекетов, О.Красносельський. Засвідчує неокласицизм



273. І.Левинський, Т.Обмінський,  
О.Лушпинський. Страхове товариство  
"Дністер". Львів. 1905.



274. І.Левинський. Бурса Українського  
педагогічного товариства.  
Львів. 1906–1908.

незначна кількість споруд: Київ — Педагогічний музей і Ольгінська гімназія (1911; арх. П.Альошин), Харків — Сільськогосподарський і Мечніковський інститути (1911–1914; арх. О.Бекетов), Дніпропетровськ — Дитячий пансіон (1914–1915; арх. О.Красносельський). Набагато пізніше неокласицизм, що за радянського часу виявився в скеруванні "радянського історизму", чітко простежується і в монументальній споруді Академії ветеринарної медицини (Львів; 1960; арх. І.Жолтовський).

З 20-х років і майже до кінця XX ст. триває радянський період (Асеев, 1989). В історії України — це складний час, наповнений суворими подіями, тотальним нищенням, руїною. Людське життя втискувалось у жорстокі рамки надуманої ідеології, незалежна думка каралась таборами смерті, тюрмами, голодомором.

В архітектурі, як найбільш показово-рекламній ділянці, перехрещувалися новітні світові досягнення і шанування вибраних сторінок з традицій. Отже, в ній планувалося втілити ще небачені містобудівельні задуми, відповідно до нового історичного періоду, нові типи конструктивних рішень і форм архітектури першого десятиліття радянської влади: Дніпрогес, ансамбль площі Дзержинського та Держпрому (Харків), соціалістичне місто (Запоріжжя).

Теоретична думка намагалась втілити нові ідеали в архітектурі, однак вона виникла в численних угрупованнях, що дотримувалися суперечливих позицій, хоча й об'єднаних створенням архітектури нової епохи. Продовжувалося звертання до європейського конструктивізму, творчості таких його представників, як Міс Ван дер Рое, В.Гропіус, Ле Корбюз'є. Водночас зростає увага до національної спадщини народної архітектури. Прикладом є діяльність Д.Дяченка, який у фасаді Сільськогосподарської академії у Києві (1925–1930) використав форми українського бароко; П.Альошин і Ф.Мадуленко використовували форми української народної архітектури; В.Естерович у стильових нормах класи-

цизму збудував поліклініку в Харкові (1925–1927); О.Вербицький надав риси раціоналістичного модерну споруді Київського вокзалу (1927–1933).

Новий *конструктивістський* напрям яскравіше виявився у новобудовах Харкова — тодішньої столиці України. У Харкові створено ансамбль центру міста з комплексом адміністративних організацій та установ; круга у плані площа тут одна з найбільших у світі. Серед споруд площі — будинок Держпрому (1925–1929; арх. С.Серафимов, С.Кравець, М.Фельгер) і будинок Проектних організацій (1930–1932; арх. С.Серафимов та М.Зандберг-Серафимова). У цих спорудах використано останні досягнення будівельної техніки та нові архітектурні форми. Вплив ансамблю на тодішню архітектуру був значним. Конструктивна архітектура відбилась в інших будовах Харкова, серед них — Червонозірковий театр (1933–1938; арх. В.Пушкар'єв), поштамт (1928–1930; арх. О.Мордвінов), Палац культури залізничників (1928–1932; арх. О.Дмитрієв). У формах фасаду відбивалась структура плану. Тут суцільне панування скляних площин і металевих вертикалей характеризує пафос соціалістичного будівництва.

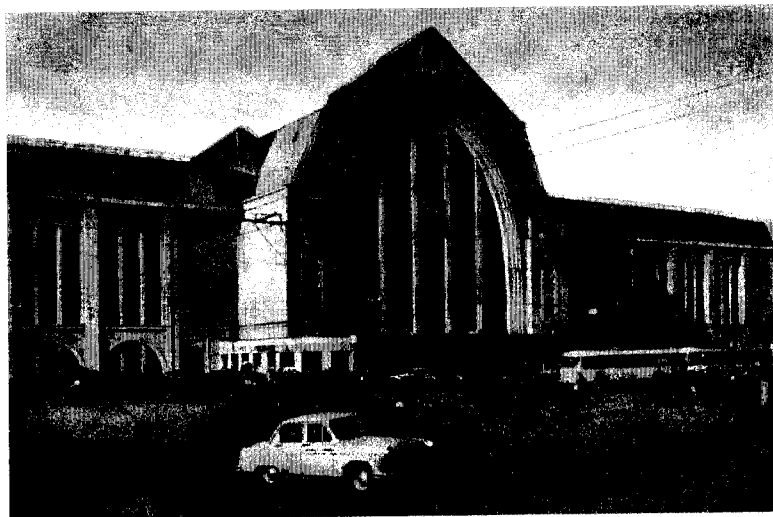
Такі самі форми домінували в архітектурі інших міст. Будувалися численні робітничі гуртожитки і палаци культури: Палац праці — Дніпропетровськ (1926–1932; архітектор О.Красносельський), гуртожиток ХТЗ "Гігант" — Харків (1926), Палац культури заводу "Большовик" — Київ (1931–1934; арх. Л.Мойсевич), санаторій ім. Ф.Е.Дзержинського — Одеса (20-ті роки; арх. О.Дубинін) та ін. Будувалися житлові споруди в усіх містах України. Необхідність житлових масивів зумовлювало зростання промислового будівництва, що спонукало до реконструкції міст. Показовим є будівництво житлового містечка Харківського тракторного заводу і створення навколо нього санаторної зеленої зони шириною в півкілометра. Донецьк на початку 30-х років повністю реконструйований за проектом архітектора П.Головченка. Тут вирішена центральна магістраль з великими громадськими установами з боків — Будинок Рад, театр, бібліотека та ін.

У *промисловому будівництві* провідне значення мало спорудження Дніпрогесу (1927–1932; арх. В.Веснін, М.Коллі, Г.Орлов, С.Андрієвський). Проект будови розроблявся на конкурсній основі, в якому взяли участь провідні архітектори Москви і України. Комплекс споруди об'єднав греблю, силову станцію — на правому березі Дніпра, трикамерний шлюз — на лівому. Гребля має форму напруженої дуги довжиною 760,5 м, розчленованої стояками на 47 прорізів. Стояки заввишки 60 м вгорі об'єднані двоюрисним мостовим переходом. Конструкція велична і спокійна; при грандіозності усієї споруди гармонійність пропорцій справляє сильне враження. Так сучасна архітектура виражала динамізм часу.

У 1932 р. ЦК ВКП(б) прийняв Постанову про перебудову літературно-художніх організацій і створення творчих спілок, у тому числі Спілки архітекторів України (1933). Підготовку архітекторів здійснювали архітектурні факультети у Києві, Харкові, Одесі, а з 1939 р. — у Львові.

З середини 30-х років простежується відхід від конструктивізму й *повернення до класики*. Попередній період архітектури почали називати аскетично-примітивним, коли зводилися будинки-коробки. Класика сприймалась як інтернаціональна, греко-римська архітектура, згодом Ренесансу і класицизму. Показник нового стилю — споруда Ради Міністрів УРСР у Києві (1935–1937; арх. І.Фомін). Фасад споруди утворює могутня динамічна дуга, фланкована ризалітами, що виступали колонними торцями, а її маса ділилася на дві частини: нижню — п'єдестал і верхню — розчленовану ступованими півколонами з бронзовими корінфськими капітелями. Ордерна система панує в усій споруді, офіційно-помпезний вираз якої перевершив усе, що було до того часу збудовано. Ця споруда-ідол — красномовний образ часу.

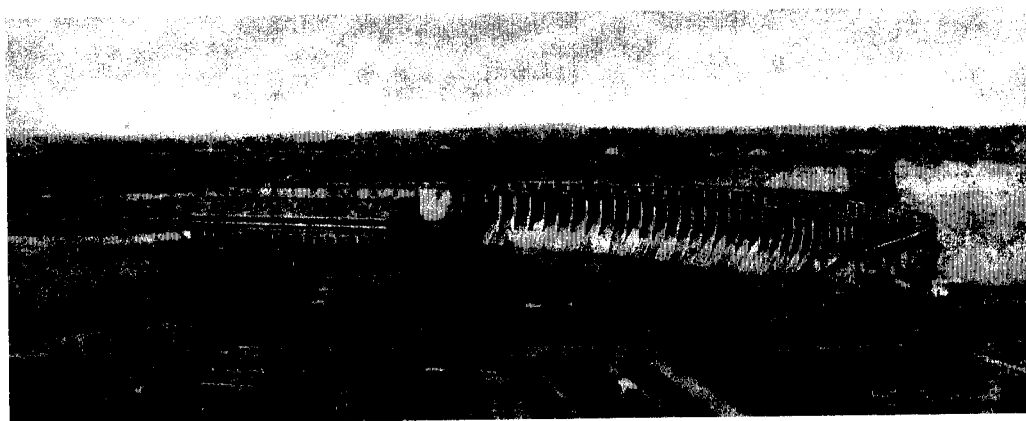
До таких класичних споруд України належить будинок Верховної Ради УРСР (1936–1939; арх. В.Заболотний), розташований у парковій зоні, на висо-



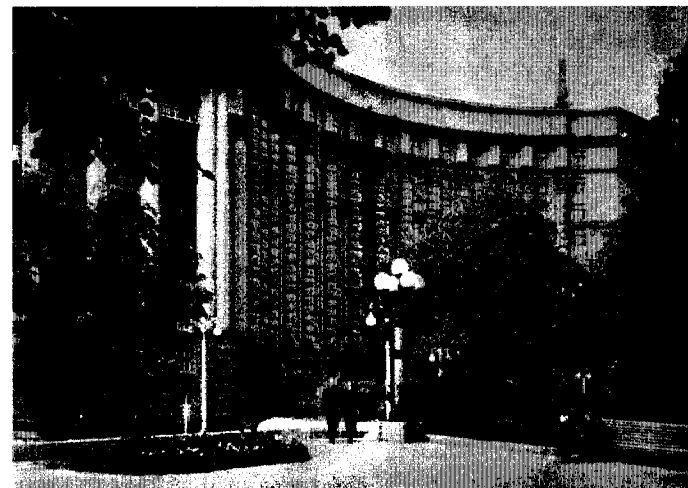
275. О.Вербицький. Залізничний вокзал у Києві. 1927–1933.



276. С.Серафимов, С.Кравець, М.Фельгер. Будинок Держпрому. Харків. 1925–1929.



277. В.Веснін, М.Коллі, Г.Орлов, С.Андрієвський. Дніпрогес. 1927–1932.



278. І.Фомін, П.Абросимов. Будинок Ради Міністрів УРСР. Київ. 1935–1937.



279. В.Заболотний. Будинок Верховної Ради. Київ. 1936–1939.



280. В.Кричевський, П.Костирко. Музей Т.Г.Шевченка. Канів. 1934–1937.

кому березі Дніпра. Тут поєднуються класична схема загальної об'ємно-просторової побудови з національним декором (в оформленні інтер'єрів). На протиположній споруді Ради Міністрів, будівля Верховної Ради не пригнічує масштабами, вирізняється цільною кубічною формою, простотою об'єму, компактністю силуету, особливо не виділяється розмірами серед сусідніх будинків. Фасад будівлі Верховної Ради підкреслює урочистий восьмиколонний портик.

Ці дві споруди — найвизначніші твори тодішньої архітектури Києва. У кожній по-різному використані засади класичної архітектури та вирішена художньо-образна система форм.

Переведення столиці УРСР з Харкова до Києва зумовило нові будівничі завдання. Збільшилось будівництво адміністративних, промислових, навчальних і житлових споруд. В усіх проектах настійно проводилось повернення до класичної архітектури.

За проектом Лангбарда у 1936–1939 рр. здійснено оформлення Урядової площі. Дві адміністративні споруди мали завершувати цю площу в бік Дніпра. Одна з них планувалась на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря, для чого цю цінну пам'ятку давньої архітектури було знесено. Поряд було поставлено іншу — чвертьокруглу в плані. Її могутня колонада коринфського ордера відділена невеликим курдонером від семиповерхової споруди, розчленованої пілястрами, також з коринфськими капітелями. Претензійна споруда загалом не пов'язана з рельєфом Старокиївської гори, вона чужорідна у цьому районі. З боку Дніпра силует усієї споруди виглядає величезною приземкуватою масою, тому поряд нічого не будували. Отже, знищення пам'ятки світового значення було невиправданим і злочинним. Грандіозний ансамбль площі не був завершений, а те, що із запланованого було здійснено, належить до невдалих сторінок довоєнної української архітектури.

У суспільних спорудах використовували класичні форми. Постанови уряду закликали до створення красивих, зручних, економічно доцільних будинків. Проведені до Першого Всеукраїнського з'їзду архітекторів дискусії розв'язували теоретичну проблему. Йшлося про визначення принципів соціалістичного реалізму в архітектурі, поєднання ідейності й правдивості художнього образу з відповідністю кожної споруди технічним, культурним і побутовим вимогам, бо радянська архітектура повинна була прагнути до створення споруд технічно й економічно досконалих, які відображають велич ідей і прагнень епохи.

Виконання настанов стосовно творчого використання кращих зразків класичної і нової архітектури, досягнень нової техніки серед архітекторів мало не завжди виправданий характер. Прикладом може бути перенасичення деталями, формальність застосування засад класики (Будинок уряду в Києві, арх. І.Лангбард). Водночас з використанням класики простежуються звертання до модерну та пошуки національних форм (переважно у декоруванні). Це засвідчує музей Т.Шевченка у Каневі (1934–1937; арх. В.Кричевський, П.Костирко), житловий будинок на бульварі імені Тараса Шевченка у Києві з використанням декоративних мотивів давньоруського зодчества (1936–1937; арх. О.Смик). З елементами бароко (спарені пілястри і колони) на Брест-Литовському проспекті зведено будинок Торгової академії (1939; арх. Д.Дяченко). В зв'язку зі зверненням до спадщини бароко, на Першому з'їзді архітекторів України (1937) видатний архітектор О.Щусев застерігав від бездумного використання декоративних елементів, хоча суть і сила бароко — у величч об'ємів та побудові маси. Так приховано відводилася творча думка від національних традицій.

У 30-х роках поширилося будівництво житлових багатопверхових споруд, зумовлене вимогами економічності, створення кращих умов життя людей. Такі будинки споруджувалися у великих містах. У Києві — це житлові будинки на Пироговській вулиці (1936–1937; арх. Г.Шлаконева), житловий будинок заводу

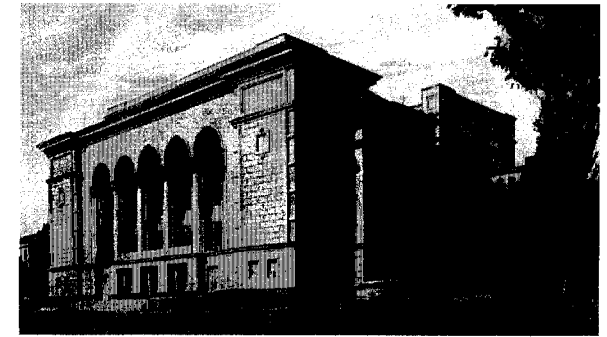
"Більшовик" (1935–1937; арх. А.Добровольський, М.Ручко) та будинок письменників (1938; арх. Н.Субонев, П.Костирко). Тоді ж розпочалося швидкісне будівництво за типовими проектами шкіл, дитячих садків, ясел, магазинів, кінотеатрів. Однак кращим оригінальним проектом була споруда театру в Донецьку (1935–1940; арх. О.Котовський), де використані класичні форми з ордерною системою.

Після війни 1941–1945 рр. розпочалася відбудова міст і сіл України. В Києві збиралися видатні архітектори тодішнього Радянського Союзу — О.Щусев, К.Алаб'ян, Л.Руднев та ін. Відроджувався Дніпрогес, відновлювалися міста Харків, Запоріжжя, Чернігів, Севастополь, Тернопіль, Полтава та ін.

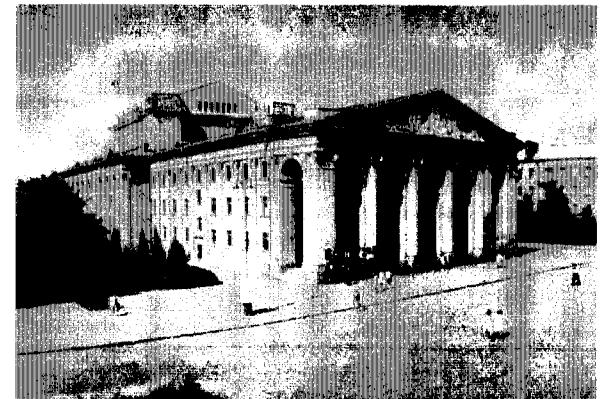
Проект віднови Хрещатика розробляв О.Щусев, звертаючись до архітектурної спадщини бароко. В таких формах архітектори П.Альошин і В.Заболотний проектували Хрещатик — головну магістраль Києва. І навпаки, О.Власов обстоював побудову Хрещатика в урочистих формах класики. Дві думки були об'єднані в цілісному варіанті, де в стильових рисах творчо використана модернізована класика з елементами українського народного мистецтва в керамічному декорі. У відбудові Хрещатика брали участь також архітектори А.Добровольський, В.Єлізаров, Б.Приймак, О.Заваров, О.Малиновський. Роботи тривали до 1956 р. Забудова Хрещатика має чимало позитивних рис — просторовість, світлий колорит, мальовничість, озеленення.

Відбудова багатьох міст України, зокрема розроблення структури житлового будинку, орієнтувалася на типові секції — створено уніфіковану серію секцій з урахуванням стандартизації конструктивних елементів. Були розроблені проекти крупноблочних будинків, масове будівництво велось за типовими проектами. Зокрема, відбудова Севастополя здійснювалася за старою схемою планування, що зберігала давні класичні форми. У спорудах застосовувалися лоджії й галереї, за стилем ближчі до ренесансних, споруди облицьовані білим інкерманським каменем.

Поширилось звертання до традицій українського бароко. Такі традиції властиві водолікарні у Пуці-Водиці (1948; арх. Є.Маринченко), житловим будинкам Дарниці, кіноконцертному залу в Запоріжжі. Поряд з традиціями частіше звертались до ордерної системи класицизму: театри в Полтаві (1957; арх. О.Малишенко, О.Ковальов), Тернополі (1953–1955; арх. І.Михайленко, Д.Чорновол, В.Новіков), Чернігові (1956; арх. С.Фридлін, М.Лібман, С.Тутученко), Запоріжжі (1953; арх. С.Фридлін). Тут були обов'язковими портики з фронтона-



281. Л.Котовський. Театр опери та балету в Донецьку. 1935–1940.



282. О.Малишенко, О.Ковальов. Театр. Полтава. 1957.

ми, що характеризують тогочасні споруди вокзалів станції Ясиновата (1952), Симферополя (1953), Дніпропетровська (1952).

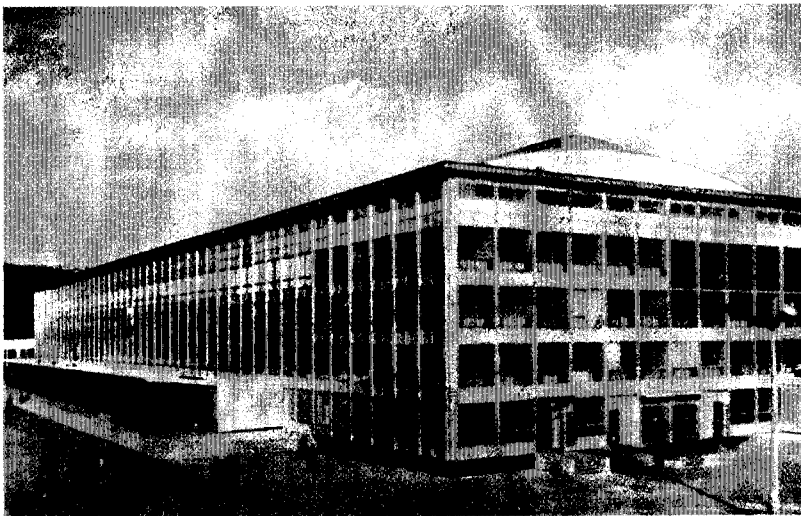
Надмірність класичних форм — тяжкі колони, портики — застосовували в багатьох будинках відпочинку, санаторіях, школах, навіть житлових будинках, що було значним перебільшенням, нерозумінням доцільності використання стилю.

Період 60–90-х років ХХ ст. у розвитку української архітектури не позначений строкатістю використання минулих стилів. Це перехід до індустріальних методів будівництва, крупноблочних і крупнопанельних споруд. Перевага надавалася не окремим будинкам, а великим масивам з комплексом численних видів споруджень. Вироблялася нова стильова скерованість будівництва, що затверджувалось відповідними постановами ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР (1954–1955).

На художню виразність споруд впливали будівельні матеріали — бетон, залізобетон, метал, скло. Перша споруда з рисами нового стильового скерування — Палац спорту в Києві (1958–1960; арх. М.Гречина і О.Заваров), який вражав новизною форм. Тут суцільний скляний фасад розчинений залізобетонними стояками, відсутній декор. Однак Палац спорту загальним виглядом нагадував промислово споруду.

Класичні традиції ще відчутні в надземних і підземних станціях метро першої та другої черги. Проте в подальших будовах станцій помітне прагнення внести в їх образи риси сучасності, пов'язати з особливостями довкілля. Архітектурних повторень у спорудженні станцій не передбачалось ні у Києві, ні у Харкові, хоча простежується вплив метрополітенів Москви і Ленінграда (тепер — Санкт-Петербург).

Готелі, санаторії, дитячі табори споруджувалися в полегшеному вигляді, з чітким розплануванням вертикалей і горизонталей, розкриттям фасаду до світла. Такими є готель "Славутич" (Київ, 1965–1972; арх. В.Ладний, Г.Кульчицький), табір "Морський" (Артек, 1962; арх. О.Полянський, Д.Вічухін, Н.Гіговська). Класичні традиції властиві спорудам річкових вокзалів (Київ, 1961; Черкаси, 1963). У побудові київського Палацу школярів (1962–1965; арх. О.Милецький, Е.Більський) домінують скло і металічні конструкції (як згодом і в Бориспольському аеропорту).



283. М.Гречина, О.Заваров. Палац спорту. Київ. 1960.

Архітектори продовжували звертатись до форм української народної архітектури найчастіше в побудовах пансіонатів (1963; Яремче, Івано-Франківської обл.), ресторанів з поетичними назвами "Млин", "Вітряк", "Наталка".

Починаючи з 60-х років ХХ ст. особливо поширилося будівництво житлових районів навколо великих міст. Воно проводилося за типовими проектами. Це забезпечувало незмінність внутрішнього рішення і зовнішнє наслідування, водночас підвищувало темпи будівництва й знижувало його вартість. Однак така однотипність, монотонність, невиразність забудов нових районів стала для людини не радістю власного помешкання, а трагедією. Такі умови створювали негативний психічний вплив на людину. Ця архітектура антигуманна за сутністю, оскільки пригноблює людину відсутністю будь-яких естетичних елементів, творчого начала, зв'язку з природою.

У 80-х роках в архітектурі України намітилось певне подолання стереотипів масового житлового будівництва, скерування його до еkleктичної архітектури ХІХ ст. з її скульптурним оздобленням, красою зовнішнього вирішення. Ще донедавна "огидна" еkleктика сприймалась як популярне художньо-історичне явище.

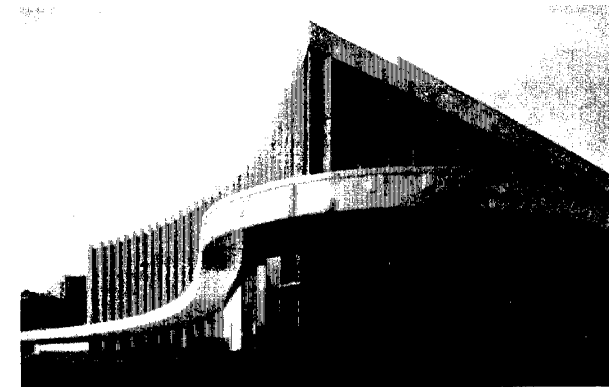
Складним був шлях до новизни у спорудах адміністративних, зокрема театральних, які без колонних портиків вважались поза традицією. Однак поступово в театральних спорудах зникають колони, портики, фронтони, фасади членяться пілонами (Театр у Черкасах, 1965; Театр драми і музичної комедії імені М.Щепкіна у Сумах, 1978).

Сучасна теоретична архітектурна думка характерна органічним поєднанням старих забудов з новими, використанням національних традицій, збагаченням пластикою фасадів, що вносить певну розрядку в забудову масивів. Однак при зведенні суспільних споруд враховується їх призначення, що започатковано в архітектурі 30–40-х років, зокрема в повосенний період.

Яскраве вирішення та пошуки нових художніх образів виявились в архітектурі за індивідуальними проектами, що переважно торкнулось збудованих театрів майже в усіх обласних центрах. До уже згаданих додамо Театр ляльок у Рівне (1979) та Полтаві (1982). Оригінально вирішені будинки двох меморіальних музеїв, передусім музей Миколи Островського у Шепетівці (1979; арх.



284. Архітектори С.Мариченко, П.Жилицький, І.Вайнер; інженери І.Бугаєвський, В.Федорченко. Палац "Україна". Київ. 1970.



285. Палац "Україна" після реконструкції. 1998.

М.Гусев, В.Суслов, О.Ігнащенко, художник О.Гайдамака), літературно-меморіальний музей М.Коцюбинського у Чернігові (1984; арх. О.Ігнащенко, Ю.Дмитрук та ін.). Для останнього характерний різкий контраст крупних геометричних форм порівняно із сусідніми спорудами.

По-справжньому новаторськими спорудами стали концертні зали "Україна" у Харкові (1963; арх. В.Васильєв, Ю.Плаксів, В.Реусов, інженер Л.Фрідган) та Києві (1970; арх. С.Мариченко, П.Жилицький).

Концертний зал у Києві (тепер — Національний палац мистецтв "Україна") належить до краєвих зразків сучасної української архітектури. У будівництві палацу й облаштуванні інтер'єру використано природні та штучні матеріали: білий і рожевий мармур, граніт, вапняк, склопрофіліт, дерево тощо; обрамлення здійснено білим інкерманським каменем. Урочиста дуга палацу розчленована металічними ребрами, що надають споруді музичної гармонії.

Отже, процес оновлення архітектурних форм передбачає звертання до національних традицій, врахування особливостей природного довкілля, глибокий аналіз досягнень світової архітектури.

## 4.2. Мистецтво скульптури

Для скульптури другої половини ХІХ–ХХ ст. характерні світоглядні й стильові зміни. На українських землях у другій половині ХІХ ст. співіснують дві основні стильові тенденції: класицизм, який перейшов у свою кінцеву стадію — академізм (в Галичині ще і його різновиди — запізнілий віденський класицизм) та реалізм.

Монументальна пластика набула провідного значення, що відповідає загальній духовній атмосфері суспільства та розвитку містобудівельної практики.

Пам'ятник — виняткова за пластикою скульптурно-архітектурна споруда. В урбаністичному середовищі міста архітектура підпорядкована скульптурі, пам'ятник домінує над просторовим середовищем площі. В самій споруді пам'ятника архітектура має скульптурний (за формою і функцією), а скульптура пам'ятника — архітектурний характер, підпорядковуючись архітектурному вирішенню.

Перший у Києві скульптурний монумент встановлено хрестителю Русі — князю Володимирові Великому (1853; бронза, граніт; парк "Володимирська гірка"). Його виконання здійснили петербурзький скульптор В.Демут-Малиновський, барон П.Клодт і архітектор, професор К.Тон. Монумент поєднує тенденції класицизму з ремінісценціями елементів періоду Київської Русі. Велична статуя з хрестом у правій руці та князівською шапкою в лівій встановлена на цегляному п'єдесталі з чавунним облицюванням; тут розміщено горельєфне зображення хрещення киян, регалії ордену святого Володимира (зірки і хрести), символи хрещення "вогнем і мечем", на гербі Києва — архангел Михаїл. Висота пам'ятника — 20,5 м. Від нього відкривається красвид на Труханів остров та Дніпро (Додаток 4, іл. 286).

Серед патріотично налаштованих прошарків суспільства почали виникати ініціативи створення пам'ятників діячам української культури.

В дні святкування 900-річчя хрещення Русі (липень, 1888) у Києві відбулося урочисте відкриття пам'ятника Богданові Хмельницькому (скульптор М.Микешин). Кінна бронзова постать гетьмана розміщена на п'єдесталі у вигляді кургану, облицьованого гранітом. Монумент органічно вписаний в архітектурне середовище Софійського майдану. Кінь і вершник зображені в динамічному русі, з цікавими силуетними ракурсами. Це монумент винятково високого мистецького рівня, один з найкращих кінних пам'ятників Європи. Під час реконст-

рукції Софійської площі (1998) навколо пам'ятника було відтворено первісну металеву огорожу з ліхтарями (за проектом архітектора В.Ніколаєва).

У Харкові встановлено пам'ятник вченому та просвітителю Василеві Каразіну, з ініціативи якого 1805 р. засновано Харківський університет. Пам'ятник встановлено 1905 р. (скульптор І. Андреолетті; справж. — Іван Пагирєв; 1869–1912). Постамент і низ статуї вирішені в стриманих формах. У створенні образу вченого відсутня офіційна парадність. Тут домінує принцип поступового наростання динаміки руху: ліва рука опирається на півколону (символ будівлі) і впевнено підтримує згорток документа; рух лівої руки спрямований через плече у ствердному і водночас благородному вказівному жесті правої руки. Центром гармонійно узгодженої композиції є голова вченого. Зображення сповнене виразу мудрої зрівноваженості та стриманої енергії.

Споруджено пам'ятник Миколі Гоголю (1911; скульптор І.Гінбург) у с. Великі Сорочинці (тепер — Полтавська обл.).

На землях Наддніпрянщини у другій половині ХІХ—першій чверті ХХ ст. працювали відомі українські скульптури: Пармен Забіла, Леонід Позен, Володимир Беклемішев, Борис Едуардс.

Скульптор Пармен Забіла (Забелло; 1830–1917; небіж українського поета Віктора Забіли, дід української поетеси Наталії Забіли) навчався в Петербурзькій академії мистецтв (1850–1854, з 1868 — академік). Працював у жанрі монументальної пластики (проект пам'ятника О.Пушкіну в Москві, 1873; пам'ятник М. Гоголю у Ніжині, 1881). Створював композиції на історичні та релігійні теми, а також жанрового характеру ("Горе", "Дівчина-купальниця"); погруддя М.Ге (1873), І.Тургенєва, М.Некрасова (обидва — 1878); надгробок О. Герцена (Ніцца, Франція; 1872) та ін.

Леонід Позен (1849–1921) спеціальної художньої освіти не мав. Належав до Товариства передвижників (1891), дійсний член Петербурзької академії мистецтв (1894). Більшість його творів — невеликі за розміром станкові скульптури



287. М.Микешин. Пам'ятник гетьману Богдану Хмельницькому. Київ. 1888.



288. Л.Позен. Пам'ятник І.Котляревському в Полтаві. 1902–1903.



виставкового характеру, створені з воску й відлиті у бронзі. За характером ці привабливі й глибоко художні твори сягають джерел народної скульптури, епосу, пісенності, опоетизовують народне життя, перегукуються з ідеями й поетичними образами Т.Шевченка (як тогочасний живопис і графіка). Найперші скульптури створив на анімалістичні теми. Згодом звернувся до народних сюжетів: "Кобзар" (1883), "Переселенці" (1884), "Жебрак" (1886), "Оранка на Україні" (1897). Його увагу привертає героїчна історія України: "Скіф" (1889), "Запорожець у розвідці" (1887), "Син твій, мати, в полі, в полі спочиває" (1896). Виконав скульптурні портрети митців Г.Мясоєдова (1890), К.Брюллова (1893), М.Ярошенка (1899) та ін. У жанрі монументальної скульптури Л.Позен створив пам'ятники І.Котляревському (1903) та М.Гоголю (1935) в Полтаві. Особливо широкий громадський резонанс набуло відкриття пам'ятника І. Котляревському. Портретне погруддя встановлено на високому постаменті складної форми, який прикрашають три горельєфні композиції на теми творів письменника: "Енеїда", "Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник". Рельєфи виконані з глибоким мистецьким чуттям і пластичним вирішенням форми.

Ранні твори скульптора Володимира Беклемішева (1861–1920) — типowo академічні ("Селянська любов", 1896). Він навчався в Харківській рисувальній школі М.Раєвської-Іванової та Петербурзькій академії мистецтв. Серед творів на українську тему — два різні за композицією погруддя Т.Шевченка (1898; 1899). Брав участь у конкурсах на проект пам'ятника поетові для Києва (1909; 1913). Його скульптурні портрети мали вплив на творчість тодішніх молодих скульпторів — Ф.Балавенського, І.Кавалерідзе, М.Гаврилка.

Скульптор Борис Едуардс (Едвардс; 1860–1924) художню освіту здобував у Одеській рисувальній школі (майстерня Л.Йоріні) та Петербурзькій академії мистецтв (з 1915 — академік). Закінчив навчання під керівництвом А.Мерсьє та М.Антокольського в їхніх приватних студіях у Парижі. Професійно опанував технічні засоби роботи в різних скульптурних матеріалах, складну техніку бронзового лиття. Його творчість мала пізньоакадемічний характер, властивий тоді багатьом скульпторам. Створені ним реалістичні скульптурні портрети вирізняє психологізм образів, пластична культура, зокрема портрети російського історика мистецтв, академіка Н.Кондакова, французького вченого Л.Пастера (1887), російського письменника І.Буніна (1901), скульптора-італійця Л.Йоріні. В жанрі монументальної скульптури виконав пам'ятники царю Олександрові II в Києві (1898); полководцю О. Суворову в Очакові (1903–1907), де зображено фігуру пораненого полководця на увесь зріст; його ж кінна статуя в Ізмаїлі (1911–1913); поету О.Пушкіну в Харкові (1904). Виконував композиції на релігійні сюжети ("Христос і грішниця", "Втіха", "Пророк"). У 1919 р. Б.Едуардс емігрував.

Академізм як напрям домінував у скульптурі Галичини й Волині, співіснуючи з реалізмом, що розвивався на початках повільно.

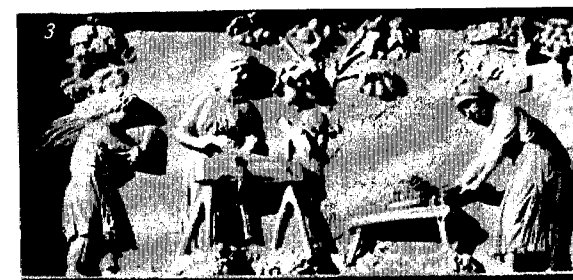
У Львові ознаки реалізму відчутні в скульптурних рельєфах фасаду ампірного будинку по вул. Вірменській № 23 (реконструйований на початку ХІХ ст.). Рельєфи виконав скульптор Гаврило Красуцький (1837–1885). Він працював у майстернях скульпторів Л.Шимзера та Л.Марконі. Програма оздоблення фасаду будинку присвячена ідеї "Часу". Цілісність програми витримана ще в дусі романтизму. Над вікнами першого поверху, між пілястрами, у прямокутних нішах розміщено барельєфні вставки, які символізують "Пори року". Чотири сцени з життя селян виконано в реалістичній манері. Перша зліва — "Весна" (оранка). Біля плуга, запряженого парою волів, постаті селян у сучасному народному одязі підльвівських сіл; друга — "Літо" (жнива), третя — "Осінь" (чищення льону), четверта — "Зима" (весілля). На всю ширину барельєфа розміщено сани, запряжені парою коней. З ансамблю чотирьох барельєфів дещо випадає центральний, що зображує Хроноса (Сатурна). У виконанні Красуцького Хро-

нос радше статичний, оскільки автор тут намагається наслідувати вирішення постатей з барельєфних вставок Г.Вітвера. На лінії третього поверху розміщено фриз, заповнений барельєфами із знаками Зодіаку; особливо цікаві два крайні зображення, зліва і справа — баран і риби. Стилізація цих елементів нагадує зразки народного мистецтва Київщини та Полтавщини.

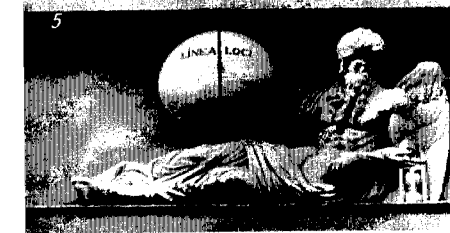
Розвиткові станкової скульптури сприяли творчі мистецькі товариства. В другій половині ХІХ ст. виставочна діяльність стала регулярною. Виникло поняття "виставкова скульптура". Започатковано товариство прихильників образотворчого мистецтва у Кракові (1854), до якого належала більшість скульпторів Західної України. Товариство розвою руської штуки виникло у Львові (1898).

Українська тематика простежується в творчості багатьох скульпторів. Серед них — поляки за походженням, діяльність яких пов'язана з Галичиною: Паріс Філіппі (1836–1874), Степан Яжмівський (1850–1890), Тадей Баронч (1845–1905) та ін. Усі вони мали високу європейську мистецьку освіту. П.Філіппі закінчив Краківську школу красних мистецтв, Академію мистецтв у Мюнхені. Працював у Львові (1866–1874), виконував скульптурні портрети, надгробкові пам'ятники (переважно у класицистичних традиціях). У його майстерні навчались львівські скульптори. Увагу Т.Баронча привертало образи галицьких селян. Можливо, він перший у Галичині виконав погруддя Т.Шевченка (близько 1874; не збереглося). Скульптор О.Северин створив композиції з життя гучулів, які експонувалися на виставках у Кракові та Львові.

Естетика українського орнаменту зумовила світосприйняття



AUREUS MAN IN TERRIS SATURNUS AGEBAT.



289. Г.Красуцький. Рельєфи на тему "Пори року": 1 — "Весна" (оранка), 2 — "Літо" (жнива), 3 — "Осінь" (чищення льону), 4 — "Зима" (весілля); 5 — центральний барельєф із зображенням Хроноса. Будинок № 23, вул. Вірменська, Львів.

й мистецьку творчість М.Гаврилка (1882–1922). Він вихованець Миргородської школи ужиткового мистецтва, навчався в Художньо-промисловому училищі Штігліца у Петербурзі, Краківській академії красних мистецтв, працював у Парижі (майстерня Е. Бурделя). Виконав композиції "Прощання" (1911), "Каме- няр" (1915), "Воля" (1916); погруддя М. Шашкевича (1910), Т. Шевченка (1911), Ю. Федьковича (1914); барельєф-медальйон і погруддя Т.Шевченка для Полтав- ського театру (1920) та ін.

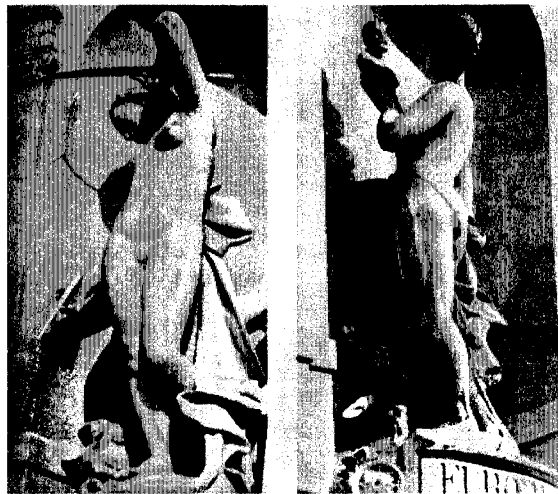
У жанрі станкової пластики працювала Єлизавета Трипільська (1883–1958). Навчалась у Петербурзі та Парижі. Проте в її творчості домінує національний колорит: "Селянин", "Водяник" (1904), "Дядько Кривоніс" (1911). Трипільську приваблювали модерністські течії. В 20-х роках вона виїхала за межі України.

Владислава Гостинська (1858–1934) навчалась у Львові (Художньо-промис- лова школа) та Відні. Працювала у Львові. В реалістичній манері виконала композиції на побутову ("Голова старого") й історичну тематику ("Іван Богун"). Згодом творчість набула виразності та гостроти, підготовляючи пластику ім- пресіоністичного й сецесійного характеру.

У руслі академізму на Галичині й Волині працювали скульптори Хома Со- сновський, Віктор Бродський, Казимир Островський, Леонард Марконі, Ан- тон Попель, Теодор Ригер, Петро Війтович, Станіслав-Роман Левандовський, Григорій Кузневич, Михайло Бринський та ін.

Традиційно-академічний стиль характерний для творчості Л.Марконі (1835– 1899). Він приїхав до Львова 1874 р. на посаду викладача малюнка Львівської політехніки, де працював до кінця життя. В творчому доробку майстра цікаві скульптурні декоративно-монументальні комплекси. Створена ним скульптурна група на аттику головного корпусу (тепер — Національний університет "Львів- ська політехніка") символізує інженерні науки, будівництво, механіку. За моде- лями Л.Марконі скульптор А.Попель виконав алегоричні статуї — "Європа", "Азія", "Америка", "Африка". Вони розміщені у нішах бокових фасадів львівсь- кого готелю "Жорж".

Вагомий внесок у скульптуру львівського академізму зробив Теодор Ригер (1841–1913). Він вихованець кількох європейських Академій мистецтв. У 80-х роках ХІХ ст. виконав серію скульптур для будинку Крайового галицького сей- му (тепер — Львівський національний університет ім. Івана Франка). Централь-



290. Л.Марконі, А.Попель. Алегоричні скульптури "Азія" та "Європа" на готелі "Жорж" у Львові.

ний аттик оформлення фасаду він- чає алегорична група із трьох фі- гур — "Галичина. Вісла. Дністер" і дві композиції біля входу — "Пра- ця", "Творчість". Комплекс викона- но в офіційно-академічній манері. Високопрофесійне моделювання форми, гармонійна пластика, ака- демізм — характерні ознаки твор- чості Т.Ригера. Створені ним пам'я- тники прикрашають площі польсь- ких міст — Кракова та Варшави.

П.Війтович (1862–1936) наро- дився у неможливій українській родині міського вартівника в Пе- ремишлі (тепер — Польща). Його шлях пролягає від навчання у Львові (майстерня Л.Марконі), Академію мистецтв у Відні (тут його вчитель К. Цимбуш) — до

виконання найпрестижніших скульптурних оформлень у Львові (де оселився 1894). На початку творчості здійснив кілька станкових композицій. Ще під час навчання експонував на художніх виставках Кракова (Польща) твори "Після купелі", "Персей", "Раб", "Людина, що кидає спис" (1888–1890). Після завер- шення навчання (1890) нагороджений за двофігурну композицію "Викрадення сабінянки" однорічним відрядженням до Рима для вдосконалення творчості. Його скульптурні твори "Після купелі", "Раб", "Викрадення сабінянки" закупив Національний музей у Кракові. Після однорічного перебування у Римі митець працював у Відні, Будапешті, Львові.

Тоді у Львові активно розгорнулося будівництво споруд, які пишно оздоб- люються скульптурою. Зводилися залізничний вокзал, Великий міський театр, Музей художнього промислу. Творчість П.Війтовича високо цінував архієпископ Більчевський, з ініціативи якого у Львові споруджувався костел св. Єлизавети. Згодом П.Війтович виконав у мarmorі статую натуральної величини — пам'ятник архієпископа Більчевського для інтер'єру Львівського кафедрального костелу.

Алегоричні скульптури П.Війтовича — "Торгівля", "Праця" прикрашають фасад Львівського залізничного вокзалу (1900–1904), а "Мистецтво" і "Праця" розміщені над входом головного корпусу Художньо-промислової школи у Льво- ві (тепер — Технікум залізничного транспорту).

Творча співпраця скульпторів позначилась на художньому оздобленні Ве- ликоого міського театру Львова (тепер — Театр опери та балету імені Соломії Крушельницької).

Значний обсяг скульптурних робіт виконав П.Війтович: крилаті символічні постаті бронзових фігур "Геній Трагедії" (з маскою) і "Геній Музики" (з лірою) — по обидва боки на карнизах фасаду; зображення "Слави" (з пальмовою гілкою у руках) — на найвищій частині фронтона; скульптурна композиція "Трагедія і Комедія", барельєфний портрет Зигмунда Горголевського — над сходами, що ведуть до парадних дверей партеру (встановлений після його смерті); скульп- турна композиція "Покровителька міста Львова" — над сценою; скульптури для інтер'єру театру — "Любов цілує Амура", "Заздрість, відкинута від Любо- ві", "Пиха".

Дві кам'яні фігури у нішах біля входу до театру виконали: "Трагедію" (спра- ва) — А. Попель, "Комедію" (зліва) — Т. Баронч.



291. П.Війтович. Скульптурне опорядження Театру опери та балету у Львові: 1 — "Геній Музики" (з лірою), 2 — "Геній Трагедії" (з маскою) на карнизах фасаду; 3 — "Слава" (з пальмовою гілкою в руках) на найвищій частині фронтона.

Численні скульптурні твори Петра Війтовича відомі на теренах Польщі, у містах Кросно, Ясло, Люблін та ін.

Скульптурну творчість П.Війтовича вирізняють цілісна стильова концепція, внутрішня настроєвість образів, витончений смак, поетичність лінійних елементів у силуєтах статуй і драперій. Ці ознаки наближали його до виразної пластики Олександра Архипенка.

Пластичне оздоблення поширювалося в архітектурі модерну та класицизму. В цьому контексті характерна творчість скульптора Федора Балавенського (1864–1943). Початок його творчості припадає на перші десятиліття ХХ ст. Він працював у Києві переважно в галузі портретної та декоративно-монументальної скульптури.

Серед відомих творів Ф.Балавенського — сім барельєфів (1909) на колишньому будинку Ф.Ісерліса (тепер — Музейний провулок у Києві); співавтори барельєфів — його учні О.Теренц, Т.Руденко, П.Сніткін, В.Климов, архітектурні роботи виконав В.Риков. Архітектурний підтекст зумовив площинно-лінійне вирішення композицій, які віддалено перегукуються зі стилем сецесії.

В творчому спадку Ф.Балавенського — серія класичних статуй у Києві: "Милосердя", "Життя", "Любов", "Медицина" — на порталі іподрому (1915–1916; тепер — адміністративний будинок), скульптурне оздоблення будинку Маріїнської громади Червоного Хреста (1912–1913; тепер — Науково-дослідний інститут), барельєфне панно "Тріумф Фріни\*" на колишньому прибутковому будинку, зведеному в стилі модерн (1909; архітектор В.Риков; тепер — будинок № 4 по Музейному провулку). (Додаток 4, *ил.* 292). В реалістичній манері він виконав понад 20 скульптурних портретів Т.Шевченка, портрети М.Лисенка й І.Котляревського, надмогильне бронзове погруддя корифея українського театру М.Кропивницького (Харків; 1914, бронза).

Українські мотиви простежуються в розвитку сюжетно-тематичної пластики. Прикладом є два горельєфи на фасаді Бессарабського критого ринку в Києві (1910), побудованого в стилі модерн. До створення горельєфів були залучені учні Ф.Балавенського. У горельєфі "Селянин з волами" (О. Теренець) образу селянина властива щирість і сердечність, характерні для народного світовідчуття і розуміння краси. Горельєф "Молочниця" виконала Т. Руденко.

У фасаді критого ринку використана фактурна цегляна кладка, поширена в тогочасній архітектурі Києва. Цегляна кладка виготовлена за спеціальною технологією високотемпературного обпалу, що забезпечує довготривалість споруди. Горельєфи відлиті в бетоні. Композиція контурів відображає форми української дерев'яної архітектури, повторюючи силует дахівки. Фігури глибоко вмонтовані в архітектурні ніші, їх нижні пластичні форми виступають вперед за площину стіни, що створює цікаві світлотіньові ефекти. Ніші горельєфів знизу завершують архітектурні фартушки — тектонічні вставки, що захищають зображення від атмосферних впливів. Рельєфи виконали два різні автори, проте змістовно і композиційно обидва твори становлять гармонійно узгоджену цілісність.

\* Фріна — знаменита афінська гетера (грец. *супутниця*), подруга Праксителя (давн.-грец. скульптора IV ст. до н.е.). Гетери — жінки різних суспільних верств, які вели незалежний спосіб життя, були освіченими у галузі філософії, літератури, музики, поезії, загалом мистецтва; виконали помітну роль у суспільстві. Фріна, за переказом давньогрецького граматака Ахінея (бл. 200 н.е.), дозволяла закоханим у неї чоловікам вшанувати себе як богиню. За це її притягли до суду. Гіперід, афінський оратор і адвокат Фріни, марно намагався її захистити, оскільки судді боялись помсти богів. Тоді він зірвав з гетери одяг, і судді, вражені її витонченою красою, визнали, що вона дійсно гідна найвищого вшанування. На барельєфі Фріна зображена в момент її виправдання афінськими суддями, що символізує велич справжньої краси.

Скульптор Станіслав-Роман Левандовський (1859–1940) також належав до представників запізненого європейського класицизму. Йому притаманні різноманітні мистецькі зацікавлення. У Кракові він навчався у школі красних мистецтв (1879–1882) під керівництвом скульптора Валерія Гадомського. Завдяки меценатській підтримці успішно закінчив мистецькі студії у Віденській академії мистецтв (1883–1887) під керівництвом Г.Гельмера і К.Купермана. За успіхи у навчанні відзначений Великою золотою медаллю (1886).

У Львові Левандовський постійно проживав з 1890 р. Активно працював у різних скульптурних жанрах і техніках: "Слов'янин, що розриває пута" (1893; гіпс тонований), погруддя князя Костянтина Острозького (1889; гіпс), "Запорожець" (1888; бронза; Національний музей у Кракові), "Українка з дитиною" (1892; бронза на мармуровому доколi; Личаківський цвинтар у Львові), надгробна композиція "Просвіта" на могилі Олександра Барвінського (бронза, граніт; Личаківський цвинтар у Львові), фриз на будівлі Галицької ощадної каси (1891–1892; стюк\*; тепер — Музей етнографії та художнього промислу) та ін.

Вагомі творчі здобутки мав український скульптор Григорій Кузневич (1871–1948). Він народився у с. Старе Брусно (тепер — Польща). Тут, у відомому каменярському осередку, вже змалку працював як різьбяр, виконавець надгробків. Завдяки щасливому випадку познайомився з архітектором Юліаном Захаревичем (українцем за походженням), професором Львівської політехніки. Той зауважив виняткові здібності юнака, посприяв у навчанні, забезпечив стипендією та роботою в скульптурних майстернях. Здібний молодий скульптор закінчив Львівську художньо-промислову школу (1896). У Львові виконав (у співавторстві) скульптуру "Фортуна" для ощадної каси (1892), декоративну композицію для Палацу мистецтв (1894). У 1889 р. його нагородили стипендією Крайового відділу, що дало йому змогу студіювати в Італії.

Г.Кузневич відвідав Венецію, Флоренцію, Рим. Закінчив Римський інститут красних мистецтв (1901), де його педагогами були Антоніо Алегретті та Францішек Яковаччі. Працював помічником у майстернях знаменитих римських скульпторів — Е. Феррарі, Т. Ригера та ін. Виявив виняткові здібності художнього вирішення індивідуальних композицій.

Високими художніми якостями (з елементами сецесії) привернула увагу скульптурна композиція "Перший хлібороб" (1900), за яку Г.Кузневича відзначено срібною медаллю. Композиція виставлялась у Музеї мистецтв Варшави (Польща). Спеціальне визнання і першу нагороду скульптор отримав за композицію "Тончар" (1901), яка викликала загальний інтерес до його творчості. Композицію закупив Художньо-промисловий музей Львова.

Згодом Г.Кузневич повернувся до Львова — міста своїх перших мистецьких студій. Працював у майстерні скульптора Ю. Марковського. Потім організував власну скульптурну майстерню. Виконував численні декоративні та монументальні замовлення. Серед творів скульптора львівського періоду — пам'ятники національному героєві Польщі, провідникові повстання 1794 р. у Варшаві Я.Кілінському (1894; Стрийський парк), діячам польської історії С. Щепановському (1905) та Б. Гловацькому (1906) — на Личаківському цвинтарі (всі три пам'ятники виконані за проектом Ю.Марковського і ним підписані); фігури апостолів Петра та Павла й Ісуса Христа для церкви в м. Сокалі; горельєфні

\* Стюк, стукко (фр. — *stuc*, італ. — *stucco*) — у технології декоративного мистецтва матеріал ліпних і оздоблювальних робіт в архітектурному інтер'єрі, тиньк (штукатурка) високої якості. Кращі сорти стукко нагадують мармур і виготовлюються з гіпсу та товченого мармуру з домішками клею або вапняку. Поширюється в давнину, а також у мистецтві Відродження, бароко, класицизму. В технології скульптурної ліпнини поєднує бетонну суміш і метелевий каркас, виконується безпосередньо на архітектурній споруді.

погруддя Т.Шевченка і М.Лисенка (1914), які були встановлені обабіч сцени у концертному залі Музичного інституту імені Миколи Лисенка.

За стильовим характером творчості до групи віденських неокласиків належав Михайло Бринський (1883–1957). Він народився в м. Долині (тепер — Івано-Франківщина). Закінчив Художньо-промислову школу (1905) в м.Закопане (Польща) та Вищу художньо-промислову школу у Відні (1913). Студював у австрійського скульптора-анімаліста А. Штрассера. За його сприяння отримав замовлення і виконав пам'ятник робітникам (1912), розстріляним під час заворушень у Відні. Критика і суспільство схвально сприйняли виконану в граніті символічну надгробну статую робітника. З цим твором пов'язане утвердження М. Бринського як українського скульптора. Професор А.Штрассер сприяв співпраці М.Бринського і чеського скульптора В.Мислбека. Останній перебував у Відні в пошуках помічника для завершення пам'ятника св. Вацлаву для Праги. Їхня творча співпраця продовжилась до відкриття пам'ятника (1918). Водночас М.Бринський навчався в Празькій академії мистецтв, де під керівництвом відомого скульптора Яна Штурзи успішно виконав дипломну роботу — скульптурну композицію "Еней рятує батька", позначену впливом сецесії. Після закінчення навчання він працював у Празі до кінця життя. Найважливіші його скульптурні роботи — пам'ятник українським солдатам у Німецькому Яблонному (1922; Чехія), численні портрети (Гапак, 1971).

Працюючи в манері запізненого європейського класицизму, П.Війтович, С.-Р.Левандовський, Г.Кузнецвич, М.Бринський пережили апогей монументального будівництва, упадок архітектури історичних стилів, періоди зародження сецесії, модернізму, перехід до конструктивізму. Їх творчість передувала тенденціям заперечення будь-яких скульптурних прикрас в архітектурі 20-х років.

Українська скульптура ХХ ст. відображає винятково суперечливі соціокультурні процеси. В її розвитку простежуються такі тенденції:

1) *неоакадемізм*, представники якого вважали творчість, зокрема пластику, важливим засобом збереження національної самобутності українського народу;

2) *традиціоналізм*; орієнтація пластики на історичне наслідування і збереження національних мистецьких традицій;

3) *авангард*, найяскравіші здобутки якого пов'язані з творчістю українського скульптора Олександра Архипенка;

4) *соціалістичний реалізм*; возвеличення тоталітарної системи в різних формах скульптури (монументальна скульптура, станкова і медальерна пластика, скульптурний політичний плакат тощо).

*Авангардові тенденції* в українській скульптурі активізувалися під впливом творчих зв'язків українських митців із художніми осередками Європи.

Видатним представником художнього авангарду ХХ ст. став український скульптор Олександр Архипенко (1887–1964). Творче становлення митця відбувалось у період піднесення національної школи пластики (1910–1920) та поширення кубізму в художній практиці європейських країн (П. Пікассо). Починав навчання у Київському художньому училищі (1902–1905). Особливе захоплення викликали у нього половецька скульптура, пластика Трипілля, барокова архітектура Києва. Приваблювали заняття у класі скульптури, які проводив талановитий митець, італієць (з Мілану) Еліо Саля — монументаліст, автор пластичного декору відомих київських споруд.

Найоригінальнішою спорудою вважався "дім Городецького", або "будинок з химерами" (сучасна вул. Банкова, 10), де поєднано тенденції модернізму та сецесії. Київський зодчий романтик Владислав Городецький збудував його на стрімкому крутосхилі як власний прибутковий будинок (1901–1903). Фасади будинку пишно оздоблені зображеннями рослин і тварин. Тематику оздоблення

#### ДОДАТОК 4. Ілюстрації в кольорі:

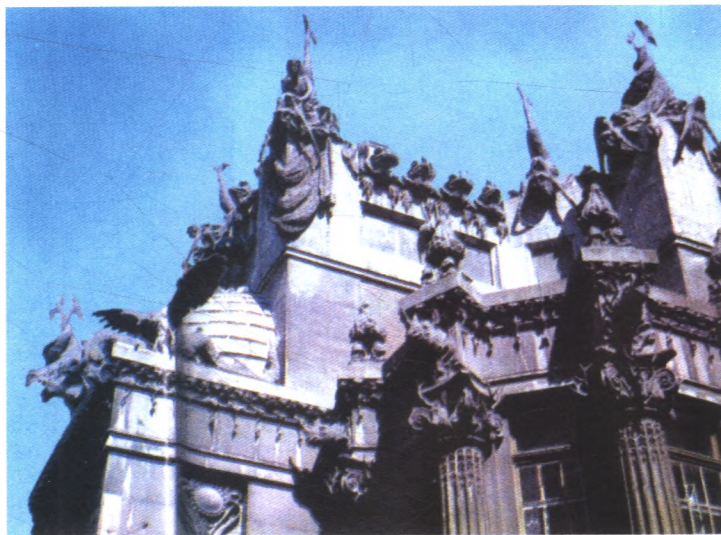
286, 292, 293, 296 – 298, 311, 335, 336, 339 – 342, 345



286. В. Демут-Малиновський, К.Тон, П.Клодт.  
Пам'ятник хрестителю Русі князю Володимиру Великому. Київ. 1853.



292. Ф.Балавенський. Барельєфне панно "Тріумф Фріни". Київ. 1909.



293. Е.Саля. Скульптурне оздоблення "будинку з химерами" (дім В.Городецького). Київ. 1901–1903.



339. Скульптурне зображення архістратига Михаїла, встановлене на фронтоні Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві.



296. О.Архипенко. П'єро-карусель. 1913. Гіпс.



297. О.Архипенко. Медрано II. 1914.  
Дерево, метал, скло.



298. О.Архипенко. Сидяча жінка. 1921.  
Скульпто-малюнок. Паперова маса.



311. І.Кавалерідзе. Пам'ятник княгині Ользі. Київ. 1911.



340. В.Бородай, Ф.Соґоян.  
 “Вітчизна-Мати”.  
 Головна споруда комплексу  
 Музею історії Великої  
 Вітчизняної війни  
 1941–1945 років.  
 Київ. 1981.



345. І.Гончар. Берегиня.  
 Відзнака-заохочення  
 зарубіжних вчених  
 до студій україністики.



335. В.Борисенко, Д.Крвавич, Е.Мисько, В.П.Одрехівський, Я.Чайка. Пам'ятник І.Франкові у Львові. Граніт. 1964.





336. В.Борисенко, архітектор А.Консулов. Пам'ятник бійцям Першої Кінної армії у с. Олесько на Львівщині. 1975.



341. Д.Крвавич. Пам'ятник Маркіяну Шашкевичу (співавтор М.М.Посікіра, арх. М.М.Федик). Бронза, граніт. 1989. Львів.



342. Д.Крвавич. Пам'ятник Михайлові Грушевському (співавтори М.М.Посікіра, Л.А.Яремчук, арх. В.В.Каменщик). Бронза, граніт. 1994. Львів.

визначила пристрасть Городецького до мисливства. Тут зображені антилопи, носороги, слони, ящірки, міфологічні діви верхи на рибах та ін. Скульптурне оздоблення Е.Саля виконав за малюнками В.Городецького. На п'єдесталі окремої композиції, що зображує двобій орла з пантерою, прокреслено "автограф" скульптора. Всі фігури виконані з армованого бетону і слугували рекламою цього, на той час відносно нового, будівельного матеріалу (Додаток 4, іл. 293).

За участь у студентських заворушеннях О.Архипенка й інших учасників виключили з училища. Після Києва він навчався у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, але невдовзі залишив його у зв'язку з рутинністю викладання. З України вирушив 1908 р., подальше його життя і творчість пройшли у Франції, Німеччині, США. Пробував навчатись у Паризькій академії мистецтв, де перебував лише два тижні, оскільки програми не відрізнялись від училищ Києва та Москви. Відвідував майстерню видатного французького скульптора О.Родена (1840–1917).

Вплив школи О.Родена позначився на творчості багатьох європейських, у тому числі українських, скульпторів. Він протиставив академізмові нову пластичну мову ХХ ст. Для скульптурної стилістики Родена характерні мотиви французької готики, імпресіонізм, внутрішня експресія. Його твори вирізняють високий патріотизм ("Громадяни Кале"; 1884–1895; бронза), витончена чутливість ("Поцілунок"; 1886; бронза), піднесений романтизм ("Ромео і Джульєтта"; 1905; мармур).

О.Архипенко визначив власні пріоритети, обрав вивчення пам'яток світового мистецтва у музеях Франції та Німеччини. Споглядаючи світові мистецькі надбання, прагнув осмислити особливості пластичного вирішення. Йому імпонували давні культури Єгипту, Асирії, Вавилону, архаїчної Греції — епох, де внутрішня сутність твору ніби "просвічує" назовні, її можна відчутти, побачити. Збагнувши гармонійність композиції творів різних епох, він знайшов засади для власних творчих спрямувань.

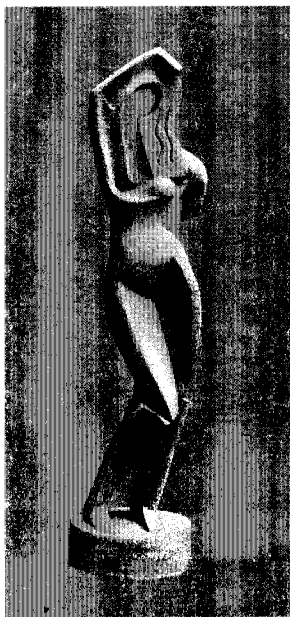
Найвагоміший внесок у художню стилістику ХХ ст. зробило відкриття О.Архипенком пластичних можливостей порожнього простору, створення скульптури, в якій порожній простір є елементом загальної композиції.

Проблема скульптурного оформлення повітряного простору з-посеред вирізьблених із твердого матеріалу частин осмислювалася й удосконалювалася в численних творах: "Жінка чеше коси" (1915), "Статуетка. Єгипетський мотив" (1917) та ін.

О.Архипенко належить до плеяди видатних митців ХХ ст., з-поміж яких Ж.Брак, П.Пікассо, Ф.Леже. Свої ідеї Архипенко реалізував у заснованих ним школах пластики в Парижі, Берліні, Нью-Йорку.

Ідеї кубістів цікавили Архипенка, проте він обрав свій шлях. Митець перебував у постійному творчому пошуку нових ідей, жанрів, стилів, активно експериментував, вводив у пластику колір, застосовував сполучення різнофактурних матеріалів. Сутність власної творчості вбачав передусім у "космічному динамізмі" (Архипенко, 2000, с. 198).

Особливе значення має новий синтез мистецтва скульптури та живопису. Витоки його *скульптно-малюнків* простежуються в пластичних і механічних пошуках ("П'єро-карусель", 1913; "Медрано II", 1914). Він поєднав метал, дерево, скло, конструював рухливий людиноподібний механізм. Ця так звана *архипентура* — оригінальний механічний дисплей, машина для демонстрації змінних набірних кольорових зображень. Поштовхом до конструктивістичних побудов стали його спостереження виступів артистів цирку Медрано. Створюючи фігуру жонглерки, яка грається з м'ячем, скульптор уперше поєднав різні матеріали (дерево, білий метал, скло) з фарбою: кульки сяють найяскравішою червоною фарбою і ніби повисають у повітрі. (Додаток 4, іл. 296–298).



294. О.Архипенко.  
Жінка чеше коси. 1915.



295. О.Архипенко.  
Статуетка.  
Єгипетський мотив.  
1917.



299. О.Архипенко. Купальниця.  
Скульпто-малюнок.  
Паперова маса.



300. О.Архипенко.  
Жіноча постать. 1923.  
Скульпто-малюнок.  
Різні метали.



301. О.Архипенко.  
Жіноча постать. 1923.  
Помальоване дерево.

До скульпто-малюнків належать твори "Сидяча жінка" (1921), "Жіноча постать" (1923, помальоване дерево). Переважно на скульпто-малюнках представлено інтер'єри. Його "Купальниця" (1917) — русяво-жовта постать, немов оповита повітрям і водою, в оточенні синього та найнижніших відтінків фіолетового й зеленого кольорів. Один з найшляхетніших скульпто-малюнків — "Жіноча постать" (1923), де використано різні метали. З матового ґрунту прохолодно-сірого срібла відділяється майже абстрактна, витончена, ніжна постать з червоної та жовтої міді, ясного білого металу; біла фарба мерехтить крізь різноколірні метали, допомагає творити форми, переходи, протилежності й зв'язки. Все засвідчує найтонкіше почуття стилю, наголошуючи на естетично-світоглядній сутності мистецтва.

Творча спадщина митця, понад тисяча творів, переважно зберігається в світових музеях.

В Україні (Київ, Національний музей) представлені "Портрет Віллема Менгельберга" (1925) та півфігура "Тарас Шевченко" (1933) О.Архипенка. На розі сучасних київських вулиць Л.Толстого та М.Горького, в маленькому сквері, встановлена копія скульптури нашого знаменитого співвітчизника з написом: "1887–1964–1997. Київ–Париж. Нью-Йорк". На честь О.П.Архипенка, визначного творця скульптурної мови ХХ ст. Дароване місту фірмою Київ–Донбас (скульптор А.Валієв, архітектор В.Жежерін).

З діяльністю О.Архипенка значною мірою пов'язані початки експресіонізму, конструктивізму, хоча йому властиві й інші мистецькі напрями.

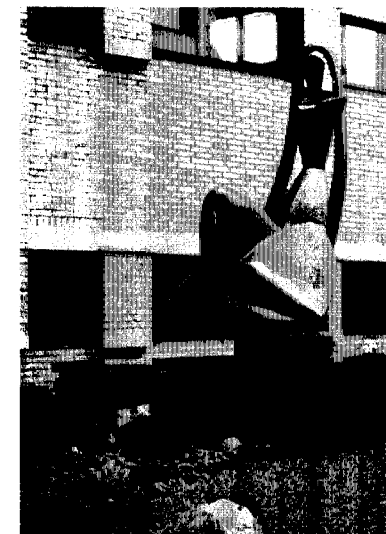
В Україні стиль конструктивізму поширився після 1920 р. Він відкинув будь-який скульптурний декор будівлі як непотрібний елемент. Споруди зі скла і бетону не залишали місця для пластики. Скульптори переважно займалися пам'ятниками та станковою скульптурою виставкового плану.

Активне впровадження партійного керівництва мистецтвом у радянський період особливо відбилосся на скульптурі. Державними заходами здійснювалась сумнозвісна монументальна пропаганда (Декрет Раднаркому РРСФР від 12 квітня 1918 р. "Про пам'ятники республіки"). В Україні був прийнятий Раднаркомом УРСР Декрет "Про зняття з площ і вулиць пам'ятників, споруджених царям і царським прислужникам". Тиражувалися пам'ятники діячам революції (жовтневого перевороту 1917) та нової влади. Скульптура за таких умов набула виразного політико-агітаційного характеру, що негативно позначилось на художньому рівні творів.

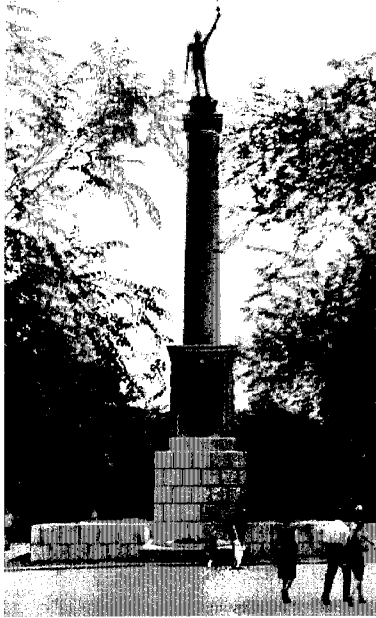
У зв'язку з розгорнутою масовою політичною пропагандою, художні колективи зобов'язували виконувати численні замовлення на так звану політичну



302. О.Архипенко. Портрет Віллема Менгельберга. Бронза. 1925.



303. А.Валієв. Скульптурна композиція на честь О.Архипенка. Київ. 1997.



304. О.Сокол. Пам'ятник діячам жовтневої революції. Граніт, бетон, чавун. Дніпродзержинськ. 1919.

скульптуру. До кінця 40-х років таких пам'ятників налічувалось близько 500; у 60-х роках їх кількість поступово зменшувалася (до двох примірників однієї моделі). Розгорнуте зведення помпезних "виставок народного господарства", зміна орієнтації в архітектурних комплексних проектах, відбудова Хрещатика в Києві чи адміністративних споруд у дусі соціалістичного реалізму зумовили широке застосування агітаційної архітектурно-декоративної пластики. Твори здебільшого виконувались із дешевих матеріалів і призначались для використання в міських скверах, парках, Будинках культури, лікарнях, санаторіях, на стадіонах тощо. Розтиражована скульптурна продукція була переважно ремісничою, встановлювалась без урахування архітектурного середовища, що знижувало його загальний естетичний рівень.

Попри засилля соцреалізму, в творчості скульпторів (переважно тих, котрі свого часу удосконалювали майстерність у зарубіжних студіях) простежувалася увага до нових європейських стильових тенденцій.

Модернізм в українській скульптурі був дуже поширеним. Проте постмодернізм не зробив особливого впливу, виявляючись епізодично.

Реалізм співіснував із мотивами імпресіонізму (М.Паращук, М.Гаврилко, Б.Кратко, С.Литвиненко, А.Павлось). На їхню творчість певною мірою вплинула стилістика О.Родена. Скульптори уникали гострих обрисів і надмірної деталізації, прагнучи до відображення загальних вражень.

Михайло Паращук (1878–1963) родом з Тернопільщини. Його молодість пов'язана з Галичиною. Три роки жив у Києві (1911–1913). Перебування в Кракові (1893–1896) суттєво вплинуло на його мистецькі пріоритети. Тут опановував техніку металевого лиття, ліплення, різьблення по каменю, консервації (під керівництвом Шопінського); відвідував Краківську академію (скульптурні студії професора Барабаша). В процесі реставрації капітелі у королівському замку Кракова ознайомився з декором Ренесансу та бароко, осмислював відмінності між західними й українськими варіантами світових стилів. Згодом продовжував навчання у Віденській академії мистецтв. Його учитель, професор Венцель, поділяючи ідеї класицизму в скульптурі, все ж таки пояснював природу модерних шукань. М.Паращук відвідував майстерню віденської архітектурної фірми "Герман Гельмер і Фердинанд Фельнер". Його цікавили проблеми історії та теорії мистецьких стилів, зокрема ідеї німецького історика мистецтва Г.Вельфіна, викладені у праці "Ренесанс і бароко". Однак відсутність коштів для навчання змусила його залишити Відень і повернутись до Львова. У Львові він продовжив навчання у професора А.Попеля.

Вагомим здобутком творчості Паращука став високохудожній пам'ятник польському поетові А.Міцкевичу (1905–1906; співавтор А.Попель), встановлений у Львові. Дослідники творчості Паращука стверджують, що саме йому належить ідея колони і надання їй символічного значення. А.Попель виконав центральну частину пам'ятника. М.Паращук відповідав за прив'язку колони до постаті, тому вже на стадії виготовлення робочого макета вирахував оптимальну відстань

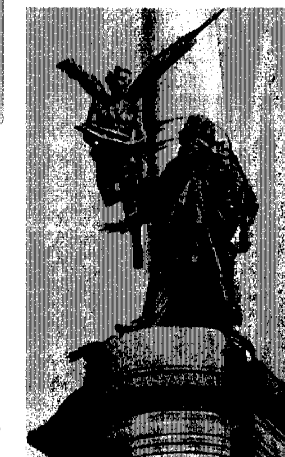
між статуєю та колоною, а також висоту оптимального розміщення ангела. Тому при будь-якому сонячному освітленні тінь від ангела не падає на постать поета. Водночас обидві скульптурні групи утворюють діагональ, яка під гострим кутом перетинає вертикаль колони. Започатковує діагональну лінію підняте крило ангела, а завершують декоративні складки плаща (його лівою рукою підтримує Міцкевич). Згори донизу діагональ витримано не лише в лінії, а й у наростаючій масивності, переході від легких форм до важчих. Динаміка композиції досягнута виразним зіставленням миттєвого та бурхливого руху (навіюваного широким розмахом крил ангела) — і спокою, втіленого в постаті. Тобто засобами класичної скульптури передано бароковий за своєю природою варіант руху. Однак обидві форми руху не контрастують (як у барокових творах), а переходять одна в одну. Пунктом взаємопереходу від руху до спокою є простір, де зустрічаються погляди ангела та поета. Зустріч двох рухів і двох поглядів збіглась з центральною віссю колони. Подібне вирішення ритміко-динамічної проблеми у нижній частині споруди не обмежилось композицією. Воно набуло глибшого значення відповідно до ідейного змісту пам'ятника, витлумачення таланту як еманції, як дару неба. Горішню частину пам'ятника виконав Паращук; завершення колони гармонізує з долішньою групою. Бронзовим навершям він ніби загострює колону, яка звужується догори, надаючи їй стрункості й пропорційності. Різні частини пам'ятника дістали своєрідний ритмічний лад; чергуються світлі (гранітні) та темні (бронзові) маси, більші обсяги — з меншими. У вирішенні Паращука округлі форми іонійської капітелі відігравали роль пластичної паузи щодо стрімких форм жертівника, символізуючого усвідомлення людиною своєї природи і прагнення до вищих ідеалів. Власне ідея жертівника пов'язана з онтологічним тлумаченням сутності таланту та його втілення в творчості окремої особистості. Тут ангел



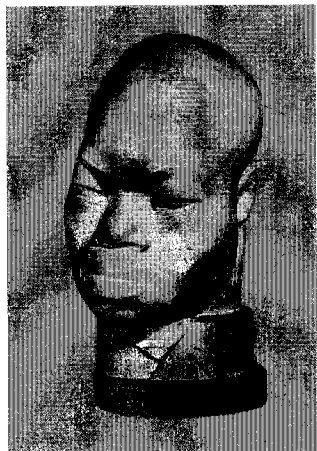
305. А.Попель, М.Паращук. Пам'ятник польському поетові Адаму Міцкевичу. Бронза, граніт. Львів. 1905.



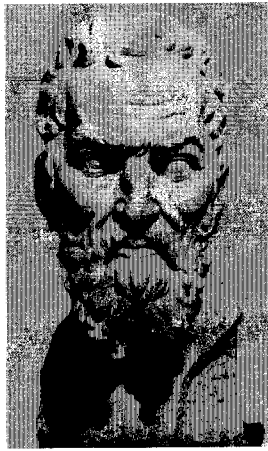
306. М.Паращук. Капітель і жертівник. Фрагмент пам'ятника Адаму Міцкевичу. 1905. Львів.



307. А.Попель. Центральна частина пам'ятника Адаму Міцкевичу. 1905. Львів.



308. П.Мітковицер.  
Голова негра. Гіпс. 1927.



309. Е.Блох. Мікеланджело.  
Гіпс. 1938–1939.

фаника, С.Людкевича (1906), Т.Шевченка (1912), І.Франка, М.Лисенка (1913) вирізняють імпресіоністичне ліплення, світлотіньові ефекти, глибокий психологізм, пластичність форми. Значна частина творчого життя скульптора пройшла поза Україною: в Польщі, Австрії, Німеччині, Франції, Естонії, Латвії, Болгарії.

Новаторські пошуки характеризують українських митців, які працювали у галузі виставкової скульптури. До них належав Петро Мітковицер (1888–1942). Він закінчив Одеське художнє училище (1909). Студював (1910–1911) в Парижі, у О.Родена. Брав участь у виставках Весняного салону в Парижі ("Портрет матері"). До України повернувся 1912 р. Працював на посаді професора Одеського художнього інституту. Виконував імпресіоністичні скульптури з нахилом до монументалізму ("Мати", "Прачки", автопортрет). Монументальність властива і творові "Голова негра" (1927), де втілено образ гідної, вольової людини.

Василь Іщенко (1883–?) під впливом О.Родена виконав скульптурні твори "Бабуся", "Портрет", "Поцілунок". Створив скульптурні композиції символічного змісту з відчутними мотивами імпресіонізму (1911; "Сон художника").

У О.Родена в 1898–1905 рр. студювала Елеонора Блох (1881–1943). Знаменитому французькому скульптору присвятила спогади "Як учив Роден" (опубліковані 1967 р.). Працювала з 1917 р. у Харківському художньому інституті. Провідний жанр її творчості — скульптурний портрет. Виконала погруддя К.Маркса, Ф.Енгельса, Ж.Жореса, Ж.Марата, Леонардо да Вінчі (1918–1921), О.Родена та І.Франка (1932). Портрет Мікеланджело виразно поєднує рельєф форми і контрасти світлотіні.

Скульптор Бернард Кратко (1884–1960) навчався у Варшавській школі красних мистецтв (1901–1906). Викладав у Харківському та Київському художніх інститутах (1920–1935). У 20-х роках виконав портрети-погруддя діячів української культури: Г.Сковороди,



310. Ж.Діндо. Делегатка.  
Гіпс. 1927.

уособлює натхнення, дароване Міткевичу небом, а жертвний вогонь засвідчує безкорисливу віддачу високого дару поезії — Божественній Премудрості (Степовик, 1994, с. 18–19).

Пізніше М. Паращук удосконалював майстерність у Парижі, в студіях Жюльєна та Родена. Він творчо сприймає нові мистецькі ідеї. Створив цікаві жанрові композиції "Танок", "Скрипачка" до циклу "Поневолені" (1905–1907). Виконані ним скульптурні портрети відомих діячів української культури В. Сте-

Т.Шевченка, М. Бойчука, М. Заньковецької та ін. В його творчості простежуються імпресіоністичні мотиви.

В галузі виставкової пластики працювала Жозефіна Діндо (учениця Б.Кратка). В скульптурі "Делегатка" (1927) вона втілила узагальнений реалістичний образ української селянки.

Високопрофесійна творчість у різних скульптурних жанрах характерна для Івана Кавалерідзе (1887–1978). Він навчався у Київському художньому училищі (1907–1909), Петербурзькій академії мистецтв (1909–1910), приватній студії в Парижі (1910–1911).

У жанрі монументальної скульптури особливим здобутком Кавалерідзе став пам'ятник княгині Ользі у Києві (1911). За результатами Всеросійського конкурсу на цей проект скульптора було відзначено першою премією. Розроблення проекту і встановлення пам'ятника ініціювало Київське відділення Імператорського російського військово-історичного товариства. Перспективний план передбачав відтворити "Історичний шлях" — алею статуй уздовж Софійської та Михайлівської площ з метою увічнення багатомістової історії Києва. Пам'ятник св.Ользі — єдиний здійснений фрагмент грандіозного плану.

Разом з І.Кавалерідзе над виконанням проекту працювали його колишній однокурсник скульптор П.Сніткін, а також В.Риков (архітектурне вирішення), Ф.Балавенський (художнє керівництво).

У композиції, заввишки 9 м, центральною була постать княгині Ольги, розміщена на найвищому постаменті. Ліворуч фланкували її фігури перших слов'янських просвітителів Кирила і Мефодія (його зображено з рукописом — абеткою в руках).

І.Кавалерідзе виконав статуї княгині Ольги, Кирила та Мефодія. Він прагнув втілити образ княгині Ольги як видатної історичної особи, котра сприяла християнізації Русі, налагодженню контактів між Сходом і Заходом. Права рука княгині Ольги піднята на рівні грудей, ніби вона поклала руку на хрест. Пластичне виконання постатей Кирила і Мефодія художньо цілісне за змістом, композицією, архітектонікою, кольоровим поєднанням портландського цементу, мармурової крихти і річкового піску. В плавному пластичному моделюванні групи "Кирило і Мефодій" простежується паризький досвід скульптора. справа від княгині Ольги — апостол Андрій Первозванний, з патерицею у лівій руці, права рука простерта уперед (скульптор П.Сніткін). За переказом, Андрій Первозванний благословив майбутнє місто Київ та просвітителів слов'ян, проповідників християнської релігії, братів Кирила і Мефодія (Додаток 4, іл. 311).

За рішенням радянської адміністрації пам'ятник княгині Ользі й інші статуї було розібрано у 1919–1923 рр. Такі події відбувались повсюдно, оскільки національна історія не відповідала вимогам монументальної пропаганди. Відтворено пам'ятник з мармуру на Михайлівській площі 1996 р.

У реалістичній манері, але з великим відчуттям просторовості об'ємів Кавалерідзе вирішив пам'ятник Г. Сковороді у Лохвиці (1922; 1972 — переведений в бронзу). Певна патетика властива пам'ятникам Артему (Ф.Сергєєву) в Бахмуті (1923; тепер — Артемівськ) та Слов'яногірську (1927). Стосовно пам'ятника Артему (1924) можна стверджувати, що його постамент — це складне просторове, віртуозно закомпоноване утворення, а постать вирішена як архітектурно-конструктивна, сповнена героїчного пафосу пластика. В скульптурній композиції простежується вплив кубізму, хоча вона не належить до модерну, це радше приклад постмодерністичної пластики.

Монументальну скульптуру Кавалерідзе характеризує своєрідне вирішення скульптурної маси. При сприйнятті пам'ятника образне вирішення скульптурної маси діє на глядача вже на віддалі. Прикладом може бути пам'ятник княгині Ользі. Залишилось фото статуї княгині Ольги для проекту 1911 р.



312. І.Кавалерідзе.  
Пам'ятник Г.С. Сковороді  
у Лохвиці.  
Бетон. 1922.



313. І.Кавалерідзе.  
Пам'ятник Артему в Артемівську.  
Залізобетон. 1924.



314. І.Кавалерідзе.  
Пам'ятник Артему в Словяногірську.  
Залізобетон. 1927.

Масив її постаті вирішений як непорушний монолітний стовп або колона, утворюючи основу для втілення образу княгині; тут одяг, руки, голова — додаткові, сплавлені воедино елементи статуї.

І.Кавалерідзе плідно поєднав творчість скульптора, кінорежисера, драматурга. В його численному творчому спадку — скульптурні портрети Ф.Шаляпіна (1909), "Автопортрет" (1911); композиції на теми української історії — "Святослав у бою", "Ярослав Мудрий з папірусом" (обидві — 1915), "Запорожець на коні" (1939), а також надзвичайно гострі за характером композиції, присвячені діячам кіно ("Кінорежисер Я.Протазанов"; 1912) і театру ("А.Бучма в ролі Миколи Задорожного", 1954; "І.Паторжинський у ролі Карася", "М.Литвиненко-Вольгемут у ролі Одарки", обидві — 1957) та ін. Відомі його фільми "Перекоп" (1930), "Коліїщина" (1933), "Наталка Полтавка" (1936), "Григорій Сковорода" (1958) (Німенко, 1967; Зінич, Капельгородська, 1971). Характерно, що у віці майже 90 років він виконав скульптуру українського філософа-мандрівника Г.Сковороди, який прийшов здалека — в постолах, з торбою за плечима. Бронзовий монумент встановлено 1976 р. посеред скверу навпроти будинку Києво-Могилянської академії.

В українській скульптурі першочергового значення набула *шевченківська тема*.

Існують численні спроби втілення образу українського поета. Погруддя Т.Шевченка створили: П.Забіла (Чернігів; 1869, 1872); С.-Р.Левандовський (1914); Г.Кузневич (1908; 1914), він також виконав проект пам'ятника для Києва (1910); К.Годєбський\*. Скульптурні портрети Т.Шевченка виконали В.Беклемішев (1899), М.Паращук (1912). М.Гаврилко працював над проектами пам'ятника поетові для Києва та Харкова.

Спеціальну постанову про всеукраїнське відзначення ювілею Т.Шевченка прийняв 1919 р. Раднарком України. Конкурси на проектування пам'ятника відбулися в Києві, Харкові, Чернігові, Полтаві. Згодом в Києві (1920) та Харкові (1921) встановили погруддя Т.Шевченка у виконанні Б.Кратка. Він використовував традиції народного різьблення по дереву, створив твір монументального характеру.

В дусі конструктивізму пам'ятник Т. Шевченку в Полтаві (1926) виконав І.Кавалерідзе. Це певна ремінісценція пам'ятника Кобзареві у Ромнах (1918), але виконаного в реалістичній манері. В обох випадках органічно поєднані монументальність, архітектурні та скульптурні елементи, що надає образам змістовності й емоційності звучання. Кобзар у Ромнах зображений глибоко замисленим. На постаменті, який нагадує надмогильні кургани, викарбувано його слова: "І оживу, і душу вольную на волю із домовини воззову".

Ескізуючи пластичні задуми, Кавалерідзе втілював їх у воску, в мініатюрному масштабі (10–15 см). Проте домінуючим був монументальний рух постаті. Так виглядав і первісний шкіц постаті Тараса Шевченка, що крокує вулицею

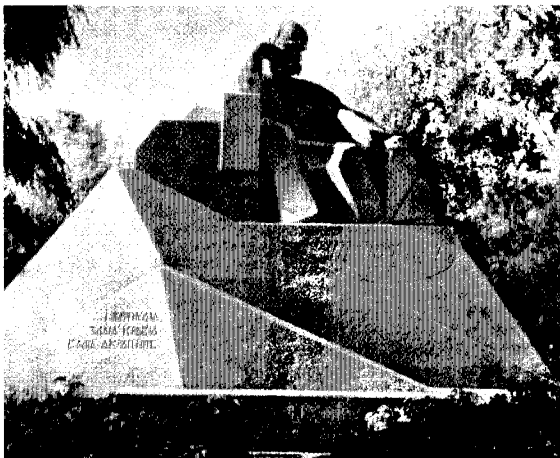
\* Виконане К.Годєбським погруддя Тараса Шевченка тепер зберігається в експозиції Національного музею у Львові.



315. Б.Кратко. Погруддя  
Т.Г.Шевченка для пам'ятника  
у Харкові. Гіпс. 1921.



316. І.Кавалерідзе. Пам'ятник Т.Г. Шевченку в Ромнах. Бетон. 1918.



317. І.Кавалерідзе. Пам'ятник Т.Г. Шевченку в Полтаві. Залізобетон. 1926.

морозного Петербурга, одягнутий у довгий кожух, із непокритою головою. В невеликому зображенні вже відчувалась могутня постать поета. У такий спосіб скульптор талановито вирішував проблему монументального руху фігури.

У 1929 р. було оголошено Все-союзний конкурс на пам'ятник Т.Шевченку для Харкова (тодішньої столиці УРСР). Другий конкурс оголошено у вересні 1933 р.; у третьому конкурсі (наприкінці цього ж року) перемогу здобув проект скульптора М.Манізера й архітектора І.Лангбарда. Над втіленням образу Шевченка як поета-революціонера і демократа М.Манізер працював майже де-

сять років (1929–1938). Харківський проект передбачав виготовлення статуї Шевченка (в три натуральних величини, близько 5,5 м) та 16 фігур (розмірами в півтори натуральних величини). Закладка пам'ятника в міському парку Харкова відбулась у дні святкування 120-річчя від дня народження поета (березень 1934). У спорудженні монумента були задіяні понад 200 робітників різних професій, використано 400 т (25 вагонів) лабрадориту і 30 т бронзи. При створенні окремих скульптурних композицій на теми історії України М.Манізеру позували відомі актори Н.Ужвій (образ Катерини), А.Бучма, І.Мар'яненко, О.Сердюк.

Скульптор М.Манізер також автор пам'ятників Т.Шевченку в Києві (перед будинком Київського національного університету ім. Т.Шевченка) та Каневі (обидва — 1939). Попередньо на Університетській площі у Києві, яка слугувала плац-парадом (згодом тут впорядковано парк), був встановлений пам'ятник Миколі І (1886; скульптор М.Чижев, архітектор В.Ніколаєв). Саме він тримав Кобзаря у засланні, забороняючи писати й малювати. В 1920 р. статую царя зняли

318. М.Манізер.  
Пам'ятник Т.Г.Шевченку  
в Харкові.  
Граніт, бронза. 1935.



319. М.Манізер.  
Пам'ятник Т.Г.Шевченку в Києві.  
Бронза, граніт. 1939.



320. М.Манізер.  
Пам'ятник Т.Г.Шевченку в Каневі.  
Бронза, граніт. 1939.



з п'єдесталу; граніт з постаменту використано для надгробка М.Грушевського, а 1939 р. тут відкрито пам'ятник українському поетові. М.Манізер і архітектор Є.Левінсон не повторювали композицію харківського пам'ятника. Художнє рішення зумовила однофігурна композиція. Бронзова постать Кобзаря заввишки 6 м, встановлена на восьмиметровому постаменті з темно-червоного граніту. Поет величавий і зосереджений, у стані глибоких роздумів; руки закладені за спину, злегка нахилена голова, а погляд спрямований у майбутнє, до нових поколінь. На фасаді п'єдесталу вміщено заключні рядки його "Заповіту":

*І мене в сім'ї великій,  
В сім'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.*

У спорудженні монумента на могилі поета в Каневі використана бронзова фігура Шевченка одного із варіантів київського проекту. Архітектурну частину розробив Є.Левінсон. На знаменитій Чернечій горі (де мріяв оселитися Т.Шевченко), в парку-заповіднику, підноситься пілон 9 м із темно-сірого граніту, дещо розширений в основі. На вершині, обличчям до Дніпра, встановлена бронзова статуя Шевченка, заввишки близько 4 м. Завдяки меншим розмірам та густій зелені пам'ятник виглядає інтимніше, порівняно з київським.

У трактуванні О.Архипенка Тарас Шевченко (1933) — інтелектуальна особистість, здатна до філософських узагальнень.

У створеній М.Лисенком скульптурі Т.Шевченка (1946–1947) вгадується стан пробудження, що асоціюється з піднесенням активності українського народу у його історичній боротьбі за незалежність.

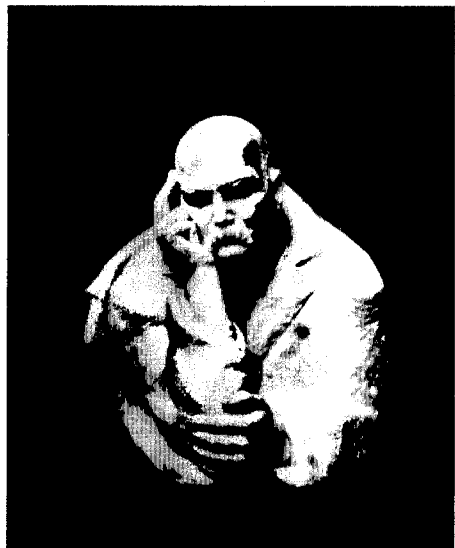
Риси модерну простежуються у пам'ятнику Т. Шевченку, встановленому в Москві (1964; скульптори М.Грицюк, А.Фуженко, Ю.Синькевич; архітектори А.Сницарев, Ю.Чеканюк).

З-поміж усіх пам'ятників, присвячених Т.Шевченку, вирізняється виконанням робота скульптора І.Гончара. Він увічнив поета молодим і романтичним (1950). Романтичний характер властивий і пам'ятнику Т.Шевченку, який встановлено у Дрогобичі (1991).

Окремий етап становить скульптура Західної України між двома світовими війнами.

Тогочасна скульптура Галичини перебувала майже у повному занепаді (як і скульптура Польщі). Архітектура стала конструктивістичною, тобто без скульптурних прикрас. Офіційні пам'ятники не споруджувалися.

Зі Львовом пов'язана діяльність талановитих скульпторів. Серед них Сергій Литвиненко (1899–1964) родом із Полтавщини. Він навчався у Краківській академії мистецтв (1924–1929) та Парижі (1930). Працював у Львові (1930–1944). На його творчості помітний вплив школи Родена, в ранніх творах — наслідування Бурделя. При виконанні пам'ятників скульптор поєднав монументальність форми і класици-

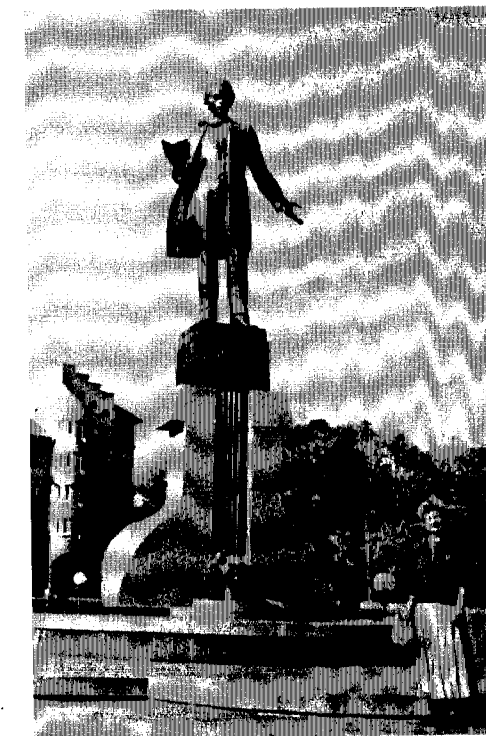


321. О.Архипенко. Тарас Шевченко.  
Бронза. 1933.

322 М.Лисенко.  
Постать Т.Г.Шевченка.  
Гіпс. 1947.



323. М.Грицюк, Ю.Синькевич, А.Фуженко;  
архітектори А.Сницарев, Ю.Чеканюк.  
Пам'ятник Т.Г.Шевченку.  
Бронза, граніт. 1964. Москва.



324. І.Гончар.  
Пам'ятник Т.Г.Шевченку.  
Бронза. 1991. Дрогобич.



стичний підхід. Створив високомистецький надгробок І. Франку (1933) і пам'ятник В. Пачовському (обидва — на Личаківському цвинтарі у Львові). В його скульптурних портретах переважають імпресіоністичні тенденції.

У Львівській художньо-промисловій школі навчався Антін Павлось (1905–1954). Він виявив себе здібним майстром сюжетних композицій, виконав пам'ятники-погруддя Т.Шевченка, В.Хмельницького, Данила і Романа Галицьких, "Портрет О.Новаківського" (1934). Скульптор Андрій Коверко (1893–1967) — відомий різьбяр по дереву. Виконав вівтар та іконостас для церкви Святого Духа у Львові (1926–1927), іконостас для церкви у с.Сокалі; портрети І.Франка, І.Свенціцького, М.Вороного, І.Труша, всі — у 30-х роках.

У Львові творчо працював скульптор і педагог Іван Севера (1891–1971). Його заслужено відносять до таких видатних постатей у скульптурі ХХ ст., як Олександр Архипенко, Іван Кавалерідзе, Микола Мухин, Леонід Молодожанін (Лео Мол).

І.Севера отримав ґрунтовну мистецьку освіту. Навчався в різьбярській школі м. Яворова (1904–1907), Львівській художньо-промисловій школі (1910–1914), Академіях мистецтв Петрограда (1915–1918), Праги (1919–1921), Риму (1921–1925). Працював на посаді професора скульптури в Київському (1926–1929) та Харківському (1929–1934) художніх інститутах.

Йому належать високохудожні твори, виконані в різній стильовій манері. На основі кубізму він виконав "Музику" (проект пам'ятника на могилу композитора М.Лисенка) — скульптурну стелу в формі паралелепіпеда. З неї ніби проглядають форми дівчини, яка пригортає до себе античну кіфару. Пластика реалій тут подана лише натяком. У трагічний для України рік голодомору створив монументальну за пластичним і технологічним вирішенням композицію "Паціфікація" (1933; Харків, гіпс). В автобіографії І.Севера зазначив, що композиція виконана в імпресіоністичній манері.

На початку Другої світової війни І.Севера виїхав до Берліна, повернувся до Львова 1943 р., де працював до кінця життя. Особливо плідною була діяльність у Львівському державному інституті ужиткового та декоративного мистецтва на посаді завідувача кафедри скульптури.

Педагог І.Севера керувався у викладанні скульптури засадами світового монументального мистецтва. Переконаливо доводив, що монументальна скульптура — це скульптура значущих суспільно-політичних, національних, релігійних ідей, а їх втілення передбачає велику пластичну форму, яка є однією з основних передумов створення монументальної пластики. Натомість асоціативне бачення скульптора дало чіткість вирішальної ідеї твору, мистецький відбір елементів пластики з акцентом на основні, необхідні для яскравого внутрішнього виразу; поза цими якостями велика пластична форма неможлива. Тому потрібно опанувати основні принципи пам'ятникової пластики: скульптурний силует, лаконізм контурів, пластичні якості використуваних матеріалів (граніт, мармур, бронза, пісковик, вапняк тощо).

Творча доля склалась так, що І.Севера не створив монументальних пам'ятників, але



325. С.Литвиненко. Пам'ятник Івану Франку. 1933. Личаківський цвинтар у Львові.

якості великої форми присутні у його станкових творах. Таким є погруддя "М.Коперніка" — видатного польського вченого-гуманіста, астронома (1938; колекція Планетарію, Москва). Твір виконаний у ренесансній манері, сповнений пластикою цього великого європейського стилю. Він створив також погруддя діячів української культури — І.Франка (Національний музей українського мистецтва, Львів), В.Барвінського, В.Стефаніка та ін.

Серед учнів І.Севери — скульптори М. Лисенко, І.Макогон, Г.Петрашевич, Д.Кривавич, Е. Мисько, В.П. Одрехівський, І. Самотос.

Творчість Михайла Лисенка (1906–1972) характеризується прагненням до монументальності, досягнення синтезу скульптурних і архітектурних форм. Його приваблювали драматизм людських почуттів, героїка боротьби, сила духу, рішучість особистості у досягненні мети. У 1938 р. став переможцем конкурсу на створення проєктів пілонних груп для центрального входу Всесвітньої виставки у Нью-Йорку на теми "Героїка громадянської війни" і "Героїка соціалістичного будівництва" (співавтор ескізів Л. Муравін). Створив монументальний образ вольової людини ("В катівнях фашизму", 1935). Творчий доробок скульптора вміщує відомі монументальні твори (у співавторстві): Холм Слави у Львові (1958), пам'ятник радянським громадянам та військовополоненим Радянської армії, знищеним фашистами в Бабиному Яру в Києві (1975).

Скульптурна творчість із нахилом до монументалізму вирізняє творчість Івана Макогона. Працює в галузі монументальної та станкової скульптури (портрет художника Івана Северина, 1937), надгробкової пластики (пам'ятник М.Грушевському на Байковому кладовищі, 1936), медальєрного мистецтва, живопису і графіки.

В скульптурах Галини Петрашевич переважають жіночі мотиви (1956; портрет народної артистки СРСР Н.М.Ужвій). Її мистецька спадщина налічує понад 300 скульптурних творів.

Творчість Еммануїла Миська (1929–2000) — окрема сторінка в історії українського мистецтва та львівської скульптурної школи. Він охопив різні мистецькі жанри: від монументальних (у співавторстві) — до медальєрства. В творчому доробку митця — низка творів на честь видатних діячів української та світової культури ("І.Франко і світова література" — пам'ятник І.Франку, співавтор. Й.Садовський; 1986; бронза, камінь. Сад скульптур у с. Нагуєвичі), меморіальні дошки у Львові: Лесі Українці, Олені Кульчицькій, Соломії Крушельницькій, Ярославі Музиці, О.Новаківському, А.Манастирському, І.Франку; меморіальна стела



326. І.Севера. Паціфікація. 1933. Харків.



327. І.Севера. Копернік. Бронза. 1938.



328. І.Севера. Портрет Івана Франка. Гіпс тонований. 1947.



329. М.Лисенко. В застінках фашизму.  
Гіпс. 1935.



331. Е.Мисько. Пам'ятник "І.Франко і світова література" (співавт. Й.Садовський).  
Бронза, камінь. 1986.  
Сад скульптур в с. Нагуевичі на Львівщині.



330. І.Макогон.  
Портрет художника І.М.Северина.  
Теракота. 1937.

М.Грушевському. Улюблена ділянка творчості митця — скульптурний портрет. Виконав у камені й бронзі портрети українських митців — О.Кульчицької, С.Гординського, художника з Австрії Е.Дегаспері та ін. Йому властиве глибоке розкриття духовної сутності студійованої моделі. Нерідко виконував портрети впродовж одного сеансу, яскраво втілюючи особливості характеру моделі, навіть на грані шаржу, працюючи переважно в експресіоністичній манері.

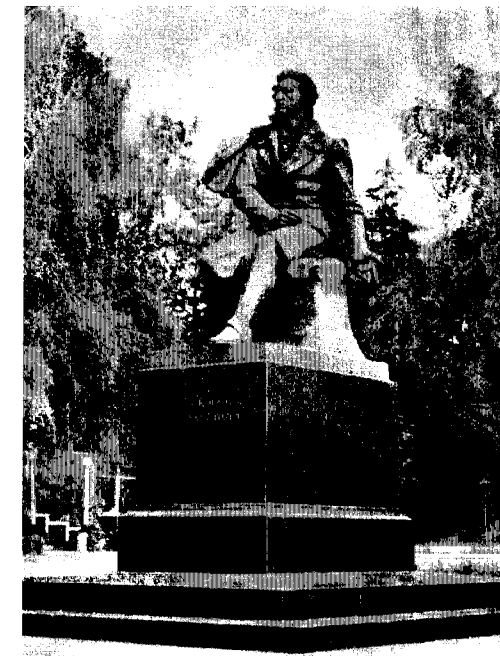
За повоєнні роки у Києві, Харкові, Одесі, завдяки діяльності вищих навчальних закладів художнього профілю, збільшилася кількість скульпторів, творчих майстерень, художніх комбінатів, учасників республіканських художніх виставок.

У період "відлиги", що тривав десятиліття (1954–1964), простежуються певні зрушення в скульптурній творчості, дещо зменшився політико-ідеологічний тиск.

Однак після 1964 р. настав період "застою". Криза в мистецтві була передусім ідейною кризою. Політична агітаційна тематика дійшла до самозаперечення. Твори, що апелювали до національних традицій, характеризувалися "буржуазно-націоналістичними".



332. М.Лисенко, В.Бородай,  
М.Суходолов; архітектори О.Власов,  
О.Заваров. Пам'ятник М.Щорсу.  
Бронза, граніт. Київ. 1954.



333. О.Ковальов, архітектор В.Гнездилов.  
Пам'ятник О.Пушкіну.  
Бронза, граніт. Київ. 1962.

Продовжувався розвиток монументальної скульптури. Пам'ятники партійним діячам, військовим, двічі героям Радянського Союзу були споруджені в багатьох містах України, згідно з указом Верховної Ради.

У Києві встановлено пам'ятник Миколі Щорсу (1954; скульптори М.Лисенко, В.Бородай, М.Суходолов; архітектори О.Власов, О.Заваров). Бронзова кінна статуя командира червоної дивізії у роки громадянської війни, міфологізованого радянською пропагандою, нагадує відомі кондотьєрські вирішення Донателло і Вероккіо періоду Ренесансу.

З київського середовища у жанрі монументальної скульптури вирізняються Олександр Ковальов, Василь Бородай, Яків Ражба, Михайло Грицюк, Вячеслав Клоков, Микола Рапай, Юлій Синькевич, Володимир Чепелін. Нерідко вони виконували твори в жанрі станкової пластики.

До кращих у художньому відношенні тогочасних монументів належать: у Києві — пам'ятники російському поету О. Пушкіну (1962) й українському композитору М.Лисенку (1965; скульптор О.Ковальова); у Володимирі-Волинському — меморіальний пам'ятник жертвам фашизму (1965–1966; скульптори Т.Бриж, Є.Дзіндра).

Розвиток монументальної скульптури пов'язаний з діяльністю львівських скульпторів. У Львові 1964 р. споруджено пам'ятник Іванові Франку (скульптори В.Борисенко, Д.Крвавич, Е.Мисько, В.Одрехівський, Я.Чайка). Це був перший у країні монумент, присвячений Каменяреві, водночас і перший твір львівських скульпторів, який засвідчив високопрофесійне вирішення проблеми синтезу монументальної скульптури з архітектурою та природним середовищем. Гранітна постава Івана Франка разом з п'єдесталом сягає висоти 20 м. Два бокові пілони з барельєфами "Гніт" і "Визволення" — символізують утвердження ідеї свободи та незалежності народу, які обстоював Іван Франко. Встановлено



334. Т.Бриж, С.Дзиндра. Скульптура "Мати" з меморіального ансамблю у Володимирі-Волинському. Бетон. 1965–1966.

Прикладом створення узагальненого символічного пластичного образу є пам'ятник В.Порику (1967: скульптори В.Зноба, Г.Кальченко) в Енен-Льстари (Франція).

До пластики малих форм (майоліка, теракота) зверталися Б.Довгань, В.Клоков, О.Рапай-Маркіш, Я.Ражба, В.Тригубов.

Закономірно у творчому середовищі скульпторів нуртували пошуки нових форм пластичного виразу. Композиційні вирішення зумовлювали прагнення до



337. В.Зноба, Г.Кальченко. Пам'ятник В.Порику. Граніт, бронза. 1967. Енен-Льстари (Франція).

пам'ятник навпроти споруди Львівського національного університету, що має його ім'я (Додаток 4, іл. 335).

На Львівщині, поблизу селища Олесько, 1976 р. відбулося урочисте відкриття пам'ятника бійцям Першої кінної армії. Його встановлено на високому пагорбі, де в братській могилі знайшли останній спочинок бійці, які влітку 1920 р. загинули тут в бою з білополяками. Монумент вражає динамізмом і експресією стрімкого злету металевих вершників із вершини пагорба. Майстерно переданий стан фізичної напруги коней. Композиція завдовжки 27 м сприймається легко і пружно. Вершники зорієнтовані на захід, вони ніби летять з першими променями сонця. Їхні чіткі силуети завжди видно здалеку. За цей пам'ятник 1978 р. скульптору В.Борисенку й архітектору А.Консулову присуджено Державну премію України ім. Т.Шевченка (Додаток 4, іл. 336).

У жанрі скульптурного портрета працювали Г.Петрашевич, І.Зноба, Я.Чайка, М.Лисенко, Г.Кальченко (портрет Ванди Василевської, 1965; мармур).

узагальненого подання форм, загостреного трактування портретних характеристик, різноманітність скульптурних матеріалів.

Модерністичні мотиви вирізняють композиції, які виконали І.Чумак (1966; "Слово о полку Ігоревім") та В.Шатух (1969; "Пам'ять").

Спроби модернізувати скульптуру здійснила Теодозія Бриж — яскравий представник Львівської школи скульптури. Йдеться про серію скульптур до старослов'янської міфології (1968–1970; "Бог війни", "Бог землі", "Бог вогню"), серію "Лісова пісня"; надгробні пам'ятники у Львові: Янівський цвинтар — поету Б.-І.Антоничу; Личаківський цвинтар — художнику Л.Левицькому, передусім привертає увагу "Орфей" (1976) — статуя надгробного пам'ятника видатній оперній співачці Соломії Крушельницькій.

У 80–90-х роках простежується увага до історії України. Завдяки українському товариству "Меморіал" у селищі Биківня біля Києва, на місці масових сталінських репресій встановлено великий дубовий хрест, пам'ятний камінь

і секцію імітованої огорожі з колючого дроту (травень 1990). Це місце ще називають Голгофою України.

Відбудовувалися храми, зруйновані у період тоталітаризму, в тому числі Михайлівський Золотоверхий собор. Фронтон собору нині увінчує копія скульптурного зображення архістратига Михаїла\*. (Додаток 4, іл. 339).

Біля Михайлівського монастиря (нині діючий) встановлено пам'ятник мільйонним жертвам голодомору 1932–1933 рр., влаштованого сталінським режимом в Україні. Монумент складається зі зображення хреста (висіченого у граніті) та бронзової фігури Матері-України з дитиною (1993; художник В.Перевальський).

Споруджувалися численні меморіальні комплекси. З-поміж них величний комплекс Національного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., який займає площу 10 га на пагорбі понад Дніпром (на місці старої Київської фортеці). Задум скульптора Є.Вучетича здійснила група авторів у 80-х роках (скульптори В.Бородай, Ф.Согаєн; архітектори В.Єлізаров та ін.). На самому приміщенні музею, ніби на п'єдесталі, встановлено статую Вітчизни-Матері заввишки 62 м; меч у її правиці має довжину 16 м. Загальна висота споруди — 108 м; вага монумента — 530 т. Проте велетенська статуя радше порушує історичну панораму Печерська (Додаток 4, іл. 340).

На честь викладачів і вихованців головного художнього вищого навчального закладу України, які стали жертвами репресій, біля навчального закладу (тепер — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), встановлено пам'ятний знак (1996; скульптор Б.Довгань, архітектор В. Юр'єв).

Художнє життя України наповнювали випускники Львівського державного інституту ужиткового та декоративного мистецтва (тепер — Національна академія мистецтв). Серед них — Микола Посікіра, Любомир Яремчук, Анатолій Галаян, Володимир Одрехівський, Леонід Юрчук, Олег Капустяк. Їхня творчість продовжила традиції львівської скульптури середини ХХ ст. у поєднанні з новими тенденціями. Таке спрямування можна було б назвати запізним авангардизмом.

У різних скульптурних жанрах працювали кияни Олексій Владимиров, Михайло Горловий, Іван Липовка, Валентина Михалевич, Олег Пінчук; Олександр Токарев (Одеса); Сергій Чумаков (Рівне).

Творчі пошуки в європейській пластиці ХХ ст. зумовили нову сутність скульптури України поза політичною заангажованістю.

Вшановано діяльність Михайла Грушевського — ушанованого вченого-історика та державного діяча, голову Української Центральної Ради (1917–1918) встановленням пам'ятників у Львові (1994; скульптори Д.Кривавич, М.Посікіра, Л.Яремчук; архітектор В.Каменщик) і Києві (1998; скульптор В.Чепелик).

Вагомий внесок у розвиток мистецтва скульптури зробили митці української діаспори. Еміграція скульпторів з України продовжувалась ХХ ст. у де-



338. Т.Бриж Орфей (статуя надгробного пам'ятника Соломії Крушельницькій). Граніт, бронза. 1976. Личаківський цвинтар у Львові.

\* Оригінал зображення після знесення храму зберіг львівський мистецтвознавець П.Жолтовський. Пам'ятка потрапила до львівського Музею етнографії та художнього промислу, пізніше повернулась до Києва.



343. В.Чепелик. Пам'ятник Михайлові Грушевському.  
1998. Київ.

кілька етапів: до Першої світової війни, у 20-х роках, під час німецької окупації, після Другої світової війни. Вони емігрували до Італії, Болгарії, Польщі, Чехії, Німеччини, Франції, Аргентини, США, Канади й інших країн. Зокрема, 1907 р. виїхав до США Г.Кузневич, де здійснював активну художньо-виробничу діяльність (Нью-Йорк, Клівленд, Пітсбург, Елізабетсбург, Філадельфія). Переважно виконував елементи скульптурного декору мостів, віадуків, монументальних урядових споруд, скульптурні оздоблення церков (Філадельфія, Клівленд, Пітсбург), читалень, народних домів.

Після Другої світової війни емігрувало більшість львівських

скульпторів — С.Литвиненко, А.Павлось, М.Мухин, М.Черешньовський та ін.

В галузі абстрактної скульптури за кордоном працювали К.Мілонадіс (кінетична скульптура), М.Урбан, М.Дзиндра, М.Гуненко, В.Баляс (експресіонізм, конструктивізм) та ін.

Талант скульптора, живописця, поетеси поєднала Оксана Лятуринська (1902–1970). Для її скульптурних праць характерна синтетична монументальна форма. Численні твори станкової пластики створила Ніна Левитська (1902–1974). Її творчості властиві мотиви символізму ("Голова Христа", "Поранений"; 1939, гіпс).

Єлизавета Скоропадська здобула популярність у жанрі дитячого портрета. Жанр дрібної виставкової пластики вирізняє Наталію Мілян (1896–1941). Як скульптор-медальєр працювала Марія Новицька (1913–?).

У діаспорі міжвоєнного періоду високого мистецького рівня досягла пластика Федора Ємця (1894–?). Він родом з Харківщини, закінчив факультет скульптури Академії мистецтв (Берлін). Спеціалізувався у бронзовому ливарстві (композиції "Телець", "Купіль"). Працював у Берліні та Венесуелі.

Родом з Чернігівщини, один з найдосконаліших знавців техніки бронзи та медальєрства Василь Масютин (1884–1955; родові прізвище — Мисюта-Сорока). Мистецьку освіту здобув у Московському училищі живопису, скульптури і будівництва. Жив і працював у Берліні. Йому належить авторство надзвичайно цікавої збірки, яка вміщує 63 медальйони українських князів, гетьманів, культурних діячів. Він також виконав погруддя П.Сагайдачного, Б.Хмельницького, П.Дорошенка, І.Мазепи та ін.

Скульптор Григорій Крук (1911–1962) родом зі Станіславщини. Студіював у відомих Академіях мистецтв (Краків, Берлін, Рим). З 1945 р. працював у Мюнхені. Здобув визнання як талановитий скульптор з чітко сформованими засобами пластичного виразу; особлива глибина психологізму вирізняє його портрети. Невеликі за розміром бронзові композиції моделював на грані гротеску, проте підкреслював внутрішню теплоту й життєствердну силу. Особливо його приваблювала тема України, галицького села. Присвятив своєму батькові композицію "Сидячий селянин". Філософське узагальнення і драматизм вирізняє його композицію "Сівач".

Оригінальна, сповнена глибокої чуттєвості та ліризму творчість скульптора Михайла Черешньовського (1913–1994). Навчався у Коломийській художньо-промисловій школі та Краківському інституті ім. Щепанського. Після Другої світової війни працював у Нью-Йорку. Досягнув успіхів у станковій та монументальній скульптурі: пам'ятники Лесі Українці в Клівленді (США) і Торонто (Канада). Його творам властиві витончені, плавні лінійні форми, узагальнені силуети. В стильовому сенсі його пластика — це стриманий модернізм.

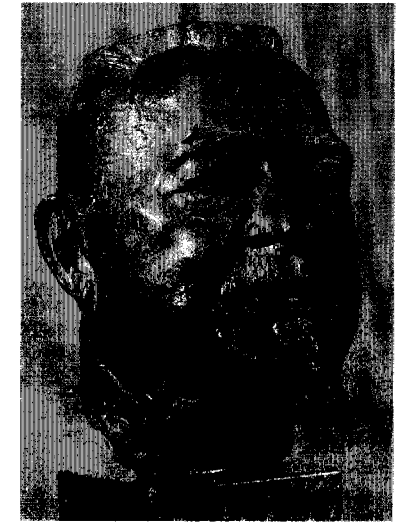
У жанрах станкової та монументальної пластики працював Петро Капшученко (1915–?). Навчався в Україні та Німеччині. Працював у Аргентині, Філадельфії (США). Його твори "Іспанський танок", "Козак з бандурою", "Топак" вирізняють гострі характерні ознаки, навіть гротеск. Він глибоко розумів художній синтез архітектури та пластики.

Микола Мухин (1916–1962; на еміграції працював під ім'ям Богдан) родом з Донбасу. Навчався в Художніх інститутах Одеси, Харкова, Києва. З 1941 р. працював у Німеччині та США. Твори, переважно камерні, виконував у різних техніках та матеріалах (віск, камінь, дерево, відливи у сріблі та бронзі). Створив винятково експресивні композиції на теми української давнини (князі, чумаки, запорожці). Виконав численні образи тварин (коней, волів тощо). Вони нагадують степову романтику шедеврів скіфського золота у поєднанні з традиціями української пластики XX ст.

Леонід Молодожанин (Лео Мол; 1915–?) — відомий український скульптор, родом з Волині, який досяг світового рівня. Навчався в Академіях мистецтв у Берліні та Відні. Академік Королівської канадської академії мистецтв. Гармонійність, внутрішньо організована пластична форма, образна глибина, візуальна переконливість характеризують пам'ятники Тарасові Шевченку у Вашингтоні (1964) та Буенос-Айресі (1971), Володимиру Великому в Лондоні (1990). Творчий доробок митця вміщує близько сотні скульптурних портретів, понад 50 вітражів у храмах. Людяність і духовність вирізняють вирізьблені погруддя Папи Іоанна XXIII, Павла VI, Іоанна Павла II, кардинала Йосипа Сліпого. Митець був знайомий з видатним діячем української культури Іваном Огієнком і виконав його скульптурний портрет, який подарував місту Львову (1992). Одна з вулиць Львова названа на честь Івана Огієнка, де і встановлено скульптурне погруддя вченого. Парк скульптури Лео Мола відкрито у Вінніпезі. Окремі твори митця зберігаються у Ватиканському музеї.

Для заохочення зарубіжних вчених до студій україністики запроваджена щорічна відзнака — скульптурне зображення Березині, роботи лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка, народного художника України Івана Гончара (Пам'ятки України. — 1991. — № 5. — С. 30). (Додаток 4, іл. 345).

У незалежній Україні поруч творчо працюють представники різних поколінь і спільнот, втілюючи в мистецтві скульптури національну самобутність народу, який утверджує своє буття в історичному поступі людства третього тисячоліття.



344. Л. Молодожанин (Лео Мол).  
Погруддя Івана Огієнка.  
1992. Львів.

### 4.3. Малярство

Впродовж ХІХ ст. у малярстві простежувалися тенденції реалістичного передання дійсності. Їх розвиток зумовив поширення демократичних течій у суспільній думці. Т.Шевченко ослабив засилля академізму. Накреслені ним шляхи розвитку в різних жанрах, закономірно наповнили глибоким змістом і майстерним виконанням його послідовники. Насамперед поезія Шевченка формувала національну духовність та мистецьку позицію.

Реалізм був історичним явищем загальноєвропейського масштабу. Його зародження пов'язане з революційними подіями 1848 р. Датою утвердження реалізму вважається 1855 рік, коли французький художник Гюстав Курбе відкрив у Парижі Павільйон реалізму, де виставив свої картини і в такий спосіб кинув виклик офіційному мистецтву.

У Петербурзі 1870 р. було створено Товариство пересувних виставок (передвижних, звідси — *передвижники*). Воно об'єднало багатьох відомих художників Російської імперії (значна їх кількість були українцями за походженням), до нього належали і більшість художників з України.

Українське малярство прагнуло до правдивого відображення життя, утвердження нових ідеалів. Почали активно розвиватися жанри: портрет, краєвид, побутова картина.

Найповніше себе виявили художники, творчість яких сформувалася у період переходу від романтизму до реалізму (50–60-ті роки ХІХ ст.). Особливе значення для них мала творчість Т.Шевченка. Його послідовниками були Л.Жемчужников (1828–1912), І.Соколов (1823–1918), К.Трутовський (1826–1893). Художню освіту вони отримали в Петербурзькій академії мистецтв.

Тривалий час Л.Жемчужников жив в Україні, де вперше ознайомився з творчістю Т.Шевченка, з яким особисто зустрівся 1860 р. Чимало картин він створив з життя українського народу. Окремі з них навіяні поезією Шевченка, зокрема "Кобзар на шляху" (*Додаток 5, іл. 346*). Займався також офортом, видавав серію під назвою "Живописна Україна" (1861–1862) як пам'ять про Шевченка і продовження його колишньої серії. Хоча вона значно поступалася Шевченковій, однак об'єднала навколо поетової спадщини видатних художників України та Росії (І.Крамської, І.Шишкін, Ф.Васильєв, В.Маковський, К.Трутовський, І.Михальцева та ін.). З Україною Л.Жемчужникова зріднила й романтична історія кохання (його дружина Ольга була кріпачкою де Бальменів).

Рідні брати Л. Жемчужникова — Олексій, Олександр і Володимир, разом з двоюрідним братом, відомим поетом Олексієм Толстим, створили творчу групу, яка стала відомою гострими сатиричними творами під вигаданим ім'ям — Кузьма Прутков.

До української тематики звертався І.Соколов. Він часто перебував в Україні; 1883 р. переїхав до Одеси, з 1886 р. викладав у Харкові, став віце-президентом Харківського товариства любителів красних мистецтв. Звертався до обрядових і побутових сцен: "Свято Івана Купала на Україні", "Сільське весілля", "Кобзар" (всі — 1857), "У корчмі" (1859). Розкривав гострі соціальні події: "До корчми", "Скарга", "Похорон", "Погорільці". Його картина "Проводи рекрутів" за змістом сповнена справжнього драматизму, належить до визначних творів 1860-х років (*Додаток 5, іл. 347*).

На традиціях реалістичного мистецтва і творчості Т.Шевченка формувався К. Трутовський. Українець за походженням, він народився в Курську, але дитинство пройшло в маєтку батька на Харківщині, що значною мірою зумовило поетичний світ його образів, зображення побуту й обрядів села. За твір "Хоровод у Курській губернії" (1860) художник дістав звання академіка. У серії сати-

рично-викривальних картин він правдиво зобразив життя провінційних поміщиків: "Гра в карти" (1861), "Поміщики — політики" (1864), "Привели до пана" (70-ті роки), "Танок кріпачок перед поміщиками" (1859). Сповнені лірики та душевної краси твори "Білять полотно" (1874), "В місячну ніч" (1881), "Весільний викуп". (*Додаток 5, іл. 348*).

З-поміж художників, які за походженням або місцем діяльності пов'язані з Україною (водночас і з Росією), відомі Ілля Рєпін, Архип Куїнджі, Микола Ге, Михайло Врубель, Володимир Маковський, Микола Ярошенко. До найвідоміших здобутків їхньої творчості належать картини з історії України, відображення народного побуту, краєвиди.

Найстарший з них — М. Ге (1831–1894), правнук французького емігранта, по матері — українець. Він майстер історичної картини. Провідного значення у нього набула євангельська тема, хоча його не можна назвати релігійним художником. У 1875 р. М.Ге переїхав на хутір Іванівський Чернігівської губернії. Був одним із засновників Товариства передвижників. Малював красвиди, портрети; образи портретованих розкривав з глибоким психологізмом (портрет М.Костомарова).

Широта творчих інтересів, сила художнього узагальнення вирізняють творчість І.Рєпіна (1844–1930). Він народився в Чугуєві, його мати — українка. З дитинства малював ікони. Відзначений Великою золотою медаллю після завершення навчання у Петербурзькій академії мистецтв (1864–1871). Відразу після повернення із-за кордону поїхав у рідний Чугуєв, де вивчав селянський побут, звичаї, людські колоритні типажі. Оспівує свободолюбство і патріотизм народу (1908; "Чорноморська вольниця"). Народна тема простежується в картинах "Українська селянка", "У волосному правлінні", "Екзамен у сільській школі", "Протодиякон", "Вечорниця". Значна частина творчості І. Рєпіна належить історії українського мистецтва. Він виховав чимало художників з України. Творчі орієнтири українських живописців в ділянці історичного жанру (С.Васильківський, Г.Крушевський, О.Мурашко, О.Сластьон, М.Самокиш) надовго визначила його картина "Запорожці пишуть листа турецькому султану" (*Додаток 5, іл. 349*).

Опоетизував природу України А. Куїнджі (1840–1910). Він народжений у Криму, грек за національністю; рано осиротів, мав тяжке дитинство. Був вільним слухачем Петербурзької академії мистецтв. Розквіт його майстерності припадає на знамениті краєвиди, де розкрито красу української природи: "Чумацький тракт у Маріуполі", "Українська ніч" (1876), "Ніч над Дніпром", "Дніпро вранці" (1881), "Степ у цвіту", "Нічне".

У Києві працював М.Врубель (1856–1910). Тут він мав змогу реалізувати, хоча й частково, тягіння до монументальності та здійснити особливі декоративні якості свого унікального малярства. Черпав натхнення з творів літератури, театру, музики, образотворчого мистецтва. Працював у багатьох видах творчості, найповніше охопив кінець ХІХ—початок ХХ ст., виражаючи суперечності епохи й пошуки духовного оновлення. Навчання в Петербурзькій академії мистецтв не завершив, бо від'їхав до Києва на запрошення професора О.Прахова для реставрації Кирилівської церкви ХІІ ст. (виконав на хорах "Зішестя Святого Духа", іконостас з чотирьох ікон). Відомий його орнамент у розписах Володимирського собору. Твори М.Врубеля сповнені глибини думки і почуття, виражені в бездоганному малюнку та багатстві палітри, у їх числі "Східна казка" і "Дівчинка на тлі персидського килима" (*Додаток 5, іл. 350*).

Значні творчі здобутки характеризують киянина Опанаса Рокачевського (1830–1901). Після закінчення Петербурзької академії мистецтв (1852–1857) він жив і працював у Києві, очолював малювальну школу при Києво-Печерській лаврі (з 1860). Надавав перевагу портретам, залишаючись гранично об'єктив-

ним і правдивим, зберігаючи високу школу малюнка та благородну стриманість кольору. Академічна школа ще простежується у закінченій сухості добротного виконання, однак подих романтизму наклав свій хвилюючий відбиток, що виявляється в композиційних пошуках, аксесуарах, поетичних мотивах тла. Це засвідчив і "Портрет літньої жінки". Старша жінка у святковому вбранні спокійно сидить у садку біля щільної огорожі. Обличчя зосереджене, є в ньому міцна воля і загартований характер, а насамперед духовне злиття з національною культурою. Жінка — в очіпку, білій сорочці з пишними рукавами та старомодній квітчастій корсетці. Тут безсумнівний зв'язок з давніми козацькими портретами, з мудрими і вільними жінками — Розумихою та Параскою Сулимою, та ж епічність і святість традицій, лише пригашених гірким відчуттям усвідомленої неволі, з яким народжуються і вмирають (Додаток 5, іл. 351). Особливе колористичне збагачення (промінь сонця!) вирізняє "Портрет дочки" (60-ті роки), намальований Рокачевським в природному середовищі, у затінку саду.

Академічна школа простежується у стилістиці "Автопортрета" (1866) М.Раєвської-Іванової (1840–1912). Вона навчалась у Дрездені. Це перша жінка-художниця в історії українського мистецтва, яку Петербурзька академія мистецтв тоді удостоїла звання художника (1868). Відчуваючи власну непересічність і особливість виду занять, вона зображає себе у повному екіпіруванні художника: з палітрою, перед полотном і з пензлем у руці. Інші твори художниці невідомі. Проте в цьому єдиному "Автопортреті" розкрився її глибоко ліричний талант. Вона відома і як талановитий педагог, — відкрила у Харкові приватну рисувальну школу (1869), на основі якої пізніше було утворено міську школу рисування й живопису (1896) та художнє училище (1912).

Трагічна доля припинила розквіт мистецтва Марії Башкирцевої (1860–1884) та Порфирія Мартиновича (1856–1933). М.Башкирцева ґрунтовно мистецьку освіту здобула у Парижі (Академія Р.Жюльєна), виставлялась у паризькому Салоні під псевдонімом Марі Рус. Її твори зберігаються в музеях України, Росії, Франції. Композиції її картин надзвичайно ускладнені ("В студії Жюльєна", 1881, Дніпропетровський художній музей; "Жан і Жак", 1883; "Мітинг", 1884). (Додаток 5, іл. 352).

На духовне та мистецьке становлення П.Мартиновича великий вплив мав І.Крамської. П. Мартинович уважний до найдрібнішої деталі. В картині "Баби хліб печуть" (1877–1880; Історичний музей, Харків) зображено інтер'єр хати старого козака Грицька Гончара у Вереміївці (на Полтавщині). Однак картина перевершила початковий намір етнографічної фіксації. Він створив справжню українську річ. Побутова щоденність підноситься до виняткового за змістом та життєвим значенням ритуалу, адже виготовлення хліба у старій печі — це і необхідність, і творчий момент. Знаючи народний побут, Мартинович надає сцені епічного характеру; в ній зберігся відгомін прадавньої слов'янської бувальщини. Художник створив кілька портретів. Його "Дяк" — портрет і виразний типаж. У портретах, як і в побутових картинах, він не ідеалізує народне життя, відтворюючи неприкрашену правду. Селянин Грицько Гончар зображений у світі, високій смушевій шапці, що пережила не одну зиму й літо, з ціпком у руці; обличчя виражає примирення з посланим Богом життям, невичерпну доброту, а насамперед чисту совість, нерозривність із духовними традиціями рідної землі. Соціальний образ часу розкрила створена Мартиновичем у с. Вереміївка серія графічних та малярських портретів селян, поміщиків, управителів.

Спогади про П.Мартиновича залишив його приятель, співучень з Петербурзької академії мистецтв Опанас Сластьон (1855–1933). Він вирізнявся широким діапазоном творчої діяльності як живописець, графік, архітектор, мистецтвознавець, етнограф, зазнав впливу прогресивних ідей І.Крамського та школи

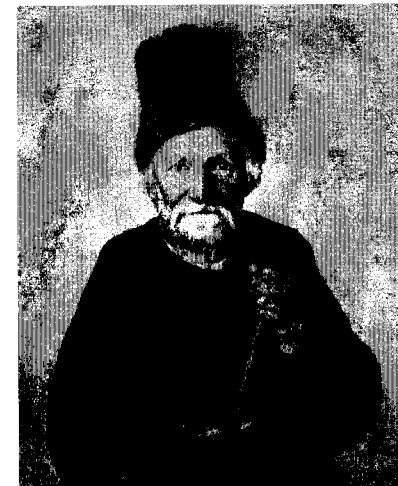
П.Чистякова. З-поміж небагатьох його творів вирізняється картина "Проводи на Січ". Тут відображено момент прощання батьків із сином, що йде на Січ. Мати благословляє сина на велику ратну справу. Так художник розкрив духовну велич України, глибоко вкорінене у свідомість народу явище, що не мало відповідників у світовій історії. В картині акцентовано всенародний характер козацтва, його прив'язаність до рідної землі, Матері-України, що була святим образом кожному запорожцеві.

До української тематики звертався Сергій Васильківський (1854–1917). Після закінчення Петербурзької академії мистецтв (1885) його картина "На Дінці" була відзначена Великою золотою медаллю, що надавало право впродовж чотирьох років вдосконалювати майстерність у Європі. Він вивчав барбізонців\*, художників-реалістів Франції середини XIX ст., пізнавав їх майстерність, гармонійне звучання барв, ставлення до природи. Знайомство з тогочасним європейським малярством сприяло пошлітню його палітри, чистоті та звучності барв. Не використавши повного терміну перебування за кордоном, 1888 р. повернувся до Харкова, працював над краєвидами рідної природи. Відомим твором цього часу є "Козача левада" — поетично-пісенний образ України. (Додаток 5, іл. 355).

У 1900 р. С.Васильківський разом з М.Самокишем видав альбом "З української старовини", що мислилось продовженням Шевченкової "Живописної України". У виданні взяв участь видатний український історик та етнограф Д.Яворницький; С.Васильківський створив аквареллю 20 портретів (Б.Хмельницького, І.Гонти, А.Кисіля, П.Конашевича-Сагайдачного, Г.Сковороди, селян і городян, кобзарів, воїнів-запорозців). В його численній спадщині переважають краєвиди, намальовані соковито, дзвінками барвами, залиті сонцем і пронизані прозорим повітрям. На першій виставці українського образотворчого мистецтва у Полтаві восени 1903 р. (організована з нагоди відкриття пам'ятника І.Котляревському) він виставив 43 твори. Як переможець конкурсу (1903) з оздоблення будинку Полтавського земства створив три великі композиції (4м×10 м), присвячені Полтавщині. Композиції за характером і живописним рішенням наближались до станкового малярства, проте були першими в Україні зразками оздоблення громадських приміщень на тему вітчизняної історії.

Художні виставки, які спорадично відбувались у великих містах (Київ, Харків, Одеса), консолідували творчі сили митців. Перша виставка Товариства передвижників 1872 р. побувала у Києві та Харкові.

У полотнах перших українських художників, учасників пересувних виставок, зображено тяжкий стан пореформеного села (М.Кузнецов, К.Костанді, Г.Ладженський). Їх творча діяльність пов'язана з Одесою. Спочатку у жанровому малярстві 70–80-х років XX ст. виступив М.Кузнецов (1850–1930). Він належав до митців, які наповнювали живопис глибоким соціальним змістом. Художник виявив цікавість до пленеру, повного повітря, і розуміння передання простору, сонячного освітлення. Проте він ще перебував під впливом реалізму



353. П.Мартинович.  
Портрет Г.Гончара.  
1877. Художній музей.  
Дніпропетровськ.

\* Барбізонська школа, барбізонці (фр. Barbison — назва села у Франції поблизу Фонтенбло під Парижем). Барбізонці — французькі художники середини XIX ст., засновники національної школи пейзажного живопису.



354. О.Сластьон. Проводи на Січ. 1898. Художній музей. Харків.

з його предметною конкретністю, що певною мірою загальмувало пошук живописнішого вирішення важливої на той час проблеми. Він її торкається в картині "В свято", де зображена постать молодої жінки у святковому вбранні, що горілиць лежить серед трав, прикривши чоло рукою. Сухувато чітка конкретика польових рослин підкреслює широту письма постаті, урочисту дзвінкість кольору та найвиразніше — просторову вольницю українського степу. Сюжет радше відсутній: у картині ніби нічого не діється і водночас є дія, яка витонченістю і безпосередністю розкриває органічне поєднання людини з природою, у тому числі високі почуття краси, бажання щастя й оповитого сумом миттєвості буття. Таких джерельно чистих за щемливою пісенністю картин художник більше не створив. Його увагу привертають насамперед соціальні протиріччя між селянством і поміщиками, які після скасування кріпацтва стали гострішими. Проте картина "На сінокіс" (1884) просякнута оптимізмом і міцністю духу селян. Ці ж якості яскраво виражені у сповненій життєвою енергією "Ключниці" (1887; Третьяковська галерея, Москва), де втілено новий канон жіночої краси. Від таких картин — крок до портрета, і М.Кузнецов виростає в одного з найкращих портретистів свого часу. В стриманій гамі зображено портрети П.Чайковського (1893), В.Васнецова (1891) (обидва — Третьяковська галерея, Москва), Ф.Шалляпіна, П.Саксаганського та ін. М.Кузнецов здобув широке визнання, його твори були відомі не лише в Україні та Росії, а й у Парижі, Берліні, Римі.

Одесит Кириак Костанді (1852–1921) відомий як тонкий колорист, майстер жанрових картин і краєвиду. Він ініціював створення Товариства південноросійських художників, яке очолював у 1902–1921 рр. Поглибив досягнення плеризму, навіть побутові картини малював на природі, що визначило їх емоційність. Імпресіоністична живописна тенденція набула конкретності під час його закордонної подорожі (з братами Кузнецовими) по Франції, Німеччині, Італії (1887). У побутових сценах, незважаючи на потяг до вальорного збагачення, він залишився філософом, який розмірковує над долею людини, швидкоплинним життям і вічністю природи, немінною старістю і квітучою, юною весною: "Рання весна" (1890; Національний музей українського мистецтва, Київ), "Старенькі" (1890), "Бузок" (Додаток 5, іл. 357).

Улюбленими мотивами художника, співзвучними українським пісням та національній ментальності з її сентиментальністю і душевним смутком, стали сутінки (знак прийдешньої старості та самотності) та бузок — таємничість сил природи, що хвилюють миттєвістю цвітіння й нездійсненою примарою щастя. В



356. М.Кузнецов. В свято. 1879. Третьяковська галерея. Москва.

такому контексті слід розглядати одну з найкращих картин Костанді "Сутінки. Баба жене корову" (1897; Художній музей, Одеса), де майстерно, через простий мотив розкрито подих села, щоденні турботи передано поетично, з душевною теплотою.

Для творчості К.Костанді характерна висока художня культура, яку він прищеплював своїм учням. Серед його вихованців в Одеській рисувальній школі — П.Нілус, С.Буковецький, С.Кишинівський, С.Колесніков, І.Бродський, М.Альтман та ін. Вони ввійшли в Товариство одеських художників зі своєю творчою спрямованістю, специфікою тематики, гостротою образного вирішення й особливою красою колориту.

Соціальне спрямування властиве творчості старшого покоління одеських художників: К.Костанді, М.Кузнецов, Г.Ладиженський, М.Скадовський (1846–1892), М.Бодаревський (1880–1921), який не відійшов від академізму.

Молодше покоління передусім цікавило місто: художники С.Кишинівський (1862–1942), С.Буковецький (1866–1948), П.Нілус (1869–1943), Ю.Бершадський, Д.Крайнев з глибоким співчуттям змальовували життя міської бідноти, а також звертались до міського краєвиду. Талановитими художниками краєвиду виявили себе Г.Головков і Т.Дворніков (навчались у К.Костанді, Г.Ладиженського, Петербурзькій академії мистецтв).

Наприкінці ХІХ—початку ХХ ст. одним з основних центрів художнього життя України стала рисувальна школа у Києві, яку заснував (1875) живописець і педагог М.Мурашко (1844–1909). Її діяльність підтримували художники-передвижники І.Крамської, В.Перов, Т.Мясоедов, В.Полнов, І.Шишкін, В.Васнецов, М.Ге, особливо І.Рєпін (товариш М.Мурашка). Членами художньої ради були М.Ге, В.Орловський, М.Кузнецов, П.Ковалевський, І.Рєпін, П.Чистяков, що підносило авторитет школи та рівень викладання.

Очевидно київське мистецьке середовище перекликалось з харківським, але значно відрізнялось від одеського. Тут глибше й органічніше збереглась народна традиція. Провідне значення набула селянська тема, де глибоко дотримувались гуманні ідеї Т.Шевченка. Найширше втілення селянська тема отримала в творчості Миколи Пимоненка (1862–1912). Як один з кращих учнів М.Мурашка, він став його помічником. Залишився викладачем школи після вимушеного припинення занять (за станом здоров'я) в Петербурзькій академії мистецтв (1882–1884). У творчості поетично відобразив пореформене село, чудово знав його побут, звичаї, типаж. Його перша відома картина "Весілля у

Київській губернії" — радше сумна, ніж весела. Пригашений колорит розкриває мінорну сцену (Додаток 5, іл. 358).

Однак художник надає перевагу образам здорових людей, змальовуючи їх на тлі природи ("Жниця", 1889, Національний музей українського мистецтва, Київ). Звертався М.Пимоненко до історичної тематики. Його картини-оповідання "В похід" (1901) за пісню "За світ встали козаченьки", "Повернення з походу" разом з патріотичними творами О.Сластьона та С.Васильківського доповнюють спадок українського історичного живопису.

Тема героїчної національно-визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетського поневолення посідає значне місце у творчості Миколи Самокиша (1860–1944). Це — "В'їзд Богдана Хмельницького в Київ у 1648 році" (1929), "Бій Івана Богуна з польським магнатом Чарнецьким" (1932). Картина "Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким" (1934) прекрасна за динамікою бою і пристрасстю образів. Історія в творчості Самокиша постає як народна епопея.

Жанр краєвиду в представників київської школи набув дещо іншого відтінку, ніж у художників Харкова й Одеси; поряд з лірикою тут більшою мірою простежується епічна панорамність та величава героїка.

Одним з основоположників української національної школи краєвиду був В.Орловський (1842–1914). За сприяння Т.Шевченка, І.Сошенка (вчителя 2-ї київської гімназії, де Орловський здобув початкову художню освіту), М.Чалого (директора гімназії) вступив до Петербурзької академії мистецтв. Після її закінчення (1868) три роки вдосконалював майстерність у Франції, Німеччині, Швейцарії, Італії. Його захоплювали проблеми пленеру, присутність "натурального повітря" в картинах К.Коро, взаємовідношення кольору і світла. Однак на нього не подіяли нові явища у французькому малярстві — імпресіонізм тоді лише зароджувався. Повернувшись на батьківщину, багато малював. Величаво і панорамно відтворював літні сонячні краєвиди, села, хутори, степові простори. Героїчно-монументальний образ природи панує в картині "Відпочинок у степу" (1884, Художній музей, Харків). До картини "Жнива" (1882) художник вніс стан передгрозя (Додаток 5, іл. 359). У В.Орловського навчалися С.Васильківський, М.Сергєєв, П.Левченко, М.Ткаченко, М.Беркос, але серед його учнів не було послідовників монументального трактування образів природи, більшість виразила себе у ліричному краєвиді.

До жанру ліричного краєвиду звертався художник М.Сергєєв (1855–1919). Впливу французьких художників-барбизонців зазнав І.Похітонов (1850–1923). Серед барбизонців передусім він виділяв творчість Ш.Добінї. "Мініатюрними перлинами" влучно назвав І.Рєпін невеличкі за розміром, намальовані на дерев'яних дощечках краєвиди Похітонова. Досконало передано пленер у картині І.Похітонова "Зимові сутінки на Україні" (90-ті роки; Національний музей українського мистецтва, Київ).

Майстрами реалістичного краєвиду були К.Крижицький (1858–1911) та С.Світославський (1857–1931). За сприйняттям природи й образним мисленням Крижицький близький до Орловського. В ранніх творах С.Світославського ще відчутні романтичні тенденції: "Ніч", "Дніпровські пороги" (Національний музей українського мистецтва, Київ). Творча співдружність з І.Левітаном та С.Коровіним залишила глибокий відбиток на світосприйнятті С.Світославського. За переконаннями він належав до передвижників. У його картинах переважають спокійні оповіді ліричного характеру: "До весни" (1887), "Подвір'ячко" (1884). Особливо пісенною настроєм сповнені твори "Вечір у степу", "Вітряк" (Додаток 5, іл. 360).

Поетичні краєвиди створювали харків'яни П.Левченко (1856–1917), М.Ткаченко (1860–1916), М.Беркос (1861–1919). Вони навчалися в Петербурзь-



362. С.Костенко. За уроком. 1891. Національний музей українського мистецтва. Київ.

кій академії мистецтв. П.Левченко і М.Ткаченко — учні українського живописця Д.Безперчого. Згодом М.Ткаченко навчався у В.Орловського та М.Клодта. Невеликі за розміром картини П.Левченко створював вибираючи перехилені селянські хати, околиці міста, покинуті млини тощо. Не без впливу Васильківського в кількох епічніше розвинутих краєвидах Левченко передав глибоке відчуття України: "На Харківщині" (Художній музей, Харків), "Дорога край села" (Художній музей, Суми), "На Україні" (Художній музей, Харків), "Біла хата. Вулиця в Путивлі" (Додаток 5, іл. 361).

У рисувальній школі М.Мурашка вчилися С.Костенко (1868–1900) та Г.Дядченко (1869–1921), далекий родич Т.Шевченка. С.Костенко деякий час був викладачем у школі М.Мурашка, малював невеличкі побутові сцени з життя міста. Найвідоміша картина дитячої тематики — "За уроком". Твір зачаровує влучно переданими образами трьох хлопчиків під час уроку в школі, тонко підміченою дитячою психологією та різним ставленням до заняття. Г.Дядченко малював портрети та краєвиди.

Розвиток малярства ХХ ст. ускладнювався гострими соціальними суперечностями, яскравим їх виявом стали перша російська революція (1905–1907) і жовтневий переворот (1917).

Найвидатніший художник, творчістю якого розпочалося українське мистецтво ХХ ст., був Олександр Мурашко (1875–1919). Ще студентом Петербурзької академії мистецтв (майстерня І.Рєпіна) наприкінці 90-х років малював портрети товаришів по майстерні — М.Перова, О.Цисса, де розкрився як майбутній видатний портретист. Після закінчення навчання відзначений золотою медаллю та закордонною поїздкою за картину "Похорон кошового" (1900; Національний музей українського мистецтва, Київ). Ця академічна програма стала єдиною історичною композицією у творчості художника (певною мірою була натхнена "Запорожцями..." Рєпіна). Однак учитель і учень розкривали козацьку бувальщину в контрастних ситуаціях: один — у сміху, що об'єднував запорожців оптимізмом і відвагою, другий — у печалі, що розкривала їх глибоку людяність і товарицькість. Обидва твори відображають духовний світ козацтва. Для центральної постаті — сивий козак з клейнодами\* — позував Михайло Старицький, відомий український театральний діяч.

\* Клейноди — військові знаки й атрибути влади (з XVI ст.) старшини запорозького козацтва (бунчук, булава, пірнач).



Знайомство з тогочасним європейським мистецтвом у Мюнхені (студія А.Ажбе) та Парижі зміцнило виняткове колористичне обдарування О.Мурашка. Це блискуче виявилось в його шедевр "Портрет дівчини в червоному капелюсі", де поєднано прозорий чорний одяг і червоний капелюх на золотистому тлі. (Додаток 5, іл. 363).

У Парижі Олександр Мурашко виконав низку картин під враженням розважального життя столиці: "На вулицях Парижа" (1903), "Парижанка", "Біля кафе", "Паризьке кафе", "У кафе" (1902).

Дві побутові картини намальовані 1914 р.: "Тихе горе" (пройняте почуттям тихого смутку) та "Селянська родина" (ближча до портретного жанру). В останній змальовано три постаті — батька, матері, дочки, що мешкають у хаті. Після П.Мартиновича О.Мурашко створив твір глибоко національний, з тонко переданим народним світоглядом, скромним побутом, органічністю сільського способу життя, звичаїв і морально-етичних настанов.

Видатним художником, творчість якого розвинулась на початку ХХ ст., був Федір Кричевський (1879–1947). Він закінчив Московське училище живопису, скульптури та архітектури, після якого навчався в Петербурзькій академії мистецтв (майстерня І.Рєпіна та Ф.Рубо). Академію закінчив 1910 р. конкурсними картинами "Наречена" та "Поховання" на біблійний сюжет і здобув право закордонного студіювання. "Наречена" — твір зрілого майстра, програмно визначив творчий напрям художника, народна тема стала провідною впродовж усього життя. В "Нареченій" відсутнє побутове дійство обрядового сюжету; постаті укрупнені, узагальнені ритми уповільнені, що створює монументальний лад картини. В композиційному вирішенні з заповненням, мов у рельєфі, посталями всього простору, все-таки чітко проглядається крупне членування типу триптиха з нареченою по центру. Її образ реальний, бо насправді змальований з селянської дівчини Христі Скубій, що жила в с. Шишаках на Полтавщині, де в той час перебував художник, підбираючи потрібний типаж для конкурсної картини. Село Шишаки стало віхою в житті Кричевського — він тут познайомився з родиною Старицьких, одружився з Лідією Старицькою.

Перебуваючи впродовж року в Європі, Кричевський відвідав музеї Берліна, Парижа, Генуї, Туріна, Флоренції, Рима, Венеції, Відня. Прагнув передусім пізнати скарби народного мистецтва. Повернувшись, осів у Полтавській губернії. У 1914 р. став директором Київського художнього училища. Обраний першим ректором Української академії мистецтв, професор Академії (1917–1922) та Київського художнього інституту (1922–1941; Академія перейменована в Київський художній інститут 1924). На Київських виставках з'явилися його твори "Портрет хлопчика" (1910, Національний музей українського мистецтва, Київ), "Три віки" (1913, Художній музей, Суми). В останній, у трьох профілях — бабуся-няня в домі Старицьких, Лідія Старицька та її донька Галя — передано представників різного віку, що загалом відображало швидкоплинність людського життя. Тоді ж створено "Автопортрет" (1914; приватна збірка, Київ), "Портрет Л.Старицької на золотому тлі" (1914; Національний музей українського мистецтва, Київ). У роботах відсутній будь-який вплив декадансу чи символізму. Хоча Ф.Кричевський цікавився у Відні творчістю Г.Клімта та Ф.Ходлера, однак сецесійній декоративності він протиставив реальну форму і національний стиль.

Найповніше художник виявив себе в народній темі, започаткованій "Нареченою". Центральний твір 30-х років — програмне панно-триптих "Життя" (1927) — своєрідна відповідь на низку явищ в українському мистецтві того часу, насамперед у Київському художньому інституті. Ф.Кричевський тоді не приєднався до жодного з угруповань: ні до бойчукістів, ні до футуристів, ні до конструкцій



364. Ф.Кричевський. Наречена. 1910. Національний музей українського мистецтва. Київ.

В.Татліна; негативно ставився він і до революційного мистецтва. Своім триптихом Кричевський довів, що може експериментувати й органічно використовувати іконописні традиції, не втрачаючи здобутків мистецтва новішого часу. Три частини триптиху оповідають про життя дореволюційного українського села: центральна частина "Сім'я", ліва — "Любов" і права — "Повернення" — етапи життя звичайної родини. Так розкривається доля "трьох віків": щастя родини, що ґрунтується на любові, знищує війна, з якої повертається покалічений син-солдат.

Творчі пошуки Ф.Кричевського виявилися і в галузі театру. Він оформляв оперу М.Лисенка "Тарас Бульба" (1933) у Харківському театрі опери та балету.

Вихованцями школи живопису, створеної Ф.Кричевським, стали видатні українські художники Т.Яблонська, Г.Меліхов, Є.Волобуєв.

Поруч з Ф.Кричевським і Г.Нарбутом біля джерел вищої художньої школи в Україні стояв Михайло Жук (1883–1964). Набуті знання в Київській рисувальній школі М.Мурашка і вплив модерну, що позначився на його графічних роботах, виявилися неприйнятними у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, де Жук пробув менше року. За порадою М.Мурашка продовжив навчання у Кракові. Тут його учителями стали видатні польські художники Ю.Меґоффер, Я.Станіславський, С.Виспянський — яскраві представники європейського модерну, зокрема віденської сецесії. Висока школа згодом у творчості М.Жука позначиться на художньому виконанні, глибокому образному вирішенні, мистецькому поєднанні декоративізму з чітко продуманою формою. Після повернення з Кракова М.Жук жив у Чернігові, викладав малювання в жіночій гімназії та духовній семінарії. Поряд з чудовими панно та керамічними виробами, його творчість найповніше виявилася в портреті, поєднуючи класичний реалізм і модерн, — "Портрет сина". (Додаток 5, іл. 365).

Прогресивні тенденції епохи в пошуках виражальних засобів, відмінних від попередників, орієнтованих на поетичніше прочитування сучасного та глибше розуміння минулого, характеризують творчість Петра Холодного (1876–1930).

Він, як і Жук, близько стояв до літературних течій, зокрема символізму. Володів широким творчим діапазоном: історичний жанр, портрет, краєвид, монументальне мистецтво, вітраж. За його проектами виконані вітражі для Успенської церкви у Львові й Успенської церкви с. Мражниця поблизу м. Борислава на Львівщині. Після встановлення в Україні більшовицького режиму емігрував разом з урядом УНР (листопад, 1920), опинився в Тарнові (Польща), згодом у Львові, де пройшло десятиліття його творчої праці. П.Холодний — автор іконостаса каплиці духовної семінарії. Серед виконаних ікон — намісні Христа та Богородиці вирізняються новизною: Христос зображений юнаком, поринутим у вивчення глибоких правд Божого об'явлення, що є у Святому Письмі, — перед Ним книга; Богородиця також заглиблена в читання Святого Письма. Зберігся ранній твір П.Холодного — "Казка про дівчину і паву" (Додаток 5, іл. 366).

Жанрові картини виконував Фотій Красицький (1873–1944). Він внучатий небіж Т.Шевченка. В 1888–1892 рр. за кошти М.Лисенка навчався у Київській рисувальній школі М.Мурашка (у М.Пимоненка), згодом — в Одеському художньому училищі (у К.Костанді) та Петербурзькій академії мистецтв (у І.Рєпіна). У побутовому плані вирішена картина "Гість з Запоріжжя" (1901), якою художник завершив навчання. Очевидно, тут мав вплив геніального учителя, його закоханість в історію України, зокрема в козацтво. Проте картину Красицького назвати історичною можна з великою натяжкою (Додаток 5, іл. 367).

Відомим художником пленеру (малювання на відкритому повітрі) був Микола Бурачек (1871–1942). Осягнення малярства розпочав з Київської рисувальної школи М.Мурашка, продовжив у Краківській академії красних мистецтв (у Я.Станіславського та Ф.Руциця) та в художніх студіях Парижа. М.Бурачек вважав себе передусім пленеристом, проте не цурався досягнень імпресіонізму. За два роки перебування в Парижі познайомився з різними течіями французького мистецтва: від барбізонської школи до групи "Набі" та фовістів (П.Боннар, Ж.-Е.Вюйяр, М.Дені, А.Матісс, А.Марке, А.Дерен та ін.). Зі всього побаченого, усвідомленого, естетично пережитого вибирав лише те, що відповідало особистим творчим переконанням та унікальному відчуттю гармонії барв: "Хата опівдні. Спека" (1928; Художній музей, Харків), "Золота осінь" (Національний музей українського мистецтва, Київ). Його називали "сонячним живописцем" України, що засвідчує "Яблуна в цвіту". (Додаток 5, іл. 368).

На здобутках імпресіонізму зростав художній хист Абрама Маневича (1891–1942). В його творчості традиційні мотиви (насамперед міські) отримали нове трактування. Він учився в Київському художньому училищі (1901–1903), короткий час — у Мюнхенській академії та несистематично — в студіях Парижа й Італії. Багато подорожував, всюди його вабили скромні закутки, єврейські околиці містечок, парки. В кожному мотиві художник підмічав емоційну піднесеність колористичного звучання, поетичну одухотвореність й загострену образну виразність. Гармонію поєднання барв він зберігав упродовж усієї творчості — "Міський краєвид". (Додаток 5, іл. 369).

Винятковими колористами були П.Волокидін (1877–1936) і О.Шовкуненко (1884–1974). Їхня висока живописна культура визрівала на барвистій мові імпресіонізму. Діапазон творчості митців достатньо широкий: портрет, натюрморт, насамперед краєвид. П.Волокидіна завжди хвилювали питання колориту і пошуки кольорової виразності: "В порту", "Вітрила", "Кам'янець-Подільська фортеця", "Натюрморт з червоним підносом". (Додаток 5, іл. 370).

О.Шовкуненко поряд з К.Богаєвським утверджував індустріальний краєвид, який упродовж 1920–1930 рр. став провідним у творчості, відображаючись в акварельних циклах.

Широкий діапазон творчості характеризує Анатолія Петрицького (1895–1964). Він відомий монументаліст, станковист, театральний художник. Він перший на

## ДОДАТОК 5. Ілюстрації в кольорі:

346–352, 355, 357–361, 363, 365–372, 375–381, 383–385, 388–395, 397, 399, 401–403



346. Л.Жемчужников. Кобзар на шляху. 1854. Національний музей українського мистецтва. Київ.



347. І.Соколов. Проводи рекрутів. 1860. Національний музей українського мистецтва. Київ.



348. К.Трутовський. Весільний викуп. 1881. Національний музей українського мистецтва. Київ.



352. М.Башкирцева. Мітинг. 1884. Музей д'Орсе. Париж.



349. І.Рєпін. Запорозжці пишуть листа турецькому султану. 1880–1891. Художній музей. Харків.

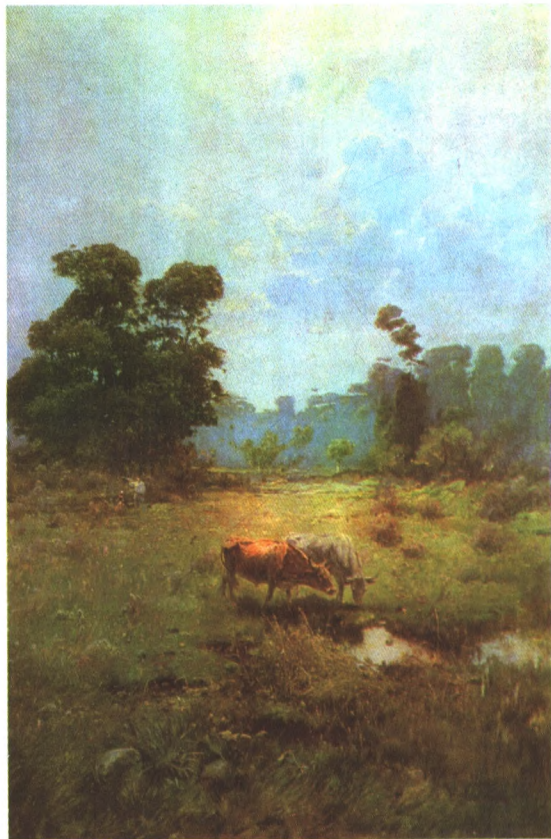


350. М.Врубель. Дівчинка на тлі персидського килима. 1886.  
Музей російського мистецтва. Київ.

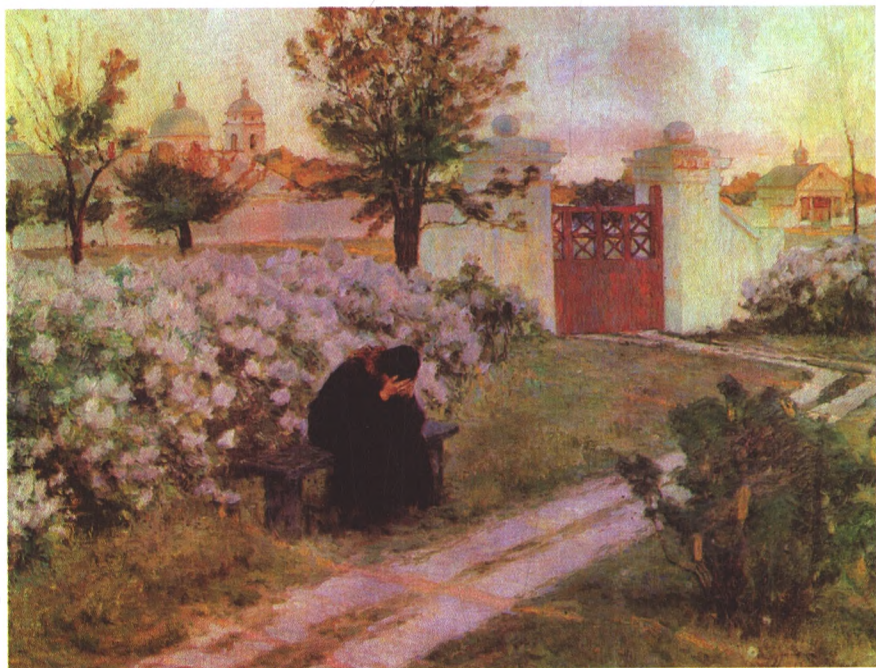


351. О.Рокачевський. Портрет літньої жінки. 1860.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.

355. С.Васильківський.  
Козача левада. 1893.  
Художній музей.  
Харків.



358. М.Пимоненко. Весілля у Київській губернії. 1891.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.



357. К.Костанді.  
Бузок. 1902.  
Художній музей.  
Одеса.



359. В.Орловський. Жнива. 1882. Національний музей українського мистецтва. Київ.



360. С.Світославський. Вітряк. 1880-ті роки. Національний музей українського мистецтва. Львів.



361. П.Левченко. Біла хата. Вулиця в Путивлі.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.

363. О.Мурашко.  
Портрет дівчини  
в червоному  
капелюсі. 1902-1903.  
Національний музей  
українського  
мистецтва. Київ.



365. М.Жук.  
Портрет сина. 1920.  
Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



366. П.Холодний. Казка про дівчину і паву. 1916.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.



367. Ф.Красицький. Гість з Запоріжжя. 1901.  
Національний музей українського мистецтва. Львів.

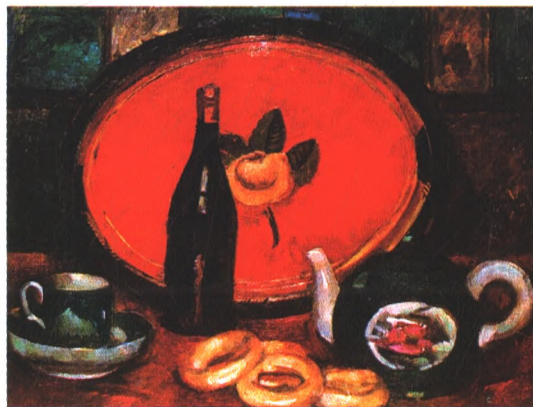


368. М.Бурачек. Яблуня в цвіту. 1938.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.





369. А.Маневич. Міський краєвид. 1914.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.



370. П.Волокидін.  
Натюрморт з червоним підносом.  
1927. Національний музей  
українського мистецтва. Київ.



371. А.Петрицький. Інваліди. 1927. Національний музей українського мистецтва. Київ.



372. А.Петрицький.  
Портрет поета Я.Г.Савченка.  
1929. Національний музей  
українського мистецтва. Київ.



375. К. Малевич.  
Робітниця.1933.  
Російський музей.  
С.-Петербурґ.



377. О.Богомазов.  
Пиллярі. 1927.  
Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



376. О. Екстер.  
Міст. 1914.  
Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



378. В. Пальмов.  
Дачник. 1920.  
Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



379. Д.Бурлюк. Карусель. 1921.



381. К.Устиянович. Шевченко на засланні. 1880.  
Національний музей українського мистецтва. Львів.



380



383



384

380. М.Бойчук. Молочниця. 1920. Національний музей українського мистецтва. Київ.  
383. О.Новаківський. Мистецтво. 1915. Національний музей українського мистецтва. Львів.  
384. О.Кульчицька. Жнива. 1913. Національний музей українського мистецтва. Львів.



385. А.Манастирський.  
Запорожець. 1932.  
Національний музей  
українського мистецтва.  
Львів.



389. Г.Меліхов.  
Молодий Тарас Шевченко  
в майстерні К.П.Брюллова.  
1947. Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



388. Л.Лабенок.  
Тато. 1971.



390. М.Божій.  
“Думи мої, думи мої ...”  
1950–1960.  
Музей Т.Шевченка.  
Київ.

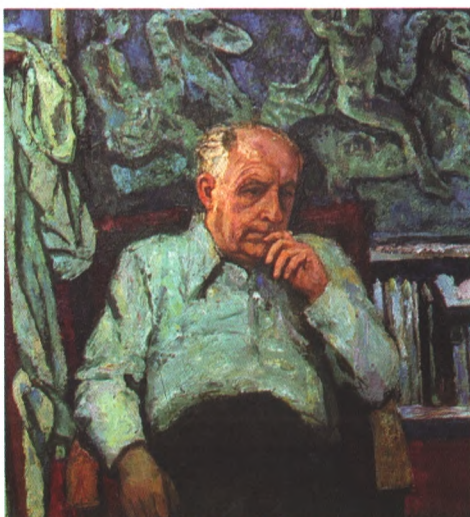


391. Т.Яблонська. Хліб. 1949. Національний музей українського мистецтва. Київ.

392. Р.Сельський.  
Чорногора. 1968.  
Львівська галерея  
мистецтв.



393. В.Манастирський.  
Верховинка. 1960.  
Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



394. Д.Довбошинський.  
Портрет професора  
Дмитра Крававича. 1985.  
Львівська галерея мистецтв.



395. В.Патик. Дусанівська земля. 1983. Власність автора.



399. Й.Бокшай. Великий Верх. 1951.



397. М.Бідняк.  
Чорнобильська Богоматір.  
1992. Національний музей  
українського мистецтва.  
Київ.



401. Ф.Манайло.  
Гуцульська гражда.  
1967.



402. Г.Глюк. Лісоруби. 1954. Національний музей українського мистецтва. Київ.



403. М.Романишин. Свято. 1969. Національний музей українського мистецтва. Київ.

українській сцені утвердив художника як співавтора вистави (Горбачев, 1971, с. 107). Здобув визнання як театральний художник-новатор. У співдружності з передовими режисерами (Л.Курбас, О.Загаров) рішуче став на шлях оновлення й реформи сцени, вражаючи широким діапазоном творчості. Створив декорації для драматичних, оперних і балетних вистав, від драматургії світової класики до українських вистав ("Цар Едіп" Софокла, "Тартюф" Мольєра, "Кам'яний господар" Лесі Українки, "Мойсей" І. Франка). Як театральний художник він не повторювався в пошуках нових способів оформлення.

Однак А.Петрицький не поривав з малярством. Глибока духовність вирізняє його картину "Інваліди" (раніша назва — "Мати"). Центральний тут образ матері, звичайної трудової жінки, що сидить в оточенні синів-калік: сліпого, безногого хлопчика\*. Картина мала великий успіх на міжнародних виставках, проте її подальша доля не була сприятливою. Тривалий час картина не експонувалася у зв'язку з невідповідністю ідейному спрямуванню та завданням відображення радянської дійсності. Головна думка твору — дух взаємної підтримки в родині. В атмосфері трагедії розкрита краса людської душі: мати зі сильною волею і всеперемагаючою любов'ю зігріває теплом понівечені долі дітей, залишаючись їм міцною опорою. (Додаток 5, іл. 371). Талант А.Петрицького розкрився в портретному жанрі, краєвидах, натюрмортах. Він намалював олією й аквареллю 150 портретів (1925–1932). З-поміж них — портрети наркома освіти М.Скрипника, письменника І.Микитенка, актора та режисера В.Василька, поетів М.Семенка, М.Доленго, П.Тичини, П.Усенка, Я.Савченка. (Додаток 5, іл. 372). Зі створеної галереї сучасників, що вирізняються розмаїттям і гостротою характерів, збереглося лише десять портретів. Його творчий спадок містить також чудові краєвиди та натюрморти. А.Петрицький був талановитим педагогом, викладав у художніх вищих навчальних закладах Харкова та Києва. Яскрава творчість художника заслужено посіла своє місце поряд з такими видатними представниками світового мистецтва, як Р.Гуттузо, Ф.Леже, П.Пікассо та ін.

Тематичній картині належить провідна роль у малярстві 1920–1930 рр. У станковому малярстві найочевидніше виявилась боротьба ідейно-творчих спрямувань. Орієнтація на критичний реалізм осуджувалася, як і крайні новації. Значна увага приділялась зображенню сучасного життя, темам індустріалізації та колективізації сільського господарства. Підтримувані партійно-ідеологічними структурами, ці теми стали основними. Практикувалися виїзди на виробництво, новобудови, шахти, популярними стали відвідування Дніпробуду. Одним з перших його освітувачів був К.Трохименко, якого захоплювали образи трудівників, вчорашніх селян ("Кадри Дніпробуду").

Проте суперечливішим, ніж тема індустріалізації, стало відтворення образу тогочасного українського села. Ще трапляються образи селян, котрі знають таємниці землі та причини своєї фанатичної посвяти їй (В.Коровчинський. "Селяни", 1927, Національний музей українського мистецтва, Київ). Сцени відпочинку зображено в творах А.Черкаського й О.Сиротенка, де змальовані селянські родини на полі, з відтінком легкого примітивізму, проте з підкресленням здорової фізичної сили, вродженої працездатності.

Поряд з традиційним малярством, частина художників, захоплена революційним оновленням суспільства, у спробах втілення високих ідей схилилась до формальних течій, поширених напередодні жовтневого перевороту (кубофутуристи, супрематисти, конструктивісти та ін.). Модерне мистецтво для реалізації шукало великих площин і простору, тому найголовніше виразилося в

\* Під час війни фашисти вивезли картину. Вона була знайдена під Кенігсбергом і повернена через Ленінград (1948) в дуже поганому стані (Д.Горбачев. Анатолий Галактионович Петрицький. — М., 1971. — С. 36).





373. К.Трохименко. Кадри Дніпробуду. 1937.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.



374. О.Сиротенко. Відпочинок. 1927.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.

монументальному живописі й оформленні театральних вистав. Епоху радикальних змін в європейському мистецтві започаткував кубізм, естетика якого приймалась послідовниками відповідно до власного хисту, використовуючи окремі аспекти, щоб у такий спосіб зберегти інші пластичні цінності. Переважала перша фаза — аналітичний кубізм, систему якого впроваджували чимало українських художників, зберігаючи барвисту палітру, що відповідала національній ментальності. Своім методом і пошуками мови складного та багатогранного відтворення реальності, кубізм зумовив розмаїття творчих інспірацій. Україна була одним з першоджерел загальноросійського авангардизму, вона стала і його останнім притулком (Горбачов, 1996, с. 4–6).

В Україні з'явилося безліч прихильників різноманітних художніх напрямів, угруповань. Утворились Асоціація революційного мистецтва України, Асоціація художників Червоної України, Об'єднання сучасних митців України, Об'єднання мистецької молоді України, Товариство художників імені К.Костанді та ін.

Ці об'єднання не були стабільними і програмно чіткими, безперервна ідейна боротьба між творчими об'єднаннями призводила до їх розпаду й утворення нових. У 1930 р. Асоціація художників Червоної України перетворилась на Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців. Водночас частина членів Асоціації революційного мистецтва України заснувала об'єднання "Жовтень". Строкате за ідейними і художніми скеруваннями становище в мистецтві зумовило втручання комуністичної влади. Відтак Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. "Про перебудову літературно-художніх організацій" знаменувала початок нового етапу в історії української радянської мистецької культури — розпочався тотальний наступ на свободу творчості. Зі створенням 1932 р. Спілки радянських художників України вводилися основоположні принципи єдиного творчого методу, що дістав назву соціалістичного реалізму. Цей метод став не стільки дороговказом розвитку мистецтва, скільки караючим і нівелюючим будь-які відхилення від партійного диктату. Водночас Пролеткульт\*, ставши Всеукраїнською організацією, висунув теорію "незалежності" культури від політики, чим протиставив себе партії і державі, що стало причиною його ліквідації. За період діяльності Пролеткульту могли існувати "ліві" угруповання — футуризм, кубізм, супрематизм та інші формальні течії, які визнавалися справжнім революційним мистецтвом. Тому за неповні два десятиліття Україна дала світовій культурі, якщо оцінювати це явище без ідеологічних ярликів, а з позиції історії мистецтва, — "самостійний світ нових форм" (Наков, 1991, с. 8–9).

Казимир Малевич (1878–1935) належав до художників-авангардистів, котрі в автобіографіях, листах, статтях наголошують на своєму українському походженні. Перші картини виконані ним в імпресіоністичній манері, світлій колірній гамі: "Жінка з квіткою" (1903; Державний Російський музей, С.-Петербург). Поступово декоративність зростала і манера набувала експресіоністичного характеру. Починаючи з 1910 р. бере участь у виставках російського авангарду та німецької групи "Синій вершник". Поєднуючи кубізм з футуризмом, він називає їх новий різновид супрематизмом, — коли картина втрачає сюжетність і стає зображенням геометричних фігур, розкиданих на площині. На виставці "0,10" в Петрограді (1915) експонує свої перші "супрематичні" (безпредметні) композиції. Супрематизм намагався поширити на оформлення сцени і навіть на проекти архітектури текстиль, порцеляну. В художніх збірках Щукіна та Морозова (Москва) познайомився з творами Пікассо, Брака. Часто брав участь у виставках своїми абстрактними творами, в яких намагався зобразити співвідношення форми й навколишнього простору, досягаючи абсолютної "вищої" виразності. Його "Чорний квадрат" (1915) викликає суперечливе сприйняття дотепер. Чимало картин та ескізів, створених близько 1930 р., є передбаченням трагічного майбуття селян. На одній — зображено селянина, в якого чорне обличчя, чорні руки і ноги. Він босоніж бігає поміж червоно-чорним хрестом і біло-червоним мечем. Краєвид дихає пусткою. Жахлива алегорія голодомору в Україні (Горбачов, 1996, с. 7). Пріоритетом останніх років творчості Малевича стало реальне життя. Особливо вирізняються портрети, монументальні за формами, з орієнтацією на італійське Відродження. З-поміж них особливо вражає "Автопортрет", де підкреслено відчуття художником своєю мистецької місії, та "Робітниця" (Додаток 5, іл. 375).

Як і К.Малевича, Олександр Екстер характеризує багатогранність мистецьких пошуків (1882–1949). Одним її передусім надихало безпредметне малярство і театр. Творчі пошуки художниці пов'язані з кубофутуризмом, але перехід до

\* *Пролеткульт* ("пролетарська культура") — масові пролетарські культурно-освітні організації, які виникли у вересні 1917 р. Після жовтневого перевороту перебували у складі народного комісаріату освіти; 1932 р. були ліквідовані.

безпредметності збігся з початком праці у театрі. Витоки колористичного багатства художниці вбачала у могутній стихії українського народного мистецтва: вишивках, килимах, селянському одязі, декоративних малюваннях. Вона внесла у кубістичну монохромність (твори парижан) багатобарвну колористику. Була переконана, що молоді слов'янські народи виявляють свою енергію саме в яскравих мажорних фарбах (Горбачов, 1996, с. 5). Колір і ритм — основні пластичні засоби художниці. Вся композиція ніби розташована в активному полі й втягнена в рух; зображення не могло бути статичним та нейтральним, всюди присутня динаміка як пульс життя: "Мости Парижа", "Міст у Севрі", "Схил берега Сени", "Міст". (Додаток 5, іл. 376).

Життєву енергію кольору передавав своїми творами Олександр Богомазов (1880–1930). Він 1913 р. сприйняв кубофутуризм. Визначив три основні елементи існування мистецтва: вольовий імпульс до творчості; зовнішнє середовище в розумінні багатства його динамічних сил, що збуджують творчий імпульс; матеріал, навколишнє середовище, оскільки воно не лише стимулює творчість, а й формує характер, психіку нації (Богомазов, 1990, с. 6). Його творами властивий динамізм лінії та емоційна дія барви, доведеної до спектрального насичення і повнозвучної гармонії, акумулюючи тим самим життєвий тонус. Найбезпосередніші теми набувають епічної широти і величавого дійства: "Правка пил" (1927), "Пилярі" (1929). (Додаток 5, іл. 377).

Особливе місце серед художників кубістичного спрямування посідає Василь Єрмилов (1894–1967). Він зумів на основі творів Архипенка і Пікассо цілісно сприйняти образ синтетичного кубізму (остання фаза кубізму), розвиваючи засади і доводячи форму до взірцевої досконалості. Людська постать трактована як малярський предмет, — все підкоряється ритмові, кольору. Такі експерименти і багатство знайдених пластичних форм привели Єрмилова до конструктивізму, до власне естетичного виразу предмета, що врешті завершилось захопленням дизайном. Він належав до перших у Харкові дизайнерів. Його конструктивно злагоджені композиції, монументально лаконічні за побудовою, — найпрекрасніші в українському кубізмі. Проте митця віднесли до формалістів, що рівнозначно — до так званих ворогів народу (Горбачов, 1996, с. 10).

Винятковим художником був Віктор Пальмов (1888–1929). Він приїхав з Москви до Києва, де розгорнув творчу діяльність неопримітивіста й експресіоніста, а вірніше художника вільної форми. Заснував Об'єднання сучасних митців України, збагачене тогочасним світовим мистецтвом, орієнтоване на народне світобачення, якому не властива розважливість високого академічного малярства чи замкнена розрахунковість конструктивізму. Навпаки, лише в тих простих формах світ побачено наче вперше, де поєднані органічно космічне і побутове, загальне й окреме, природа та людина, сподівання революції та її трагедії. Характерним його твором є "Дачник". (Додаток 5, іл. 378).

Брати Володимир та Давид Бурлюки були "з боку батька — українські козаки, нащадки запорожців". Давид Бурлюк (1882–1967) у творчих пошуках пройшов етапи європейського мистецтва: імпресіонізм, кубофутуризм, супрематизм, примітивізм. Картиною "Козак Мамай (Мій предок)" (1922) яскраво виявив своє захоплення народним мистецтвом. Неодноразово наголошував, що для України він "вірний син", а його "колорит глибоко національний" (Горбачов, 1996, с. 8). У такому контексті вирізняються його твори "Святослав" (1915), "Урожай" (1921), "Карусель". (Додаток 5, іл. 379).

Глибше до джерел народної творчості та традицій національного мистецтва звернувся Михайло Бойчук (1882–1939). Він засновник окремої художньої школи в Україні 1920–1930 рр. Виплекана ним велика група митців породила художню течію — "бойчукізм". Запропонована Бойчуком живописна система —

стилізація під давнину сприймалась догматично обмеженою, невідповідною для втілення тогочасного радянського змісту суспільного життя народу ("Молочниця"). (Додаток 5, іл. 380).

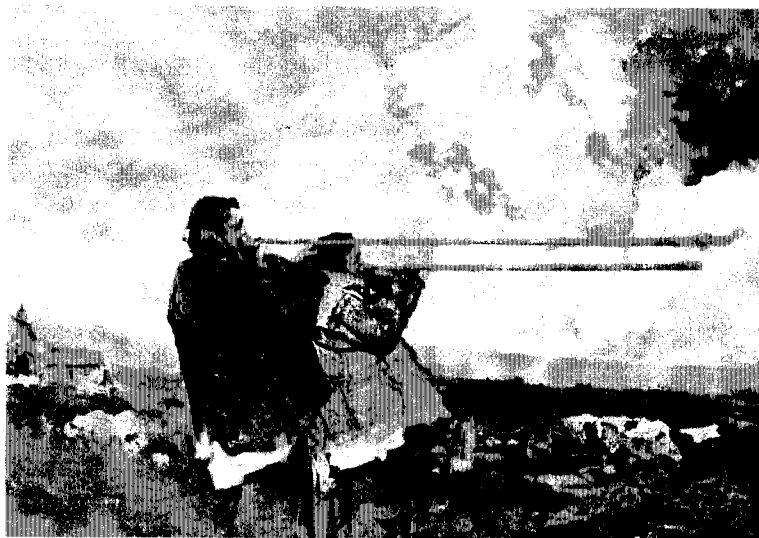
До групи М.Бойчука входили І.Падалка, В.Седляр, О.Павленко, А.Іванова, М.Рокицький, К.Гвоздик, М.Шехтман, О.Мизін. Вони виконували розписи в Селянському санаторії імені ВУЦВК в Одесі (1927–1929), Ленінському залі Державного соціального музею в Харкові (1925), Червонозаводському театрі в Харкові (1934–1935). Започаткувала розписи Луцьких казарм у Києві (1919) бригада студентів майстерні М.Бойчука (І.Падалка, Т.Бойчук, В.Седляр, О.Павленко). Темі настінних композицій визначали сцени праці й побуту робітників і селян, єднання трудящих України та Росії. Чотири великих панно Червонозаводського театру в Харкові відображали колгоспне свято врожаю (М.Бойчук), індустриальні перетворення в Україні (В.Седляр), молодих фізкультурників (О.Павленко), робітників на відпочинку (І.Падалка). Як бачимо, тематика відповідала вимогам часу, однак художнє вирішення викликало заперечення. Від розписів, як загалом від створеного "бойчукістами", залишились лише кілька репродукцій. Дошукуючись основ настінного малярства, М.Бойчук відкидав станковізм, ілюстративність, ілюзійністичну речевість і прозаїку натуральності. Однак оригінальні твори групи М.Бойчука, що не мали аналогій у попередніх періодах розвитку мистецтва, були знищені, як і їх автори. В Україні всі незалежні угруповання художників скасовані 1932 р.

У Галичині фундаторами реалістичної художньої школи виступили вихованці Віденської академії мистецтв Корнило Устиянович (1839–1903) і Теофіл Копистинський (1844–1916). Їхня творчість охоплює церковні розписи, композиції на старозавітні та євангельські теми, портрети, історичні й побутові сцени, красви. К.Устияновича хвилювала доля народу, насамперед галицьких українців. Свої глибокі переживання, сумніви та нездійсненні сподівання він виразив у монументальному творі "Мойсей" (1887). Пророк на тлі вечірнього гірського краєвиду стоїть з піднятими над головою кам'яними скрижалями, вражаючи незламною силою і могутньою волею вождя. Історична тематика відображена в кількох картинах: "Василь Теревельський" (1866), "Козацька битва" (1890), "Літописець Нестор" (1901). Найповніше виявив себе у побутових сценах ("Бойківська пара"). Під враженням оповідей та малюнків Аральських степів Б.Залеського (відбував неволю разом з великим поетом), К.Устиянович створив найвіддаліший твір — "Шевченко на засланні". (Додаток 5, іл. 381).

Послаблення авторитету Віденської академії мистецтв (кінець ХІХ ст.) призвело до втрати позицій академічного напрямку. Нове покоління живописців Західної України навчалось у мистецьких закладах Польщі, Німеччини, Франції. Вони сприймали нову систему зображення навколишнього світу, зумовлену у французькому мистецтві тенденціями імпресіонізму та постімпресіонізму. Нові художні явища культивувалися в реформованій Краківській академії красних мистецтв (1895), де вчилися І.Труш, О.Новаківський, М.Сосенко, О.Курилас, А.Манастирський, М.Федюк та чимало інших західноукраїнських митців.

Провідне місце в культурному житті Львова посідав Іван Труш (1869–1941). Він один з найвидатніших українських художників першої половини ХХ ст., літератор, критик, культурно-громадський діяч демократичного спрямування; організатор художніх об'єднань "Товариство для розвою руської штуки" (1898), "Товариство прихильників української літератури, науки і штуки" (1905) та журналу "Артистичний вісник" (1905); ініціював відкриття першої художньої виставки у Львові (1905). Створені ним красви та побутові сцени передають подих реальної природи і безпосереднє життя людей. Значне місце належить жанровим сценам з життя гуцулів: "Гагілки" (1905); "Гуцулка з дитиною", "Трембітарі". Пізніше в його творчості з'явилася соціальна тема — "Сільський господар" (1933).

Серед галицьких художників живописним талантом виділявся Олекса Новаківський (1872–1935). Його художнє й ідейне становлення відбувалося у середовищі української інтелігенції, що зосереджувалась у Кракові. "Кобзар" Т.Шевченка і "Мойсей" І.Франка назавжди збережуть для нього домінуюче значення. Свої роздуми і погляди на життя він виразив у центральному творі того часу "Втрачені надії" (1903–1908; Національний музей у Львові), автопортрет з дружиною біля дитячої труни (труна — своєрідний образ-символ). Підсумком десятилітньої праці митця стала виставка у Кракові (1911) — перша персональна виставка, понад 100 творів. Виставка зазнала певної обструкції шовіністичних кіл, обурених художником, який наголошував на своєму українському походженні. Виставку відвідав митрополит Андрей Шептицький і запросив Новаківського до Львова, де з 1913 р. продовжилась творча викладацька праця художника. У своїй майстерні він відкрив художню школу, де виховав велику групу талановитих митців. О.Новаківський для новозбудованого Музичного інституту ім. М.Лисенка створив на замовлення чотири панно алегоричного змісту: "Музика", "Виховання", "Наука", "Мистецтво" (всі — у Національному музеї Львова). (Додаток 5, іл. 383). Для художника це значні віхи, які знаменували початок героїко-епічних образів і національної теми в його творчості. Тривала праця над портретом митрополита Андрея Шептицького завершилась створенням епічного образу "Мойсей" (церква св. Архангела Михаїла у Львові). Події Першої світової війни і подальшу долю України О.Новаківський виразив у низці картин трагічного змісту: "Молох війни" (1919), "Тяжкий сон" (1920), "Срібна Мадонна" (1920), "Поема Світової війни". У Львові він знову звернувся до історичної тематики: серія князів Київської та Галицької Русі, "В'їзд Богдана Хмельницького в Київ" (1914–1920), створив образи Т.Шевченка, Довбуша, Дзвінки. Тема природи набула масштабнішого звучання, визріваючи до космічної величі в епічних творах "Гора Грегіт", "Повінь". Останній етап творчості — найкоротший, але сповнений широкого тематичного розгортання і високих малярських досягнень. Центральне місце посідає образ сильної, бунтівної особистості: "Революціонерка" (1924), "Довбуш — володар гір" (1929), "Довбуш" (1931), "Дзвінка" (1930–1931). Образ Довбуша став символом тогочасних прагнень нескореності духу. В останні кілька років життя Новаківський переважно



382. І.Труш. Трембітарі. Початок ХХ ст.

виконував замовні портрети. Так у повну силу виростав образ українського інтелігента-патріота, це — лікар І. Курівець, посол Галицького сейму О. Барвінський, посол до Польського сейму, лідер демократичної партії Д. Левицький, — вищі творчі досягнення художника поруч з поетичним образом "Весни" (портрет Галі Голубовської) та кількома автопортретами.

Поряд з І.Трушем та О.Новаківським провідне місце в образотворчому мистецтві Західної України належало Олені Кульчицькій (1877–1967). Вона вчилася в художньо-промисловій школі у Відні (1903–1908), де крім малярства опанувала різноманітні графічні техніки, емаль, а також займалася скульптурою. В побутових сценах ("Діти на леваді", "Жнива") виявлена гостра спостережливість, висока культура композиції, живопис збагачений тодішнім пленеризмом і впливом віденської сецесії (Додаток 5, іл. 384). Соціального загострення творчість О.Кульчицької набула в роки Першої світової війни. Вона змальовувала звірства австро-угорської жандармерії. В символічних образах передавала смерть і голод ("Молох війни", "Чорні хмари війни", офорт "Помста"). Глибоко переживала повевір'яння українського народу, доля якого не поліпшилася після війни за часів владарювання панської Польщі ("На панщині", цикл "Лихоліття українського народу"). Після повернення з концтабору (1919), Кульчицька продовжила педагогічну працю в Перемишлі, займалася ілюстрацією книг В.Гнатюка, М.Коцюбинського, В.Стефаніка. У 1938 р. переїхала до Львова, де стала співпрацівником українського етнографічного музею. Під час війни 1941–1945 рр. працювала над антивоєнною тематикою: "Війна", "Бог війни", "Зруйноване гніздо". В повоєнні роки працює на посаді професора Українського поліграфічного інституту (тепер — Українська академія друкарства) у Львові.

З новітніми явищами європейського малярства був ознайомлений Модест Сосенко (1875–1920). Як стипендіат митрополита А.Шептицького, продовжував навчання у Мюнхені та Парижі (1902–1905). Однак у своїй творчій практиці він був не лише виразником послідовно імпресіоністичного методу. В Європі вивчав твори старих майстрів, копіював А.Дюрера та фра Беато Анжеліко. У Львові звертався до української ікони ХV–ХVІ ст. Займався монументальним і станковим живописом (портрет, побутовий жанр, краєвид). Розмалював чимало церков (Яблониця біля Ворохти, Плужники біля Товмача, Підберезці біля Львова, Печеніжин біля Косова, Славське за Стрисом та ін.), виготовив кілька іконостасів, найкращий з них — у церкві Онуфріївського монастиря (Львів). Збереглися виконані у Львові (1915) стінні розписи М.Сосенка у Великому і Малому залах та вітражі Музичного інституту ім. М.Лисенка (тепер — Музичне училище ім. С.Людкевича). Колористично насичені декоративні розписи — це модерно стилізовані народні українські мотиви, в які вставлені постаті трістих музик, бандуриста, трембітарів. Колористичне обдарування художника яскравіше розкрилося в станковому малярстві. Шедевром його портретного мистецтва є "Автопортрет" (1915), виконаний пастеллю.

Різнобічним художником був Антон Манастирський (1878–1969). Чимало часу присвятив розмалюванню сільських церков, творив картини на історичну тематику, переважно ліричні сцени з історії козацтва ("Прощайте, товариші"), але прославився зображенням окремих типажів: "Два приятелі" (1920), "Паламар", "Запорожець" (обидві — 1932). Останні два твори належать до найкращого в спадщині художника. В одному — образ бідного чоловіка похилого віку, всіма забутого і занепалого, у другому — образ бувалою, мужнього бійця, який в задумі сидить, спершись на шаблю (Додаток 5, іл. 385).

Не оминали українські художники (П.Ковжун, А.Пронашко, Р.Сельський) авангардистського товариства "Artes", створеного 1929 р., за участю Г.Штрена, Л.Лілле, О.Гана, О.Римера, Л.Тировича, С.Войцеховського, М.Райх (Сельської). Авангардизм "Artes" уміщував конструктивізм, пуризм, дадаїзм, символізм,

сюрреалізм. З ініціативи Я.Музики, П.Ковжуна, М.Осінчука у Львові (1930) виникла Асоціація незалежних українських митців (АНУМ; проіснувала до 1939). На виставках експонувалися картини художників Галичини, митців, котрі жили за кордоном, а також твори художників з радянської України. На першій виставці навіть експонувалися твори французьких митців (П.Пікассо, А.Модільяні, М.Шагал, Ф.Леже та ін.), що визначило достатньо широкий погляд на мистецтво — від крайніх модерністів до представників реалістичного спрямування. У Львові діяли й інші колективи; 1932 р. відбулась виставка угруповання "Нова генерація" з її гаслом — "На здобуття сучасності". Тоді ж розпочав виставкову діяльність Львівський професійний союз артистів-пластиків (ЛПСАП), що був чинним упродовж 1932–1939 рр. Союз об'єднував велику групу львівських митців, різних за національністю та за мистецькими орієнтирами (старші консервативні художники заснували Львівський союз незалежних артистів-пластиків, 1938). Професійний союз об'єднував усіх, хто у Львові захоплювався модерним мистецтвом, його членами стали художники, що входили до інших угруповань. В 30-х роках існували організації — "Зарево" (гурток молодих українських художників, що вчилися або жили після закінчення Академії у Кракові), "Спокій" (об'єднання студентів Варшавської академії), "Руб" (учнів О.Новаківського). Серед вихованців школи О.Новаківського — С.Гординський, М.Мороз, Г.Смольський, С.Луцик, С.Зарицька, І.Нижник, М.Драган, В.Іванюх, А.Коверко, С.Гебус-Баранецька, О.Плешкан, В.Ласовський. Після Другої світової війни деякі з них емігрують, зокрема С.Гординський, М.Мороз, С.Луцик.

Плідно працювали П.Ковжун (1896–1939) та М.Осінчук (1890–1969). Вони разом розмальовували церкви, виконали тисячі метрів орнаментів і тематичних сцен (у селах Озерна, Сокаль, Запків, Долина, Наконечне, Калущ, Володимирці, Стоянів на Волині та Львівщині), створили своєрідний тип поліхромії, для якого характерні рівновага кольорових мас, складний орнамент, декоративно та площинно трактовані постаті, що ставали частиною орнаменту. В орнаменті Ковжун поєднував візантійські мотиви з бароковими і народними. З цією метою їздив до Італії, відвідав Венецію, Равенну, Флоренцію, Рим, Палермо й інші міста, де захоплювався старими мозаїками. Він виконував станкові твори. Малював експресивні, барвисто насичені краєвиди (переважно в Бориславі) та натюрморти, частіше квіти, прагнув розв'язати образотворчі проблеми.

Широко відображена в українському мистецтві тема Другої світової війни 1941–1945 рр. Воєнний час вимагав специфічного мистецтва. Тут передусім набула поширення графіка з усім розмаїттям агітаційно-масових форм: плакат, агітвікна, бойова листівка, воєнний лубок, плакат-газета, газетна і журнальна карикатура, фронтний малюнок, станкові графічні серії.

Перші плакати були сповнені героїчної динаміки, дійового закликати сатиричної дошкульності (В.Литвиненко, Р.Мельничук). Згодом плакат поглибився драматизмом. Найінтенсивнішого розвитку досягнув плакат, який підносив бойовий дух (Ю.Киянченко, С.Нодельман, В.Вовченко, М.Дерегус). Великою емоційною силою наділений плакат В.Касіяна, що закликав до боротьби з фашизмом — "В бій, слов'яни!", де зображена постать гуцула у динамічному русі з прапором і гранатою. В серії плакатів художник використав образ Т.Шевченка ("Гнів Шевченка — зброя перемоги", 1942–1943). У жанрі плаката творили І.Кружков, І.Літинський, М.Сліпченко, С.Світличний.

Батальний жанр розширився, бо зображувалися не лише сцени бою, а й чимало інших епізодів фронтового життя. У багатьох боях брали участь художники, які зібраний матеріал використовували у роботі над картиною. Переломну точку відліку війни визначила Сталінградська битва на Волзі. У ній брали участь художники О.Будников, С.Єржиковський, С.Отрощенко; боям за Сталінград присвятили картини Л.Мучник, М.Попенко-Коханий, Ю.Бала-



386. В. Пузирков. Чорноморці. 1947.  
Національний музей українського мистецтва. Київ.

новський, П.Сулименко. Практикувались творчі бригади. Починаючи з 1944 р. вони об'єднували групи українських художників для здійснення поїздок на 1-й Український і 1-й Білоруський фронти. Так виконували свої натурні замальовки В.Костецький, С.Шишко, П.Депутатова, О.Максименко та ін. Перебування на фронтах завершилось виконанням батальних полотен (Ф.Самусев, П.Сулименко, Ю.Балановський).

Поряд з відображенням фронтових подій, відтворювалося життя тилу — самовіддана праця на відбудові зруйнованих міст і великих промислових об'єктів країни (О.Яблонська "Відбудова домни", 1945).

Одне з провідних місць належало портрету, що зумовлювалося потребою увічнити безпосередніх учасників бойових дій, у конкретній особі розкрити нову якість, народжену великими подіями — волю, мужність, високий гуманізм, дати образ захисника-патріота (О.Шовкуненко, К.Трохименко, М.Шаронов, В.Костецький).

Прагнучи правдиво зображувати воєнні дії, деякі митці звертались до документалізму (П.Депутатова, С.Бесєдін, Н.Волкова). Суворий драматизм війни і відвага бійців розкриті в творі В.Пузиркова "Чорноморці" (1947), де відтворена висадка ударного загону морського десанту. Героїко-драматичну тему цього талановитого полотна розвинули українські живописці В.Полтавець, В.Парчевський. До партизанської теми звертались художники С.Отрощенко, С.Лівшиць, В.Задорожний та ін.

Високий рівень творів повоєнного часу завдячував цілій плеяді талановитих живописців, сформованих ще напередодні війни



387. А.Пломеницький. Незабутнє. 1943 рік.  
1963. Національний музей українського мистецтва. Київ.

(Г.Меліхов, Т.Яблонська, В.Костецький, С.Григор'єв, М.Хмелько, О.Максименко та ін.). І якщо в деяких картинах згадувалися події минулої війни, то вони, психологічно розв'язані, мали інший, невідомий попередньому малярству характер. Це засвідчує по-рембрандтівськи глибокий твір В.Костецького "Повернення" (1947) — сцена зустрічі фронтовика з сім'єю. Глибокі почуття матері, яка надіється на повернення сина, відтворив А.Пломеницький у картині "Незабутнє. 1943 рік" (1963). Емоційно прониклива картина "Тато" (1971), де художник Л.Лабенок зобразив дівчинку-підлітка біля узагальнено-символічного, графічно накресленого на стіні портрета солдата. Як і тисячі інших дітей, вона сумує за татом, котрий загинув на війні. (Додаток 5, іл. 388). Найповнішого вираження воєнна тематика досягла в живопису 60–80-х років у творчості молодшого покоління художників (А.Сафаргалін, А.Константинопільський, О.Хмельницький, О.Лопухов, В.Задорожний, В.Гурін).

Історична тема набула особливого значення в роки війни та після її закінчення. Акт проголошення 300-річчя возз'єднання з Росією у Переяславі став темою полотен художників (М.Хмелько, О.Хмельницький, В.Задорожний, М.Дерегус, С.Репін, В.Савенков, Ю.Садиленко та ін.).

Шевченківська тема стала надзвичайно актуальною. Найкращу картину створив Г.Меліхов — "Молодий Тарас Шевченко в майстерні К.П.Брюллова" (1947), де зображена зустріч ушлявленого художника з молодим Шевченком, що визначить його життя та шляхи розвитку української культури. І якщо Г.Меліхов відступає від конкретної достовірності (Шевченко був старшим від зображеного хлопчика на час зустрічі), однак таке рішення посилює історичне значення події, яка відбувається в майстерні маестро на тлі незакінченої картини "Облога Пскова". Саме цей твір дає змогу на його світлому тлі чітко подати образи й окреслити колористично-біле і червоне (характерний колір майстерні Брюллова) як основний тонус твору — емоційно бадьорого піднесення. (Додаток 5, іл. 389). У картинах інших художників рішення образу поета торкалось творчих сторінок його життя (Г.Томенко, В.Патик). Окремі картини присвячено перебуванню Шевченка на засланні (В.Югай, Г.Васецький, К.Філатов). Картини виконано до 150-річчя від дня народження поета, кращий героїко-романтичний образ якого створив М.Божій — "Думи мої, думи мої..." (Додаток 5, іл. 390).

У післявоєнному українському малярстві побутовий жанр — життя і праця людей — стають найсуттєвішим завданням. Розмаїття побутових тем припадає на 50–60-ті роки ХХ ст., у яких на високому художньому рівні змальоване повоєнне життя. Серед них вирізнялись твори Т.Яблонської — майстра тематичної картини. Її картина "Хліб" (1949) — визначне явище в українському мистецтві як за живописним вирішенням, так і за життєвою наповненістю. Тут величаво й природно передано дійство праці, яка підносить і героїзує людину. (Додаток 5, іл. 391).

Звернення до сучасності залишалось вагомим завданням українського мистецтва. Головним героєм була людина праці. В картинах з'являється багато сонця — тема розкривається поетично, емоційно барвисто, з прагненням до монументальності (Т.Голембієвська, В.Кушнір, В.Зарецький, Г.Бородай).

У творче життя післявоєнного періоду влилися і художники старшого покоління: І.Жакевич та Г.Світлицький — у Києві, А.Манастирський, О.Кульчицька та О.Курилас — у Львові. Серед творів Куриласа поетичністю образів, широтою виконання і насиченістю колористичного ладу вирізняються картини "Гуцульська пара" (1937), "На Гуцульщині" (1942).

Творче життя активізувалося в обласних центрах Західної України, зокрема в найбільшому з них — Львові, де працювала значна кількість художників, функціонували художні музеї та навчальні заклади. З інших міст України до Львова приїхало чимало художників, у тому числі випускники

Київського художнього інституту художники-фронтовики І.Гуторов, В.Любчик, М.Ліцинер, Р.Сільвестров, Г.Леонов, Ю.Щербатенко. Вони становили ядро викладачів нового Інституту прикладного та декоративного мистецтва (відкрився 1947). Всі разом почали боротьбу проти формалізму, за упровадження методу соцреалізму, що супроводжувалося прикрими непорозуміннями та, врешті, "прозрінням гонителів", що прониклись живописною культурою "гнилого" Заходу. Так зустрілись дві суперечливі концепції живописності, а найголовніше — два погляди на призначення мистецтва. До групи львів'ян, вихованців художніх академій Варшави, Кракова, Парижа, належали Р.Сельський, М.Сельська, Р.Турін, О.Лещинський, О.Шатківський, В.Манастирський, що володіли високою живописною культурою, і невдовзі отримали ярлики "формалістів". Все ж таки декого з них запросили до викладання в Інституті.

Найвідоміший із них Роман Сельський (1903–1990). Як педагог він орієнтував молодих художників на спадщину світового мистецтва. Визначив колористичні принципи львівського малярства 50–70-х років ХХ ст. "Школа Сельського" виховала десятки визначних майстрів. Р.Сельський був художником широкого діапазону, проте найповніше себе виявив у краєвиді та натюрморті, звертаючись до природи Криму, Карпат, околиць Львова: "На березі моря. Уютне" (1964), "Чорногора" (1968). (Додаток 5, іл. 392). Ці ж теми він продовжує в подальшій творчості: "Причал в Аккермані" (1970), "У Чорногорі" (1972), "Кощаріще за Степанським", "Село Дземброня" (обидві — 1975).

Художники О.Лещинський і В.Манастирський (вихованці Варшавської академії мистецтв) були яскравими представниками постімпресіоністичного краєвиду, в дусі неопуантилізму. Вони надавали перевагу карпатським краєвидам, незмінно природу бачили заповнену сонцем, у переливчастій грі чистих дзвінкх барв. В.Манастирський (з 1968 — професор Інституту) автор кращої картини 1950 років — "Гуцульський гурток народної музики" (1951) з колоритними характеристиками народних музик та низки народних типажів "Легін" (1949), "Верховинка" (1960). (Додаток 5, іл. 420).

Упродовж 50–70-х років посилювалося партійно-ідеологічне керівництво мистецтвом. Рішучий напрям до тематичної картини позначився на художніх виставках Львова, вони присвячувалися ювілейним датам, програмним темам: "Земля і люди", "Слава праці", "Людина праці", "Наш сучасник". Звідси — поява численних ілюстративних, натуралізованих, малохудожніх творів. І все ж тематична картина запанувала на виставках. Її авторами були викладачі та випускники інституту — Ю.Щербатенко, Р.Сільвестров, М.Андрущенко, І.Скобало. Історичну тему підіймали І.Гуторов, М.Добронравов, К.Качанов, М.Кристочук, П.Сингаївський.

З перших випускників у Львові залишився Д.Довбошинський (в інституті очолював кафедру малярства у 1953–1984). Д.Довбошинський вважав історико-революційну тему своїм громадянським обов'язком. Його малярство емоційне, в картинах значну роль виконують колорит і характер пластики. Він малює портрети, краєвиди, побутові сцени, трактуючи їх драматично-драматизовано: "Молоді (Гуцульська пара)" (1967), "Біля струмка" (1978), "Пісня Чорногори" (1980). Привертає увагу "Портрет професора Дмитра Кривача" (1985). (Додаток 5, іл. 394). Особливо натхненно малює Львів, місто його захоплює красою старих пам'яток й стильовою цільністю та патиною часу, що породжувало пошуки своєрідної живописної інтерпретації: "Вежа Корнякта" (1971), "Собор у Львові" (1970), "Монастир Бенедиктинок" (1994).

Якщо С.Коропчак (1926–2000) трактує краєвид фактурно-драматизовано з романтичним піднесенням ("Над ставком", 1973), то для В.Патика цей жанр є засобом діалогу з минулими та сучасністю, відповіддю на співзвучність із

часом та його духовними потребами, бо красвидом відкривається Україна кожному поколінню інакше.

В.Патик об'їздив усю Україну, побував у Прибалтиці, на Кольському півострові, оглянув Росію із заходу до сходу, а в останнє десятиліття часто відвідував країни Європи. Його краєвиди характеризує епічність, монументальність та декоративність: "Запоріжжя. Дуб" (1986), "Дусанівська земля" (1983). (Додаток 5, іл. 395). Такими є і "Черемош у Дземброні" (1990), "Арль. Кафе "Ван Гог" (1997). Натюрморти він малює широко і барвисто, часто квіти, зокрема соняшники ("На спомин дружині", 1980). Виконує портрети й історичні картини ("Довбуш — наша слава", 1967; "Жінка з Русова", 1970; "Дівчина з Буковини", 1966).

Повною протилежністю відкритості та ясності природі В.Патика є краєвиди К.Звіринського (1923–1997). Вони колірно насичені, тонко згармонізовані, перейняті поетичним зосередженням і таємничістю: "Ліс", "Хатка в лісі" (1966) з циклу "Мандрівки в дитинство".

Новий етап львівського живопису започаткувало молодше покоління художників, вихованців інституту. Це були 80-ті роки — перед великими змінами. Їх об'єднувало критичне відношення до поширеної у Львові стихійної експресивної живописності, висока вимогливість до пластичних засобів, особливо до малюнка, тяжіння до картини-роздуму, увага до психологічної виразності. Відбувалось становлення нового типу художнього мислення, з новим розумінням картини драматичного змісту, гострим сюжетом і складним соціально-психологічним образом. Початки такого мислення виявили художники Я.Медвідь (тематична картина), О.Мінько (натюрморт), З.Флінта (краєвид) та ін. Поетику природи пронизливо подає О.Мінько: "Теплий травень" (1981), "Сонячний ранок у полі" (1985). З.Флінту вирізняє об'єктивний і цільний погляд на природне оточення: "Свято урожаю" (1973), "Перші покоси" (1983). Натомість вони тяжіють до портрета, втілення думки про людину як творчу і діяльну особистість. Серед портретів З.Флінти — художники Зиновій Кецало, Андрій Бокотей з сином, Роман Сельський, поет Микола Вінграновський, скульптор Еммануїл Мисько. Їхнє мистецтво було співзвучне з часом і мало великий вплив на творчість наступного покоління художників. У їх числі — Л.Серветник-Юрчук, М.Шимчук, В.Риботицький, Б.Буряк, Д.Коштура, В.Москалюк, Є.Манишин (краєвид), П.Сипняк, О.Скоп, В.Нестеренко, В.Федорук, І.Проців, В.Марчак (фігуративні сцени).

Львівське товариство художників доповнив М.Бідняк (1930–2002), художник трагічної долі й унікального мистецького обдарування. Він творив у всіх художніх жанрах, але насамперед у сакральному малярстві — "Чорнобильська Богоматір" (Додаток 5, іл. 397).

Крім Львова, склалися нові мистецькі центри на Закарпатті та Буковині. Яскраву сторінку становить мистецтво Закарпатської України. Ця частина України найбільше висунута на захід і межує з Угорщиною, Чехією, Словаччиною, що визначило навчальні орієнтири —



396. З.Флінта. Скульптор Еммануїл Мисько. 1984. Національний музей. Львів.

талановита молодь мистецьку освіту здобувала у Будапешті та Празі. Основоположниками закарпатської художньої школи стали Й.Бокшай (1891–1975), А.Ерделі (1891–1955), Е.Грабовський (1892–1955), Ю.Віраг (1880–1949). Троє перших навчались у Будапештській академії мистецтв, Віраг — у Мюнхені та Парижі (Академії Р.Жюльєна). Малювали портрети, краєвиди, картини побутового жанру. Й.Бокшай у ранніх творах звертався до різних жанрів: портрет, краєвид, побутова картина, книжкова та станкова графіка. Із закарпатських художників лише Й.Бокшай у ранньому періоді займався монументальним малярством — розпис плафону кафедрального собору в Ужгороді (1939), де виявилися впливи італійського мистецтва, зокрема Дж. Б.Тьєполо. В 20-х роках з ініціативи Й.Бокшай й А.Ерделі в Береговому та Кошицях (Східна Словаччина) відбулася перша виставка (демонстрували твори Ю.Віраг, Е.Грабовський, Й.Бокшай, А.Ерделі, С.Берегі та ін). Вони організували приватну студію, згодом — Публічну школу рисунка (1927). Серед талановитих живописців, які тут навчалися, — А.Коцка, Е.Контратович, З.Шолтес, А.Борецький, А.Добош. Було створено Товариство діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі (1931) — виставки відбувалися в Закарпатті, Празі, Братиславі, Кошицях. Характер живопису був строкатим: вплив формалістичних течій, переважно експресіонізму, сюрреалізму, символізму; водночас міцнів реалізм, що сприяло становленню у 30-х роках Закарпатської школи реалістичного малярства.

А. Ерделі був художником іншого складу. Він вивчав нові досягнення європейського мистецтва. Роками перебував у Парижі, Мюнхені й інших містах, що позначилось на його розумінні пластичних засобів. Проте найважливішим для художника було розуміння засад колористичної гармонії, властивої творчості імпресіоністів і постімпресіоністів. Звідси постає нова естетика художнього твору: святкова декоративність та підкреслена вільність мазка, ніби ескізна незавершеність. Ерделі малював краєвиди, натюрморт, особливо портрети: "Портрет батька" (1926), "Сімейний портрет" (1928), "Художниця Магда М.", "Портрет А.С." (обидва — 1931). В них увага звернена на характер людини, її духовну сутність: "Гуцулки", "Українські жінки", "Цигани".

Закарпатське малярство 1920–1940 рр. складалося поступово, звільняючись від деякого впливу угорського та чеського мистецтва і виростаючи на ґрунті духовної та матеріальної культури свого краю, що надавало йому глибоко національного виразу.

У 30-х роках в мистецтво Закарпаття прийшло молодше покоління, до якого належали А.Коцка, Е.Контратович, А.Борецький, З.Шолтес, Ф.Манайло. Станкові та монументальні картини Ф.Манайла виразно позначені впливами експресіонізму та народного мистецтва.

Після акту приєднання Закарпаття до радянської України (1945) на творчості видатних майстрів відбилися нові історичні та соціокультурні зміни. З'явилися тематичні картини Е.Контратовича, краєвиди А.Борецького, "Груповий портрет ужгородських художників" А.Ерделі, "Бокораші" та "Великий Верх" Й.Бокшай, сповнена ліричної чарівності "Верховинка" А.Коцки, "Лісоруби" Г.Глюка, "Гуцульська гражда" Ф.Манайла, які належать до високих творчих досягнень мистецтва краю (Додаток 5, іл. 399, 401, 402).

Картина Глюка "Лісоруби" — майстерно виконаний твір за плернерним живописним вирішенням і невимушеністю композиції. Картина демонструвалася на багатьох виставках в Україні та за кордоном.

Серед закарпатських художників живописною манерою й епічним вирішенням побутової тематики сучасного села виділявся художник В.Микита, вдумливий психолог-портретист і знавець життя народу: "За щастя внука (у сільському клубі)". До таких тем зверталися А.Шепа, Е.Медвецька, М.Медвецький.



398. А.Ерделі. Груповий портрет ужгородських художників. 1947. Національний музей українського мистецтва. Київ.

Художник широкого профілю П.Балла — автор нечастої у мистецтві Закарпаття історичної картини ("Повстання селян у с. Паланки 1703 року").

Майстри краєвиду досягли особливо значних успіхів. У кожного з них розкрились потужні живописні якості, де колір виконував надзвичайно суттєву роль. Пленерне малярство закарпатців, завдячуючи барвистій природі, вирізняло своєрідне, динамічне і безпосереднє сприйняття світу. До групи художників краєвиду належать



400. А.Коцка. Верховинка. 1956.

А.Кашшай, З.Шолтес, В.Габа, І.Шутев, Ю.Герц, М.Шубо, М.Сапатюк, Ш.Петкі, А.Мартон, В.Бурч, Ю.Сяркевич та ін. Талановитим художником, автором народних сцен та епічних краєвидів був М.Романішин ("Свято"). (Додаток 5, іл. 403).

Творче життя на початку 50-х років розгорталось в інших обласних центрах. В кожному з них воно набувало своєрідного характеру, спиралось на багатющі традиції народного мистецтва та духовні скарби свого краю.

У Івано-Франківську (до 1963 — м. Станіслав) мистецьке

життя активізувалося приїжджими з інших областей України художниками. Характер живопису визначила краса природи Карпат, мальовничість життя і побуту гуцулів, героїчна романтика минулого та поетична сучасність. Тут розпочав творчість дисидент-шістдесятник О.Заливаха, котрий пройшов пекло Гулагу. В різних жанрах після закінчення Петербурзької академії мистецтв працював М.Варення: краєвид, портрет, побутова картина, трактовані святково-монументалізовано ("Обід пастухів", 1970; "Святкова Верховина", 1977). Близький до нього за інтерпретацією й образним мисленням І.Лобода. Йому властива та ж парадна тональність у портретах, сюжетних композиціях ("Гуцульські килимарки", "На оновленій Верховині"), історичних сценах ("Олекса Довбуш", "Переможці"). Так само різнобічний П.Сахро — у портретах, краєвидах, побутових картинах, з дещо загостреною колористикою та нахилом до декоративізму. Проте це не суперечить романтичним тенденціям, властивим його творчій індивідуальності ("Портрет народного майстра М.Волощука", "Народні майстри Ю. та С. Карпанюки", "З весілля", 1969). Жанр краєвиду особливо розвинули М.Бондаренко, А.Ляшков, Ф.Майко, О.Шеванюк, М.Попов, П.Євсєєв, Б.Голубов, П.Сопільник, П.Босчко. До лірико-настрогового образу природи звертається О.Коровай ("Мальовнича Україна", "Груші цвітуть"). М.Фіголю властиве масштабне охоплення природи з грандіозними змінами та динамічним пульсом сьогодення ("Нафтові свердловини"); він автор історичних сцен — "Галич 1221 р. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий". Молодше покоління схильне до синтезу досягнень світового й українського мистецтва (М.Варення Молодший — "Літо. Триптих", "Зустріч").

Творчий колектив Луцька становлять випускники Київського, Львівського й інших художніх закладів освіти. Початок художнього життя у 50-х роках ХХ ст. розгорнули Д.Латишев, П.Сензюк, А.Ніколаєнко. Чільне місце зайняла тематична картина, звертання до історичного минулого Волині: М.Гевелюк ("Колківська демонстрація", "Хроніка поліського села"). Близькі до нього за характером творчості А.Климов, О.Шмаков, Г.Чорнокнижний; останні двоє подорожували на Камчатку та Чукотку, їхні твори — свідчення пошуків нових засобів і виразнішої образної структури. Волинський краєвид — своєрідний



404. М.Варення. Святкова Верховина. 1977. Художній музей. Івано-Франківськ.

образ природи, наділений поетикою Лесі Українки. Йому повністю відданий О.Байдуков (цикл "Краса рідного краю"). Нове покоління піднімає теми з поглибленою увагою до культури виконання й ускладнення змісту (К.Борисюк "Пам'ять").

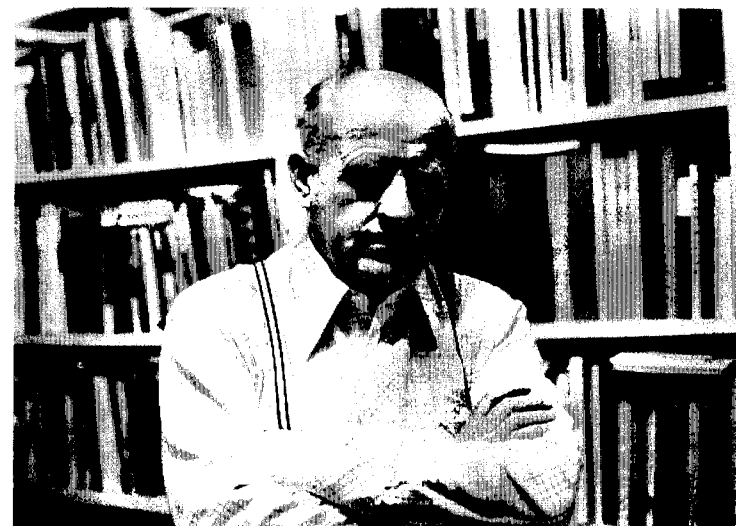
У Рівному творче життя зростало з відбудовою міста, яке відроджувалося майже заново, як і Тернопіль. Ядром творчої групи стали випускники Київського художнього інституту. Ритм життя міста програмував творчу діяльність. Ще в 60-х роках тут популярними були мотиви Півночі, сцени з життя камчатських оленярів, які привнесли живописці А.Довженко, В.Крупіна, згодом — Р.Зв'ягинцев. Потім їхні теми були пов'язані з історичними подіями та сучасністю. Засновником Рівненської Спілки художників був В.Колосов.

Тернопільські художники С.Ковальчук, Д.Стецько, Я.Новак, Б.Ткачик, М.Лисак, В.Козловський прагнуть до асоціативно-символічного наповнення змісту. С.Ковальчук піднімає тривожний голос на захист природи ("Пори року", "Ім-провіз", 1999). Творчість Д.Стецька характеризує досягнення глибинної суті національного духу й моральна проблематика ("Пори року", "Скрипаль", "Гречаний мед"), а в історичній темі — глобальність подій ("Хрещені могили"). Я.Новак тяжіє до символічного ускладнення образів, використовуючи фольклор, народну творчість ("Весілля на селі", "Незбагнений апостол", 1999). Б.Ткачик малює землю і людину в органічній єдності ("Діалог з дитинством", "Дерево життя", "Три покоління", 1982). Його груповий портрет "Корифеї землі Тернопільської" (1987) та "Археолог І.Герета" (1988) — це духовний вираз рідної землі. Патріотичне почуття заповнило всю творчість художника: "Голодомор" (1993), "Вічна мелодія", диптих, присвячений І.Миколайчуку (1997), "З домовини встане Україна".

На Буковині активно працював випускник Віденської академії мистецтв Ю.Пігуляк (1845–1919). Він виконав портрети ("Портрет Т.Шевченка", 1889; "Портрет Ю.Федьковича", 1886), краєвиди та сцени з життя гуцулів ("Гуцули", "На перелазі"). Крупнішим художником Буковини був М.Івасюк (1865–1937). Навчався в мистецьких академіях Відня та Мюнхена. Працював у Чернівцях, Львові, Києві. Заснував у Чернівцях першу художню школу (1899–1908). Займався історичним, побутовим малярством, портретами. Автор картин на теми історії України: "Битва під Хотиним" (1903), "Богун під Берестечком" (1919). Його відома картина "В'їзд Богдана Хмельницького у Київ" (1892–1912) радше парадно-тріумфальна, створена під значним впливом польського художника Яна Матейки. Високі художні якості притаманні картинам Івасюка на побутову тематику: "Гуцулка під деревом", "Мати" (1908). Чільне місце в художньому житті Буковини належить І.Беклемішеві. Її творчі інтереси виражені в краєвиді ("Гірський гомін", "Стара фортеця", "Червоні буки"). В інших художників природа набувала різноманіття образного вираження: емоційного загострення (Е.Нейман), лірико-споглядального характеру (І.Холоменюк, В.Санжаров). Портретний жанр успішніше виявлений у творчості В.Симоненка ("Портрет композитора С.Сабодаша", "Портрет художника О.Плаксія").

Висока культура українського живопису завжди спиралася на досягнення європейського мистецтва та глибокі національні традиції.

## Слово про колегу



Є люди, котрі, як далека зірка, випромінюють світло. Доля подарувала мені десять років творчої співпраці з професором Дмитром Петровичем Крвавичем — надзвичайно цікавою, шляхетною людиною. Його енциклопедичні бесіди захоплювали. Приваблювали глибина змісту, теоретичні узагальнення, широта інтересів не лише професійних (скульптура), а й у галузі музики, театру, літератури, поезії (яку він знав і натхненно декламував). КНИГА була його пристрастю.

Професор Д. Крвавич одним з перших підтримав ідею і проект видання "Українського мистецтва". Розмова про це відбулася ще під час спільної роботи над посібником "Українська культура: історія і сучасність" (Львів, "Світ", 1994), який вміщує окремий розділ з мистецтва, де на моє запрошення він підготував розділ "Скульптура".

Як багаторічний проректор з наукової роботи Львівської академії мистецтв (ЛІАМ, тепер — Національна) він глибоко усвідомлював необхідність видання "Українського мистецтва" для вищої школи. Проект підтримали професори Е.Мисько (тодішній ректор ЛІАМ), В.Овсійчук (завідувач відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, викладач ЛІАМ), С.Павлюк (директор Інституту народознавства).

Авторський колектив об'єднався, працюючи на стику філософських аспектів мистецтва (С.Черепанова), мистецтвознавства, художніх ідей у пластиці (Д.Крвавич) та малярстві (В.Овсійчук). Часто збирались "втрійко", як говорив Дмитро Петрович, — натхненник нашої спільної роботи. Він не просто об'єднував авторський колектив, а був його душею і порадиником, інтелігентно залагоджував різні проблеми, що звичайно виникали.

Два чинники визначали життєве кредо професора: *Родина і Україна*. Він створив свою Україну у вимірі Вічності (понад 90 скульптурних тво-



рів). З-поміж них вирізняються монументальні, зокрема, у Львові — пам'ятники Маркіяну Шашкевичу (1989); Михайлові Грушевському (1994; у співавт.). (Додаток 4, іл. 341, 342). Відомі його скульптурні композиції — "Козак Мамай" (1959, приватна збірка); "Мир" (гіпс тонований, Львівська галерея мистецтв). Привертають увагу опоетизовані жіночі образи — "Ранок: Голова дівчини" (1959, майоліка; Національний художній музей, Київ); "Спогад: Голова" (1963, майоліка; Івано-Франківський художній музей); "Оля: Голова" (1964, гіпс тонований; власність автора) та ін.

Плідні здобутки характеризують професора і в галузі теорії мистецтва (понад 85 наукових праць). Йому присвячена перша книга серії "Славетні галичани", започаткована видавництвом "Вільна Україна" (В.Грабовський. Крвавич. — Львів, 1997). Зовнішність професора, мужня статура, особлива життєва мудрість приваблювали колег-митців, які створювали його портрети: скульптурний (1960) виконав Еммануїл Мисько, живописний (1985) — Данило Довбошинський. (Додаток 5, іл. 394).

Педагогічна діяльність професора Дмитра Крвавича заслуговує на окреме дослідження. Він творчо реалізував педагогічні принципи: "Учителю, виховай учня, щоб було у кого навчатися", та особливо — "Відкрий Людину". В числі його учнів — А.Бокотей, Б.Галицький, А.Галян, Б.Гладкий, Р.Головач, Б.Дубровін, О.Євтушенко, Д.Журавльов, Є.Зібров, О.Капустяк, І.Козлик, І.Колісник, Г.Кудлаєнко, В.Лютій, М.Обезюк, В.Одрехівський, І.Чумак. Упродовж років співпрацювали з ним його учні, нині відомі скульптори М.Посікіра та Л.Яремчук.

Дмитро Петрович працював до останнього дня. Ще першого квітня 2005 р. ми бачились (він перебував на лікуванні у шпиталі о. Андрея Шептицького), узгоджували деякі питання видання третьої частини посібника. Призначили наступну зустріч за два дні. Та, на превеликий жаль, 2 квітня 2005 р. професор завершив свій життєвий шлях.

Тепер ми особливо відчуваємо відсутність нашого колеги. Однак пам'ять про нього допомагає в подальшій роботі.

Від співавторів

Світлана Черепанова

## ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

### Вступ

- Алпатов М.В. (1976) Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М., 1976.
- Батте Ш. (1806) Изящные искусства, приведенные к одному главному началу // Начальные правила словесности: В 4 т. — М., 1806. — Т.1.
- Бахтин М.М. (1979) Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
- Берковский Н.Я. (1973) Романтизм в Германии. — Л., 1973.
- Бистрицький Є.К. (1996) Філософський образ культури та світ національного буття // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. — К., 1996.
- Бычков В. (2005) Философия искусства Николая Бердяева // Искусствознание. — 2005. — № 4. — С. 495–517.
- Браун Д. (2004) Код да Винчи /Пер. с англ. Н.В.Рейн. — М., 2004.
- Вельфин Г. (1913) Ренессанс и барокко. — СПб., 1913.
- Вельфин Г. (1930) Основные понятия истории искусства. — М., Л., 1930.
- Вельфин Г. (1934) Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. — Л., 1934.
- Вельфин Г. (1994) Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. — СПб., 1994.
- Винкельманн И. (1935) История искусства древности // Винкельманн И. Избранные произведения и письма. — М., Л., 1935.
- Виппер Б.Р. (1956) Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. — М., 1956.
- Власов В.Г. (1995) Стили в искусстве. Словарь (архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура). — Т. 1. — СПб., 1995.
- Гегель Г.Ф. (1977) Энциклопедия философских наук. — М., 1977. — Т. 3. Философия духа.
- Гете И.В. (1937) Простое подражание природе, метод, стиль // Гете И.В. Соч.: В 16 т. — М., 1937. — Т. 10.
- Горський В.С. (1996) Історія української філософії. — К., 1996.
- Дворжак М. (1978а) История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. — М., 1978. — Т. 1. (XIV и XV ст.). — 176 с.
- Дворжак М. (1978б) История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. — М., 1978. — Т. 2. (XVI ст.). — 396 с.
- Жильсон Э. (2004) Живопись и реальность /Пер. с франц. — М., 2004.
- Жолтовський П.М. (1986) Золотий перетин // Пам'ятки України. — 1986. — № 2. — С. 18–19.
- Залозецький В. (1925) Значіння історії українського мистецтва // Стара Україна. Часопис історії та культури. — Львів, 1925. — Ч. 7–10.
- Іванов С.І. (2005) Каталог виставки. Графіка. Скульптура. Живопис // Галерея "Триптих", 2005. — 22 с.
- Каган М. (1973) Эстетика эпохи Возрождения // Лекции по истории эстетики. — Л., 1973. — Кн. I. — С. 76–90.
- Карл Е. Щорске (2003) Віденський Fin-de-siècle. Політика і культура /Пер. з англ. О.Коцюмбас. — Львів, 2003.
- Козак Н. (1999) З Візантії на Захід: концепція історії українського мистецтва В.Залозецького // Народознавчі зошити. — 1999. — № 4. — С. 495–498.
- Конрад Н.И. (1972) Запад и Восток. — М., 1972.
- Крвавич Д. (1998) Феномен творчої волі у житті художника // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта: Зб. наук. праць / Упоряд. і відп. ред. С.О.Черепанова. — Львів, 1998. — Вип. 3. — С. 335–343.
- Кримський С. (1999) Концептуальний лад аналізу перехідного процесу // Наукові записки. — К., 1999. — Т. 8. Філософія та право. — С. 4–10.
- Лазарев В.Н. (1922) Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. — М., 1922.
- Лазарев В.Н. (1956) Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. — М., 1956. — Т. I.
- Лессинг Г. (1968) Лаокоон. — К., 1968.
- Лосев А.Ф. (1978) Начальные стадии неоплатонической эстетики Ренессанса // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978.
- Наливайко Д. (1993) Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби бароко // Українське бароко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців / Київ, 27 серп. — 3 верес. 1990 р. — К., 1993.

- Ницше Фр. (1910) Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. — М., 1910.
- Пановский Э. Перспектива или конструирование формы. — М., 2005.
- Паславський І.В. (1990) Проблема людини та її призначення в земному бутті (співвідношення принципів дії та споглядання) // Філософія Відродження на Україні. — К., 1990. — С. 79–95.
- Ренессанс. Бароко. Класицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. — М., 1968.
- Ротенберг Е.И. (1974) Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения. — Изд. 2-е. — М., 1974.
- Рудницький Л.Д. (2003) Феномен німецького Романтизму: контури й орієнтири // Мислителі німецького Романтизму. — Івано-Франківськ, 2003. — С. 9–18.
- Свидерская М.И. (1989) Е.И.Ротенберг — историк искусства // Ротенберг Е.И. Искусство Италии 16–17 веков. — М., 1989.
- Тавризян Г.М. (1988) О.Шпенглер, Й.Хейзинга: две концепции кризиса культуры. — М., 1988.
- Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993.
- Черепанова С. (2002) Стиль мислення як концептуалізація буття // Вища освіта України. — 2002. — № 3. — С. 25–30.
- Черепанова С. (2004) Філософія освіти і мистецтво: становлення особистості як творчого суб'єкта культури // Народознавчі зошити. — 2004. — № 3–4. — С. 321–330.
- Чижевський Д. (1941–1944) Українська барокова література. Нариси. — Прага, 1941–1944. — Ч. 1–3.
- Чижевський Д. (1978) Культурно-історичні епохи. — Авсбург, 1978.
- Шеллинг Ф.В. (1966) Философия искусства. — М., 1966.
- Шпенглер О. (1923) Закат Европы: В 2 т. — М., П., 1923. — Т. 1.
- Шопенгауер А. (1901) Мир как воля и представление // Шопенгауер А. Полн. собр. соч. — М., 1901. — Т. I.
- Юнгер Д. (2004) Восток и Запад. — М., 2004.
- Якимович А. (2004) Новое время. Искусство. Культура. — СПб, 2004.
- Яців Р. (1998) Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х — початку 1920-х років // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка (далі — ЗНТШ). — Львів, 1998. — Т. ССХХVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — С. 184–224.

## Розділ I

### 1.1

- Антонович Д. (1923) Скорочений курс історії українського мистецтва. — Прага, 1923.
- Бевз М. (1998) Жовква — ренесансне ідеальне місто. Українська реалізація концептуальної схеми П'єра Катанео // Істор. мистец. та архіт. спадщина Жовкви. Пробл. охорони, реставрації та використання. — Жовква, Львів, 1998. — С. 36–43.
- Бевз М. (2002) Проблеми дослідження, систематизації та охорони планувальних укладів історичних міст (На матеріалах Галичини) // Народознавчі зошити. — 2002. — № 2. — С. 237–251.
- Білецький П.О. (1969) Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — К., 1969.
- Вуйцик В.С. (1991) Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. — 2-ге вид., доп. — Львів, 1991. — 128 с.
- Голубець М. (1920) Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії. — Львів, 1920.
- Драган М. (1937) Українські дерев'яні церкви. — Львів, 1937.
- Жолтовський П.М. (1978) Український живопис XVII–XVIII ст. — К., 1978.
- Ісаєвич Я.Д. (1966) Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст. — К., 1966.
- Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 2.
- Крип'якевич І. (1907) Львівська Русь в першій половині XVI віку. — ЗНТШ, 1907. — Т. 28.
- Ленченко В.О. (2002) Хортицький замок Дмитра Вишневецького // Президент. — 2002. — № 7–8. — С. 103–107.
- Лесик О.В. (1993) Замки та монастирі України. — Львів: Світ, 1993. — 176 с.
- Логвин Г. (1963) Украинское искусство X–XVIII вв. — М., 1963.
- Логвин Г. (1968) По Україні. — К., 1968.
- Мартинюк А. (2002) Ренесансна житлова архітектура Жовкви // Народознавчі зошити. — 2002. — № 2. — С. 262–271.
- Марченко М.І. (1961) Історія української культури з найдавніших часів до середини XVII ст. — К., 1961.
- Мацюк О. (1997) Замки й фортеці Західної України. — Львів, 1997. — 160 с.

- Маслов С.І. (1943) Культурно-національне відродження на Україні в кінці XVI і першій половині XVII століття. — Укр. літ. — 1943. — № 12.
- Міляева Л., Логвин Г. (1963) Українське мистецтво XIV—першої половини XVII ст. — К., 1963.
- Нариси з історії українського мистецтва. — К., 1966.
- Нельговський Ю.П. (1983) Ренесанс в архітектурі України XVI—першої половини XVII ст. // Українське мистецтво в міжнародних зв'язках. — К., 1983. — С. 42–53.
- Овсійчук В.А. (1969) Архітектурні пам'ятники Львова. — Львів, 1969. — 172 с.
- Овсійчук В.А. (1985) Українське мистецтво другої половини XVI—першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. — К., 1985. — 184 с.
- Патріарх Димитрій (Ярема). (2005) Іконопис Західної України XII–XV ст. — Львів, 2005. — 508 с.
- Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVI века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. — М., 1897. — Вып. 4
- Свєцицький І. (1928) Іконопис Галицької України XV–XVI віків. — Львів, 1928.
- Dobrowolski T. (1948) Polskie malarstwo portretowe. — Kraków, 1948.
- Czolowski A., Janusz B. (1926) Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego. — Tarnopol, 1926.
- Łoziński W. (1890) Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku. — Lwów, 1890.
- Łoziński W. (1898) Sztuka Lwowska w XVI–XVII wieku. — Lwów, 1898.
- Gębarowicz M. (1962) Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. — Toruń, 1962.
- Mańkowski T. (1936) Lwowski cech malarzy w XVI–XVII wieku. — Lwów, 1936.
- Przywileje z XVI w. dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie. — Lwów, 1910. — Т. 2.
- 1.2
- Воробьева Е.В., Туц А.А. (1983) Анализ и реставрация Успенского собора в Галиче // Сов. археология. — 1983. — № 1.
- Драган М. (1970) Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. — К., 1970. — С. 45, 52–55.
- Жолтовський П.М. (1973) Художнє життя на Україні XIV–XVIII ст. — К., 1973. — С. 28–30, 124–127.
- Любченко В.Ф. (1981) Львівська скульптура XVI–XVII століть. — К., 1981. — 216 с.
- Тищенко О.Р. (1977) Походження поліхромованих керамічних рельєфів зі Стариці та Дмитрова // Археологія. — К., 1977. — № 24. — С. 46–51.
- Нельговський Ю.П. (1967) Скульптура та різьблення другої половини XVI—першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 2. — С. 118–156.
- Gębarowicz M. (1962) Studia nad dziejami kultury artystycznej w Polsce. — Toruń, 1962. — S. 15–34, 57–62.
- Łoziński W. (1898) Sztuka Lwowska w XVI–XVII wieku. — Lwów, 1898. — S. 150–153.
- Zlat M. (1969) Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w. Treści dzieła sztuki. — Warszawa, 1969. — S. 107–110.

### 1.3

- Архив Юго-Западной России. — К., 1904. — Т. 2. — Ч. 1. — С. 378.
- Вуйцик В. (1972) Новознайдений твір Федора Сеньковича // Образотворче мистецтво. — 1972. — № 2. — С. 28–29.
- Жолтовський П.М. (1958) Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва. — К., 1958.
- Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 2. — С. 295.
- Львівський портрет XVI–XVIII ст. (Каталог виставки). — К., 1967.
- Міляева Л.С. (1967) Ідеї національно-визвольної боротьби в стінопису міста Потелича // Українське мистецтвознавство. — К., 1967. — Вип. 1. — С. 119.
- Міляева Л.С. (1971) Росписи Потелича. — М., 1971. — 216 с.
- Овсійчук В.А. (1985) Українське мистецтво XVI—першої половини XVII ст. — К., 1985. — С. 126–162.
- Радойчиц С. (1967) Иконы в Югославии // Иконы на Балканах. — София, Белград, 1967. — С. XXII.
- Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVI века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. — М., 1897. — Вып. 2. — С. 41, 82, 89.

- Транквилион Кирилл.* (1618) Зерцало богословія. — Почаев, 1618. — Ч. 2. — С. 9–19.  
*Хойнацкий А., Крыжановский Г.* (1897) Почаевская Успенская лавра. Историческое описание. — Почаев, 1897.  
*Gębarowicz M.* (1969) Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. — Wrocław, 1969. — S. 18–19.

## Розділ II

## 2.1

- Ковальчик Є.* (1991) Пізньобарокові магнатські резиденції на Волині та Львівщині // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 50–63.  
*Ковальчик Є.* (2002) Пізньобарокові костели Кам'янецької дієцезії // Архітектурна спадщина України. — 2002. — Вип. 5. — С. 104–115.  
*Колосок Б.* (1991) Архітектура Луцька періоду бароко // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 30–44.  
*Логвин Г.* (1993) Архітектура українського бароко // Українське бароко. Матеріали I конгресу Міжнарод. асоціації українців (Київ, 27 серп. — 3 вересня 1990 р.). — К. 1993. — С. 226–234.  
*Макаров А.* (1994) Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 198.  
*Підгірняк С.* (2002) Стиль бароко та прояви його рис в архітектурі сучасних храмів України // Особняк. — 2002. — № 3 (22). — С. 29–32.

## 2.2

- Возницький Б.Г.* (1991) Проблема інспірацій у творчості Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст. // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 105–113.  
*Возницький Б.Г., Кравич Д.П.* (1971) Скульптор Матвій Полейовський // Образотворче мистецтво. — 1971. — № 6.  
*Возницький Б., Опанасенко Н.* (1988) Мастер Пинзель — легенда и реальность: Каталог выставок. — Львов, 1988.  
*Гембарович М.* (1968) Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1968. — Т. 3.  
*Голубець М.* (1937) Мистецтво // Історія української культури / Видання Івана Тиктора. — Львів, 1937.  
*Драган М.* (1970) Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. — К., 1970. Иконостас. Происхождение. — Развитие. — Символика. — М., 2000. — 752 с.  
*Кравич Д.* (1991а) Львівська барокова скульптура: джерела інспірації // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 96–105.  
*Кравич Д.* (1991б) Скульптор Михайло Філевич // Вісн. Львів. держ. ін-ту прикладного та декоративного мистецтва. — 1991. — Вип. 2.  
*Кравич Д.* (1998) Українська скульптура періоду рококо // ЗНТШ. — Львів, 1998. — Том ССХХХVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — С. 127–154.  
*Кроценко М.* (1996) Загорівський монастир Різдва Богородиці на Волині // З історії української реставрації. — К., 1996.  
*Логвин Г.* (1959) Архітектура і скульптура ратуші в Бучачі // Питання історії архітектури та будівельної техніки. — К., 1959. — С. 159–176.  
*Островський Я.* (1991) Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи Майстра Пінзеля // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 148–153.  
*Серебрянников Н.Н.* (1967) Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1967.  
*Wochtak A.* (1935) Ze studiów nad rzeźbą, Lwowską w epoce rokoka. — Kraków, 1935. — S. 4.  
*Hornung Z.* (1930) Ze studiów nad rzeźbą polską XVIII wieku. Figury drewniane w kościele ormiańskim w Stanisławowie. Sprawozdania Towarzystwa naukowego we Lwowie. — 1930. — T. 10.  
*Hornung Z.* (1937) Lwowska plastyka reliefowa XVIII wieku // Arkady. — 1937. — Roc. 3. — N 3.  
*Ostrowski J.* (1993) Kościół parafialny p. w. Wniebowzięcia Panny Marii w Buczaczu // Kościoły i klasztory rzymsko-katolickie dawnego województwa Ruskiego. — Kraków, 1993. — T. 1.  
*Świątcickiej I.* (1938) Rachunki robót malarskich w katedrze Św. Jura we Lwowie w latach 1768–1779 // Dawna sztuka. — 1938. — [N] 1.  
*Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem i Wschodem: Katalog pod redakcją Konstantego Kalinowskiego.* — Poznań, 1993.

## 2.3

- Білецький П.О.* (1969) Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — К., 1969.  
*Батіг М.І.* (1957) Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас. — Л., 1957.  
*Возницький Б.Г.* (1967) Творчість українського художника Іова Кондзелевича // Львівська картинна галерея. — Львів, 1967.

- Голубець М.* (1920) Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії. — Львів, 1920. — С. 13.  
*Жолтовський П.М.* (1978) Український живопис XVII–XVIII ст. // Історія українського мистецтва: В 6 т. — К., 1978. — Т. 3.  
*Логвин Г.Н.* (1963) Украинское искусство X–XVIII вв. — М., 1963.  
*Овсійчук В.* (1991) Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. — К., 1991. — 400 с.

## Розділ III

## 3.1

- Асеев Ю.С.* (1989) Стили в архитектуре Украины. — К., 1989.  
*Вечерський В.В.* (1994) До питання про національний стиль в архітектурі України XVII–XVIII ст. // Архітектурна спадщина України. — 1994. — Вип. 1. — С. 102–113.  
*Кричевський В.Г.* (1938) Заповідник Т.Г.Шевченка в Каневі / В.Г.Кричевський, П.Ф.Костирко // Архітектура Рад. України. — 1938. — № 3. — С. 34–38.  
*Малаков Д.В.* (1988) По Брацлавщине. — М., 1988.  
*Овсійчук В.* (2001) Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001. — 446 с.  
*Ощепков Г.Д.* (1950) Архитектор Томон. 1754–1813: Материалы к изуч. творчества. — М., 1950. — 168 с.  
*Ричков П.А.* (1990) Західноукраїнські міста-фортеці XVI–XVIII ст. // Пам'ятки України. — 1990. — № 2. — С. 20–22.  
*Dupin-Borkowski J.S.* (1895) Genealogia żyjących utytułowanych rodów polskich. — Lwów, 1895.  
*Maikowski T.* (1923) Początki nowożytnego Lwowa w architekturze. — Lwów, 1923.  
*Rastawiecki E.* (1957) Słownik malarzów polskich, tuteż obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających. — Warszawa, 1957. — Т. 3.  
*Jaroszewski T.* (1991) Pałac w Tulczynie i początki architektury klasycznej na Ukrainie / Przegląd wschodni. — Warszawa, 1991. — Rok. 1. — Zeszyt 1.

## 3.2

- Винкельманн И.И.* (1933) История искусства древности. — М., 1933.  
*Мифы народов мира. Энциклопедия.* — М., 1992. — Т. 1.  
*Мифы народов мира. Энциклопедия.* — М., 1992. — Т. 2.  
*Турчин В.* (1981) Эпоха романтизма в России. — М., 1981.  
*Ciestelski W.* (1890) Pomnikowe rysy cmentarzy Lwowskich. — Lwów, 1890. — S. 49–50.  
*Papee F.* (1894) Historia miasta Lwowa w zarysie. — Lwów, 1894. — S.157–163.

## 3.3

- Алексеева Т.В.* (1975) Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. — М., 1975  
*Амишинская А.М.* (1982) Тропинин-романтик // Василий Андреевич Тропинин. Исследования. Материалы. — М., 1982. — С. 127.  
*Антонович Д.* (1923) Скорочений курс історії українського мистецтва. — Прага, 1923.  
*Власов В.Г.* (1995) Стили в искусстве. Словарь. — СПб., 1995.  
*Вуйцик В.* (1967) Львівський портретист Остап Білявський // Львівська картинна галерея (Виставки, знахідки, дослідження). — Львів, 1967. — С. 59–67.  
*Каганович А.Л.* (1963) Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. — М., 1963.  
*Рубан В.* (1984) Український портретний живопис першої половини XIX століття. — К., 1984.  
*Шудря М.* (1998) Боровиковський, та не той... // Українська культура. — 1998. — № 1. Словник артистів polskich. — Wrocław, Warszawa, 1971. — Т. 2.

## 3.4

- Білецький О.І., Дейч А.І.* (1983) Тарас Шевченко. — М., 1983.  
*Дзюба І.* (1998) Між культурою і політикою (Шевченко і Шіллер). — К., 1998.  
*Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах і фактах.* — К., 1993.  
*Кієвская Старина.* — 1893. — Ч. 2.  
*Лепкий Б.* (1994) Про життя і твори Тараса Шевченка. — К., 1994.  
*Листи до Т.Г.Шевченка.* — К., 1962.  
*Овсійчук В.* (1999) Роздуми над картиною Тараса Шевченка "Катерина" // Народознавчі зошити. — Зошит 5 (вересень-жовтень).  
*Шевелюв Ю.* (1991) Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті // 36. Світи Тараса Шевченка. — Нью-Йорк, 1991.

- Шевченко Т.Г. Біографія. — К., 1984.  
 Шевченко Т.Г. Художник. — К., 1989.  
 Щоденник. — 1857. — 20 черв.  
 Щоденник. — 1857. — 26 лип.  
 Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 10 т. — К., 1963. — Т. 6. — 1964.  
 Яворская Н.В. (1987) Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX–XX веков. — М., 1987.

## Розділ IV

## 4.1

- Асеев Ю.С. (1989) Стили в архитектуре Украины. — К., 1989.  
 Вечерський В.В. (2001а) Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. — К., 2001. — 350 с.  
 Вечерський В.В. (2002) Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. — К., 2002. — 592 с.  
 Власов В.Г. (1995) Стили в искусстве. Словарь. — СПб., 1995.  
 Гречина М.Г. (1938) Будинок Уряду УРСР // Архітектура Рад. України. — 1938. — № 8. — С. 5–12.  
 Дедлов В.Л. (1901) Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. — М., 1901. — 86 с.  
 Дьомін М. (1998) Проблеми і перспективи містобудування в Україні / М.Дьомін, Г.Фільваров, І.Фомін // Вісн. Укр. академії архітектури. — 1998. — № 5. — С. 12–21.  
 Едике Ю. (1972) История современной архитектуры: Синтез формы, функции и конструкции / Пер. с нем. — М., 1972.  
 Жук І. (1992) Іван Левинський, архітектор-будівничий Львова // Архітектура України. — 1992. — № 2. — С. 20–28.  
 Ігнаткін І.О. (1966) Полтава: Історико-архіт. нарис / І.О.Ігнаткін, Л.С.Вайнгорт. — К., 1966. — 103 с.  
 Історія української архітектури. — К., 2003. — 472 с.  
 Кам'янець-Подільський: Історико-архіт. нарис / Є.М.Пламеницька, І.С.Винокур, Г.М.Хотюк, І.Медведовський. — К., 1968. — 120 с.  
 Карнабіда А.А. (1980) Чернігів: Архіт.-істор. нарис. — 2-ге вид. — К., 1980. — 120 с.  
 Касьянов О.М. (1938) Про проект реконструкції м. Полтави // Архітектура Рад. України. — 1938. — № 3. — С. 22–27.  
 Касьянов О.М. (1947) Генеральний план Харкова // Вісн. Академії архітектури УРСР. — 1947. — № 1. — С. 33–34.  
 Килессо С.К. (1989) Владислав Городецкий // Архитектура СССР. — 1989. — № 4. — С. 96–103.  
 Килессо С.К. (1988) Архітектор Володимир Заболотний (до 100-річчя від дня народження) // Архитектура и престиж. — 1988. — № 2 (8). — С. 25–27.  
 Килессо С.К. (1995) Конкурс на проект повоєнної відбудови Хрещатика — пошуки національної своєрідності // Архітектурна спадщина України. — 1995. — Вип. 2. — С. 161–178.  
 Котков І.І. (1967) Архитектура Одессы: Путеводитель / И.И.Котков, А.Т.Ушаков. — Одесса, 1967. — 98 с.  
 Котовський Л.І. (1939) Драматичний театр в Донецьку / Архітектура Рад. України. — 1939. — № 12. — С. 12–18.  
 Кривулько Д.С. (1972) Дендропарк "Софиевка": Путеводитель. — К., 1972. — 119 с.  
 Лебедєв Г. (1989) Національна своєрідність архітектури // Образотворче мистецтво. — 1989. — № 1. — С. 27–29.  
 Молокін О.Г. (1940) Український модерн в архітектурі XX ст. // Архітектура Рад. України. — 1940. — № 4. — С. 21–27.  
 Нога О. (1993) Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. — Львів, 1993. — 77 с.  
 Пламеницька Є.М. (1975) Дослідження Кам'янець-Подільського замку // Археологія. — К., 1975. — Вип. 16. — С. 14–37.  
 Ричков П.А. (1995) До історії формування архітектурного ансамблю Почаївської лаври // Архітектурна спадщина України. — 1995. — Вип. 2. — С. 78–89.  
 Родичкіна О. (1992) Майстер садово-паркового мистецтва: Життя і творчість Діонісія Міклера в Україні / О.Родичкіна, І.Родичкін // Архітектура України. — 1992. — № 3. — С. 33–39.  
 Рудинський М. (1919) Архітектурне обличчя Полтави. — Полтава, 1919. — 36 с.  
 Рудницький А. (2002) Проблеми і шляхи розвитку української урбаністики та архітек-

- тури в умовах державної незалежності України // Вісн. Укр. академії архітектури. — 2002. — 3 (7). — С. 11–18.  
 Синагоги України / За ред. І.Р.Могитича // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". — 1998. — № 9. — 189 с.  
 Сімікін М.І. (1940) Український ампір // Архітектура Рад. України. — 1940. — № 3. — С. 41–45.  
 Українське мистецтво та архітектура кінця XIX—початку XX ст. // НАНУ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. — К., 2000. — 240 с.  
 Чепелик В.В. (1976) О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX века // Строительство и архитектура. — 1976. — № 7. — С. 27–31.  
 Чепелик В.В. (1985) Архітектурна пам'ятка початку XX століття: (Про будинок Полтавського губернського земства) // Народна творчість та етнографія. — 1985. — № 5. — С. 39–46.  
 Чепелик В.В. (2000) Український архітектурний модерн. — К., 2000. — 378 с.  
 Ясієвич В.Є. (1993) Василь Кричевський — співець українського народного стилю // Українське мистецтвознавство. — К.: Наук. думка, 1993. — Вип. 1. — С. 117–126.
- 4.2  
 Андрієнко-Нечитайло М. (1968) Замітки про фактуру образу // Нотатки з мистецтва. — Філадельфія, 1968. — № 7. — Трав. — С. 19–22.  
 Архипенко О. (2000) Теоретичні нотатки // Хроніка' 2000. Наш край. — 2000. — № 5 (7). — С. 208–255.  
 Архипенко О. (1960) 50 творчих літ // Пер. з англ. Наталі Висоцької. — Нью-Йорк, 1960.  
 Асеев Н.Ю. (1989) Украинское искусство и европейские художественные центры, конец XIX — начало XX века. — К., 1989.  
 Богданович Г. (1963) Федір Петрович Балавенський. — К., 1963.  
 Борисенко В.Н. (1987) Валентин Борисенко: Альбом / Упоряд. М.І.Моздир. — К., 1987. — 120 с.  
 Владич Л. (1961) Леонід Володимирович Позен. — К., 1961.  
 Гапак С. (1971) Михайло Бринський. — Прага, 1971.  
 Горинь Б. (1996) У пошуках берега: Життя і творчість скульптора Івана Севери / Передмова Миколи Ільницького. — Львів, 1996. — 240 с.  
 Гніздовський Я. (1967) Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті. — Нью-Йорк, 1967. — 180 с.  
 Горбачов Д. (2000) І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1987–1964 // Хроніка' 2000. Наш край. — 2000. — № 5 (7). — С. 198–207.  
 Гординський С. (1943) Павло Ковжун. 1896–1939. — Краків; Львів, Українське видавництво, 1943 / Серія "Українське мистецтво. Випуск третій". — Друкарня Української Академії Наук, Львів. Постгасе II.  
 Гординський С. Каталог / Упоряд. Р.Яців. — Львів: Музей етнографії, 1989. — 12 с.  
 Гординський С. (1994) Сакральне мистецтво української діаспори // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнарод. наук. конферен. (Львів, 4–5 травня 1993 р.). — Львів, 1994. — С. 46–54.  
 Гоцій М. (1956) Сергій Литвиненко. — К., 1956.  
 Данилюк М. (1971) Оксана Лятурина // Нотатки з мистецтва. — (Філадельфія). — 1971. — № 11. — Черв. — С. 47–51.  
 Даскалова Р. (1975) Перша республіканська виставка медалей // Образотворче мистецтво. — 1975. — № 4.  
 Зінч С., Капельгородська Н. (1971) Іван Кавалерідзе. — К., 1971.  
 Ермонская В.В. (1961) Матвей Генрихович Манизер. — М., 1961. — 220 с.  
 Іванець І. (1932) Федір Ємець // Мистецтво. Зошит I. Річник I. Весна 1932. — Львів. — С. 2–4.  
 Ковжун П. (1935) Олександр Архипенко // Мистецтво. Зошит I. Річник II. 1935. — Львів. — С. 2–8.  
 Козак Е. Каталог / Автор-упоряд. Р.Яців. — Львів, 1990. — 28 с.  
 Кривач Д. (1958) Іван Васильович Севера. Нарис про життя і творчість. — К., 1958. — 24 с.  
 Львівська сецесія. Каталог виставки зі збірок Львова / Автор вступ. статті та упоряд. Ю.О.Бірюльов. — Львів, 1986. — 96 с.  
 Мазур К. (1969) Андрій Коверко // Нотатки з мистецтва. — (Філадельфія). — 1969. — № 9. — Черв. — С. 6.  
 Молева Н.М. (1958) Школа А.Ажбе. К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX века. — М., 1958.  
 Німенко А.В. (1958) Михайло Григорович Лисенко. Нарис про життя і творчість. — К., 1958. — 50 с.

- Німенко А.В. (1963) Українська скульптура другої половини XIX—початку XX століття. — К., 1963. — 128 с.
- Німенко А.В. (1966) Кавалерідзе — скульптор. — К., 1966. — 98 с.
- Попович В. (1968) Софія Левицька // Нотатки з мистецтва. — (Філядельфія). — 1968. — № 7. — Трав. — С. 33–42.
- Попович В. (1976) Ніна Левитська // Нотатки з мистецтва. — (Філядельфія). — 1976. — № 16. — Серп. — С. 35–46.
- Попович В. (1986) Українська тематика в творах Григора Крука // Нотатки з мистецтва. — (Філядельфія) — 1986. — № 26. — Жовт. — С. 25–32.
- Скульптура Михайла Дзіндри / Упоряд. Б.Мисюга. — Івано-Франківськ, 2001. — 344 с.
- Степовик Д. (1994) Скульптор Михайло Паращук. Життя і творчість. — Едмонтон; Торонто; Київ, 1994. — 224 с.
- Холостенко Є. (1933) Бернарда Кратко. — К., 1933.
- 4.4.**
- Асеева Н.Ю. (1989) Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX—начало XX века. — К., 1989.
- Афанасьев В.А. (1966) Геннадій Ладженський. — К., 1966.
- Афанасьев В.А. (1955) К.К.Костанді. — К., 1955.
- Бащенко Р. (1961) К.Ф.Богаєвський. — М., 1984.
- Волошин М. (1991) Автобиографическая проза. Дневники. — М., 1991.
- Горбачов Д. (1971) Анатолій Галактіонович Петрицький. — К., 1971.
- Горбачов Д. (1996) Український авангард 1910–1930 років. — К., 1996.
- Дюженко Ю. (1967) Микола Бурачек. — К., 1967.
- Затенацький Я.П. (1955) Николай Корнилович Пимоненко. Жизнь и творчество. 1862–1912. — К., 1955.
- Історія українського мистецтва: В 6 томах. — К., 1970. — Т. 4. — Кн. 2.
- Калитина Н. (1972) Французская пейзажная живопись. 1870–1970. — Ленинград, 1972.
- Калушин Б.М. (1995) Бурлюк: цвет и рифма. Книга 1. Отец русского авангарда. Монография, документы, материалы. Художественная летопись: 1903–1920. — ИГ "Аполлон", 1995. — 800 с.
- Лобановський Б.Б., Говда П.І. Українське мистецтво другої половини другої половини XIX—початку XX ст. — К., 1989.
- Мусієнко П.Н. (1975) Фотій Красицький. — К., 1975.
- Наков А. (1991) Русский авангард. — М., 1991.
- Наковський Я. (1967) Іван Труш. — К., 1967.
- Овсійчук В. (1998) Олекса Новаківський. — Львів, 1998. — 332 с.
- Овсійчук В. (2004) Данило Довбошинський: Альбом / Упоряд. М.Клімковський. Виставка малярства до 80-річчя митця, лип.-серп. 2004 р. — Львів, 2004. — 36 с.
- Овсійчук В. (2004) Одержимість // Володимир Патик: Альбом / Ред.-упоряд. Микола Маричевський. — К., 2004. — С. 6–25.
- Овсійчук В. (2004) Роман Сельський (1903–1990) // Роман Сельський. Твори з приватних збірок: Альбом / Упоряд. Тарас Лозинський, Ігор Завалія. — Львів; К., 2004. — С. 9–20.
- Огієвська І.В. (1983) Микола Пимоненко. Альбом. — К., 1983.
- Попов А. (1983) Олена Кульчицька. — К., 1983.
- Прахов Н.А. (1958) Страницы прошлого. — К., 1958.
- Репин И. (1953) Далекое близкое. — М., 1953.
- Рубан В. (1991) Анатолій Петрицький. Портрети сучасників. Альбом. — К., 1991.
- Слабоштицький Ф. (1986) Марія Башкирцева. — К., 1986.
- Членова Л. (1962) Микола Дмитрович Кузнецов. — К., 1962.
- Яблонська Т.Н. Каталог виставки. — К., 1997.
- Яворская Н.В. (1962) Пейзаж барбизонской школы. — М., 1962.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Абросимов П. 179
- Ажбе А. 221, 249
- Алаб'ян К. 181
- Алегретті А. 191
- Алеппський П. 35, 59, 245
- Алксеева Т.В. 247
- Альошин П. 164, 167, 175, 176, 181
- Альтман М. 219
- Альтомонте М. 92–95, 264
- Алимова Г.І. 133
- Алпатов М.В. 4, 5, 243
- Амросимов М. 125
- Амвросимович М. 113
- Амшинська А.М. 141, 247
- Ангелович А. 129
- Андреа дель Аква 23
- Андреолетті (Пагирев) І.І. 185
- Андреев А. 167, 266
- Андреев П. 175
- Андрієнко-Нечитайло М. 249
- Андріївський С. 177
- Андрій Первозванний, святий 144, 199
- Андрущенко М. 235
- Антоніч Б.-І. 210
- Антонович Д. 19, 244, 247, 262
- Антропов А. 132
- Ареопатіт Діонісій 48
- Аргунов І. 131
- Арнім А. 14, 262
- Архипенко О. 21, 190, 192–195, 204, 206, 228, 249, 266
- Асеев Ю.С. 108, 176, 247, 248
- Асеева Н.Ю. 249, 250
- Ауер К. 140
- Афанасьєв В.А. 250
- Байдуков О. 240
- Байрон 154
- Баженов В. 108
- Балавенський Ф. 186, 190, 199, 249, 266
- Балановський Ю. 233
- Балла П. 238
- Баляс В. 212
- Бандінелі 38
- Барбон П. 29, 30, 37, 38
- Барвінський В. 207
- Барвінський О. 191, 231
- Баронч Т. 170, 187, 189
- Бартеlemi 147
- Баткін Л. 5
- Батте Ш. 10, 11, 243
- Батіг М.І. 246
- Баторій С. 58, 152
- Баттіста Д.Д. 34
- Бахтін М.М. 22, 243, 262
- Баумгартен А. 10–12
- Башкирцева М. 216, 250, 267
- Бащенко Р. 250
- Бевз М. 244
- Бекетов О. 164, 169, 175, 176
- Безперчий Д. 221
- Бекон Ф. 9
- Беклемішев В. 185, 186, 201, 266
- Беклемішева І. 240
- Белліні 147
- Белтовський Ю. 170
- Бельовський А. 138
- Бем Ю. 106
- Бемер А. 34, 35, 44
- Бенедикт XIV, Папа 100
- Бензе М. 22
- Бенуа Л. 165, 167, 267
- Бердслей А. 21
- Бердяєв М. 15
- Берегі С. 237
- Береза В. 127, 128
- Беретті В. 108, 115, 116, 165, 265
- Беретті О. 168
- Берковський Н.Я. 13, 243
- Беркос М. 220, 267
- Бернардацці А. 168, 169
- Берніні Дж. 81
- Бершадський Ю. 219
- Беседін С. 233
- Бетховен Л. 147
- Бистрицький Є.К. 16, 243
- Бичков В. 15, 243
- Бідняк М. 236
- Білецький О.І. 136, 147, 247
- Білецький П.О. 244, 246
- Білогруд А. 109
- Біляєв Ф. 142
- Білявський О. 126, 127, 129, 247, 265
- Білянський П. 129
- Більський Е. 182
- Бірюльов Ю.О. 249
- Бланк А. 137
- Бланк К. 108
- Блер Е. 111
- Блох Е. 198
- Богасвський К. 224, 250
- Богданович Г. 249
- Богомазов О. 228, 267
- Богушевич Ш. 59
- Бодаревський М. 219
- Бодяньський О. 152
- Боечко П. 239
- Божій М. 234
- Бойцов Г. 167
- Бойчук М. 199, 228, 229, 267
- Боккаччо Дж. 5
- Бокотей А. 236, 242
- Бокшай Й. 237
- Бондаренко М. 239
- Бонінгтон 157
- Боннар П. 224
- Боплан Г. 23, 24
- Борецький А. 237
- Борис, князь 53
- Борисенко В. 209, 210, 249

Борисюк К. 240  
 Боровик Л. 133  
 Боровиковський В.Л. 132-135, 141, 247, 265  
 Боровиковський І.І. 135  
 Бородай В. 209, 211, 234  
 Борщова Н.С. 133  
 Борщевський П.Д. 135  
 Босс А. 9  
 Ботані 103  
 Боффо Ф. 108, 112, 113  
 Брадтман Е. 167  
 Брак Ж. 193, 227  
 Брандт Й.Х. 129  
 Братман Е. 171  
 Браун Дж. 243  
 Брейгель Пітер (Старший) 5  
 Бретано К. 14, 262  
 Бринський М. 21, 188, 192, 249, 266  
 Бриж Т. 209-211  
 Бріано Джакомо 32  
 Бродовський А. 137  
 Бродський В. 125, 188, 265, 266  
 Бродський І. 219  
 Брюллов К. 143, 145, 147-151, 156, 186, 233, 265  
 Бубер М. 21, 22, 262  
 Бугасвський-Благодарний І. 135  
 Бугасвський П. 183  
 Будников О. 232  
 Буковецький С. 219  
 Бунін І. 186  
 Бурачек М. 224, 250, 267  
 Бурдель Е. 188, 204  
 Бурлюк В. 228  
 Бурлюк Д. 228, 267  
 Буряк Б. 236  
 Бутаков О. 155  
 Бучма А. 201, 202  
 Буяльський Н. 142, 143  
 Bochnak A. 246

Вагнер Р. 15  
 Вазарі Дж. 147  
 Вайнгорт Л.С. 248  
 Вайнер І. 183  
 Валієв А. 195  
 Ван-Дейк А. 147, 148, 265  
 Варення М. 239  
 Варення М. (Молодший). 239  
 Васецький Г. 233  
 Василевська В. 210  
 Василій Великий 56  
 Василь зі Стрия 55  
 Васильєв В. 184  
 Васильєв С. 115  
 Васильєв Ф. 214  
 Васильківський С. 215-217, 220, 221, 267  
 Васнецов В. 168, 218, 219, 266  
 Васько Г. 142, 265  
 Вебер П. 29  
 Веласкес Д. 8  
 Вельфін Г. 5, 8, 16-19, 243, 262  
 Венеціанов В. 149  
 Венеціанов О. 135  
 Вербицький О. 165, 174, 177, 178  
 Веснін В. 177, 178

Вечерський В.В. 247, 248  
 Визицький М., архієпископ 100  
 Винокур І.С. 248  
 Виспанський С. 223  
 Витрувій 102  
 Вишенський І. 19  
 Війтович П. 21, 170, 171, 188-190, 192, 266  
 Вінграновський М. 236  
 Вінкельманн Й. 5, 9-11, 117, 126, 127, 243, 247, 262  
 Віппер Б.Р. 5, 9, 243  
 Віраг Ю. 237  
 Вітвер Г. 107, 117, 119-122, 187, 265  
 Вітвер Й. 117, 120, 265  
 Вітрувій М. 3  
 Віте Я. 71, 72  
 Вічухін Д. 182  
 Владимиров О. 211  
 Владич Л. 249  
 Власов В.Г. 21, 243, 247, 248  
 Власов О.В. 181, 209  
 Вовченко В. 232  
 Возницький Б.Г. 85, 91, 246  
 Войцехівський С. 231  
 Волкова Н. 233  
 Волобуєв С. 223  
 Володимир Великий, князь 184, 213, 266  
 Володкович Ф. 128, 129  
 Волокидин П. 224, 267  
 Волох П. 84  
 Волошин М. 250  
 Волянський Я. 142  
 Вольтер 9, 10  
 Вольф Х. 12  
 Вондрашка В. 106  
 Воробйов М. 145  
 Воробйова Е.В. 39, 245  
 Вороний М. 206  
 Воронцов М., граф 110, 111, 143  
 Воррінгер В. 5, 17, 18  
 Врубель М. 21, 168, 215, 266  
 Вуйчик В. 40, 126, 244, 245, 247  
 Вучетич С. 211  
 Вюйяр Ж.-Е. 224

Габерцеттель Й. 142  
 Габда В. 238  
 Гаврилко М. 186, 188, 196, 201, 266  
 Гадамер Х.-Г. 22, 262  
 Гадзевич Р. 137, 265  
 Гадомський В. 191  
 Гай Г. 174  
 Гайдамака О. 184  
 Гайдеггер М. 5, 21  
 Галаган Г. 131  
 Галаган П. 109, 111  
 Галицький Б. 242  
 Галічкєвич В. 129  
 Гальченко Г. 123  
 Галян А. 211, 242  
 Гамалія В. 131  
 Ган О. 231  
 Гапак С. 192, 249  
 Гарасевич М. 129  
 Гартман Н. 5, 21  
 Гассенді П. 9

Гауер Ф. 121  
 Гауді А. 21  
 Гаулі (Баціччо) Дж. 99  
 Гвоздик К. 229  
 Гебус-Баранецька С. 232  
 Гевелюк М. 239  
 Ге М. 185, 215, 219, 247  
 Гегель Г.Ф. 5, 13, 14, 153, 243, 262  
 Гейгер М. 21  
 Гельвецій К.А. 10  
 Гельмер Г. 165, 166, 171, 173, 191, 196  
 Гембарович М. 84, 246  
 Гербурт К. 42, 43  
 Гербурт М. 42  
 Гердер Й. 9, 11  
 Герцен О. 185  
 Гессе П. 152  
 Гесте В. 115, 116  
 Гете Й. 13, 147, 154, 243  
 Гіббон 147  
 Гіговська Н. 182  
 Гінзбург І. 185  
 Гіперід 190  
 Гладкий Б. 242  
 Глинський Я. 130  
 Гліб, князь 53  
 Глінка М. 143  
 Гловацький Б. 191  
 Глоговський Ю. 106  
 Глюк Г. 237  
 Гнатюк В. 231  
 Гнездилов В. 209  
 Гніздовський Я. 249  
 Гоббс Т. 9  
 Говдя П.І. 250  
 Гойська Г. 58  
 Гойя 158  
 Гоголь М. 147, 155, 185, 186  
 Голєбський К. 201  
 Голембієвська Г. 234  
 Голембська А. 121, 122  
 Головач Р. 242  
 Головачевський К. 131, 132  
 Головченко П. 177  
 Головков Г. 219  
 Голубець М. 19, 127, 244, 246, 247  
 Голубов Б. 239  
 Гольбах П.А. 9  
 Гонта І. 217  
 Гончар І. 204, 205, 213, 266  
 Горбачов Д. 225-228, 249, 250  
 Горголевський З. 165, 173, 189  
 Гординський С. 208, 232, 249  
 Горинь Б. 249  
 Горловий М. 211  
 Городецький В. 164, 167, 168, 192, 193, 248, 266  
 Горст Г. 34, 35, 43, 45, 46  
 Горський В.С. 18, 243  
 Гостинська В. 188  
 Готтшед Й. 10  
 Готье Т. 154, 164  
 Гофман Г. 71, 72, 171  
 Гохбергер Ю. 170, 172  
 Гоцій М. 249  
 Грабовський В. 242

Грабовський Е. 237  
 Грановський Т. 153  
 Гречина М.Г. 182, 248  
 Григор'єв С. 233  
 Григорович-Барський І. 67, 68, 70  
 Гриневецький М. 129  
 Грицок М. 204, 205, 209, 266  
 Грімм, брати 14, 262  
 Гропіус В. 176  
 Гроте 144, 265  
 Грушевський М. 204, 207, 208, 211, 212, 242  
 Губерт К. 140  
 Гуєнко М. 212  
 Гурін В. 233  
 Гуссерль Г. 5, 21  
 Гусєв М. 184  
 Гуторов І. 235  
 Гуттер Т. 89, 264  
 Гуттузо Р. 225

Данило Апостол, гетьман 70, 135  
 Данило Галицький, король 206, 239  
 Данилович І. 59  
 Данилович С. 83  
 Данилюк М. 249  
 Данте 154  
 Дараган В. 131  
 Дараган Ю. 131  
 Даскалова Р. 249  
 Дворжак М. 5, 16, 17, 19, 243, 262  
 Дворніков Т. 219  
 Дегаспері Е. 208  
 Дедлов В.Л. 248  
 Дейма Х. 127  
 Дейч А.І. 147, 247  
 Декарт Р. 9  
 Делакруа Е. 147, 154, 265  
 Деламот В. 133  
 Демидов П. 133  
 Демут-Малиновський В. 184  
 Дені М. 224  
 Дерен А. 224  
 Дерєгус М. 232, 233  
 Депутатова П. 233  
 Депцус В. 32  
 Дефо Д. 9, 147  
 Деша В. 123  
 Джотто 4, 85  
 Дзіндра М. 209, 210, 250  
 Дзюба І. 161, 247  
 Димитрій (Ярема), патріарх 245  
 Дідро Д. 9, 10, 133  
 Діккенс Ч. 147  
 Дільтей В. 18  
 Діндо Ж. 199  
 Дмитренко Г. 168  
 Дмитрієв О. 177  
 Дмитрій, майстер 54, 263  
 Дмитрук Ю. 184  
 Добінь Ш. 220  
 Добровольський А. 181  
 Добронравов М. 235  
 Добош А. 237  
 Довбошинський Д. 235, 242, 250  
 Довгань Б. 210, 211

Довженко А. 240  
 Долгорукий Д., князь 130, 131  
 Доленго М. 225  
 Долинський Л. 126, 128, 129, 265  
 Донателло 5, 209  
 Дорінг 41  
 Дорошенко П., гетьман 212  
 Драган М. 232, 244–246  
 Дубинін О. 177  
 Дубровін Б. 242  
 Дубровський П. 108, 109, 111, 116, 265  
 Дюбуа Н. 23  
 Дюженко Ю. 250  
 Дюрер А. 4, 47, 231  
 Дядченко Г. 221  
 Дяченко Д. 176, 180  
 Дьомін М. 248  
 Dunin-Borkowski J.S. 247

Евтель П. 118  
 Едике Ю. 248  
 Едуардс Е. 185, 186, 266  
 Ейнштейн А. 22  
 Екстер О. 227, 267  
 Ель-Греко 156  
 Ельсон Ф. 108  
 Ерделі А. 237, 238  
 Естерович В. 176

Євсєєв П. 239  
 Євтушенко О. 242  
 Єлізаров В. 181, 211  
 Ємець Ф. 212, 249  
 Єржиковський С. 232  
 Єрмилов В. 228, 267  
 Єфимченко М. 143  
 Єфремович Д. 131

Жевуський В. 89  
 Жевуський С. 89  
 Жежерін В. 195  
 Жемчужников Л. 214  
 Жилицький П. 183, 184  
 Жильсон Е. 243  
 Жолкевський С., воєвода 43  
 Жолтовський І.В. 176  
 Жолтовський П.М. 19, 130, 211, 243–245, 247

Жомюк І. 36  
 Жорес Ж. 198  
 Жук І.Я. 248  
 Жук М. 223, 224, 267  
 Жуков К. 165, 174  
 Жуковський В. 147, 155  
 Журавльов Д. 242  
 Жюльєн Р. 198, 216, 237

Завалія І. 250  
 Забіла В. 185  
 Забіла Н. 185  
 Забіла П. 185, 201, 266  
 Заболотний В. 177, 179, 181, 248  
 Завадський І. 84  
 Заваров О. 181, 182, 209  
 Загаров О. 225  
 Загоскін І. 169

Задорожний В. 233  
 Залеський Б. 229  
 Залозецький В. 19, 20, 243, 262  
 Зайцев І. 143  
 Зайцев П. 143  
 Закревська Г. 151  
 Закревський П. 151  
 Заливаха О. 239  
 Зальцман Й. 106  
 Зандберг-Серафимова М. 177  
 Заньковецька М. 106, 199, 265  
 Зарицька С. 232  
 Зарецький В. 233  
 Заседатель І. 143  
 Затенацький Я.П. 250  
 Захаров А. 113  
 Захаревич А. 175  
 Захаревич Ю. 71, 170, 172, 191, 266  
 Збаразький К. 59  
 Звіринський К. 236  
 Зв'ягінцев Р. 240  
 Зельдмайр Г. 5  
 Зизаній Л. 19  
 Зизаній С. 19  
 Зібров Є. 242  
 Зігель С. 121  
 Зінич С. 201, 249  
 Зноба І. 210

Іван з Перемишля 55  
 Іванець І. 249  
 Іванов А. 143  
 Іванов О. 143  
 Іванов С.І. 243  
 Іванова А. 229  
 Іванович К. 149  
 Іванюх В. 232  
 Івасюк М. 240  
 Ігнатків І.О. 248  
 Ігнащенко О. 184  
 Іоанн Дамаскін 60  
 Іоанн Златоустий 56  
 Іоанн ХХІІІ, Папа 213  
 Іоанн Павло ІІ, Папа 213  
 Ісасевич Я.Д. 244  
 Ісерліс Ф. 190  
 Іщенко В. 198

Їжакевич І. 234

Йосип Сліпий, кардинал 213  
 Йосиф ІІ, імператор 117  
 Йоріні Л. 186

Кавалерідзе І. 186, 199, 200–202, 206, 249, 250, 266

Каган М. 5, 10, 243  
 Каганович А.Л. 132, 247  
 Калинський Т. 135  
 Калітіна Н. 250  
 Кальченко Г. 210  
 Кальдерон де ла Барка 8  
 Каменщик В.В. 211  
 Камерон Ч. 108–110  
 Канемський І. 143  
 Канова А. 118, 120, 121, 125

Кант І. 13, 262  
 Капельгородська Н. 201, 249  
 Капінос В. 30  
 Капніст П.М. 144  
 Капустяк О. 211, 242  
 Капшученко П. 213  
 Каразін В. 185  
 Карас В. 149  
 Кармелюк У. 141  
 Карнабіда А.А. 248  
 Карлович І. 90, 91  
 Каррачі А. 126  
 Касіян В. 232  
 Кассіпер Е. 5, 21  
 Каспар Д.Ф. 145  
 Касьянов О.М. 248  
 Качанов К. 235  
 Кашшай А. 238  
 Квасов А. 66–68  
 Кваренгі Дж. 108–110, 115  
 Кейкуатова К. 151  
 Келар В. 41  
 Кеплер Й. 22  
 Кернер Я. 55  
 Кецало З. 236  
 Кілінський Я. 191  
 Кирило, просвітител 199  
 Кисіль А. 82, 217  
 Кишинівський С. 219  
 Киянченко Ю. 232  
 Кілессо С.К. 248  
 Кітнер І. 168, 169  
 Климент ХІІІ, Папа 121  
 Клімов А. 190, 239  
 Клімт Г. 222  
 Клодт П. 184, 221  
 Клоков В. 209, 210  
 Княгинецький Й. 19  
 Кобелев О. 165, 167–169, 266  
 Ковалевський П. 219  
 Ковальов О. 181, 209  
 Ковальчик С. 246  
 Ковальчук С. 240  
 Коверко А. 206, 232, 249  
 Ковжун П. 231, 232, 249, 267  
 Ковнір С. 66, 67  
 Коженювський Ю. 125  
 Козак Е. 249  
 Козак Н. 243  
 Козлик І. 242  
 Козловський В. 240  
 Кокорінов О.Ф. 133  
 Колесніков С. 219  
 Колісник І. 242  
 Коллі М. 177, 178  
 Колосов В. 240  
 Кондаков Н. 186  
 Кондзелевич Й. 97–99, 246, 264  
 Конашевич-Сагайдачний П., гетьман 135, 217  
 Конрад М.І. 7, 247, 262  
 Константинопольський А. 233  
 Консулов А. 210  
 Кондратович Е. 237  
 Копернік М. 170, 207  
 Копистянський Т. 229, 267

Корнель П. 8, 11, 59  
 Корняк К. 26, 29–31, 58, 59  
 Коро К. 147, 220, 265  
 Коровай О. 239  
 Коровец П. 96  
 Коровін С. 220  
 Коровчинський В. 225  
 Короленко В.Г. 169  
 Корочак С. 235  
 Костанді К. 217–219, 224, 226, 250, 267  
 Костенко С. 221  
 Костецький В. 233  
 Костирко П. 179–181, 247  
 Костомаров М. 215  
 Костюшко Т. 125, 129  
 Котарбінський В. 168, 266  
 Котков І.І. 248  
 Котляревський І. 135, 174, 186, 190, 217  
 Котовський Л.І. 248  
 Котовський О. 181  
 Коцка А. 237, 238  
 Коцюбинський М. 184, 231  
 Коштура Д. 236  
 Кравець С. 177, 178  
 Крайнев Д. 219  
 Крамської І. 214, 216, 219  
 Красицький Ф. 224, 250, 267  
 Красносельський О. 175–177  
 Красовський П. 30  
 Красуцький Г. 186, 187  
 Кратко Б. 196, 198, 199, 201, 250, 266  
 Крашевський І. 125  
 Крвавич Д.П. 22, 40, 91, 207, 209, 211, 235, 241–243, 246, 249, 262, 263, 266  
 Кривулько Д.С. 248  
 Крижановський Г. 246  
 Крижицький К. 220, 267  
 Кримський С.Б. 3, 243  
 Крип'якевич І. 244  
 Кристопчук М. 235  
 Кричевський В.Г. 21, 174, 175, 179, 180, 247, 249  
 Кричевський Ф. 222, 223, 267  
 Кропивницький М. 190  
 Крощенко М. 91, 246  
 Кружков І. 232  
 Крук Г. 212, 250  
 Крупіна В. 240  
 Крушевський Г. 215  
 Крушельницька С. 189, 207, 210, 211  
 Кубицький Я. 103  
 Кудласно Г. 242  
 Кузневич Г. 21, 188, 191, 192, 201, 212, 266  
 Кузнецов М. 217–219, 250, 267  
 Кузьма з Рогатина 55  
 Куїнджі А. 215  
 Кульчицька О. 21, 207, 208, 231, 234, 250, 267  
 Кульчицький Г. 182  
 Кульчицький Ф. 105  
 Кун А. 170  
 Курбас Л. 175, 225  
 Курбе Г. 214  
 Курилас О. 229, 234, 267  
 Курівець І. 231

Куперман К. 191  
 Кученрайтер К. 89, 264  
 Кушнір В. 234

Лабенок Л. 233  
 Лагодовська В. 52  
 Лагодовський В. 51, 52  
 Ладженський Г. 217, 219, 250, 267  
 Ладний В. 182  
 Лазарев В.Н. 4, 5, 18, 243  
 Лакруа 102  
 Лампі Д.Б. 129  
 Лампі Й.-Б. 133  
 Лангбард І. 180, 202  
 Ланге А. 140, 265  
 Ландесман С. 168  
 Лапченко Г. 143, 265  
 Ласовський В. 232  
 Латішев Д. 239  
 Лаубе А. 140  
 Лебедев Г. 248  
 Леблан Й. 88, 89, 264  
 Лев Данилович, князь 85  
 Левандовський С.-Р. 188, 191, 192, 201, 266  
 Левинський І. 175, 176, 248  
 Левитська Н. 212, 250  
 Левицька С. 250  
 Левицький Д.Г. 132, 133, 135, 231, 265  
 Левицький Л. 210  
 Леві-Брюль Л. 18  
 Левінсон С. 204  
 Левітан І. 220  
 Левченко П. 220, 221, 267  
 Левшина А.П. 133  
 Леже Ф. 193, 225, 232  
 Лейбніц Г.В. 9, 12  
 Ле Корбюз'є 176  
 Ленченко В.О. 244  
 Леонардо да Вінчі 4, 6, 198  
 Леонов Г. 235  
 Лепкий Б. 247  
 Лесик О.В. 244  
 Лессінг Г. 9–11, 243  
 Лещинський О. 235  
 Лизогуб А. 155  
 Лизогуб Я. 61, 62, 151  
 Липник І. 143  
 Липинський К. 138, 139  
 Липовка І. 211  
 Лисак М. 240  
 Лисенко М.В. 175, 190, 192, 198, 206, 209, 223, 224, 230, 231  
 Лисенко М.Г. 205, 207–210, 240, 266  
 Литвиненко В. 232  
 Литвиненко С. 196, 204, 206, 212, 249, 266  
 Литвиненко-Вольгемут М. 201  
 Лібман М. 181  
 Лівшиць С. 233  
 Лідваль Ф. 165, 167, 266  
 Лідль К. 138  
 Лілле Л. 231  
 Ліотар Ж. 138  
 Ліст Ф. 138  
 Літинський І. 232  
 Ліцинер М. 235

Лобановський Б.Б. 250  
 Лобода І. 239  
 Ловцов М. 169  
 Логвин Г.Н. 244–247  
 Лозинський Т. 42, 250  
 Локк Дж. 9  
 Лопухов О. 233  
 Лоррен К. 140  
 Лосенко А. 131, 132, 247, 265  
 Лосев О.Ф. 5, 6, 243  
 Лотман Ю. 22, 262  
 Луцик С. 232  
 Лушпинський О. 175, 176  
 Любченко В.Ф. 41, 48, 245  
 Любчик В. 235  
 Людкевич С. 198, 231  
 Лютий В. 242  
 Лябенвольф П. 42  
 Лятуринська О. 212, 249  
 Ляшков А. 239

Мадерна К. 34  
 Мадуленко Ф. 176  
 Маєвська Т. 151  
 Маєвський К. 67, 166  
 Мазаччо 4  
 Мазепа І., гетьман 15, 84, 126, 135, 212, 263, 264  
 Мазур К. 249  
 Маїк М. 32  
 Майко Ф. 239  
 Макаров А. 65, 246  
 Макклер (Міклер) Д. 101, 103, 248  
 Маковський В. 214, 215  
 Макогон І. 207, 208, 266  
 Максименко О. 233  
 Малаков Д.В. 104, 247  
 Малевич К.С. 227, 267  
 Малиновський О. 181  
 Малишенко О. 181  
 Маляренко Д. 143  
 Манайло Ф. 237  
 Манишин С. 236  
 Манастирський А. 207, 229, 231, 234, 267  
 Манастирський В. 265  
 Маневич А. 224, 267  
 Манес Й. 149  
 Манізер М. 202–204, 266  
 Маратта К. 93  
 Маринченко С. 181, 183, 184  
 Маричевський М. 250  
 Марія-Терезія, імператриця 116  
 Марке А. 224  
 Марковський Ю. 170, 191  
 Марконі Л. 170, 173, 186, 188, 266  
 Мартинович П. 216, 217, 222, 267  
 Мартинюк А. 244  
 Мартон А. 238  
 Мартос І. 113, 123, 124, 265  
 Марчак В. 236  
 Марченко М.І. 244  
 Мар'яненко І. 202  
 Маслов С.І. 245  
 Массарі А. 38  
 Масютин В. 212  
 Матейко Я. 240

Матісс А. 224  
 Мацюк О. 244  
 Машковський Я. 137, 265  
 Мегоффер Ю. 223  
 Медведовський І.І. 248  
 Медвецька Е. 237  
 Медвецький М. 237  
 Медвідь Л. 236  
 Мейербер 147  
 Меленський А. 108, 115, 116, 265  
 Меліхов Г. 223, 233  
 Мельников А. 108, 111, 112  
 Мельничук Р. 232  
 Менгельберг В. 195  
 Менгс А.Р. 127  
 Менцель 103  
 Меретин Б. 70–72, 86, 87, 89, 91  
 Меркель Ю. 106  
 Мерсьє А. 186  
 Мефодій, просвітител 199  
 Мизін О. 229  
 Микешин М. 184, 185  
 Микита В. 237  
 Микитенко І. 225  
 Миколайчук І. 240  
 Милецький О. 182  
 Милорадович Г. 135  
 Мислбек В. 192  
 Мисюга Б. 250  
 Мисько Е.П. 207–209, 236, 241, 242, 267  
 Михалевич В. 211  
 Михайленко І. 181  
 Михальцева І. 214  
 Мишко із Самбора 55  
 Мікеланджело Буонарроті 4–6, 81, 198  
 Мілонадіс К. 212  
 Міляєва Л.С. 245  
 Мілян Н. 212  
 Мінько О. 236  
 Міс Ван дер Рое 176  
 Мітковицер П. 198  
 Міцкевич А. 125, 170, 171, 196, 197, 266  
 Мічурін І. 70  
 Мнішек М. 59  
 Могила П., митрополит 53, 54  
 Модільяні А. 232  
 Мойсевич Л. 177  
 Мокловський К. 171  
 Мокрицький А. 143  
 Молева Н.М. 249  
 Моллі Б. 32  
 Молодожанін Л. (Лео Мол) 206, 213  
 Молоко О.Г. 248  
 Молчанова С.І. 233  
 Мольєр 8  
 Мордвинов О. 177  
 Мореллі 9  
 Морков І. 141  
 Мороз М. 232  
 Москалюк В. 236  
 Мосцепанов М. 108  
 Моцарт В.А. 147  
 Мошинський А. 71  
 Музика Я. 207, 232  
 Муравін Л. 207  
 Мурашко М. 219, 221, 223, 224, 267

Мурашко О. 215, 221, 222, 267  
 Мусяненко П.Н. 250  
 Муха А. 21  
 Мухин М. 206, 212, 213  
 Мучник Л. 232  
 Мясоедов Г. 186, 219  
 Mańkowski T. 247

Нагірний В. 21, 175  
 Нагірний С. 21  
 Наков А.Б. 250  
 Наківський Я. 250  
 Наливайко Д. 20, 243  
 Нарбут Г. 223  
 Нарішкіна, княгиня 111  
 Неєлов П. 67  
 Нейман Е. 240  
 Некрасов М. 185  
 Нелідова С.І. 133  
 Нельговський Ю.П. 50, 245  
 Нестеренко В. 236  
 Нестеров М. 168, 266  
 Нижник І. 232  
 Нікітін Я. 143  
 Ніколаєв В. 164, 167, 168, 185, 202, 266  
 Ніколаєнко А. 239  
 Нілус П. 219  
 Німенко А.В. 201, 249, 250  
 Ніцше Ф. 5, 15, 16, 18, 243, 262  
 Нобіле П. 106  
 Новак Я. 240  
 Новаківський О. 21, 206, 207, 229, 230, 231, 232, 250, 267  
 Новаліс Ф. 14  
 Новицька М. 212  
 Нога О. 248  
 Новіков В. 181  
 Нодельман С. 232

Обезюк М. 242  
 Обмінський Т. 175, 176  
 Оброцький І. 91  
 Обручов В. 155  
 Овсійчук В.А. 93, 127, 241, 245, 247, 250, 262–264, 266, 267  
 Огієнко І. 213  
 Огієвська І.В. 250  
 Одрехівський В.П. 207, 209  
 Одрехівський В.В. 211, 242  
 Олег, князь 144  
 Олендський Ф. 87, 88, 91  
 Ольга, княгиня 199  
 Ольхом'як В. 88  
 Опанасенко Н. 85, 246  
 Орда Н. 32, 144, 265  
 Орлик П. 126  
 Орлов Г. 177, 178  
 Орлов О. 155  
 Орлов П. 143  
 Орловський В. 219–221, 267  
 Орловський К. 123  
 Осинський А. 89, 264  
 Осінчук М. 232, 267  
 Островський К. 188, 266  
 Островський М. 183  
 Островський Я. 86



Острозький К.І. 50–52, 191  
 Осьмак В. 167  
 Осьмомисл Я., князь 39, 40  
 Отрощенко С. 232, 233  
 Ощепков Г.Д. 247  
 Ostrowski J. 246

Павленко С. 229  
 Павло Римлянин 29, 30, 32, 34, 35, 37, 38  
 Павлов К. 142, 265  
 Павлось А. 196, 205, 212, 266  
 Павлюк С. 241  
 Падалка І. 229  
 Падовано Дж. 43  
 Палладіо 102, 109  
 Пальмов В. 228, 267  
 Пановський Е. 5, 244  
 Пантелеймон І. 36  
 Парахонський Б. 3  
 Парашук М. 196, 201, 250, 266  
 Парчевський В. 233  
 Паславський І.В. 244  
 Паславський Л. 19  
 Пастер Л. 186  
 Патик В. 233, 235, 236, 250  
 Паторжинський І. 201  
 Пачовський В. 205  
 Перевальський В. 211  
 Перов В. 219, 221  
 Петранович В. 99, 100, 126, 264  
 Петрарка Ф. 5  
 Петрахович М. 52, 55–58, 96, 263  
 Петрашевич Г. 207, 210, 266  
 Петкі Ш. 238  
 Петрицький А. 224, 225, 250, 267  
 Петрус Італус 29  
 Пимоненко М. 168, 219, 220, 224, 250, 266, 267  
 Пирогов М.І. 105  
 Пігуляк Ю. 240  
 Підгірняк С. 246  
 Підлісний А. 30  
 Пікассо П. 192, 193, 225, 227, 228, 232  
 Піллер П. 140  
 Пінзель Й. 70, 87, 89–91, 246, 264  
 Пінський Л. 5  
 Пінчук О. 211  
 Піскатор П. 55, 57, 96, 97, 130  
 Піхль Л. 106  
 Пічманн Й. 129, 265  
 Плаксиев Ю. 184  
 Пламеницька Є.М. 248  
 Платон 3  
 Плешкан О. 232  
 Пломеницький А. 233, 234  
 Плотін 3  
 Плутарх 147  
 Погребняк Я. 80, 81  
 Позен Л. 185, 186, 249, 266  
 Покровський В. 165  
 Полейовський М. 85, 90, 91, 246  
 Полейовський П. 71, 72, 91  
 Полегика В. 135  
 Полєнов В. 219  
 Полтавець В. 233  
 Полянський О. 182

Понятовський С.А. 129  
 Попель А. 170, 188, 189, 196, 197, 266  
 Попенко-Коханий М. 232  
 Попов А. 250  
 Попов Л. 143  
 Попов М. 239  
 Попович В. 250  
 Порик В. 210  
 Посікіра Л. 211, 242  
 Потоцький М., граф 91, 102, 111  
 Потьомкін Г. 113, 143  
 Похітонов І. 220, 267  
 Почаївський (Желіз) Й. 19  
 Прахов А. 90, 91  
 Прахов Н.А. 250  
 Прахов О. 215  
 Преволоцький С. 143  
 Пригожин І. 22  
 Приймак Б. 181  
 Прихильний А. 30, 34  
 Протазанов Я. 201  
 Прохенкович О. 82  
 Проців І. 236  
 Пузирков В. 231, 234  
 Пуссен Н. 8, 130  
 Пухальський Л.П. 55, 263  
 Пушкаревський П. 123  
 Пушкарьов В. 177  
 Пушкін О. 147, 148, 185, 186, 209  
 Пфістер Й. 43, 46, 50  
 Рареє Ф. 247

Рабле Ф. 5  
 Радзівілл Михайло Казимир, князь 89  
 Радивиловський Й. 128  
 Райх М. (Сельська) 231, 235  
 Радойчич С. 245  
 Ражба Я. 209, 210  
 Раєвська-Іванова М. 186, 216, 267  
 Раковецький Т. 86  
 Рапай М. 209  
 Рапай-Маркіш О. 210  
 Расін ІІ  
 Раскевич В. 123  
 Растреллі В. 67, 70, 89, 166  
 Рассел Б. 13  
 Ратенський П. 7  
 Рафаель Санті 4–6, 140  
 Рейхан А. 137–140, 265  
 Рембрандт 6, 133, 149, 150, 154, 162, 265  
 Рені Г. 128  
 Реусов В. 184  
 Реутов П. 168, 169  
 Репін І. 215, 219–222, 224, 250  
 Репін С. 233  
 Репнін М., князь 133  
 Репніна В. 155  
 Риботицький В. 236  
 Ригер Т. 188, 191, 266  
 Риков В. 164, 190, 199  
 Риммер О. 231  
 Ричков П.А. 247, 248  
 Рішельє А.-Е. 111, 124  
 Рігль А. 5, 16–20, 262  
 Рогатинець Ю. 19  
 Роден О. 193, 196, 198, 204, 266

Родзянко Е.В. 135  
 Родичкіна О. 248  
 Розумовський К. 109, 110, 123  
 Рокачевський О. 215, 216, 267  
 Рокицький М. 229  
 Роман Галицький, князь 206  
 Романишин М. 238  
 Ромултова К. 50  
 Ротенберг Є.І. 4–6, 244, 262  
 Рубан В. 138, 142, 143, 247, 250  
 Рубенс П. 8, 147, 148, 265  
 Рубльов А. 7  
 Рубо Ф. 222  
 Рудзинський Й. 151  
 Руденко Т. 190  
 Руденко П.Я. 134  
 Рудинський М. 248  
 Руднев Л. 181  
 Рудницький А. 248  
 Рудницький Л.Д. 12, 244  
 Рум'янець-Задунайський П. 108, 123  
 Рустем Я. 157  
 Руссо Ж.Ж. 9, 10  
 Руткович І. 96, 97, 264  
 Ручко М. 181  
 Руциць Ф. 224  
 Rastawiecki E. 227

Саблучок (Саблуков) І. 131, 132  
 Савенков В. 233  
 Савченко Я. 225  
 Садиленко Ю. 233  
 Садовський Й. 207, 208  
 Сажин М. 144, 146, 265  
 Сакоч К. 60  
 Саксаганський П. 218  
 Салтиков-Щедрін М. 162  
 Саля Е. 167, 192, 193  
 Самойлович І., гетьман 64, 126  
 Самокиш М. 215, 217, 220  
 Самонос І.М. 207  
 Самуїл 130, 131, 265  
 Самусев Ф. 233  
 Сангушка Р. 58  
 Санжаров В. 240  
 Сапатюк М. 238  
 Сафаргалін А. 233  
 Сахро П. 239  
 Сведомський П. 168, 266  
 Свенціцький І. 138, 206, 245  
 Світличний Є. 232  
 Світлицький Г. 234  
 Світославський С. 220, 267  
 Свідерська М.І. 6, 244  
 Севера І.В. 206, 207, 249, 266  
 Северин І. 208  
 Северин О. 187  
 Седляр В. 229  
 Сельський Р. 231, 235, 236, 250  
 Сензюк П. 239  
 Сенькович Ф. 52, 55, 56, 58, 96, 263  
 Семенко М. 225  
 Семирадський Г. 171  
 Серафимов С. 177, 178  
 Серветник-Юрчук Л. 236

Сергеев Ф.А. (Артем) 199, 200  
 Сергеев М. 220  
 Сердюк Є. 174  
 Сердюк О. 202  
 Серебреніков Н.Н. 246  
 Симоненко В. 240  
 Сингаївський П. 235  
 Сиявський І. 45  
 Сиявський М. 45  
 Силькевич Ю. 204, 205, 209, 266  
 Сипняк П. 236  
 Сиротенко О. 225, 226  
 Сичугов В. 105  
 Сільвестров Р. 235  
 Сімікін М.І. 249  
 Січинський В. 19  
 Скадовський М. 219  
 Скамоці В. 24  
 Скарбек С. 106  
 Скобало І. 235  
 Скворода Г. 131, 133, 198, 199, 201, 217  
 Скоп О. 236  
 Скоропадська Є. 212  
 Скоропадський І. 130  
 Скотт В. 147, 154  
 Скрипник М. 225  
 Скубій Х. 222  
 Слабошпицький М. 250  
 Сластьон О. 74, 215, 216, 218, 220  
 Сліпченко М. 232  
 Сницарев А. 204, 205  
 Сніткін П. 190, 199  
 Сніцар Ф. 123  
 Смик О. 180  
 Смольський Г. 232  
 Смотрицький М. 60  
 Собеський К., королевич 99  
 Собеський Я. 82, 83  
 Собеський Я., королевич 93, 99  
 Собеський Ян ІІІ, король 83  
 Согоян Ф. 211  
 Сокол О. 196  
 Соколов Е. 113  
 Соколов І. 214  
 Солецький К. 175  
 Солюковський Я.Д. 55  
 Солнцев Ф. 144, 265  
 Сопільник П. 239  
 Сорель Ш. 9  
 Сосенко М. 21, 175, 229, 231, 267  
 Сосновський Т.О. 125, 188, 265, 266  
 Сошенко І. 143, 146, 220  
 Спарро П. 168  
 Ставровецький К.-Т. 60  
 Сталь А.Ю.-Ж. 135  
 Станзані Л. 108, 165  
 Станіславський Я. 223, 224  
 Старевський С. 91  
 Старов І. 110, 113  
 Стасюков М. 174  
 Стемповський Ю. 103  
 Стенгерс І. 22  
 Степовик Д. 198, 250  
 Стефан, патріарх 41, 43, 50, 262  
 Стефанік В. 106, 126, 198, 207, 231  
 Стецько Д. 240

Субонев Н. 181  
 Суворов О. 186  
 Сулима І. 131  
 Сулименко П. 233  
 Сулима П. 131, 216  
 Суслов В. 184  
 Суходолов М. 209  
 Сяркевич Ю. 238  
 Ciesielski W. 247

Тавризян Г.М. 7, 244  
 Таловський Т. 171  
 Танерані П. 125  
 Таран Ф. 84  
 Тарасевич М., єпископ 41, 138  
 Тарнавський Я., архієпископ 82  
 Тарновська С. 58  
 Тарновський Г. 145  
 Татлін В. 223  
 Теодор К. 140  
 Теодора, імператриця 130  
 Теремець О. 190  
 Теренц О. 190  
 Тернер 157  
 Тимофійенко В. 114  
 Тирович Л. 231  
 Тиц А.А. 39, 245  
 Тицян 5, 6  
 Тичина П. 225  
 Тищенко О.Р. 43, 245  
 Тімм В. 144, 265  
 Ткаченко М. 220, 221, 267  
 Ткачик Б. 240  
 Токарев О. 211  
 Толвінський М. 168  
 Толстой Л. 195  
 Толстой Ф. 162  
 Тома де Томон 108, 111, 112, 123, 125, 127  
 Томенко Г. 233  
 Тон К. 184  
 Торвальдсен Б. 125, 147  
 Торрічеллі Г. 108  
 Транквілліон К. 19, 246  
 Трешер Ф. 106  
 Тригубов В. 210  
 Трипільська Є. 188  
 Тропінін В. 141–143, 247, 265  
 Трохименко К. 225, 226, 233  
 Трошинський Д.П. 135  
 Трутовський К. 214  
 Труш І. 21, 206, 229–231, 250, 267  
 Туптало Д. 131  
 Тургенев І. 185  
 Турин Р. 235  
 Турчин В. 138, 140, 147, 247  
 Тутученко С. 181  
 Тьєполо Дж.Б. 237

Ужвій Н.М. 202, 207  
 Українка Леся 207, 225, 240  
 Уотсон С. 113, 114  
 Урбан М. 212  
 Урбанік М. 71, 72, 85  
 Усенко П. 225  
 Устиянович К. 229, 267  
 Утамаро К. 21

Ушаков А.Т. 248

Федорченко В. 183  
 Федорук В. 236  
 Федотов П. 149, 162  
 Федуско із Самбора 54  
 Федькович Ю. 188  
 Фіголь М. 239  
 Фідій 126  
 Філатов К. 233  
 Філевич М. 91, 246  
 Фелінський Р. 175  
 Філіппі П. 187  
 Філіпов О.В. 43  
 Фільваров Г. 248  
 Фіхте І.Г. 13, 161, 262  
 Фельгер М. 177, 178  
 Фельнер Ф. 165, 166, 171, 173, 196  
 Феррарі Е. 191  
 Фесінгер С. 71, 89, 264  
 Флінта В. 236  
 Фомін І. 165, 166, 177, 179, 248  
 Франко І. 167, 170, 172, 188, 198, 205–209, 225, 230  
 Фрейвальд Й. 105  
 Фридлін С. 181  
 Фридган Л. 184  
 Фріна 190  
 Фуженко А. 204, 266  
 Фюгер Т. 129

Харманський 81  
 Хмелько М. 233  
 Хмельницький Б., гетьман 57, 61, 135, 184, 205, 212, 217, 220, 263  
 Хмельницький О. 233  
 Хмельницький Ю. 135  
 Хогарт У. 10  
 Ходлер Ф. 222  
 Хойнацький А. 246  
 Хокусай К. 21  
 Холодний П. 223, 224, 267  
 Холоменюк І. 240  
 Холостенко М. 250  
 Хотюк Г.М. 248  
 Hornung Z. 89, 246

Цетнер І. 127  
 Цибульський Ю. 170  
 Цимбуш К. 188  
 Цисс О. 221  
 Цуга Ш.Б. 103

Чайка Я. 209, 210  
 Чайковський П. 218  
 Чалий М. 220  
 Чацький Т. 129  
 Чеканюк Ю. 204  
 Чепелик В.В. 211, 212, 249  
 Чепелін В. 209  
 Черепанова С. 241–244, 262, 266, 267  
 Черешньовський М. 212, 213  
 Черкаський А. 225  
 Чєпа А. 135  
 Чешек С. 50, 262  
 Чижевський Д. 19, 20, 244, 262

Чижов М. 202  
 Чимабує (Ченні ді Пепо) 85  
 Чистяков П. 217, 219  
 Членова Л. 250  
 Чорновол Д. 181  
 Чорнокнижний Г. 239  
 Чорторійський В. 125  
 Чумак І. 210, 242  
 Чумаков С. 211

Шагал М. 232  
 Шалматов С. 90, 91  
 Шаляпін Ф. 201, 218  
 Шаповаленко І.С. 143, 144, 265  
 Шарлемань Л. 113  
 Шаронов М. 233  
 Шатківський О. 235  
 Шатух В. 210  
 Шашкевич М. 188, 242  
 Шванер С. 82  
 Шванковський Я. 55  
 Шевальє П. 23  
 Шеванюк О. 239  
 Шевельов Ю. 154, 247  
 Шевченко Т.Г. 135, 141–144, 146–162, 165, 168, 170, 175, 179, 180, 186–190, 192, 195, 198–206, 210, 213, 214, 217, 219–221, 230, 232, 233, 247, 248, 265–267  
 Шедель Й.Г. 62, 67, 68  
 Шекспір В. 5, 154  
 Шеллінг Ф.В. 5, 13, 14, 244, 262  
 Шєпа А. 237  
 Шептицький А. 230, 231, 242  
 Шептицький Л. 128  
 Шереметьєв Д., граф 131  
 Шехтель Ф. 21  
 Шехтман М. 229  
 Шефтсбері А.Е.К. 9, 10  
 Шимзер А. 118, 120–122, 265  
 Шимзер Й. 118, 121, 265  
 Шимзер Л. 121, 186  
 Шимонович Ю. 92, 93, 97, 264  
 Шимчук М. 236  
 Ширяєв В. 147  
 Шишкін І. 214, 219  
 Шишко С. 233  
 Шиян І. 137  
 Шиян Я. 137  
 Шілле О. 166, 167, 267  
 Шіллер Й. 14, 15, 147  
 Шлаконов Г. 180  
 Шлегель Ф. 14  
 Шлейфер П. 142, 167, 171  
 Шлютер А. 82, 83, 263  
 Шмєгельський Л. 165  
 Шмаков О. 239  
 Шміт 138

Шовкуненко О. 224, 233, 267  
 Шолтєс З. 237  
 Шолудько П. 80, 81  
 Шольц 38, 46  
 Шопенгауєр А. 5, 13–16, 18, 244, 262  
 Шпенглер О. 6, 17, 18, 244, 262  
 Шрангер Ю. 121, 122  
 Шрегер С. 101, 103  
 Шрегер В. 165, 166, 169, 267  
 Штернберг В. 144–146, 265  
 Штрассер А. 192  
 Штренг Г. 231  
 Штром І. 168, 169  
 Штурза Я. 192  
 Шубо М. 238  
 Шудря М. 135, 247  
 Шутєв І. 238

Щасливий Павло 23, 34, 38  
 Щєдрін Ф. 124  
 Щєпановський С. 191  
 Щєпкін М.С. 183  
 Щєрбатенко Ю. 235  
 Щєрбацький Т. 131  
 Щєрб'явий І. 36  
 Шорс М. 206  
 Шуко В. 165, 166  
 Шусєв О. 165, 180, 181

Югай В. 233  
 Юнг К. 17  
 Юнгер Д. 244  
 Юстиніан, імператор 130  
 Юрасов М. 67  
 Юр'єв В. 211  
 Юрчук Л. 211

Яблонська О. 233  
 Яблонська Т.Н. 223, 233, 234, 250, 267  
 Яблонський М. 137, 138, 265  
 Яблоновська К. 121  
 Яворницький Д. 217  
 Яворська Н.В. 247, 250  
 Якимовський С. 187  
 Якимович А. 244  
 Яковаччі Ф. 191  
 Ян III, король 93  
 Яненко Ф. 135  
 Яновський Ю. 170, 173  
 Яремчук Л. 211, 242  
 Ярослав Мудрий, князь 201  
 Ярославський П. 108, 115  
 Ярошенко М. 186, 215  
 Ясієвич В.С. 249  
 Яспєрс Я. 21  
 Яців Р.М. 21, 244, 249  
 Jaroszewski T. 247

**ВСТУП. Світоглядно-естетичні засади стильової трансформації мистецтва**  
(Світлана Черепанова) ..... 3

Системність концептуальних ознак проблеми трансформації. Неоплатонізм — філософська основа ренесансного світогляду. Ключове значення стилю для мистецтва XVII ст. (С.Ротенберг). Трагування доби Відродження (О.Шпенглер, М.Конрад). Творчі концепції XVII ст.: *класицизм* — *реалізм* — *бароко*. Протиставлення *реалістичного* та *ідеалізуючого* методів художнього пізнання людини у XVIII ст. Подолання доктрини класицизму: Й.Вінкельманн (*ідея еволюції стилів*). Естетична самосвідомість та стилістика європейського романтизму. Стиль в контексті німецької класичної філософії та естетики (Ф.Шеллінг, І.Кант, І.Г.Фіхте, Г.Гегель). *Народна стилістика* у системі синтетичного ідеалу мистецтва (А.Арнім, К.Бретано, брати Грімм). А.Шопенгауер — деструкція системи цінностей романтичного періоду. Ірраціоналізм Ф.Ніцше: "аполлонівське" та "діонісійське" начала буття й культури; поняття "априорі волі" і філософське осмислення романтичного руху. Віденська школа історії мистецтва: Г.Вельфін, А.Рігль, М.Дворжак. Українська філософська традиція і трансформація художніх стилів. Особливості стильових процесів у західноєвропейському та українському мистецтві (Д.Антонович, В.Залозецький, Д.Чижевський). Теорія діалогу (Х.-Г.Гадамер, М.Бубер, М.Бахтін, Ю.Лотман) і розуміння мистецтва. Полістилізм сучасного мистецтва і проблемне поле синергетики. Стильові пріоритети українського мистецтва.

**Розділ I. РЕНЕСАНСНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ** ..... 23

**1.1. Архітектура періоду Ренесансу**  
(Володимир Овсійчук, Світлана Черепанова) ..... 23

Ренесанс — новий етап історії українського мистецтва (друга половина XVI—перша половина XVII ст.); Україна у складі Речі Посполитої. Ознаки ренесансного архітектурного стилю. Творче поєднання в українській ренесансній архітектурі європейського досвіду з національними традиціями соціально-політичного та культурного розвитку. Втілення досягнень європейського фортифікаційного мистецтва у спорудженні фортець, замків, резиденцій магнатів; оборонна функція численних храмів (монастирів, церков, костелів, синagog). Забудова Львова та Кам'яниці-Подільського — перший приклад регулярного планування у руслі ренесансних вимог. Ренесансні архітектурні пам'ятки Львова: Успенська церква, каплиця Трьох святих, вежа Корнякта; створення ансамблю в період посилення шляхетсько-католицької реакції як втілення ідеї єднання широких верств українського народу, свідчення протесту проти національного гноблення. Стильове розмаїття Львівського Бенедиктинського ансамблю та єзуїтського костела. Контрреформація в сакральній архітектурі. Католицькі храми XVI-XVII ст. (перевага готичного типу). Ренесансне прагнення чіткого членування архітектурної маси в спорудженні Вознесенської церкви у Золочеві та фарного костелу у Жовкві (присутність елементів готики). Львівський костел монастиря босих кармеліток (1644) і костел в Комарно (1656, на Львівщині) — завершення періоду Ренесансу і наближення до нової доби — бароко. Центричні ренесансні споруди Львова: каплиці-усипальниці Боїмів та Кампіанів. Ренесансні впливи і традиційні норми українського дерев'яного храмового зодчества на Придніпров'ї, Волині, Поділлі, у Галичині. Житлове будівництво, використання норм італійського Відродження. Площа Ринок у Львові — унікальний високохудожній ансамбль ренесансної цивільної архітектури.

**1.2. Ренесансна статуарна та рельєфна пластика**  
(Дмитро Кравич, Світлана Черепанова) ..... 39

Відмінності розвитку ренесансної статуарної та рельєфної скульптури на західноукраїнських та центрально-східних землях. Символічно-онтологічна сутність храмової скульптури XVI ст. Ренесансні мотиви тимпану із рельєфним зображенням сцени Успіння Пресвятої Богородиці (Успенська церква, с. Кринос, яке виникло на місці давнього Галича). Основні стильові чинники української скульптури другої половини XVI—першої половини XVII ст.: українська сакральна традиція, мотиви української готичної пластики, відлуння форм мистецтва Відродження (рельєф надгробка патріарха Стефана у Вірменському соборі Львова; монументальне розп'яття із с. Стариці Московської обл. та ін.). Зв'язок скульптури Відродження з культурою архітектурю (костели і церкви Львова, Жовкви, Бережана, інших міст Галичини й Поділля). Розвиток об'єктної та рельєфної архітектурно-декоративної пластики, орнаментально-декоративної, сакральної і світської скульптури; нові види масштабних надгробних композицій та епітафій; скульптурний портрет.

Ренесансні форми копулованих каплиць: каплиці Боїмів (Львів) та Синявських (Бережани). Тема страждань Христа в скульптурному оздобленні каплиці Боїмів. Каплиця Кампіанів (Львів) — приклад синтезу мистецтва доби Відродження, органічна єдність компонентів інтер'єру, архітектури, скульптури. Фриз Успенської церкви у Львові, цикл метопів на біблійні євангельські теми — відхід від канонів європейського Відродження і наближення до народного мистецтва. Пам'ятки надгробкового характеру (скульптор С.Чешек) та епітафії. Високохудожня різьба в іконописі храмів східного обряду та римокатолицьких вітарях; перехід від майже площинного рельєфу — до горельєфу та ажурно-просторових рішень, тобто від різьби Відродження — до початкових проявів бароко (іконостаси П'ятницький та Успенський — Львів; Святодухівський — Рогатин, Івано-Франківська обл.).

**1.3. Ренесансне малярство (Володимир Овсійчук)** ..... 53

Монументальний живопис. Розмалювання дерев'яних церков народними майстрами. Традиції візантійського мистецтва настінного живопису церкви Спаса на Берестові. Станковий живопис. Портрет, прагнення відображення реального світу і реальної людини. Елементи природного оточення в іконі. Майстер Дмитрій. Ікона "Пантократор з апостолами" (1565) — нове розуміння людини в умовах пробудження національної самосвідомості. Ренесансне почуття прекрасного в іконах із зображенням Богородиці та св. Петра (іконостасний комплекс Успенської церкви с. Наконечного). Львівські художники Федір Сенькович та Микола Петрахович — найвидатніші представники українського Ренесансу. Закономірний відхід від візантійської іконографії. П'ятницький іконостас (Львів) — унікальний зразок ренесансного мистецтва (Сенькович, Пухальський); Успенський іконостас (Львів) — втілення нових якостей мистецької творчості Сеньковича; апостольський і пасійний цикли у виконанні Петраховича. Наближення естетичних принципів Петраховича до європейського ренесансного мистецтва. Відмінності художніх рішень Сеньковича і Петраховича; їх вплив на розвиток малярства, особливо Святодухівського іконостасу із Рогатина (можливо, створеного львівськими майстрами), де досягає завершення ренесансний гуманізм і відбулось піднесення антифеодалної і національно-визвольної боротьби; іконостас засвідчує зіткнення двох художніх епох: пізнього Ренесансу і маньєризму. Портретний жанр. Витоки портретних зображень у живописі Київської Русі, вплив іконопису і традицій європейської ренесансної культури; донаторські та натрунні зображення; станковий портрет. Історичний жанр. Твори батального, історико-алегоричного та хронікально-панегіричного характеру. Естетичні погляди періоду українського Ренесансу.

**ДОДАТОК 1. Ілюстрації в кольорі: 39–62**

**Розділ II. МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ БАРОКО І РОКОКО** ..... 61

**2.1. Архітектура бароко (Володимир Овсійчук)** ..... 61

Архітектура другої половини XVII—першої половини XVIII ст. як історичний і стильовий вираз часу. Визвольна війна українського народу під проводом Богдана Хмельницького. Залежність характеру будівництва в різних територіальних частинах України від усталених традицій та ідейних орієнтирів. Тенденції зміни оборонної функції замків і перетворення їх на престижне житло (Галичина, зокрема Львівщина); припинення будівництва замків на Східній Україні; ознаки оборонності житлових споруд козацької старшини. Храмове будівництво — найяскравіше втілення українського бароко (Київ, полкові міста, Слобожанщина). Архітектура козацького бароко (XVII ст.) — естетичне втілення національного менталітету і віри у здійснення державницьких ідей. Складові елементи нового стилю: давні традиції, дерев'яна архітектура, полкові п'ятидільні церкви, будівельні впливи сусідніх країн. Іллінська церква в Суботіві (1653) — перехідний етап від пізнього Ренесансу до бароко. Меценатство гетьмана Івана Мазепи; утвердження національного стилю в конструктивному і художньому рішенні монументальних споруд (Київ, Чернівці, Переяслав). Розвиток архітектури в умовах зміни політичного та економічного життя України після Полтавської битви. Зрушення в цивільній архітектурі під впливом палацового будівництва Петербурга і Москви, а також барокового класицизму Волині і Правобережжя. Монастирські ансамблі. Києво-Печерська лавра. Царський (або Маріїнський) і Кловський палади Києва. Тип багатоярусної дзвіниці — завершення архітектурних ансамблів міст і монастирів. Культурне будівництво, пріоритетний розвиток п'ятиверхого храму на хрещатій основі, п'яти- або дев'ятидільного (у Василькові, Козельці, Києві, Великих Сорочинцях). Андріївська церква (Київ). Пам'ятки архітектури Галичини: собор св. Юра і Домініканський костел (Львів), Домініканський костел (Тернопіль), Успенський собор Почаївської лаври. Дерев'яна архітектура епохи бароко. Храмове будівництво Волині, Галичини, Закарпаття. Окремі пам'ятки дерев'яної архітектури Придніпров'я, Слобожанщини. Храми Поділля, Чернігівщини, північної Полтавщини.

## 2.2. Джерела інспірацій скульптури бароко і рококо (Дмитро Кривач, Світлана Черепанова) ..... 81

Вплив італійських майстрів на розвиток барокового мистецтва в Україні. А.Шлютер (Німеччина) — європейський скульптор пізнього бароко (надробки представників королівського роду Собеських у костелі св. Лаврентія, Жовква). Використання різних матеріалів (дерево, камінь) для виготовлення скульптури. Техніка металопластики в бароковій скульптурі Центральної України: статуї на фасаді ратуші та Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві; царські врата іконостаса Софії Київської. Керамічна техніка декоративних архітектурно-скульптурних прикрас: бароковий вівтар костелу Марії-Магдаліни (Львів), герб Івана Мазепи на будинку-колегіуму (Чернігів), рельєфні прикраси головної брами Спасо-Преображенського монастиря (Новгород-Сіверський) та ін. Рококо (30–70-ті роки XVIII ст.) — найяскравіший період розвитку української скульптури. Ідеологічний характер рококової експансії у храми римо- і греко-католицької конфесії. Храмова ікона як сакральний об'єкт в церквах східного обряду. Інспіруюча роль співіснування в Україні різних конфесій в зародженні нових рис рококової пластики; давній іконопис — джерело одухотворення української барокової скульптури на стадії переходу до фази рококо. Експресія руху фігур святих в скульптурі українського рококо; драперії як усамостійнений пластичний чинник; умовність та геометризація пластичних форм (різьба "бозетто"). Вівтарні рококові композиції: відсутність живописних елементів, скульптурні техніки — рельєф, горельєф, кругла пластика. Зарубіжні скульптори у Галичині: Т.Гуттер і К.Кученрайтер (Німеччина), Й.Леблан (Франція). Львівська рококова пластика (С.Фесінгер, А.Осинський). Творчість Й.Пінзеля: статуї на фасаді собору св. Юра (Львів) та ратуші у м. Бучачі (Тернопільська обл.), вівтарні статуї (костел м. Городець, Івано-Франківської обл.), вівтарні композиції та фігури інтер'єру костелів (с. Наварія, Годовиця — Львівщина) та ін. Учні та послідовники Й.Пінзеля. Рококова пластика в Центральних регіонах України.

## 2.3. Малярство бароко (Володимир Овсійчук) ..... 91

Продовження ренесансної теми "людина і природа" в бароковому малярстві. Малярство бароко — період визначних колористів у Європі та Україні. Героїко-монументальне спрямування барокового малярства, обумовлене ідеями національно-визвольної війни 1648–1654 рр.; Андрусівський мир (1667) і розподіл українських земель між Росією (східні землі) та Річчю Посполитою (правобережжя та західні). Дві тенденції бароко — аристократична і народна, в яких відбилась поляризація соціальних сил (демократичний прошарок міста і села, контрреформація зі шляхтою, нова соціальна верства — козацька старшина). Збагачення українського барокового малярства під впливом відповідних художніх явищ Західної Європи. Творча діяльність у Жовкві та Львові Ю.Шимоновича (живописні панегірики, парадні портрети) та М.Альтомонте (батальні композиції). Нові художні ідеї; розширення жанрового діапазону малярства; створення іконостасів на основі ренесансної конструктивної системи (розкішний фасад палаццо з декоративно збагаченим бароковим доповненням); введення у іконостас нового ряду неділь-п'ятидесятниць. Відхід від старої іконописної традиції під впливом європейського живопису, особливо портрета. Найвидатніші представники іконописного малярства: І.Руткович (демократична лінія; релігійний живопис, ікони, іконостаси), Й.Кондзелевич (композиції п'ятиарусного іконостаса для монастирської Воздвиженської церкви в Скиті Манявському та ін., ікони); творчі зв'язки живописців з Жовківським художнім осередком. Мистецька діяльність у Жовкві В.Петрановича; поєднання традицій з новими виражальними можливостями і художніми нормами західноєвропейського мистецтва (ікони та іконостаси переважно для василіанських монастирів); портретний жанр (зіставлення національної традиції із західноєвропейською). Кінець XVII ст. — провідна роль у розвитку живопису Придніпров'я та Лівобережжя. Об'єднуюча роль Києва у питанні мистецтва. Києво-Печерська лавра як мистецький осередок. Складні соціально-політичні процеси в Україні, зіткнення інтересів Росії, Польщі, Туреччини, Кримської Орди. Ідеї вільної України в часи Мазепи та Гетьманщини (до її ліквідації 1764 р.) як духовне підґрунтя українського барокового малярства.

## ДОДАТОК 2. Ілюстрації в кольорі: 83, 87, 125, 127–129, 134–137, 139, 141–144

### Розділ III. МИСТЕЦТВО КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ (Володимир Овсійчук) ..... 101

#### 3.1. Архітектура класицизму ..... 101

Поширення класицизму на теренах України через три основні центри: вплив Петербурга позначився на архітектурі Києва, Лівобережжя, Слобожанщини; Варшави — на архіте-

ктурі Волині та Поділля (з другої половини XVII ст. орієнтація на архітектуру Франції та Англії); Відня — на спорудах Галичини, зокрема Львова. Палацові комплекси Поділля; палацовий ансамбль у Тульчині (Вінниччина). Паркове мистецтво Поділля та Волині. Парковий ансамбль "Софіївка" поблизу Умані (1796). Англійські традиції і українське паркобудування. Палац Волині (млинівський та ін.). Храмове зодчество Поділля та Волині. Відповідна українській духовності міра художності та народності, властива пам'яткам традиційної храмової архітектури. Нав'язування класицистичних нормативів розпорядженнями російського Синода. Галичина у складі Австрійської монархії (1772, після першого розподілу Польщі). Орієнтація Львова на Відень; створення Дирекції цивільної архітектури (1785). Пам'ятки класицизму у Львові: ратуша (в центрі Площі Ринок), міський театр (тепер — Український академічний драматичний театр імені Марії Заньковецької) та ін. Спадщина класицизму на Лівобережжі, Слобожанщині, півдні України. Світська архітектура (палаці у Качанівці, Мерчику, Батурині, Сокиринцях); міські ансамблі (Одеса, Єлисаветград, Херсон, Катеринослав, Миколаїв); архітектура Криму. Реконструкція міст, створення ансамблів класицизму (Полтава, Чернігів, Харків, Київ). Генеральні плани реконструкції Києва: 1787 р. — архітектор А.Меленський; 1837 р. — архітектор П. Дубровський. Перетворення Києва на сучасне європейське місто. Київський університет — найвидатніша споруда періоду класицизму (1837–1843, архітектор В.Беретті). Традиційне будівництво. Спорудження дерев'яних церков на усій території України.

#### 3.2. Скульптура класицизму і романтизму ..... 116

Приєднання Галичини (як частини Польщі під назвою королівство Галиція і Лодомерія) до Австрії у другій половині XVIII ст. Ремінісценція віденського класицизму в львівському середовищі. Відхід від ідей громадянського звучання. Етико-естетичний та політико-ідеологічний зміст програми античного оформлення Площі Ринок у Львові (1793). Пріоритет пишного декоративного оздоблення інтер'єрів будинків; прикрашання фасадів рельєфами на міфологічні теми, увічнення аттиків круглою скульптурою. Барельєфна концепція передачі об'ємної форми. Діяльність у Львові скульпторів Гартмана і Йоганна Вітверів, Антона і Йоганна Шимзерів. Надробкова скульптура. Тип класичного надробка. Г.Вітвер — скульптор класичного напрямку. А.Шимзер — неокласична концепція надробкового пам'ятника. Пластика у Східній Україні. Різьбярські традиції народних майстрів. Скульптор І.Мартош — представник високого класицизму; синтез архітектури і скульптури у вирішенні монументальних творів і рельєфів. Скульптори Т.Сосновський, В.Бродський — творчість на стику класицизму і романтизму.

#### 3.3. Класицизм і романтизм в малярстві ..... 126

Провідні стильові тенденції другої половини XVIII ст. — бароко і класицизм. Творчі інспірації європейських течій українськими художниками. Споглядальність австрійського класицизму, його вплив на релігійну тематику та жанр портрета у Львові. Завершення класицизму в діяльності львівських художників на межі XVIII–XIX ст.: О.Білявський, Л.Долинський, Й.Пічманн. Іконографічний тип ікони "Покрова" (с. Сулімівка, Київська обл.). Ктиторський портрет. Художник Самуїл Козацький портрет. Становий розподіл українського суспільства і психологічне ускладнення як ознаки класицистичного портрета. А.Лосенко — історичні твори, камерність портретів. Д. Левицький, В.Боровиковський — європейський рівень портретного жанру. Співіснування художніх напрямів класицизму і романтизму. Становлення романтизму в Галичині. Провідний жанр портрета у Львові. Найпоширеніший в мистецтві романтизму жанр автопортрета: Р.Гадзевич, М.Яблонський, Я.Машковський. Естетичні позиції художників портретисти (М.Яблонський, А.Рейхан). Львівський художник краєвиду А.Ланге. Художні виставки у Львові (1837; 1847) — свідчення активізації культурних зв'язків з Європою. Малярство 20–50-х років XIX ст. Перевага класицизму в Галичині. Пріоритети романтизму (попередником якого виступив сентименталізм) на Сході України. Художники В.Тропінін, К.Павлов, Г.Васько, Г.Лапченко (Лапа), І.Шаповаленко та їхня діяльність в Україні. Реальне відображення природи як новий жанр національного мистецтва. Ведутизм — самостійний жанр краєвиду. Романтичний образ природи, зображення Києва першої половини XIX ст. у картинах і акварелях (М.Сажин, В.Тімм, Н.Орда, Гротте, Ф.Солинцев). Творчість В.Штернберга: краса українського села, органічне поєднання людини і природи; "Переправа через Дніпро біля Києва" (1837) — видатний твір українського романтизму.

#### 3.4. Мистецька творчість Тараса Шевченка періоду романтизму ..... 147

Народність — провідна тема творчості Т.Шевченка. Відчуття вільної людини в "Автопортреті" (1840); паралелі з творчістю К.Брюллова, Е.Делакруа, К.Коро, малярством Рембрандта (система світлотіні), Рубенса, Ван-Дейка. Романтичний дух часу в акварелі "Натурниця" (1840). "Катерина" (1842) — центральний твір в історії українського мистецтва XIX ст.: пошуки збірного образу і утвердження національного ідеалу, поєднання патрі-

отичної ідеї і національної теми. Кольорова концепція і композиційна побудова картини. Портретний жанр у творчості Шевченка. Автопортрети (1843; 1845). Патріотична ідея "Живописної України". Збірка офортів на історичну тематику, сцени народного побуту, краєвиди: "Судна рада", "Дари в Чигирині 1649 р.", "Старости", "У Києві", "Видубицький монастир у Києві", "Казка". Поєднання у творчості Шевченка двох мистецтв — словесного і пластичного. "Сільська родина" (1843) Шевченка і "Святе сімейство" Рембрандта. Поезія "Розрита могила" — започаткування політичних творів, сповнених протесту проти соціального та національного гноблення. "Автопортрет" (1847) періоду заслання — монументально-епічний образ людини. Графічний твір (ескіз) "Розп'яття" (1850) — перемога духа над смертю, людяності над злом, осяяний образ свободи. Акварелі періоду Аральської експедиції (1848–1849). Прозорість кольору і плернерна глибина, зіставлення з акварелями англійських художників Бонінгтона і Тернера ("Місячна ніч на Кос-Аралі", "Пожежа в степу", "Шхуни біля порту Кос-Арал"). Поєднання народних традицій, побуту, естетичних вартостей в творах з життя казахів; наближення до світу Рембрандта у втіленні людяності, фактури, світлових ефектах, колористичній гармонії ("Казашка Катя", "Мангішлацький сад" та ін.). Введення у твори оголеної постаті як класичного об'єкта краси ("Т.Г.Шевченко серед товаришів" та ін.). Серія "Притча про блудного сина" — відображення історичного буття народу, трагедія самотності людини і пробудження людської гідності ("Серед розбійників", "Кара колодкою", "Кара шпірутенами"). Паралелі з відповідною тематикою Гойї та Рембрандта. *Титул академіка гравюри*. Реалістичні віяння в офортних портретах Шевченка.

**ДОДАТОК 3. Ілюстрації в кольорі: 190, 199, 202–219, 221, 222, 224–246**

**Розділ IV. МИСТЕЦТВО СЕРЕДИНИ XIX–XX СТ. . . . . 163**

**4.1. Генеза архітектурної творчості (Володимир Овсійчук) . . . . . 163**

Масштабні завдання архітектури в умовах соціального та індустріально-технологічного розвитку доби капіталізму. Процеси урбанізації. Традиційні і нові будівельні матеріали, методи будівництва і цінності. Складна стилістика архітектури: ренесансні стильові форми, класика, бароко, готика, модерн, тенденції еkleктики. Адміністративні споруди губернських міст. Залізничні станції (особливість львівського вокзалу, спорудженого за прикладом Відня). Парки і сади. Музеї. Оперні театри (Київ, Одеса, Львів). Містобудівельний розвиток Києва. Функціональна роль Хрещатика, об'єднання історичних частин міста та околиць. Забудова центра Києва (архітектори А.Андреев, Л.Бенуа, В.Городецький, О.Кобелев, Ф.Лідваль, В.Ніколаєв, О.Шілле, В.Шретер) і вулиці Володимирівської. Софійсько-Михайлівський майдан. Володимирівський собор: малярське оздоблення російськими (В.Васнецов, М.Нестеров, М.Врубель) та українськими художниками (В.Котарбінський, П.Сведомський, М.Пимоненко). Активізація будівельної справи в Одесі і Харкові. Приєднання Західної України до Східної (1939). Формування нового центру Львова: проспекти Свободи, Тараса Шевченка, площа Адама Міцкевича. Стильове розмаїття львівської архітектури; стильовий монізм споруд Ю.Захаревича. Стиль модерн в архітектурі XX ст. (Київ, Харків). Раціоналістичний модерн (Київ). Український національний модерн (Харків, Полтава, Чернівці та ін.). Модерна архітектура Західної України (орієнтація на народне мистецтво гуцулів і бойків). Модерн у Львові (віденське забарвлення так званої сецесії). Неокласицизм. Конструктивістський напрям в архітектурі. Промислове будівництво. Повернення до класики та модерну; пошуки національних форм (переважно у декоруванні споруд). Відбудова міст і сіл України після Другої світової війни. Стандартизація конструктивних елементів у житловому будівництві. Звертання до традицій українського бароко. Відновлення Хрещатика. Перехід до індустріальних методів будівництва у 60–90-х роках XX ст. Національний палац "Україна" (Київ) — один з кращих зразків сучасної української архітектури. Оновлення архітектурних форм на засадах поєднання національних традицій і світового досвіду.

**4.2. Мистецтво скульптури (Дмитро Кривач, Світлана Черепанова) . . . . . 184**

Основні стильові тенденції розвитку скульптури на українських землях другої половини XIX ст.: класицизм (його кінцева стадія — академізм; в Галичині — запізнілий віденський класицизм) та реалізм. Пріоритетне значення монументальної скульптури, що відповідає загальній духовній атмосфері суспільства та зростанню містобудування. Поєднання тенденцій класицизму з ремінісценційними елементами періоду Київської Русі у першому скульптурному монументі в Києві, спорудженому на честь князя Володимира Великого. Скульптори Наддніпрянщини: П.Забіла, Л.Пожен, В.Беклемішев, Б.Едуардс. Скульптори Галичини й Волині, які працювали в руслі академізму: Т.Сосновський, В.Бродський, К.Островський, Л.Марконі, А.Попель, Т.Ригер, П.Війтович, С.-Р.Левандовський, Г.Кузнецов, М.Бринський та ін. Пластичне оздоблення в архітектурі мо-

дерну та класицизму (Ф.Балавенський). Українська скульптура XX ст.: *неоакадемізм, традиціоналізм, авангард, соціалістичний реалізм*. О.Архипенко і розвиток художньої стилістики XX ст.: пластичні можливості порожнього простору; абстрактно-кубістична скульптура; скульпто-малюнок. Політико-агітаційний характер скульптури періоду монументальної пропаганди. Реалізм і мотиви імпресіонізму, вплив стилістики О.Родена (М.Паращук, М.Гаврилко, С.Литвиненко, А.Павлось та ін.). Різноманітна творчість І.Кавалерідзе (реалізм — постмодерн). *Шевченківська тема* в скульптурі (Б.Кратко, І.Кавалерідзе, М.Манізер, О.Архипенко, М.Лисенко, М.Грицюк, А.Фуженко, Ю.Синькевич, І.Гончар). Скульптор І.Севера та його учні (М.Лисенко, І.Макогон, Г.Петрашук, Д.Кравич, Е.Мисько та ін.). Скульптори Києва та Львова. Митці українського зарубіжжя. Незалежна Україна: творча співпраця представників різних поколінь і спільнот, втілення в мистецтві скульптури національної самобутності народу.

**4.3. Малярство (Володимир Овсійчук) . . . . . 214**

Реалістичні тенденції в малярстві XIX ст. як наслідок поширення революційних та демократичних ідей. Товариство передвижників (1870, Петербург). Основні жанри українського малярства: портрет, краєвид, побутова картина. Послідовники творчості Т.Шевченка. Академічна школа (О.Рокачевський, М.Раєвська-Іванова). М.Башкирцева (багатофігурні композиції). П.Мартинюк (народна тема). *Тема козацтва*. Рух передвижників: Київ, Харків, Одеса (1872). Художники Одеси: М.Кузнецов, К.Костанді, Г.Ладженський (проблема плернеру) та ін. Рисувальна школа М.Мурашко у Києві. Провідне значення селянської теми (М.Пимоненко). Майстри українського краєвиду: В.Орловський, С.Васильківський, І.Похітонов, К.Крижицький, С.Світославський, П.Левченко, М.Ткаченко, М.Беркос. Малярство XX ст.: О.Мурашко (видатний колорист), Ф.Кричевський (народна тема). М.Жук (мотиви модерну). П.Холодний. Ф.Красицький (жанрові картини). М.Бурачек (художник плернеру). А.Маневич (мотиви імпресіонізму). Колористи П.Волокидін, О.Шовкуненко. А.Петрицький (монументаліст, станковист, театральний художник). Тема індустріалізації. Суперечності села. Модерне малярство. Художні напрями та угруповання в Україні. Пролеткульт. Художні пошуки в малярстві (кубізм, кубофугуризм, супрематизм, конструктивізм та ін.). Художники-авангардисти: К.Малевиц, О.Екстер, О.Богомазов, В.Єрмилов (досягнення українського кубізму), В.Пальмов (художник вільної форми), Д.Бурлюк (пріоритет народного мистецтва). М.Бойчук і художня течія "бойчукізм". Приєднання Галичини, Північної Буковини, Закарпаття (1939) та розвиток малярства цих теренів у контексті художньої культури України. Галицькі художники: К.Устиянович, Т.Копистинський, І.Труш, О.Новаківський, О.Кульчицька, М.Сосенко, О.Курилас, А.Манастирський, П.Ковжун, М.Осінчук. Авангардистське товариство "Artes" та ін. Тема Великої Вітчизняної війни (1941–1945) в творчості художників. *Шевченківська тема*. Повоєнне малярство. Тематична картина (Т.Яблонська). Художники Львова, Закарпаття, Івано-Франківська, Луцька, Рівного, Тернополя, Буковини. Поєднання в українському малярстві національних та європейських художніх традицій.

**ДОДАТОК 4. Ілюстрації в кольорі: 286, 292, 293, 296–298, 311, 335, 336, 339–342, 345**

**ДОДАТОК 5. Ілюстрації в кольорі: 346–352, 355, 357–361, 363, 365–372, 375–381, 383–385, 388–395, 397, 399, 401–403**

**СЛОВО ПРО КОЛЕГУ (Світлана Черепанова) . . . . . 241**

**ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА (Світлана Черепанова) . . . . . 243**

**ПОКАЖЧИК ІМЕН (Світлана Черепанова) . . . . . 251**

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

КРВАВИЧ Дмитро Петрович  
ОВСІЙЧУК Володимир Антонович  
ЧЕРЕПАНОВА Світлана Олександрівна

## УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

### Частина 3

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
як навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів*

На обкладинці: О.Архипенко. Сидяча жінка. 1921.  
Скульпто-малюнок. Паперова маса

Загальна редакція, художнє оформлення  
Світлана Черепанова



Комп'ютерний набір і технічна підготовка тексту Наталія Ковальчук  
Художній редактор Володимир Печарський  
Сканування та обробка ілюстрацій Руслана Теслюк, Віталій Слічний  
Комп'ютерна верстка Ірина Сімонова  
Технічний редактор Софія Довба  
Коректори Ольга Тростянчин, Марія Ломеха,  
Божена Павлів

Здано на складання 29. 08. 2005. Підп. до друку 22. 09. 2005.  
Формат 70x100 1/16 Папір офсетн. Офсетн. друк. Гарн. Journal.  
Умовн. друк. арк. 21,61 + 6,45 вкл. Умовн. фарбовідб. 48,08. Обл.-вид. арк. 20,12 + 4,85 вкл.  
Друкування накладу 1000 прим. Свідоцтво держ. реєстру: серія ДК № 22. Вид. № 55. Зам. № 3-6.

НБ ПНУС



693400

Державне спеціалізоване видавництво "Світ"  
79008 Львів, вул. Галицька, 21  
[www.dsv-svit.lviv.ua](http://www.dsv-svit.lviv.ua)  
e-mail: [office@dsv.lviv.ua](mailto:office@dsv.lviv.ua)

Надруковано з готових діапозитивів  
на ВАТ "Львівська книжкова фабрика "Атлас"  
79005 Львів, вул. Зелена, 20