

УКРАЇНСЬКЕ  
МИСТЕЦТВО  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI —  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.



Монографія посвящена історії українського мистецтва XVI—XVII вв.—одного з важливіших періодів, ознаменованого впливом європейського ренесансу і розвитком гуманізму. Исследуются памятники архитектуры, скульптуры, живописи, в которых нашли отражение гуманистические идеи, пробуждавшие к жизни общественное сознание, содействовавшие формированию новых явлений в искусстве.

Для искусствоведов, художников, работников культуры, преподавателей и студентов художественных вузов.

Монографія присвячена історії українського мистецтва XVI—XVII ст.—одного з важливих періодів, що позначений впливом європейського ренесансу і розвитком гуманізму. Досліджуються видатні пам'ятки архітектури, скульптури, живопису, в яких знайшли відображення гуманістичні ідеї, що пробуджували до життя суспільну свідомість, сприяли формуванню нових мистецьких явищ.

Для мистецтвознавців, художників, працівників культури, викладачів та студентів художніх вузів.

Відповідальний редактор  
П. М. ЖОЛТОВСЬКИЙ

Рецензенти  
Д. П. КРВАВИЧ, М. І. МОЗДИР.  
**Ю. О. НЕЛЬГОВСЬКИЙ**

Редакція літературознавства та мистецтвознавства

О 490100000-102 БЗ-2-15-85  
М221(04)-85

© Видавництво «Наукова думка», 1985

## Вступ

В історії українського образотворчого мистецтва особливе місце посідає період, що охоплює другу половину XVI — першу половину XVII ст. Його часове визначення досить відносне, оскільки він щетісно пов'язаний з попереднім етапом і різко не відмежовується від наступного. І все ж розвиток мистецтва в цей час відзначається своєрідними рисами і притаманною йому спрямованістю. Воно постає цілним, сповненим величезної духовної енергії художнім явищем.

Чудовий образний світ, створений спільними зусиллями архітекторів, скульпторів, живописців, сприймається як реальність, наділена великою силою естетичного впливу.

То був час і могутніх творчих поривань, і героїчних дерзань. Майже століття, від Люблінської унії 1569 р. до початку визвольної війни українського народу 1648—1654 рр., заповнене класовими битвами, зовнішніми й внутрішніми війнами. Це одна з найнеспокійніших епох, в палаючому горнилі подій якої брали участь усі суспільні прошарки. Визвольна й антифеодальна боротьба воскресила ідею національної свободи, котрою було пройняте політичне й духовне життя українського народу.

За короткий час українське мистецтво пройшло бурхливий шлях від засвоєння окремих ренесансних елементів до загального охоплення ренесансним світоглядом. Основою ренесансного мистецтва на Україні був гуманізм. Гуманістичному рухові на Україні сприяли внутрішні стимули: розвиток освіти, книгодрукування, агресивність католицької церкви і насамперед піднесення національної свідомості й патріотизму.

Україна висунула визначних діячів, причетних до різних сфер інтелектуальної діяльності і об'єднаних спільними цілями й етичними ідеалами. Їх створила епоха, і вони, в свою чергу, творили епоху. Жодне з попередніх століть не зберегло такої кількості імен видатних людей в історії народу. Серед них Іван Вишенський, Іван Федоров, Северин Нали-

вайко, Петро Конашевич-Сагайдачний, Стефан Зизаній, Герасим і Мелетій Смотрицькі, Юрій Рогатинець, Іов Борецький, Захарія Копистенський, Петро Могила. Гуманістами були духовні й світські особи. Їм притаманна широта втручання в усі сфери тогочасного життя. Епоха створила образ вольовий, героїчний, органічно злитий з вимогами часу — в цьому його реальна переконливість. Вихованню таких високих моральних якостей і етичних принципів, очевидно, сприяла також обізнаність з науковою літературою ренесансної Європи, на що вказують зібрання книг в бібліотеках братств. Почерпнуті прогресивні ідеї ставали реальною силою.

Нове мистецтво народжувалося не скрізь. Вогнищами ренесансної культури були окремі міста. Саме в найбільш розвинутих містах міг здійснитись синтез різномірних художніх явищ. З пасивного елемента, з ремесла мистецтво поступово перетворювалося в активне знаряддя пізнання, в науку, для якої основними об'єктами вивчення стали природа і людина.

У зв'язку з цими нововведеннями змінювалася художня концепція, що розвивалася від символічно-декоративного стилю до збагачення життєвою повнотою, хоча це збагачення в українському мистецтві проходило в певних межах, продиктованих традиціями. Глибокий зв'язок з традиціями зумовив в українському мистецтві поетичну безпосередність, святкову піднесеність, в образах виняткову моральну чистоту і людяність.

Вплив європейської ренесансної культури на українське мистецтво є фактом незаперечним. Джерела античної мудрості й мистецтва, які жили ренесансу Європу, набагато раніше через Візантію проникали на Русь, підносячи і підтримуючи творчу думку в багатьох ділянках духов-

ного життя. Про це яскраво сказав З. Копистенський на сторінках «Палінодії»: «А што ся римляне хвалят наукою тогосвѣтною — чужим перьем хваляться, в чужом плащу напинаються. Грецкие то суть мудрости — Платонова и Аристотелева и иных философов грецких, мудрости от части им уделенная!.. И мы, россове, если для наук в край немецкие удаемяся, где як свое власное находим, от греков на час короткий поверенное отбираемо, с расторопностью еднач сметье откидуемо, а золото выймуемо»<sup>1</sup>.

Античність в українському мистецтві виявлялась інакше. Тут не брали сюжетів із старогрецької історії й міфології. Звертання до античної культури збагачувало духовний світ людини, стимулювало безпосереднє вивчення природи, а також сприяло новому розумінню краси. Велике значення в поширенні античної теоретичної спадщини мали трактати, переважно з архітектури. Вони виховували розуміння цільності художнього образу, пропорцій, ритму й гармонійності співвідношень. З архітектурою зростала роль скульптурного декору, покликаного спільно творити прекрасне. У живопису порівняно з попереднім періодом помітний активний інтерес до анатомії людини, до її об'ємно-пропорційного зображення, відповідного за естетичною значимістю реальній людині. При цьому художник не сліпо наслідує природу, а прагне розкрити її красу.

Визначним досягненням мистецтва того часу, що мало виняткове значення, було застосування перспективи. Завдяки цьому нововведенню реальна дійсність активніше впроваджувалася в іконопис. Перспектива вплинула на зміну бачення світу, відкри-

<sup>1</sup> Русская историческая библиотека, Спб., 1878, т. 4, кн. 1, с. 900—901.

ла пропорції предметів і сприяла організації простору на площині. В цьому новому методі бачення поєднувався художній підхід з науковим.

Ренесанс в українському мистецтві був часом становлення і розвитку реалістичного портрета. В цьому жанрі утверджувалася людська особистість, а через її пізнання усвідомлювалося розуміння тісного зв'язку людини з навколишнім світом.

Якщо брати в цілому період, то процес складання нових форм розпочався в середині XVI ст., хоча слід визнати, що різні види мистецтва розвивалися не з однаковою активністю. Ренесансний характер архітектури визначився уже в другій половині XVI ст., живопису — в першій половині XVII ст. Скульптура, міцно пов'язана попередньо з архітектурою, а пізніше з живописом, знаходилася з ними в адекватній відповідності. Проте в адекватній відповідності мистецтву не досягло чистоти стильового вираження, якщо брати за класичний зразок тип італійського Відродження. Стиль — це спільність образної системи і формальної мови, але в ньому сконденсовані також глибші ідейні й культурні тенденції епохи, отже, стиль формується на конкретній історичній основі. Впродовж цього короткого періоду в мистецтві, як і в цілому в культурі України, наявні гострі суперечності. Боротьба точилася між старими традиціями і новими пошуками, готика часто перепліталася з ренесансом, середньовічні пережитки існували поряд з прогресивними гуманістичними переконаннями. Все це відбивало життєві процеси, бо для ренесансної гуманістичної культури соціально-економічною основою залишалася феодальна система суспільних відносин: феодальні сили були ще надто міцними, панувала економічна нестабільність, загальний консервативний уклад життя, окостеніла

регламентована система цехів в містах. Все ж найбільшим гальмом розвитку мистецтва був наступ феодально-католицької реакції, яка нещадно боролася з проявами ренесансної культури. До цього слід додати немилосердне вичерпання людських і матеріальних ресурсів під час постійних війн, міжусобиць. На всьому лежав тягар чужоземного поневолення.

Ренесанс на Україні мав своєрідний характер — цей історичний етап хронологічно не збігався з європейським. Проте у ньому накреслилися певні закономірності, що виходили з можливостей і умов цього середовища. Мистецтво України, маючи власні національні особливості, набуло в цей період рис, властивих Ренесансу, які певною мірою притаманні всім національним школам. Цілком слушно тут можна навести слова радянського філософа А. Ф. Лосева: «Ренесанс був не в якій-небудь одній країні, але у всіх країнах, і кожна країна переживала свій Ренесанс по-своєму і хронологічно, і по суті»<sup>2</sup>. Про наявність ренесансного гуманістичного світогляду на Україні говорить такий факт, як протиставлення йому маньєристичних тенденцій, а маньєризм, щит контрреформації, з'являється там, де сильні ренесансні позиції.

Мистецтво цього періоду підготувало ідеологічні основи визвольної епопеї 1648—1654 рр. Притаманні йому ідеї свободолюбства і братерства безпосередньо втілювалися в історичному акті возз'єднання братніх народів Росії та України.

Вивчення мистецької спадщини періоду, що розглядається, розпочалося в кінці XIX ст., коли взагалі в європейському мистецтвознавстві зростає інтерес до розкриття художніх стильових особливостей мистецтва Ренесан-

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978, с. 51.



су. Виявом цього стало святкування 300-літнього ювілею Львівського Ставропігійського братства, в зв'язку з чим у Львові відкрилася у 1888 р. археологічно-бібліографічна виставка. На ній було широко представлено малярство, виставлялись фрагменти успенського іконостаса, повністю святодухівський іконостас з Рогатина.

Впродовж першої половини ХХ ст. науковий матеріал нагромаджувався зусиллями українських та польських учених<sup>3</sup>, що лягло в основу нового етапу досліджень, який розпочався в післявоєнні роки. Велике значення мало видання багатотомних колективних праць: «Історія українського мистецтва» в 6-ти томах, «Історія Української РСР» та окремих книг із загальних проблем історії культури<sup>4</sup>.

Образотворче мистецтво цього часу частково висвітлювалося в дослідженнях радянських вчених<sup>5</sup>.

Автор пропонованої книги, на основі найновіших досліджень, намагався глибше торкнутися тієї неспокоїної епохи, мистецькі пам'ятки якої і сьо-

<sup>3</sup> *Свенціцький І.* Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928; *Свенціцький І.* Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929; *Сіцінський Є.* Оборонні замки Західного Поділля.— К., 1928; *Łoziński W.* Sztuka Lwowska w XVI—XVII wieku.— Lwów, 1898; *Czotowski A., Janusz B.* Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego.— Tarnopol, 1926; *Mánkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI—XVII wieku.— Lwów, 1936; *Dobrowolski T.* Polskie malarstwo portretowe.— Kraków, 1948.

<sup>4</sup> *Маслов С. І.* Культурно-національне відродження на Україні в кінці XVI і першій половині XVII століття.— Українська література, 1943, № 12; *Марченко М. І.* Історія української культури в найдавніших часів до середини XVII ст.— К., 1961; *Ісаевич Я. Д.* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст.— К., 1966; *Ісаевич Я. Д.* Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні.— Львів, 1975; *Голенищев-Кутузов П. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков.— М., 1963.

годні хвилюють людей та приносять їм величезне естетичне задоволення. Свідченням цього є великий інтерес до виставки у Львові українського портрета XVI—XVIII ст., що відбулася у 1965 р. (автор був одним із збирачів і упорядників виставки), виставки ікон п'ятницького іконостаса в 1981 р. (після реставрації), а також відкриття художнього музею в Олеському замку (філіал Львівської картинної галереї) в 1975 р. на базі матеріалів експедицій 60—70-х років.

Нові дослідження дадуть можливість повніше й ґрунтовніше висвітлити даний період українського мистецтва — блискучої сторінки в історії вітчизняної культури\*.

<sup>5</sup> *Жолтовський П. М.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст.— К., 1958; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978; *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X—XVIII вв.— М., 1963; *Логвин Г. Н.*— По Україні.— К., 1968; *Логвин Г. Н., Мілява Л. С.* Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст.— К., 1963; *Мілява Л. С.* Стінопис Петелича.— К., 1969; *Свенціцька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966; *Драган М. Д.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970; *Білецький П. О.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст.— К., 1969; *Нельговський Ю. П.* Архітектура другої половини XVI — першої половини XVII століття.— В кн.: Історія українського мистецтва: В 6-ти т. К., 1967, т. 2, с. 56—106; *Нельговський Ю. П.* Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття.— Там же, с. 118—156.

\* В силу історичних умов пам'ятки розгляданого періоду збереглися переважно на Львівщині, Ровенщині, Тернопільщині, Івано-Франківщині. На Лівобережжі та в центральних районах України тогочасні твори здебільшого не вціліли, а тому немає жодної можливості представити їх в ілюстративному матеріалі. Деякі збережені пам'ятки цього регіону широко відомі з праць радянських мистецтвознавців, до яких автор відсилає читачів.

## Суспільно-політичне становище і культура України другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Територія України здавна була тереном постійних війн між сусідніми державами. Ще в першій половині XVI ст. величезний простір від Володимира-Волинського та Кременця на заході до Ромен і Гадяча на сході, від Білорусії на півночі до південних запорізьких степів належав Литовському князівству. В руках Польщі знаходились Галичина, Західна Волинь і Поділля. Північно-східна земля — райони Чернігова і Новгород-Сіверського та згодом Слобідська Україна — входила до складу Російської держави. Закарпатська Україна належала Угорщині, а Буковина — молдавському господарю, потім Туреччині. Широкі простори південних степів Причорномор'я і Приазов'я були підвладні Туреччині і кримському ханові.

І хоча на землях, захоплених Литовським князівством, ще відчувалися наслідки ординського погрому, все ж і тут завдяки широким торговельним зв'язкам і зростанню виробничих сил спостерігалося економічне піднесення. Поступово відроджувались старі міста, виникали нові, і землі були достатньо заселені<sup>1</sup>.

Східна політика польських феодалів, що велася вже віддавна, завершилась Люблінською унією 1569 р., за якою дві держави, Польща й Литва, об'єднувалися в єдину монархічну республіку — Річ Посполиту. Очевидно, ця унія не пройшла б так легко, якби не було згоди на те значної частини української магнатії, яка активно цьому сприяла. Українських феодалів вабили широкі політичні перспективи й економічні переваги, що розкривалися з прийняттям унії. Польські феодали згоджувались задовольнити всі їх вимоги, навіть більше — уряд Польщі надавав право місцевим феодалам «написати привілеї, які вони вважають за краді й необхідніші»<sup>2</sup> для себе. Старі князівські роди України давно від-

<sup>1</sup> *Баранович А. И.* Население предстепной Украины в XVI в.— Исторические записки АН СССР. М., 1950, с. 198—232.

<sup>2</sup> Археографический сборник. Вильно, 1870, т. 7, с. 41.

чужились від народу і тепер шукали сильної влади для збереження своїх маєтностей. Крім того, їм відкривалися безмежні перспективи збагачення. Але найважливішою причиною легкої змови українських феодалів з польськими був страх перед своїм народом. «Історія учить, — писав В. І. Ленін у статті «Змови реакції і погрози погромників», — що пануючі класи завжди жертвували всім, чисто всім — релігією, свободою, батьківщиною, коли йшлося про придрушення революційного руху пригноблених класів»<sup>3</sup>. І зрада сталася.

Класові інтереси магнатії взяли верх над національними почуттями. Були занедбані мова, звичаї, релігія, з'явилася звіряча ненависть до всього українського, а передусім до простого трудящого народу. Впродовж XVII ст. магнати українського походження докорінно переродилися в справжніх катів українського народу і стали твердинею польської влади на Україні<sup>4</sup>. Ще на початку XVII ст. М. Смотрицький з елеґійним сумом писав: «Де... дім княжат Острозьких, той, що блиском світлості старожитної віри своєї дужче від інших світів? Де інші... славні дома руських княжат...?»<sup>5</sup>.

Але для тогочасної Польщі легке загарбання України було Пірровою перемогою і мало зовсім непередбачені наслідки. «Ся унія... — писав

<sup>3</sup> Ленін В. І. Повне зібр. творів, т. 13, с. 285.

<sup>4</sup> Історія Української РСР: У 8-ми т., 10-ти кн. К., 1979, т. 1, кн. 2, с. 152—153.

<sup>5</sup> Фрицц — to jest lament jedynego Powszechny Apostolskiej wschodniej Cerkwie z objaśnieniem Dogmat Wiary. Pierwey z Grackiego na słowieński a teraz z słowieńskiego na Polską przetożony przez Theophila Orthologa teyże Świętej Wschodniej Cerkwie Syná. W Wilnie, roku pańskiego 1610. Переклад за вид.: Смотрицький М. Тренос, або плач східної церкви... — В кн.: Хрестоматія давньої української літератури. К., 1967, с. 167—168.

І. Франко, — була хвилимовим триумфом польської політики і жерелом нехибного упадку Польщі. Прилучення південно-руських земель до Польщі дало почин до півторастолітньої боротьби українського народу з поляками за своє національне існування»<sup>6</sup>.

Вся енергія польського панства була спрямована лише на здобуття маєтків на східних українських землях<sup>7</sup>. При цьому були забуті західні землі Польщі, занедбані справи Дунайського басейну, не був до кінця розгромлений і Тевтонський орден. Східні клопоти поступово підточували Річ Посполиту і закономірно привели врешті-решт до занепаду.

Починаючи з другої половини XVI ст. по всій Україні впроваджувалась вигідна для шляхти фільварочно-панщинна система господарювання, що давала величезні прибутки. Закріпачене селянство позбавлялось всіляких прав й було кинуте в прірву рабства й неволі.

Містам в Речі Посполитій того часу судилась незавидна роль. На початку впровадження реакційної фільварочно-панщинної системи міське населення могло брати ще вигідну участь в товарно-грошовому обміні з феодалами і селянами, що позитивно відбилося на зростанні міст. Але згодом шляхта, ігноруючи міста, сама взялась за торгівлю.

Засилля шляхти в країні, розширення фільварочно-панщинної системи, наступ контрреформації виявилися тими гальмами, які надовго зупинили розвиток міст. Але їх питома вага в суспільно-політичному і культурному житті країни все ж залишалась значною. Тут розвивалися ремесла<sup>8</sup>,

<sup>6</sup> Франко І. Я. Нарис історії української руської літератури. — Львів, 1910, с. 48.

<sup>7</sup> Історія Української РСР, т. 1, кн. 2, с. 200.

<sup>8</sup> Философская мысль в Киеве. Историко-философский очерк. — Киев, 1982, с. 79.

об'єднуючи в цехах величезну кількість майстрів. Так, у Львові, найкрупнішому місті на Україні, до середини XVII ст. було 33 цехові організації з 133 ремісничими спеціальностями<sup>9</sup>. У Києві в кінці XVI ст. було 20 ремісничих спеціальностей. Постійно засновувалися нові містечка<sup>10</sup>, здебільшого на східних територіях: Київщині, Брацлавщині, Чернігівщині і Поділлі. Тут часто містом називалось село, що мало оборонні укріплення і не підлягало панщині. Про швидкість появи поселень свідчить такий приклад: в Подільському воеводстві в XVI ст. було 66 міст, а в 40-х роках XVII ст. уже 111<sup>11</sup>, вільне населення яких складало кріпаки-втікачі. Останні відзначалися бойовитістю й активністю як в ремісничо-торговельних справах, так і у визвольних рухах.

У містах суспільні відносини базувалися на феодальній становій системі. Влада належала багатим купцям та ремісникам, інтереси яких захищало так зване магдебурзьке право. Патриціат в західноукраїнських містах складався з багатих німецьких, польських, а то й вірменських та українських родин. Але у Львові, Самборі, Дрогобичі, у всіх містах Закарпаття з посиленням політики національної нерівноправності українців не допускали до управління в магистраті. У Львові протягом тривалого часу панівне становище посідали німці, зайняті виключно своїми економічними справами й байдужі до долі народу, серед якого жили. Використовуючи для своїх корисливих цілей державну політику розпалювання національної ворожнечі, німецьке бюргерство ста-

<sup>9</sup> Кісь Я. П. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII—XIX ст.) — Львів, 1968, с. 54—55.

<sup>10</sup> Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький. — К., 1954, с. 34.

<sup>11</sup> Компан О. С. Міста України в другій половині XVII ст. — К., 1963, с. 62.

ло тією жандармською силою, на яку спиралась Річ Посполита. Саме шляхта знайшла в ньому вдячного спільника в справі перешкоди створенню національної буржуазії в польських і українських містах, в справі «здійснення централізації, цього наймогутнішого політичного засобу швидкого розвитку всякої країни»<sup>12</sup>.

На сході України в містах переважало українське населення. Тут верховодила заможна козацька й міщанська верхівка. Народні маси терпіли подвійний гніт: і «своїх», українських феодалів, і католицьких. Для міст Галичини і Закарпаття справа ускладнювалася ще й тим, що соціальне пригнічення перепліталось з національним. Українців у Львові і Самборі вважали «міщанами другого розряду, без політичних прав і з обмеженими приватними правами»<sup>13</sup>. Їх не тільки не допускали до виборних посад в магистраті, а й чинили всілякі перешкоди в заняттях торгівлею та ремеслами. Католицька церква, розпалюючи міжнародну ворожнечу, очолила наступ проти схизматиків, чим і узаконила жорстокі заходи, введені проти українських міщан католицьким магистратом. Політичні й економічні обмеження викликали протести, тяжби, бунти.

В умовах загостреної соціальної боротьби виникає серед широких кіл міщан прагнення до згуртування — утворюються легалізовані громадські організації, «братства» православного населення України та Білорусії, що виступають проти наступу католицизму і засилля православної церковної ієрархії. Українське міщанство, «матеріальним життям близьке до заходу, вірою і мовою зв'язане з русь-

<sup>12</sup> Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 5, с. 325.

<sup>13</sup> Ptasnik J. Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce. — Kraków, 1934, s. 352.

ким сходом»<sup>14</sup>, виявилось настільки самостійним, що змогло інтенсивно розвинути діяльність по керівництву культурним життям в дозволених вузьких межах суспільного життя, поставивши перед собою величні за масштабами і глибокі за змістом цілі<sup>15</sup>.

Програма братств знаходила широкий відгук і притягувала життєздатні елементи, які в час активного розвитку міського ремесла і торгівлі економічно могли протиставити себе феодальній шляхті. Ці товариства сприяли розвитку особистості, і не дарма тут «з'являються небуденні постанти Красовських і Рогатинців (у Львівському братстві.— В. О.) — міщани в поривах і сумнівах, з прикметами і недоліками людей Відродження і реформації»<sup>16</sup>.

До нової організації насторожено ставилися і католицькі клерикальні кола, і представники влади на місцях. Уже на ранньому етапі існування Львівського братства в міську раду був направлений донос про його діяльність, зокрема, про те, що міщани «влаштовують таємні сходки, де вибирають із свого числа українських бургомістрів і консулів і багато іншого замишляють проти... правління ради»<sup>17</sup>. А подекуди братства обвинувачували у відкритому підбуренні до бунту, як про це свідчить заява римсько-католицьких членів магістрату м. Холма від 5 грудня (25 листопада) 1619 р.<sup>18</sup> Діячів братського руху воро-

<sup>14</sup> Крип'якевич І. П. Львівська Русь в першій половині XVI ст. — Записки Наукового товариства імені Шевченка, 1907, т. 29, кн. 5, с. 43 (далі — ЗНТШ).

<sup>15</sup> Monumenta Confraternitatis Stauro-pigianae Leopoliensis / Ed. W. Milkowicz. Leopoli, 1895, t. 1, p. 120.

<sup>16</sup> Крип'якевич І. П. Львівська Русь в першій половині XVI ст., с. 46.

<sup>17</sup> Центральний державний історичний архів УРСР у Львові, ф. 52, оп. 2, с. 10, (далі — ЦДА УРСР у Львові).

<sup>18</sup> Ісаєвич Я. Д. Документи з історії боротьби міських братств проти національно-

ги називали «наливайківцями», «рогатинцями», а братства — «сектою наливайківців» або «рогатинців»<sup>19</sup>, таким чином підтверджуючи їх велику громадську роль в суспільному житті.

Братський рух спочатку поширився на західних землях України. В 90-х роках XVI ст. братства виникають в багатьох містах Галичини, Холмщини, Підляшшя і навіть в деяких селах, а в першій половині XVII ст. — на Волині і в східних землях, охоплюючи всю Україну<sup>20</sup>.

Поступово братства розширили компетенцію своїх питань — від суспільно-політичних до культурно-просвітительських. За складом членства і за світською спрямованістю діяльності в багатьох братствах, «пропитаних западноевропейським реформаційним духом»<sup>21</sup>, закономірно з'явилося переконливе прагнення звільнитися з-під впливу духовенства. Це прагнення братств знаходить підтримку східних патріархів, занепокоєних католицькою експансією і перспективою приєднання України під духовну владу папи римського. Тому Львівське братство, до складу якого входили «люди всякого стану, як тутешніє, так и сторонніє», отримало право Ставропігії — незалежності від місцевих церковних властей.

Львів став центром братського руху, а статут братства — зразком для статутів інших братств, і, таким чином, створилась міцна програма ідейної єдності і товариської солідарності.

Членами Львівського братства були мешканці Замостя, Белза, Брацлавля,

релігійного гніту в першій половині XVII ст. — В кн.: Середні віки на Україні. К., 1971, вип. 1, с. 211.

<sup>19</sup> Анушкин А. И. Во славном месте Виленском. — М., 1962, с. 135, 142—143.

<sup>20</sup> Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 37—38.

<sup>21</sup> Франко І. Я. Збір. творів : В 50-ти т., К., 1980, т. 27, с. 319.

Києва, Луцька, Мінська, Новогрудка, Чигирини та інших міст і навіть країн (як молдавський господар)<sup>22</sup>. І хоча в книгу братства вписувалися магнати і представники шляхти, все ж, не розділяючи основної ідеологічної спрямованості братства, вони не могли скільки-небудь помітно впливати на його діяльність. Проте в братствах Луцька, Києва, Вільно головну роль відігравали українські феодалі та вище духовенство, які ревниво оберігали свої класові інтереси. Популярність Київського братства серед українського народу була зумовлена фактом вступу в його членство гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного з усім запорізьким військом<sup>23</sup>.

На початках появи Львівське братство залишалось організацією ремісничо-торговельної частини міського населення. Його засновниками були брати Юрій та Іван Рогатинці — сидельники, Дмитро Красовський — кравець, Лука Губа — кушнір, крамарі Іван Красовський, Лесько Малецький, Хома Бабиць, Стецько Мороховський, Іван Богатирець<sup>24</sup>.

Про діапазон духовних запитів братчиків свідчать їх власні збірки книжок та бібліотека братства, по суті, сформована їх дарами. Тут переважали книги філологічної орієнтації. Релігійних книг було небагато. Зберігаліся твори сучасних авторів, учасників суспільно-політичної боротьби, що протікала під релігійною оболонкою, — це переважно полемічна література. Ряд полемічних творів знаходився в рукописах, серед них знаменита «пересторога»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Петрушевич А. Свободная Галицко-русская летопись с 1600 по 1700 г. — Львов, 1974, с. 134, 192, 259.

<sup>23</sup> Крип'якевич І. П. Львівська Русь в першій половині XVI ст., с. 25—26.

<sup>24</sup> Срібний Ф. Студії з історії Львівської Ставропігії. — ЗНТШ, 1912, т. 106, с. 32, 68.

<sup>25</sup> Ісаєвич Я. Д. Бібліотека Львівського братства. — Бібліотекознавство та бібліогра-

Питання моралі були в той час найактуальнішими, і братчики принципово їх загострювали, протиставляючи здорову силу народу деморалізації насамперед духовенства. Але цю силу в народі необхідно було зміцнити освітою, знаннями, тому однією з найбільш прогресивних місій братств стала просвітительська.

Львівське братство після смерті Івана Федорова (1583 р.) викупило в 1585 р. його друкарський станок і починаючи з 1591 р. активно розгорнуло видавничу діяльність. До речі, й інші братства: Луцьке, Кременецьке та білоруські Віленське і Могилівське — також видавали книги, але Львівському в цьому питанні належить особливо почесна роль. Воно було гідним продовжувачем великої справи Івана Федорова.

Російський першодрукар, один з яскравих представників культури Відродження, своєю діяльністю об'єднав у справі книгодрукування попередні досягнення Швайпольта Фіоля та Франциска Скорини. Видані в 1491 р. німцем Фіолем в Кракові «Часослов», «Октоїх», «Тріодь пісна», «Тріодь цвітна», що призначалися спеціально для України, Білорусії та Росії, вже тоді католицька ієрархія розцінювала як факт протесту українського народу проти Польщі, а Іван Франко назвав їх «найважливішою подією в історії українського письменства»<sup>26</sup>, «одним из самых могущественных рычагов дальнейшего развития письменности и всей духовной жизни»<sup>27</sup>. Але яскравим явищем у культурному житті двох братніх

фія, 1966, № 3, с. 126—132; Ісаєвич Я. Д. Круг читальських інтересів городського населення України в XVI—XVII вв. — Федоровские чтения (1976) «Читатель и книга», М., 1978, с. 65—76.

<sup>26</sup> Франко І. Я. Нарис історії української руської літератури до 1890 р. — Львів, 1910, с. 40.

<sup>27</sup> Франко І. Я. Южнорусская литература

народів, українського та білоруського, була просвітительська діяльність Франциска Скорини, великого патріота і гуманіста. Завдяки його виданням (1517—1525 рр.) «Білорусія виявилася першою серед східнослов'янських країн, що приєдналися до загального розвитку західноєвропейського друкування»<sup>28</sup>. Мета Скорини — дати знання простому народові. Його книги були широко відомі на Україні, особливо в східній частині Галичини і Поділля, про що свідчать численні їх рукописні копії<sup>29</sup>.

На Україні також поширювалися книги, друковані в Цетинне, столиці Чорногорії<sup>30</sup>, та кириличні книги, що видавалися у Венеції емігрантами з Чорногорії — воєводою Божидаром Вуковичем Подгоричанином та його сином Віченцо. В ілюструванні видань Вуковичів брали участь поряд з сербськими майстрами венеціанські гравери, які творили в дусі пізнього візантійського мистецтва, одночасно залучаючи сучасний їм живопис Італії<sup>31</sup>.

За десять років перебування на Україні Федоров надрукував сім книг (загалом він зробив 12 книг). Початок поклали знаменитий львівський «Апостол» і «Буквар» (Азбуки), видані 1574 р. з метою, як писав Іван Федоров в своїй післямові до «Апостола», дати «християнам истинную пре-

мудрость»<sup>32</sup>. Ці видання у Львові першодрукар міг здійснити при безкорисливій підтримці міщан, які глибоко розуміли значення його великої справи. То були члени братств Краківського передмістя церков Благовіщення та св. Миколая, а також об'єднання міщан Руської вулиці — середмістя, які на той час вже виступали як старійшини українського народу у Львові, представники «всієї української громади в місті і передмістях»<sup>33</sup>. Вони згодом створили Успенське Ставропігійське братство.

З 1575 р. свою діяльність Іван Федоров продовжив у Острозі, де здійснив п'ять видань, серед них «Буквар» і монументальна Острозька біблія (1580—1581 рр.) — перше повне видання Біблії церковнослов'янською мовою.

Діяльність першодрукаря «книг перед тим невиданих» Івана Федорова залишила в українській культурі незгладимий слід. Його справу продовжувало Ставропігійське братство, видаючи головним чином ту літературу, що була конче необхідна для його суспільно-політичних і просвітительських цілей, і підручники для нововідкритої братської школи («Аделфотес», 1591 р., збірник декламацій «Пресфонема», 1591 р.) та ін.

Перший період видавничої справи (1591—1616 рр.), без сумніву, найактивніший і тісно пов'язаний з діяльністю братства, відбив бурхливу епоху боротьби протилежних ідеологічних полюсів, розквіт полемічної літератури, спрямованої проти унії і католицтва.

Друкарська справа розгорнулася по всій Україні. В Острозі традиції Івана Федорова продовжувались до 1612 р. Тут були надруковані необ-

<sup>28</sup> Там же, с. 236.

<sup>29</sup> Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 26.

хідні для ідеологічної боротьби публіцистичні твори Герасима Смотрицького, Христофора Філалета (псевдонім, очевидно, Мартина Броневського), Клірика Острозького, Івана Вишенського та ін.

Поштовхом до розвитку української графіки послужила короткочасна діяльність друкарень в Стратині, Крилосі (1604—1606 рр.), видання яких були ілюстровані сюжетними гравюрами.

Стратинська друкарня, закуплена архімандритом Києво-Печерської лаври Єлисеєм Плетенецьким, дала початок (1615—1616 рр.) лаврській друкарні, яка незабаром стала могутнім видавничим центром на Україні. Протягом першої половини XVII ст. тут працювали видатні літературні сили і талановиті гравери. Водночас діяли і приватні друкарні киянина Тимофія Вербицького, білоруса Спиридона Соболя, були вони також в містах Почаєві, Рахманові, Луцьку, Кременці, Житомирі і навіть у селах. У Львові з 1638 р. активно працював Михайло Сльозка.

Продукція цих численних видавництв була різноманітною, в ній важливе місце посідали полемічні та публіцистичні твори, що відіграли велику роль в ідейно-релігійній боротьбі проти католицької експансії, та учебні посібники, які задовольняли жадібний потяг до освіти в селах і містах. Питання школи стало найактуальнішим. В ньому з усією непримиренністю схрестилися інтереси ворогуючих ідеологічних супротивників: з одного боку, братства, бо організація шкіл стала їх основним обов'язком, з другого — просвітительська політика, яку розпочали єзуїти. Вони відкрили єзуїтські колегії, при них початкові школи, куди приймали всіх без урахування релігійних та національних відмінностей, навчаючи бідних дітей безкоштовно. Їх шкільна про-

грама переважно скеровувалась на виховання войовничого католика. В таких навчальних закладах молодь отримувала і ідеологічну обробку для активної боротьби з єретиками, реформаторами і насамперед схизматиками, тобто православною церквою. Але, захопивши Галичину і Волинь, єзуїти все ж не змогли укріпитися на сході України, на Поділлі та Київщині.

На українських землях діяли і протестантські школи з достатньо високим рівнем навчання. Але їх було небагато. Школи переважно запроваджувались аріанами і зрідка кальвіністами в другий період їх діяльності, коли, рятуючись від переслідування контрреформації, протестантські секти знайшли притулок на Волині та Київщині. Там вони розвинули (головним чином, аріани) велику суспільну і просвітительську діяльність, яка продовжувалась два десятиліття (після 1638 р.), і саме тут рух аріан знайшов живий відгук серед демократичних верств, міської бідноти та селянства.

Аріани відкрили школи на Київщині в Черняхіві і на Волині в Гощі, в селі Бабині, що недалеко від Гощі, в Киселині та філіал в селі Березно<sup>34</sup>. Киселин, місто поблизу Горохова, від 1612 р. стало визначним осередком аріанства на Волині, а школа (з 1614 р.) була згодом піднесена до ступеня академії (зруйнована трибунальським вироком в 1644 р.). Тут вчилася молодь: аріани, кальвіністи та католики. В Гощі аріанська школа існувала до 1639 р. Її заклав Гаврило Гойський, київський каштелян, покровитель аріан, хоч він був православним. Але його дочка Регіна Соломирецька, фанатично віддана православію, прагнула позбавити аріан школи і релігійних відправ у Гощі, при фондованому

<sup>34</sup> Kossowski A. Zarys dziejów protestantyzmu na Wołyniu w 16—17 w. — Rocznik Wołyński, 1934, t. 3, s. 245—255.

ра. — В кн.: Энциклопедический словарь / Брокгауз и Эфрон. Спб., 1904, т. 11, с. 304.

<sup>28</sup> Шчакаціхіт М. Гравюры и книжныя азодбы у виданнях Францішка Скарыны. — В кн.: Чатырохсотлеце беларускага друку. Мінск, 1926.

<sup>29</sup> Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні, с. 24—26.

<sup>30</sup> Медаковић Д. Стари српски дрворез. — Београд, 1964, с. 1.

<sup>31</sup> Шепкина М. В. Переводы предисловий и послесловий первопечатных книг. — В кн.: У истоков русского первопечатания. М., 1959, с. 235.



нею монастирі св. Михайла відкрила вищу православну школу. Опікуном цієї школи був Петро Могила, а першими ректорами — визначні пізніше діячі Києво-Могилянської колегії Ігнатій Старушич та Інокентій Гізель. Соломирецька відкрила ще декілька початкових шкіл<sup>35</sup>.

Під протекторатом князя К. Острозького в Острозі аріани мали збір, а кальвіністи — школу. Все ж учбовий заклад в Киселині завдяки винятковому викладацькому складу був на той час найсильнішим на Україні. Там працювали високоосвічені, глибоких переконань люди, що вірили в перемогу розуму та гуманності<sup>36</sup>.

До виникнення братських шкіл зумовлене релігійними переконаннями упереджене ставлення дрібної шляхти до єзуїтських та протестантських шкіл розбивалося об глуху стіну безвиході. Із двох бід вибирали єзуїтську школу, де вчили латині та польської мови, необхідних для розуміння хоча б офіційного урядового діловодства. Красномовним свідченням такого стану освіти є заповіт волинського шляхтича Василя Загоровського. Перебуваючи в татарській неволі і піклуючись про долю своїх синів, він 1577 р. в заповіті головним чином наголошував на освіті дітей, щоб їх вчили руської науки в дяка або вдома, згодом латинського письма в найманого бакалавра, а вже після цього віддавали до єзуїтів у Вільно, «бо там хвалять дітям добру науку». При цьому турботливо застерігав, щоб його сини «не помітували своїм українським письмом і говоренням українськими словами и обичаями чесними й покірними українськими, а найбільше своєю вірою», якої б не цуралися «аж до смер-

<sup>35</sup> Ibid., s. 248.

<sup>36</sup> Липинський В. Аріанський соймик в Киселині на Волині в маю 1638 р. (Причинок до історії аріанства на Україні). — ЗНТШ, 1910, т. 96, с. 46—49.

ті свої»<sup>37</sup>. На той час все це можна пояснити відсутністю українських середніх, не говорячи про вищі, шкіл, про що з неприхованою погордою писав єзуїт Петро Скарга в книзі «Про єдність церкви» (1577 р.), відмічаючи загальне неучтво, низький рівень вченості духовенства, незнання навіть церковнослов'янської та й своєї рідної мови.

На цьому непривабливому тлі поява першого культурного осередку в Острозі була схвально оцінена сучасниками як початок духовного відродження народу. Тут були зібрані видатні вчені, письменники, педагоги. Ректором школи був Герасим Смотрицький, видатний суспільний діяч, поет і письменник, вчителями — греки Кирило Лукаріс і патріарший протосинкелл Никифор, а також вчені аріани, кальвіністи, лютерани: Мотовило, Христофор Філалет. До цього науково-літературного гурту входили Василь Суразький, Дем'ян Наливайко, брат Северина Наливайка.

Острозьку школу інколи називають академією, інколи тримовним лицеем. Очевидно, це був середнього типу навчальний заклад, де вивчали грецьку, латинську і церковнослов'янську мови, а також курс предметів, які склали «сім вільних наук». Острозька школа виховувала в своїх студентах патріотичні почуття, любов до рідної землі і повагу до народу, категоричну непримиренність до католицизму та до невинної унії. Її вихідцями були відомий суспільно-церковний діяч Іов Княгиницький, гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, письменник-полеміст Мелетій Смотрицький<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Архив Юго-Западной России. Киев, 1859, т. 1, ч. 1, с. 74, 75; Фотинський О. Обыкновенные люди старой Волины. Из семейной хроники двух поколений фамилии дворян Загоровских, во второй половине XVI в. — Волинский историко-археологический сборник. Житомир, 1896, т. 2.

<sup>38</sup> Исаввич Я. Д. Джерела з історії україн-

Другим культурним центром став Львів. Для оборони православ'я та зміцнення ідейних переконань братчики вирішили «... школу наук християнських к грецких і словенских дѣтем волним посполите фундовати»<sup>39</sup>. Школа для «научення дітей вшелякого стану»<sup>40</sup> відкрилась 1585 р.<sup>41</sup> Особливістю братської школи був її демократичний характер. Хоч вона називалася греко-слов'янською, але тут вивчали і латинську мову, незважаючи на те, що до латині, з якою асоціювалася католицька невинна церква, вороже ставились деякі братчики і духовенство. З. Копистенський її називав «оскудною» і недостатньо досконалою перед церковнослов'янською для високих богословських речей. Але братство на знання латинської мови дивилось з практичного боку як на мову державної адміністрації і, нарешті, як на засіб пізнання наукової думки Європи.

Вивченням мов і курсу «свободных искусств» братська школа відносила до закладів середнього типу, але робились спроби ускладнити в ній програму вивченням «философии, разума и врачества, ко благоискусству превосходим все совершенного богословия»<sup>42</sup>, що вказує на прагнення зробити школу вищим учбовим закладом типу академії. В школі працювали видатні діячі українського письменства брати Степан і Лаврентій Зизанії, Іван Борецький, Кирило Транквіліон Ставровецький. Першим

ської культури доби феодалізму. — К., 1972, с. 53—58.

<sup>39</sup> Архив Юго-Западной России. Киев, 1904, т. 12, ч. 1, с. 527—529.

<sup>40</sup> Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства. — Львов, 1886, док. 85.

<sup>41</sup> Исаввич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 129.

<sup>42</sup> Студинський К. «Адельфотес» — граматики, видана у Львові в р. 1591. — ЗНТШ, 1895, т. 7, с. 5.

її ректором був грек Арсеній, архієпископ Еласонський<sup>43</sup>. Тут вчилися Петро Могила<sup>44</sup>, Іван Борецький, що пізніше стали київськими митрополитами, письменник-полеміст Захарія Копистенський.

Під впливом Львова виникли братські школи в містах Галичини: Рогатині, Перемишлі, Замості, Холмі, а також в багатьох селах.

На початку XVII ст. центром національно-просвітительського руху стає Київ. Місто поступово повертало собі минулу славу політичного і культурного осередку українських земель. У зв'язку з функціонуванням друкарні Києво-Печерської лаври тут з усієї України зосереджувались значні наукові сили, прогресивні діячі, перед якими простелялося широке поле для творчої діяльності. До гуртка вчених входили: Єлисей Плетенецький, архимандрит Києво-Печерської лаври, натхненник друкарської справи; Захарія Копистенський, письменник і просвітитель; Тарасій Львович Земка, знавець слов'янських, грецької та латинської мов, редактор, коректор, друкар; Лаврентій Зизаній, автор «Граматики словенскія»; Памво Беринда, письменник, поет, «архитипограф церкви Росккіа» (головний друкар), видатний лінгвіст; Олександр Митура, письменник; Іов Борецький, ректор братської школи, з 1620 р. — митрополит київський; Петро Могила, видатний просвітитель і гуманіст, який «майже 20 років ... очолював книговидавничу справу на Україні»<sup>45</sup>, з 1632 р. — митрополит київський.

Київське братство в 1615—1616 рр. при Богоявленському монастирі орга-

<sup>43</sup> Срібний Ф. Студії над організацією Львівської Ставропигії від кінця XVI до половини XVII ст. — ЗНТШ, 1912, т. 108, с. 22.

<sup>44</sup> Голубов С. Київській митрополит Петр Могила и его сподвижники. Киев, 1883, т. 1, с. 10.

<sup>45</sup> Книга і друкарство на Україні / Під редакцією П. М. Попова. — К., 1965, с. 83.

нізувало свою школу, яка відразу стала в один рівень з вищими західноєвропейськими школами. В перші роки нею по черзі керували Іов Борецький, який «замість свого життя, праці, боротьби зробив розвиток освіти і культури, збереження православ'я на Україні»<sup>46</sup>, Мелетій Смотрицький, що отримав високу освіту у Віленській академії та університетах Вроцлава, Віртемберга, Нюрнберга, автор «Грамматики славенскія...», яка впродовж двохсот років служила підручником для навчання в школах України, Росії, поширена була на Балканах і в Болгарії; Касіян Сакович, поет і лінгвіст, вихованець Краківської та Замойської академії, відомий «Вършами на жалосний погреб зацного рыцара Петра Конашевича-Сагайдачного». В школі викладали монахи і світські, а про зв'язки школи в Росію та Білорусі говорять той факт, що серед учителів були росіянин уставник Федір і білорус Савва Андрієвич із Могильова<sup>47</sup>.

Будучи архимандритом Києво-Печерської лаври, Петро Могила влаштував при ній школу за польським та західноєвропейським зразком. Така орієнтація школи викликала велике невдоволення і духовенства, і київських міщан, на що звернув увагу Іов Борецький, який в своєму заповіті наказував Петрові Могилі «фундувати школи тільки при братстві, а не де-інде». Під тиском братства і козаків Петро Могила, записавшись до Богоявленського братства як старший брат і опікун<sup>48</sup>, змушений був піти на об'єднання двох шкіл. Нова школа роз-

<sup>46</sup> Возняк М. С. Письменницька діяльність Івана Борецького на Волині і у Львові. — В кн.: Матеріали до вивчення історії української літератури, т. 1, с. 245.

<sup>47</sup> Хиженяк З. І. Києво-Могилянська академія. — К., 1970, с. 41.

<sup>48</sup> Памятники, изданные Киевскою комиссією для разбора древних актов, Киев, 1898, т. 1/2, с. 393.

мічалась на місці братської, на Подолі, і функціонувала під назвою Київської братської колегії (згодом Києво-Могилянської академії). Запрошені зі Львова Ісає Трофимович-Козловський та Сильвестр Косов спочатку працювали в лаврській школі, згодом розгорнули викладацьку діяльність в новій колегії — це вже була школа вищого типу. Тут вивчали латинську, грецьку, слов'янські, зокрема українську книжну мову і, звичайно, «сім вільних наук», однак богословів читати польський уряд не дозволяв, щоб цією заборонаю утримати від права претендувати на статус академії. Але Київська братська колегія по суті нею була, бо «вище такої освіти навряд чи могло щось бути і в європейських тодішніх училищах»<sup>49</sup>. Велике місце в програмі посідало вивчення поезики та риторики і особливо філософії, курс якої читали Ісає Трофимович-Козловський і Сильвестр Косов.

У Київській братській колегії філософські знання охоплювали думку західноєвропейських схоластів, писання отців східної церкви, а також нові ідеї представників ренесансного вільнодумства, пройняті реформаторством. У самому спрямуванні колегії були закладені ідеї гуманізму, передусім вільний доступ до освіти всіх станів — ідея рівності, як у Львівській братській школі.

Великим завоюванням курсу філософії було вивчення творів Арістотеля. В курсах поезики та риторики використовувались твори видатних греків<sup>50</sup>, згадувались поети і вчені європейського Відродження. Київська

<sup>49</sup> Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. Киев, 1856, ч. 1, с. 85.

<sup>50</sup> Медянский Е. Н. Братские школы Украины и Белоруссии в XVI—XVII вв. и их роль в воссоединении Украины с Россией. — М., 1954, с. 128.

братська колегія стала зразком для створення подібних закладів у Вінниці (1634), звідки згодом була перенесена в Гощу (1639 р.), в Кременці (1636 р.).

Численні школи, що діяли в кінці XVI — першій половині XVII ст., виражаючи інтереси широких прошарків українського народу, свідчили про величезний потяг його до освіти. Красномовним показником великих культурних перемін на Україні цього часу є запис Павла Алеппського. Чужинця, що відвідав Україну в 1654 р., вразило те, що «по всій землі русинів, тобто козаків, ми помітили гарну рису, яка викликала наше здивування: всі вони, за малим винятком, навіть більшість їх жінок та дочок, уміють читати і знають порядок церковних служб і співів... В землі козаків всі діти уміють читати, навіть сироти»<sup>51</sup>.

Можливо, Павло Алеппський і перебільшує, але наслідки зусиль братств на ниві просвітительства були величезними. Вони високо піднесли свідомість народу, з гущі якого з'явилися талановиті творці, передусім літератори-публіцисти, суспільні діячі. Ця нова верства освічених людей взяла найактивнішу участь в гострій ідеологічній боротьбі, що розгорнулася у зв'язку зі спробами здійснення церковної унії, яка зміцнила б панування шляхетської Польщі на українських та білоруських землях, паралізувала б до певної міри опір мас і загальмувала б прагнення українського народу до возз'єднання з Російською державою. Католицизм, проводячи унію, одночасно вів боротьбу проти реформаційних течій, що поширювались серед шляхти й вищої магнатерії, які, таким чином, прагнули ослабити економічно й політично ка-

<sup>51</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897, с. 2, 15.

толицьку церкву та добивались ще більшої незалежності від королівської влади. Однак шляхта, боючись за свої досягнуті величезними зусиллями політичні та економічні позиції, всіляко перешкоджала поширенню реформаційних ідей серед селянства та міщанства. Згодом страх перед поширенням цих ідей серед трудящих мас зажене її знову в лоно католицької церкви. Звичайно, вузьке використання шляхтою для своїх корисливих цілей гуманістичного і реформаційного руху визначило його повну безперспективність. Але ж жива думка проникала в Польщу з гуманістичних центрів, де навчалась польська, українська, білоруська молодь, з протестантських університетів Віртемберга, Страсбурга, Базеля, Вюрцбурга, Гольдберга та ін.<sup>52</sup> У час відносного вільнодумства і толерантного ставлення до чужих вірувань гуманізм зачепив досить широкі кола суспільства. Більш радикальними і демократично послідовними в своїх поглядах були «польські брати» (їх ще називали аріанами, унітаріанами, соціанами), куди входили антитринітарії, емігранти Західної та Південної Європи. В цілому це були сили, спрямовані проти феодального ладу, які висували сміливі суспільно-політичні вимоги: знищення кріпацтва, ліквідація експлуатації людини людиною, майнова рівність, релігійна терпимість. Аріани швидко поширилися в Польщі. Їх общини були в Західній Україні та Білорусії. Вони залишилися вірними своїм переконанням і в час жорстокого переслідування контрреформацією. Останнім їх притулком стали Київщина та Волинь, де вони розгорнули велику суспільну та просвітительську роботу. Цілком очевидний вплив реформаційно-гума-

<sup>52</sup> Lukaszewicz J. Historia szkół w Koronie i w Wielkiem Księstwie Litewskim od najdawniejszych czasów aż do roku 1794. Poznań, 1849—1851, t. 1, s. 74.

ністичних ідей на дозрівання суспільно-політичних поглядів братчиків, передусім львівських, які прагнули позбавитись втручання духовенства в громадські справи і вели тривалу боротьбу з львівським єпископом Гедеоном Балабаном. Ще категоричніше з осудженням того ж Балабана виступав «возлюблений брат», учитель львівської школи Стефан Зизаній. Він був прихильником рішучих, навіть бунтарських дій. Його ненависть до латинства і унії не мала меж.

Запрошений разом з Ю. Рогатинцем в 1593 р. Віленським братством для допомоги, Зизаній розпочав бурхливу проповідницьку діяльність, спрямовану проти сановних духовного стану. С. Зизаній був виразником інтересів міщанської бідноти, або, як його називають, представником «плебейсько-селянської фаланги національно-релігійного фронту»<sup>53</sup>. Він займав в питаннях боротьби проти ворогів православної віри і гнобителів народу воєнничо-наступальну позицію. Можливо, в цьому пункті братчики поступалися перед С. Зизанієм, але за спрямуванням своїх переконань були з ним солідарні. Несхибність цих переконань витримала перевірку в конфлікті з єпископом Гедеоном Балабаном, що тривав 15 років. І єпископ був змушений вгамуватися. Згодом його наступники не зважувались випробувати згуртованість і силу братства: вищі церковні сановники не були авторитетами. Братство не враховувало невдоволення його діями митрополитів Іова Борецького і Петра Могилы<sup>54</sup>. Висока свідомість братства жила прогресивною ре-

<sup>53</sup> Яременко П. К. Стефан Зизаній — український полеміст кінця XVI ст. — Радянське літературознавство, 1958, № 2, с. 44.

<sup>54</sup> Ісаввич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 80—81.

несансною думкою. В їх діяльності, як і в грандіозних за своїм розмахом козацько-селянських повстаннях 90-х років XVI ст. під керівництвом К. Косинського та С. Наливайка, була закладена єдина основа — антифеодальна боротьба. В. І. Ленін писав, що «прогресивним є пробудження мас від феодальної сплячки, їх боротьба проти всякого національного гніту, за суверенність народу»<sup>55</sup>.

Одним із таких важливих факторів пробудження стала церковна унія. Вона до краю загострила не лише релігійні, а й політично-соціальні та національні питання і сприяла появі в українській культурі виключної за художньою зрілістю, глибиною змісту та політичною спрямованістю полемічної літератури, що вибрала в себе всю складність різноманітних питань тогочасного життя і стала високим здобутком гуманістичного руху в загальноєвропейському масштабі.

Єзуїти, воскрешаючи призабуту ідею унії, розпочали справжню війну проти православної церкви і одночасно проти реформації. Для цієї війни, що велася найганебнішими засобами, воєнничий орден зібрав у Польщі реакційні шляхетсько-католицькі сили — контрреформацію. Занепокоєний піднесенням українського міщанства, його організаційною згуртованістю і конкретною далекосяжною програмою, стурбований Запорізькою Січчю — цією «козацькою республікою» (Маркс), яку не мав змоги подолати, нарешті, переляканий масовістю селянсько-козацьких повстань, що набирали чимраз дужчого розмаху, уряд Речі Посполитої благословив дії контрреформації.

Похід проти православної церкви розпочався публіцистичними виступами єзуїтів. Ще в 1566 р. Бенедикт

<sup>55</sup> Ленін В. І. Повне зібр. творів, т. 24, с. 128.

Гербест в трактаті «Wypisanie drogi» порушив питання про унію католицизму з православ'ям, яку далі розвинув Петро Скарга у книзі «Про єдність церкви під єдиним пастиром і про грецьке від тієї єдності відступлення, з застереженням і вмовлянням руським народам, що тримаються греків» (Вільно, 1577 р.). П. Скарга з підкресленою пристрасною змальовував жалюгідний стан православ'я на Русі, падіння моралі серед духовенства, його безграмотність, з чого могла б вивестись лише нова греко-католицька або, інакше, греко-уніатська релігія. В полеміку включились вчені острозького гуртка: Герасим Смотрицький, Василь Суразький, Клірик Острозький, Мотовило, Христофор Філалет, які, відповідаючи Скарзі, не оминули календарної реформи, проведеної в 1582 р. римським папою Григорієм XIII, що вчинила велике суспільне зло на Україні. Про це писав зачинатель полемічної літератури Герасим Смотрицький. Вихований на творах передової російської літератури, Івана Федорова, Максима Грека, він в своїх трактатах «Ключ царства небесного», «Предисловіє к благоверному и православному всякого чина, возраста же и сана читателей» викривав реакційно-експансіоністську політику Ватикану на Україні, наклепницькі і образливі писання католиків, мерзенну розбещеність зрадників.

У творах Г. Смотрицького з великою силою звучить нота соціальної нерівності, співчуття закріпаченим селянам, яких «зверху нещеза дождасть, а внутрь сумнене грызет», що завжди селянин виявляється неправим і перед богом і перед паном, підлягаючи постійним езекуціям. За своїми поглядами Г. Смотрицький належав до діячів гуманістичного напрямку. Твори він писав тогочасною розмовною мовою, посилюючи думку народними приповідками та дотепами. І Василь

Суразький в «Книжице» (складається з шести трактатів) захищав православ'я від католицького наступу.

Церковна унія відбулася 1596 р. в Бресті. Її підготовку й формальне здійснення полегшила зрада вищого православного духовенства України та Білорусії задля матеріальних і політичних привілеїв: порівнялись в правах з католицькими «князями церкви», бути незалежними від східних патріархів, позбутися втручання братств у справи церковного управління, жити розкішним і розпусним життям, як шляхта. Деяким з них дав влучну характеристику Іван Франко: «Митрополитом Київським був Михайло Рагоза, бідний шляхтич, що був зразу православним, потому перейшов на лютеранство, відтак за намовою єзуїтів — на латинство, а в кінці, також за намовою єзуїтів, зробився знов православним, але тільки в тій цілі, щоби знищити православ'я». Єпископом берестейським був Іпатій Поцій, чоловік хоч і вчений, але без характеру, брехливий і хитрий. Єпископом лудьким і острозьким був Кирило Терлецький, розпусник і забіяка, про которого поговорювали, що держав спілку з злодіями і грабівниками, фальшував гроші, і котрому в судах доказували множество різних злочинств, розбоїв, калічення людей і убивств. Єпископом львівським був Діонісій Балабан, не ліпший від Терлецького...»<sup>56</sup>. Однак король і уряд Польщі приймали їх і такими, бо, за висловом П. Скарги, усвідомлювали, що без церковної єдності єдність Речі Посполитої довго існувати не може. Але провести унію обманним шляхом не вдалося. Скликаний в Бресті 1596 р. собор для затвердження унії розколовся на два собори: уніатський і православний. Унію підписали лише

<sup>56</sup> Франко І. Я. Твори: В 20-ти т., т. 19, с. 551.

вищі церковні сановники (в останню мить від них відійшли львівський єпископ Гедеон Балабан та перемишльський Михайло Копистинський). Православний собор засудив ренегатів і закликав народи України та Білорусії не коритись уніатському духівництву. Почалися роки жорстоких переслідувань православ'я. Церква втратила ієрархію, і знову її оборону взяли в свої руки світські люди — духовним життям керували братства.

Таким чином було розділене православ'я, а Річ Посполита пожинала плоди кривавої колотнечі протилежностей, які взаємно обезсилювалися. Багатьом діячам культури чітко уявлялася важка перспектива боротьби, яка після другого удару — зради вищого церковного кліру — ще більше ускладнилася. Сильно звучать обвинувальні слова в «Треносі» М. Смотрицького, звернені до духовних пастирів, які «ступили з закону волі божої, обманули душі свої проклятою мамоною світу цього, обдурили оздобленою машкарою невинних христових овечок, затемнили зрадливим своїм недбальством євангельської світлості ясність»<sup>57</sup>.

Так думало чимало представників передової інтелігенції, які могли «среди такой бури устоять безстрашно»<sup>58</sup>. Проти унії, проти католицизму, проти агресії Ватикану спрямовується найсильніше із того, що було створено полемічною літературою на Україні, демонструючи духовну єдність і політичну зрілість культурних осередків Острога, Львова, Києва. Науковий гурток князя Острозького видав кілька творів, очевидно, під його протекторатом, якого листи й послання маюють людиною стійких переконань.

<sup>57</sup> Смотрицький М. Тренос..., с. 167.

<sup>58</sup> З листа олександрійського патріарха Мелетія до князя Острозького. «Апокрисис». — Русская историческая библиотека. Спб., 1882, т. 7, кн. 2, с. 1672.

Князь став в обороні православ'я і воював унії після тривалих коливань, бо в питаннях віри деякий час був під впливом кальвінізму та аріан. Далекий і байдужий до політики, він зайнявся культурною справою, і сучасники високо цінували його меценатство наукою, освітою, книгодрукуванням. Рішуча позиція князя Острозького на Брестському соборі значною мірою сприяла згуртуванню православної частини. Однак в класових інтересах він був типовим представником свого класу — згадати хоча б його промову на сеймі 1597 р., звернену з вдячністю до короля, за придушення повстання під керівництвом Лободи і Наливайка<sup>59</sup>.

Але знову ж таки найсильніший антиуніатський твір вийшов з кола вчених Острога — це «Апокрисис» (1597 р.) Христофора Філалета. В ньому обгрунтовано розгромлені наклепницькі писання П. Скарги, гостро висміяні зрадники православної віри, викриті злочинні дії римських пап. Для Філалета віра і церква не можуть бути кращими або гіршими, і він не протиставляє православ'я католицизму, як це робить Скарга, вихваляючи католицизм. Філалет бачить у вірі національну цінність і вказує, що з прийняттям унії культурні традиції та обряди будуть знищені разом з національною самобутністю і незалежністю українського й білоруського народу, бо згодом римський папа накинє вузду і «все наши церемонии пойдут под лаву!»<sup>60</sup>.

Як патріот-гуманіст письменник обурений методами впровадження унії: погроми, грабунки, знущання, закриття церков, — такого насильства навіть

<sup>59</sup> Жукович П. Сеймовая борьба православного западнорусского дворянства с церковной унией (до 1609 г.). — Спб., 1901, с. 256.

<sup>60</sup> Русская историческая библиотека, т. 7, кн. 2, с. 1164.

«христіане, в неволі турецької живучи», від «неверних» турків не терплять, адже «людьми, а не скотами естесмо, а з ласки божей людми свободными»<sup>61</sup>. «Апокрисис» для свого часу був значним політичним виступом і мав великий суспільний резонанс. Його вплив не забарився відбитись на ряді творів, передусім на антиуніатському памфлеті «Пересторога» (1605 р. чи поч. 1606 р.)<sup>62</sup>. Автор був поборником світського культурного піднесення і в цьому питанні посідав значно прогресивнішу позицію, ніж І. Вишенський. Спорудження шкіл та друкування книг він ставив вище за будівництво церков та монастирів, бо «цінив життя діяльне, присвячене громадським справам, боротьбі за свої переконання і поширення їх»<sup>63</sup>.

Постать І. Вишенського є найкolorитнішою, по-справжньому ренесансною в історії української культури<sup>64</sup>.

Письменник-полеміст, полум'яний патріот, видатний суспільний і культурний діяч, він виступав на грані XVI—XVII ст. у найтяжчий для українського народу період, виступав рішуче і сміливо проти всієї феодально-кріпосницької системи Речі Посполитої, гнівно тавруючи духовних і світських гнобителів, як «своих, так і чужих».

Питання рівноправності і свободи людини є центральними у поглядах І. Вишенського. Суть його філософської концепції базуються на демократичних ідеях раннього християнства,

<sup>61</sup> Там же, с. 1796.

<sup>62</sup> Іван Франко автором «Перестороги» вважав ідеолога Львівського братства Юрія Рогатинця. Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури. — Львів, 1910, с. 46.

<sup>63</sup> Цит. за кн.: Яремко П. К. «Пересторога» — український антиуніатський памфлет початку XVII ст. — К., 1963, с. 136.

<sup>64</sup> Франко І, Зібр. творів: В 50-ти т., т. 27, с. 318.

на визнанні пасивної рівноправності всіх людей перед богом<sup>65</sup>. В XVI ст. такі погляди побутували серед багатьох гуманістів і революційно настроєних елементів по відношенню до феодального ладу. До них належав Ф. Скорина, що бачив вищу форму соціальної справедливості в ранньохристиянській формулі: «Рівна свобода всім, загальне майно всіх»<sup>66</sup>. І в умовах України Вишенський спасіння народу від загибелі бачив у демократичних ідеях раннього християнства, в християнській вірі, що спиралася на простоту і щирість відносин, невибагливість побуту, взаєморозуміння та довір'я. Ця ж теологічна доктрина відповідала вимогам світського ідеалу. У гуманіста жила віра в могутню силу народу, в його моральну витримку, віра в те, що народ не схилить голови ні перед «лживим преложенством латинському почту», ні перед «властю мирської короля», ні перед папою римським<sup>67</sup>.

Іван Вишенський — борець за народну справу, патріот-демократ, що глибоко співчував стражданням народу і вірив в його сили. Вплив Вишенського на духовно-політичне життя України того часу величезний, і на багатьох творах мистецтва, що з'явилися на межі XVI—XVII ст., передусім у Львові, лежить відбиток його виняткової особистості.

Близькими до Вишенського за стійкістю демократичних поглядів були «дидакалы школьнии и казнодеи» брати Стефан та Лаврентій Зизанії, які посіли почесне місце серед борців проти унії. Трактат С. Зизанія «Казанье св. Кирилла патріарьхи ієрусалимь-

<sup>65</sup> Пацук А. І. Суспільний ідеал І. Вишенського. — В кн.: Від Вишенського до Сквороди: (З історії філос. думки на Україні XVI—XVIII ст.). К., 1972.

<sup>66</sup> Скарна Ф. Прадмовы і пасласлоуі. — Мінск, 1969, с. 96.

<sup>67</sup> Вишенський І, Твори, с. 125.



ского...» (1596 р.) користувався увагою на Україні, в Білорусії, Росії. Л. Зизаній створив буквар, граматику та «Катехізіс» (1627 р.). Згодом він працював у Києві, де його цінували за високу ерудицію, знання мов і велике мистецтво проповідника. Л. Зизаній цікавився новою європейською літературою, «латинської ученостю», що принесло йому немало клопотів, бо вселенські патріархи таки осудили його «Катехізіс», помітивши в ньому «еллинское волхование», «не сходное съ московским правоверием»<sup>68</sup>. В той час на Україні рідко хто в своїх поглядах міг залишитися на позиціях стійкого ортодоксализму в питаннях віри. Брати Зизанії, як і інші полемісти, широко використовували західноєвропейську літературу, зокрема протестантських авторів, тому обвинувачення в протестантизмі було звичайним явищем.

Сучасники з величезним захопленням зустріли твір М. Смотрицького «Тренос»..., який він написав під враженням вчиненого уніатами у Вільні погрому православних церков і монастирів та безрадісного становища після Брестського собору.

Уніати у Вільно обвинувачували православних у зраді короля і країни, стверджуючи незалежність православної церкви в Речі Посполитій, а «Тренос»... сприйняли як шкідливий твір з антидержавними тенденціями. Автора, що підписався псевдонімом Теофіл Ортолог, оголошено державним зрадником, який співчував ворогам<sup>69</sup>. «Тренос...» написаний у формі народних голосінь, на ньому позначився вплив наукового гуртка м. Острога. Наскрізно його проймає

<sup>68</sup> Пыпин А. Н. История русской литературы. Спб., 1902, т. 2, с. 323.

<sup>69</sup> Завитневич В. З. Палинодия Захария Копыстенского и ее место в истории западно-русской полемики XVI—XVII вв.— Варшава, 1883, с. 235.

образ матері-України, що оплакує свою сумну долю.

Останнім значним явищем у полемічній літературі був монументальний трактат «Палинодія» (1622 р.) Захарія Копыстенського, який поширювався в рукопису на Україні, в Білорусії та Росії. «Палинодія» вражає використанням величезного літературно-історичного матеріалу, і хоча в ній повторюються розглянуті вище питання, але поставлені вони тут на наукову та більш аргументовану основу. Копыстенський бачив в унії засіб не об'єднання, а найжорстокішої ворожості та розз'єднання<sup>70</sup>. Але в той же час автор проводить ідею єднання східнослов'янських народів, великоросів і малоросів, мужніх і сильних. Слід згадати про великий вплив на Копыстенського книги сплитського архієпископа Марка Антонія де Домініса (Господнечича) «De republica Ecclesiastica» (Лондон, 1617 р.), яка з'явилася на Україні в перекладі під назвою «О речи посполитой церковной»<sup>71</sup>. Перейшовши на бік реформації, Домініс у своїх трактатах заперечував главенство папи і доводив рівність всіх церков<sup>72</sup>. Іван Франко високо оцінив «Палинодію», твір, «оживлений искренним патриотизмом», «который можно смело назвать суммой и венцем всей южнорусской антиуниат-

<sup>70</sup> Копыстенский З. Палинодия.— В кн.: Русская историческая библиотека. Спб., 1878, т. 4, кн. 1, с. 1069—1070.

<sup>71</sup> Петров Н. Сплитский архиепископ Марк Антоний де Доминис и его значение в южнорусской полемической литературе.— Труды Киевской духовной академии, 1879, № 2, с. 204—227; Голенищев-Кутузов Н. Н. Гуманизм у восточных славян.— М., 1963, с. 47—48.

<sup>72</sup> Марк Антоній де Домініс (1560—1624 рр.) був осуджений Ватиканом, замучений в замку св. Ангела. Труп його виритий і спалений разом зі всіма його творами (Русская историческая библиотека, т. 4, кн. 1, с. 668).

ской полемики»<sup>73</sup>. Копыстенський посилався на сучасну йому полемічну літературу, а також на польські хроніки, російські літописи, життя святих, стародавні богослужбні книги, живопис на стінах старих храмів, написи на іконах, оповіді мандрівників і сучасників<sup>74</sup>, в бібліографії вказано більше ста авторів західноєвропейської і вітчизняної літератури. «Палинодія» в науковому відношенні була видатним явищем в тогочасній православній богословській літературі.

На «Палинодії» З. Копыстенського завершується найзначніший період полемічної літератури, протягом якого з'явилися твори глибокого суспільно-політичного змісту.

Сучасники розуміли і причину появи і силу цієї літератури, яка відіграла велику роль в пробудженні народної свідомості і сприяла подальшому прогресу соціального і культурного життя України та впродовж чверті століття надихала на активну боротьбу і творчу діяльність. Про це свідчить промова представника православної шляхти, посла Волині на варшавському сеймі 1620 р. Лаврентія Древинського<sup>75</sup>. Хоч такого напрямку література розвивалася і надалі, але рівного попередній нічого не з'вилося. Правда, у виданій новоствореною православною ієрархією «Універсальній протестації і побожній юристифікації» (1621 р.) виражалися поряд з протестом проти уніатської ієрархії і патріотичні думки. «Протестація» була викликана необхідністю захисту відновленої митрополії — ерусалимський патріарх Феофан в 1620 р. відновив у Києві православну ієрархію в тому вигляді, в якому вона і-

<sup>73</sup> Франко И. Я. Южнорусская литература, с. 305.

<sup>74</sup> Завитневич В. З. Палинодия Захария Копыстенского..., с. 345.

<sup>75</sup> Там же, с. 1—2.

увала до 1596 р. Це відновлення відбулося на прохання православних, козаків і гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного. Митрополитом поставлено Іова Борецького. Польський уряд цю акцію розцінив як державний злочин, але змушений був змиритись. Річ Посполита входила в смугу зовнішніх та внутрішніх невдач. Як і раніше, залишаючи не захищеними південні кордони країни, вона рвалася до російських земель на сході. Лівонська війна, польсько-литовська інтервенція в Російську державу під претекстом встановлення на троні Лжедмитрія I і Лжедмитрія II, облога Смоленська, що продовжувалась два роки, новий похід на Москву в 1617—1618 рр. на чолі з королем Владиславом, — це низка виснажливих воєнних років, наповнених руйнуваннями і неадійсними ілюзіями жадібних домагань. А на півдні — війна з турками, тяжка поразка під Цецорою (1620 р.) і перемога під Хотинем (1621 р.), здобута завдяки допомозі запорізьких та донських козаків; на півночі, використовуючи скрутне становище Речі Посполитої, шведський король Густав II Адольф літом 1621 р. почав наступ в Лівонії та Курляндії і до 1626 р. захопив всю північ польського Помор'я. І знову конфлікт з Росією — Смоленська війна 1632—1634 рр., на півдні — постійні руйнівні набіги татар. Ослаблена на кінець 40-х років XVII ст. Річ Посполита переживала глибокий економічний і політичний упадок.

В середині країни положення також було надзвичайно напруженим. Кінець XVI — перша половина XVII ст. — це ланцюг козацько-селянських повстань як відповідь на тяжке соціально-економічне пригнічення і постійні національно-релігійні утиски. В цих подіях активну участь брали міста. Лише Галичина, змучена кріпацтвом, де панування Польщі і католицтва

пустило глибоке коріння, перебувала в тяжкому, майже інертному стані. Тут свавільство шляхти, що впроваджувала унію жорстоким переслідуванням, дійшло до краю <sup>76</sup>.

На сході України повстали Київщина і Полтавщина, піднялись козаки під керівництвом Тараса Федоровича (Трасила) (1630 р.). Битви під Корсунем і Переяславом закінчились повною катастрофою для поляків. У 1635 р. козаки зруйнували Кодацьку фортецю. Весною 1637 р. повстання розгорілося з небувалою силою, охоплюючи обидва береги Дніпра, Київщину, Полтавщину, Чернігівщину. Але битву під Кумейками козаки прогнали. Польський гетьман Микола Потоцький свій шлях оздобив шибеницями і палями. Хоч розрізнені загони повсталих ще вели боротьбу, але на кінець 1638 р. польській шляхті вдалося припинити повстання з нечуваною жорстокістю. Десятиліття 1638—1648 рр. для Польщі видавалось «золотим», для України — часом немилосердного національного і релігійного гніту. Анархія шляхти дійшла до краю. Панували страти, насильство, катування, смерть. Але поневолений народ, що зазнав величезних втрат, збирався з силами. Це було затишся перед 1648 роком — початком епопеї визвольної війни українського народу під керівництвом Богдана Хмельницького.

Темою батьківщини, патріотичними почуттями буквально пройнята атмосфера тодішнього життя на Україні, що, по суті, було основним прихованим гаслом могутнього антифеодального і національно-визвольного руху. Ці волелюбні прагнення породили небачене раніше суспільне піднесення, викликали зростання національної самосвідомості й закономірного почуття любові до рідної землі.

Ідея відданості, самопожертви заради

<sup>76</sup> Копыстенский В. Паливода, с. 1065,

батьківщини втілюється в образі кращого сина українського народу Петра Конашевича-Сагайдачного, який порівнюється з найславнішими діячами світової історії <sup>77</sup>.

Протягом першої половини XVII ст. поступово зріє, переростаючи в немилучу необхідність, прагнення до єднання з російським народом. 1620 р. Сагайдачний посилав посольство до Москви «бити челом государю» з запевненням відданості. Влітку 1624 р. митрополит Іов Борецький відряджав луцького єпископа Ісакія Борискевича до царя Михайла Федоровича з рекомендаційним листом, в якому висловлював надію, що цар визволить «російського племені єдиноутробних людей» <sup>78</sup>. До Москви зверталися братчики за допомогою, де постійно відчували звільнення від шляхетського поневолення: бо з Москвою «одна віра і релігія, один рід, мова і звичаї» <sup>79</sup>.

У важкі десятиліття перед визвольною війною особливо боляче сприймалися втрати людей, які в свій час багато зробили в боротьбі проти уніатства. Перейшовши до унії, стали ренегатами Мелетій Смотрицький та Касіян Сакович. Насамперед, у цьому переході приховувалися класові інтереси. З прийняттям чернецтва і блискавичним просуванням по церковно-ієрархічній драбині завдяки високій освіченості і винятковій популярності М. Смотрицький швидко прогресував у своєму богословсько-схоластичному світогляді, що привів його до захисту уніатських позицій. Його відчуженість від українського народу диктувалась зміною ідеології і мате-

<sup>77</sup> Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. — К., 1978, с. 322, 325, 334.

<sup>78</sup> Возняк М. С. Письменницька діяльність Іова Борецького на Волині і у Львові, с. 246.

<sup>79</sup> Жукович Я. Н. Протестація митрополита Іова Борецького и других западнорусских иерархов. — В кн.: Сборник по славяноведению. Спб., 1909, т. 3, с. 9,

ріальними інтересами — він став апологетом шляхетсько-князівської ідеології. Це й було причиною спаду його таланту письменника-полеміста, бо останні твори: «Апология» (1623 р.), «Протестація» (1628 р.), «Паранесіс» (1629 р.) та ін. — не досягали художнього рівня «Треносу...». З різким осудженням М. Смотрицького на Київському соборі (1628 р.) виступили Л. Зизаній та случький протоієрей А. Мужилівський. К. Сакович невдовзі після написання патріотичних віршів на похорон П. Конашевича-Сагайдачного прийняв унію (1625 р.), а згодом перейшов у католицизм (1641 р.). Видані ним кілька брошур заново загострили полемічну боротьбу. Звинувачення православних в ересі, одночасно й уніатів знову ж таки в деморалізації і безкультур'ї духовенства (хоча сам К. Сакович прославився своїм розпусним, аморальним життям), все це К. Сакович виклав у своїй талановито написаній «Перспективі», якою він розірвав старі духовні зв'язки і перейшов у латинство. Дерманський уніатський архимандрит Іван Дубович висловився, що Сакович з такою ж легкістю може перейти і в магометанство. Зі спростуванням обвинувачень Саковича виступили київські вчені в книзі «Літос» (1644 р.).

Однією з причин втечі до ворожого табору, що підкреслювали і Смотрицький і Сакович, був радикалізм деяких діячів-одномудців, особливо С. Зизанія, та надмірні права братств в церковній організації, головним чином ставропігійських (правом Ставропігії користувалися, крім Львівського, Київське, Луцьке, Слуцьке і Віленське братства). Сакович докоряв Петрові Могилаєт... из ведения владык, доверяясь более саможникам, портным, пустяшным людям» <sup>80</sup>. Свою вірогідність він підсумовує наступною сентенцією: «Вообще эти братства

суть чисто скопища и когда-либо нанесут вред республике» <sup>81</sup>. За цим висловом приховувались ненависть і страх перед народом та мимовільне визнання великої й активної ролі братств в тодішньому суспільному житті України та їх впливу на політичну й культурну діяльність духовних і світських установ. В 30—40-х роках в умовах посиленого гніту й наступу католицької реакції та все більшого контролю контрреформаційно настроєної верхівки духовенства, очоленого крупним духовним феодалом Петром Могилою, братствам залишалось дедалі менше можливості продовжувати свою діяльність в попередньому масштабі. Це зумовлено і тим, що соціальний склад братств був різним і з часом змінювався. У Львівському (Успенському) братстві також намітився спад активності, бо керівництво перейшло до рук найбагатших купців переважно грецького походження, хоча культурно-просвітительську діяльність проводили не керівники, а службовці-вчителі, друкарі, малярі, але вже скромніше. Все ж якою б короткочасною не здавалась активна діяльність братств, слід, залишений ними в культурі, найвагоміший. В українське мистецтво вони принесли демократичний, збагачений прогресивними ренесансними впливами спосіб мислення, допитливу цікавість до реальної природи й людини. З братствами пов'язані високі досягнення в образотворчому мистецтві, в архітектурі, скульптурі та живопису. В українській культурі розгляданого періоду, зокрема мистецтві, знайшли яскраве відображення складність тогочасного суспільного життя, світлі гуманістичні ідеали, віра в людину, могутній антифеодальний рух народу, його боротьба проти соціального й національного поневолення.

<sup>80</sup> Русская историческая библиотека, т. 4, кн. 1, с. 44.

<sup>81</sup> Там же, с. 26.

# АРХІТЕКТУРА

На Україні архітектура в другій половині XVI — першій половині XVII ст. переживала пору високого розквіту. В історію вітчизняного мистецтва була вписана нова сторінка — ренесансна архітектура. Слід відзначити, що для будівництва цей період в силу історичних умов був найнесприятливішим. Численні спорудження на широкому просторі земель України здійснювалися зусиллями величезних творчих потенцій, які розкривали художню значимість і високий гуманістичний сенс тодішнього будівництва. В нових історичних умовах воно набувало нової політичного та філософсько-релігійного змісту і нової форми. Загальне пробудження до активного суспільного життя змінило погляд на споруду, яка ставала втіленням ідейних переконань, виразом глибоких духовних проявів, культурних досягнень, а також образом національної незалежності і свободи. Такі великі можливості сприяли тому, що в архітектурі знайшли відбиття патріотичні прагнення та ідеологічні битви, що велися з кінця XVI — впродовж першої половини XVII ст.

Українська архітектура, з притаманними їй національними рисами, виробила свої ознаки стилю ренесансу, серед яких найголовніші відповідають системі ренесансного стилю в архітектурі інших країн. До них належать і чітка симетричність, і горизонтальний поділ на поверхи, і впровадження ордеру, насамперед римської доріки, і особлива увага до декоративно-орнаментального оздоблення фасадів. Слід додати і таку виразну рису архітектури ренесансу, як зміна тематики, з перевагою в ній світського будівництва.

Широке використання орнаментально-декоративних засобів спостерігається на початковому етапі впровадження ренесансу. Ці засоби, що засвоювалися різними шляхами: за допомогою графіки, особистим спілкуванням з приїждженими, насамперед італійськими, майстрами, застосуванням безпосередніх вражень від природи, — були значною мірою загальним процесом і для інших країн на даному етапі.

І тому на Україні воно мало органічний і природний характер, поступово збагачуючись у діапазоні художніх можливостей.

Ренесансна архітектура на Україні спиралась на міцну основу раніше вироблених норм будівельної техніки, функціональних вимог, типів споруд, що залишилось відправною точкою для подальшого прогресу. Ця обставина накладала на ренесансну архітектуру на Україні відбиток архаїзму і водночас створювала відчуття особливої міцності традицій. Однак у цьому полягала причина її стильової неоднорідності, бо поряд з ренесансом чинними були форми готики, маньєризму та раннього барокко — по суті, для перехідної епохи таке явище цілком закономірне. І все ж за цим виступали суспільні сили, що жили ці художні явища, насамперед протиставлення гуманістичним прогресивним силам реакційних, які консолидувались у діях контрреформації.

Завдання архітектури того часу — будівництва нових і відновлення зруйнованих міст, зведення оборонних споруд, будівництво храмів, арсеналів і передусім житла. Це була широка й різноманітна програма, в якій з надзвичайною пластичною об'ємністю втілювався образ часу і рівень духовної культури країни, а також відобразились практична діяльність, життя і доля людини, її місце в соціальному середовищі.

\* \* \*

У питанні містобудівного мистецтва чинними були два принципи: вітчизняний і західноєвропейський. Перший поширювався на східні терени України, захоплюючи Волинь і Поділля, другий — на Галичину. Кожний з них спирався на вироблені правила й традиції. На Україні користувалися містобудівними рекомендаціями, зафіксованими у візантійському законодавстві

ві з IX ст. «Прохіроні»<sup>1</sup>, а також у «Требниках», або «Євхологіонах». Так, в другому томі «Требника» 1646 р., упорядкованому Петром Могилою, знаходилися «Чин воследования оснований города» та «Чин благословения новосооруженного каменного или деревянного города», в яких викладалися методи будівництва міст<sup>2</sup>. Подібні правила були у вжитку і в Російській державі. Тут ще використовували «Закон градский», який входив до складу стародавніх юридичних документів Давньої Русі — «Мерила праведного» IX ст. та «Нормчих книг» XII—XIII ст. Але в XVI—XVII ст. російські міста будувалися за накресленими зразками, на спеціально вибраному місці, з урахуванням рельєфу і мальовничої краси навколишньої природи. Ці міста не відзначилися регулярністю, бо їх естетичною ознакою була «живописність»<sup>3</sup>. Практику такого містобудівництва могли переймати й на Україні, особливо в її північних районах.

Вплив Західної Європи відбився на розплануванні центру Львова вже в другій половині XIV ст., де були використані традиції забудови міст Сілезії XIII ст., що відзначалися регулярністю. Площа Ринок мала прямокутну або квадратну форму, обмежуючись густим рядом будинків, з кутів площі виходили вулиці<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Шапов Я. Н. Прохірон в восточнославянской письменности. — Византийский временник, 1977, 38.

<sup>2</sup> Алферова Г. В. Византийские традиции в русском градостроительстве XVI—XVII вв. — Византийский временник, 1982, 43, с. 185.

<sup>3</sup> Алферова Г. В. Организация строительства городов в русском государстве в XVI—XVII веках. — Вопросы истории, 1977, № 7, с. 50—60.

<sup>4</sup> Kozaczewski T. O programie, wielkości i układzie przestrzennym małego śląskiego miasta średniowiecznego. — In: Sztuka i ideologia XIII wieku. Wrocław, 1974, s. 353—368.

Як уже відзначалося, на Україні розвиток містобудування проходив у XVI—XVII ст. у неймовірно складних умовах. Однак на великій території воно здійснювалося нерівномірно. Кращим все ж було становище на західних землях, де поряд зі старими з'являлися нові міста — резиденції магнатів: Броди, Жовква, Бережани, Тернопіль, Олика, Острог, Шаргород та ін. Цьому сприяла оперативність виконання нової будівельної думки і вдосконалення військової техніки, бо «місто раніше не могло бути без оборонного муру», адже з його ліквідацією воно втрачало своє значення<sup>5</sup>. Але спільним лихом були ворожі облоги і пожежі. На східних землях, в Придніпрянщині, на Поділлі та Волині міста здебільшого будували з дерева, і вони часто вигорали дотла.

Про Київ того часу довідуємося з перспективного плану І. Ушакова, маюнків О. Кальнофойського та А. Вестерфельда. Місто, розвиваючись в умовах пагорбкового рельєфу, поділялося на три відокремлені частини, серед яких центральна — верхнє місто, до нього в кінці XVII ст. приєднався Печерськ. Внизу розміщався Поділ. За винятком кількох кам'яних споруд тодішній Київ був дерев'яним. Його площі і вулиці не мали системи. Як свідчить Г. Боплан, «місто має три гарні вулиці, а всі інші нерівні, покручені, поплутані, як у лабіринті»<sup>6</sup>. За описом львівського купця Мартина Груневега, що відвідав місто в 1584 р., «... у Києві йдеш між дерев'яними будівлями і парканами, неначе у багатолюдному селі, покрученими, нерегулярними вулицями. Кожен двір має власний великий садок, город і багато будівель для худоби та людей.

<sup>5</sup> Косточкин В. В. Русское оборонное зодчество конца XIII — начала XVI века. — М., 1962, с. 9.

<sup>6</sup> Боплан Г. Л. де. Опис України., с. 55.

Все це розкидане тут і там ... Паркани при будинках гарно збиті з стоячих дощок. І все місто, хоч і дерев'яне, добре збудоване»<sup>7</sup>. Нижній Київ, або Поділ, був дерев'яний, весь в садках, будинки одноповерхові, зрідка двоповерхові, огорожені<sup>8</sup>. В центрі Подолу розміщалася торгова площа, яку перетинала головна дорога. Київ почав відроджуватись у першій половині XVII ст. Реставраційні роботи, розпочаті Петром Могилою, були скеровані на збереження унікальних старих споруд, серед них Софійський собор, Видубецький монастир, церква Спаса на Берестові та ін.<sup>9</sup>

План багатьох древніх міст не мав системи, хоча на композиційне розв'язання центру, площі та сітки вулиць впливали оборонні споруди, фортеця чи кремль, монастир або собор. Не залишався без уваги й характер місцевості. Головними площами були торгові, оточені адміністративними чи житловими будинками. Загальний вигляд собору або церкви, простір перед ними куди більше цікавили, ніж вулиці, які були звичайними проїжджими дорогами. Це можна бачити навіть на плані Києва І. Ушакова та на малюнках лаврського видання «Тератургімі» О. Кальнофойського. За прикладом Києва старі міста (Чернігів, Новгород-Сіверський, Путивль, Чигирин, Батурин та ін.) зберігали давнє планування, в якому провідну роль відігравали укріплення й тісно з ними пов'язаний рельєф місцевості. Оборонні споруди в свою чергу впливали на розміщення головної магістралі, що, прорізуючи місто, йшла через в'їзні ворота. Забудова вулиць і площ

<sup>7</sup> Ісавич Я. Д. Мартин Груневег і його опис Києва. — Всесвіт, 1981, № 5, с. 207.

<sup>8</sup> Алфєрова Г. В., Харламов В. А. Киев во второй половине XVII века. — Киев, 1982, с. 71.

<sup>9</sup> Терковский А. Ф. Киевский митрополит Петр Могила (биографический очерк). — Киевская старина, 1882, т. 2, кн. 6, с. 7.

у старих містах була досить щільною, в молодших — вільною, з садками та городами<sup>10</sup>. Територія Слобідської України заселяється з кінця XVI ст. вихідцями із західних і центральних районів. На початку XVII ст. тут з'являється ряд міст, в плануванні яких враховувались тогочасні вимоги, в чому можна вбачати вплив гуманістичної передової думки і практики містобудування Галичини. Це Суми, Лебедин, Ахтирка, Чугуїв, Острогожськ, Псьол та інші міста, які мали регулярне геометричне планування з правильними формами кварталів і майданів та розмаїттям сітки вулиць — радіально-кільцевої, прямокутно-прямолинійної, радіальної системи.

Прикладом раннього чітко продуманого планування, що носило регулярний характер і відповідало ренесансним вимогам, є Кам'янець-Подільський. Таке планування зумовлене невеликою територією, оточеною річкою. Видовжений прямокутник терену був поділений на три частини (оскільки тут проживали представники трьох народностей — українці, вірмени і поляки). В кожній з них була своя площа. Три паралельні вулиці протягувались з півдня на північ. В центрі, оточена трьома костьолами (кафедральним, францисканським та домініканським), головна площа з ратушею посередині. Це старе планування змінилося в період турецького панування (1672—1699 рр.). Попередній вигляд міста зафіксований на гравюрі, виконаній 1672 р. жителем Кам'янця-Подільського Капріаном Томашевичем, а також невідомим автором на гравюрі 1684 р.<sup>11</sup>

Достатньо правильну в плані форму мав Львів. Під час нищівної пожежі

<sup>10</sup> Цапєнко М. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII вв. — М., 1967, с. 51—68.

<sup>11</sup> Історія українського мистецтва : В 6-ти т., т. 2, с. 66.

1527 р. місто вигоріло дотла, за винятком мурованих споруд кафедрального костюлу та Вірменської церкви. Відновлення проходило в попередніх межах, залишалась та сама готична традиція виходу з кожного кутка площі по дві вулиці під прямим кутом і та сама видовженість в глибину при вузькому фасаді щільно притиснутих один до одного будинків міщан. Дещо розширеною зберігалася основна вісь, що перетинала місто і зв'язувала протилежні в'їзні ворота, хоч за своїм розміщенням відступала від ренесансних правил. В цілому Львів вважався прикладом розумного й економного планування, випереджаючи, як і Кам'янець-Подільський, теоретичну думку італійських зодчих XVI ст. І хоч місто відновлювалося протягом досить короткого часу, в архітектурному відношенні воно не стало одноманітним. Тут виявилася творча воля багатьох архітекторів, використані народні традиції і нова теоретична думка Західної Європи.

Однак вплив Львова позначився на будівництві таких міст-фортець магнатських резиденцій, як Броди, Жовква (тепер Нестеров). Бережани, очевидно, були закладені раніше (1530 р. Миколаю Сенявським) і тому не мали цілком регулярного плану. Основну роль в цьому місті відігравав замок, західна вежа якого визначала центральну вісь усієї композиції. Ця вісь з'єднувала замок з міською трапецієподібною формою площею і ратушею. Вулиці, як і у Львові, виходили з наріжників площі. Вся оборонна система мала ту саму форму трапеції. Значну роль у розплануванні міста відігравав рельєф місцевості.

План Бродів був набагато складнішим, на ньому позначилися впливи багатьох теоретичних проектів — італійських, французьких, голландських. Броди споруджувалися як фортеця, що стояла на Чорному Шляху



для захисту від ворожих набігів. Місто займало значну територію: в плані це був поділений на регулярні блоки сіткою вулиць квадрат, сторона якого дорівнювала 600 м. Згодом, в 1630—1635 рр., була збудована цитадель з міцними укріпленнями за голландською системою, в проектуванні і здійсненні якої, очевидно, брали участь Гійом де Боплан та Андреа дел'Аква<sup>12</sup>. На плануванні міста Броди відчутний вплив раніше збудованого за єдиним планом Бернарда Морандо міста-фортеці Замостя (ПНР). Для засновника Жовкви магната Станіслава Жолкевського в багатьох військово-політичних та культурних справах прикладом був Ян Замойський. Обидва магнати шукали в середовищі Львова будівничих, серед запрошених були Павло Шасливий та Бернардо-Морандо. Морандо з'явився в Львові<sup>13</sup> близько 1578 р., але його творча діяльність ні в чому тут не засвідчена, хоча в збудованих ним в Замості спорудах виявлена спорідненість зі львівською архітектурою<sup>14</sup>. Обом архітекторам випало однаково значне за масштабами замовлення втілити популярну ренесансну схему ідеального міста. Але погляд на образ новозбудованого міста у них був різний. Морандо, родом із Венеції або Падуї, схилився до рішень Вінченцо Скамоцці, в якого переважали питання оборони. Очевидно, він був ознайомлений з трактатами Альберті й Франческо ді Джорджо Мартіні, в яких враховувалися вимоги і нові технічні досягнення, а також естетичні погляди на місто як образ прекрасного, що значною мірою визначався регулярністю планування, симетричністю, дисципліною ритму в розміщенні споруд та їх узгоджен-

<sup>12</sup> *Historia sztuki polskiej*, Kraków, 1965, t. 2, s. 28.

<sup>13</sup> *Kowalczyk J. Kolegiata w Zamościu*, — Warszawa, 1968, s. 185.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 26.

ням між собою. І Морандо, можна сказати, зміг оживити теоретичну думку й створити місто за єдиним задумом. Але йому не вдалося уникнути механічності планування, тісноти і, деякою мірою штучності.

Павло Шасливий не спирався на італійські трактати при створенні Жовкви. По-перше, як виходець з південно-східної Швейцарії, з кантону Грisonія, і тісно пов'язаний з будівельною культурою Ломбардії<sup>15</sup>, він міг їх не знати. По-друге, замовникові, глибоко обізаному з традиціями місцевого оборонного будівництва, очевидно, належала вирішальна думка. У плануванні міста відсутня регулярність. Навпаки, в його основі є елемент готичності, що зближує Жовкву зі Львовом. Тут повторений характер центральної площі для торгівлі з наріжними витоками вулиць, правда, лише з двох боків. Два інші займають фасад замку і костель з в'їзною брамою (Глинською). Таке розміщення нагадує місто Бережани і своїм порядком відповідає ustalеним правилам оборонного містобудування на Україні. Лише замок, на відміну від бережанського, тісніше пов'язаний з оборонною системою і є, по суті, ядром міста.

У старих традиціях збудована восьмигранна в плані оборонна вежа, що стоїть неподалік костелу, одна з тих, що були розібрані до фундаментів в XIX ст. Її готичні деталі і прикраси мали чимало спільного з львівським костелом св. Лазаря. У Жовкві зустрічаються середньовічні і нові ренесансні форми, але переважають останні. Найвеличніші споруди міста прикрашені дорікою, що навіть навело на думку про участь в їх спорудженні Павла Римлянина<sup>16</sup>. Але цей мотив тут позбавлений чіткості львівських

<sup>15</sup> *Osiński M. Zamek w Zótkwi*, — Lwów, 1933, s. 84.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 93, 95, 102, 110.

пам'яток: в замковій брамі він носить чисто декоративний характер, у вежі-дзвіниці замінений довільною стилізацією і лише в костелі зберігає до певної міри стильову чистоту. Костел все ж має ряд готичних елементів (головний портал, гранчастий презбітері), які для Павла Римлянина були нехарактерними. Сліди його діяльності в Жовкві документально не підтверджені<sup>17</sup>.

Взагалі Жовква, що народжувалася, перебувала під активним впливом Львова. Житлові будинки на площі з'єднувалися суцільними аркадами, які підносили значимість будівлі й були красивим декоративним елементом, не позбавленим практичності. У плануванні площі не цілком притримувалися строгих ренесансних принципів.

Ще по-середньовічному підкреслювалася присутністю замку влада феодала, і водночас урочистістю аркади, величию купола і стрімкістю дзвіниці-вежі вступала нова епоха.

По суті, купол костелу, що піднісся над містом, набрав панівного значення, вигідно піднімаючись над гостроверхими вежами дзвіниці та замку.

Разом ці споруди створили мальовничий силует Жовкви і збагатили вишуканий за багатством форм ансамбль міської площі. Отже, в цьому ансамблі не стільки втілювалися важливі на той час ренесансні вимоги порядку та рівноваги, як це досконало відбилося в найкращому ансамблі на Україні — львівській площі Ринок, скільки різномасштабністю та асиметрією споруд, веж поряд з двоповерховими житловими рядами формувалася традиційна естетика міст України. Таке явище зовсім не заперечує внесення

<sup>17</sup> *Łoziski W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku*, s. 67.

прогресивних елементів в містобудівництво, навпаки, вигідно підкреслює його логічний, поступальний розвиток.

Оборонне будівництво в умовах постійної воєнної небезпеки являло собою насущну життєву проблему. На Україні майже не було «жодного містечка чи селища, не обведеного стіною і не забезпеченого принаймні ровом для охорони»<sup>18</sup>. Поява турків в кінці XV ст. на Поділлі та Галичині сприяла поспішному оновленню оборонних споруд.

Старі замки пристосовувалися до нової військової техніки, найчастіше докорінно перебудовувалися. На противагу середньовічному тяжінню до висоти стіни ставали нижчими і товщими, висувалися вперед пункти зосередженої оборони — напівциліндричні вежі для ведення радіального обстрілу, розширювалися рови і насапалися вали. Але часто впродовж XVI ст. затосовували й середньовічний спосіб: підвищували стіни, надбудували міські та замкові брами, стіни та вежі увінчували мерлонами і машикулями. Для всієї України того часу будівельні традиції були спільними, але за характером оборонних споруд західні землі відрізнялися від східних; насамперед, зовнішніми впливами, будівельним матеріалом та використанням новітньої теоретичної думки. Правда, різкої межі між ними не існувало в силу постійно діючого фактора міграції населення з заходу на схід, що було своєрідним способом обміну знаннями, ремеслом, мистецькими формами в архітектурі та ін.<sup>19</sup>

Як правило, в давнину замок будували на вершині гори або принаймні пагорба з врахуванням природних,

<sup>18</sup> *Шавальє П. Історія війни козаків проти Польщі*. — К., 1960, с. 45.

<sup>19</sup> *Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII ст.* — Х., 1928, с. 3.

сприятливих для оборони, умов. Пізніше ця обставина суттєвого значення не мала, бо оборонну систему планували на рівнині, дбаючи про міцні стіни та вигідне розташування бастіонів.

Одним із найкращих прикладів добротної продуманої фортифікації міста на Україні був Львів. Тут оборонна система створювалася протягом XIV—XV ст. і включала два замки. Високий, зведений на стрімкому пагорбі, і Низький — в укріпленому середмісті. По периметру внутрішня вища оборонна стіна зміцнювалася вісімнадцятьма баштами, згодом їх кількість виросла до двадцяти п'яти. Зовнішня стіна, що оточувала укріплений квадрат середмістя лише з трьох боків, мала шістнадцять башт. Збереглася лише одна, Порохова, вежа (1554—1566 рр.) та основи кількох башт. Про характер міських оборонних стін до певної міри свідчать мури Бернардинського монастиря, зведеного в першій половині XVII ст. До фортифікаційного комплексу монастиря, крім стін з бійницями, входили вежі, одна з яких — Глинянська (1618 р.) \* — одночасно служила в'їзною брамою. Тут наявне прагнення зберегти цільність простіших архітектурних форм, органічно поєднати площини стін і веж, що є відгомонам середньовічного зодчества з привнесеним ренесансних уточнень, але без свідомої оцінки естетичних проблем нового культурного явища.

І хоч в цеховому середовищі Львова ренесансні форми поширювалися з другої половини XVI ст., в оборонному будівництві навіть пізнішого часу вони посідали другорядне місце (портали, вікна), характерним свідченням чого є кілька арочних щедро орнаментованих порталів замку в Язлівці (середина XVI ст.). Ще менше рене-

сансні вияви відбилися в тих оборонних спорудах, що склалися в попередні віки. Луцький замок є тому найкращим прикладом. Збудований Любартом Гедиміновичем у XIV ст. на місці старого дерев'яного, новий кам'яний замок мав вигляд поширених тоді романських фортець з елементами готики — в плані нерегулярний трикутник, обмежений високими стінами з трьома вежами. Могутність стін, міць веж посилювалися зубцями-мерлонами та пізніше доданими контрфорсами. Дві триярусні вежі — Любартова (в'їзна) і Свидригайлова (Стирова) — мають однакову висоту — 27 м. Перероблений верх третьої — Владича — утруднює визначення її первісної висоти (тепер 14 м). Вежі, очевидно, завершувались по-готичному, високими шатрами, але з середини XVI ст. Любартова й Свидригайлова під час великих будівельних робіт отримали плоский верх<sup>20</sup>. Тоді ж на вежах з'явилися декоративні ренесансні аттики та обрамування вікон, хоч брама й портал залишалися готичними.

Таке саме ренесансне втручання помітне на замку в Острозі. В XV ст. онук князя Данила Острозького Василь, на прозвище Красний, почав перебудовувати дерев'яний замок на кам'яний, потім цю справу продовжували його син Іван та онук Костянтин. Поступово з'явився комплекс споруд, об'єднаних в єдину фортифікаційну систему, які на кінець XVI ст. склали виразний ансамбль. До нього входили: найстаріша частина замку — квадратна вежа з глухими стінами, готичним порталом та густим рядом могутніх контрфорсів, Кругла, або Нова, вежа та Луцька і

<sup>20</sup> В цей же час споруджено і двоповерховий княжий палац (розібраний в 1789 р.) (Маслов Л. Архітектура старого Луцька. — Львів, 1939, с. 6—10; Колосок Б., Мах П., Санжаров Л. Луцьк. — К., 1972, с. 9—12).

Татарська брами міської оборонної системи. Місто було оточене трьома поясами укріплень. Виявом гуманістичних спрямувань в архітектурі виступають ренесансні мотиви, — в них була органічна потреба як вираз статусу культурного міста, його широких духовних зв'язків. Одночасно в цій декорації приховувалася ідейна програма, не позбавлена честолюбних намірів магната-мецената надати рідному Острогу вигляду, в широкому розумінні, гуманістичної твердині, чого саме бракувало Луцьку і навіть Львову.

Середньовічну суворість могутньої, наче вгрузлої в пагорб, Круглої вежі на південно-західному розі укріплень пом'якшує фігурний аттик, що утворює глуху аркаду напівциркульних арок. Таке завершення разом з мужньою монолітністю вежі створює художній образ високого мистецького звучання, унікальний в оборонному зодчестві України. Ця вежа збудована в 1600—1610 рр.<sup>21</sup>

Доповнювала Круглу вежу Луцька брама, в якій об'єднанням прямокутних і круглих об'ємів, симметричним розміщенням бійниць, нарешті, мальовничим аттиком підкреслювалася ідея тріумфального в'їзду. Острозький замок поступався могутнім оборонним комплексам Луцька та Львова, але виділявся компактністю і стильовою цільністю.

Конструктивні та декоративні форми Луцької брами спільні з замком в маєтку Острозьких Старокостянтинові \*. Це новоутворене місто за старим звичаєм було «обнесене земляними валами з дерев'яними палісадами; біля в'їзду в місто через мости на річку Случ та Ікопоть із західного боку будувалися кам'яні, високі во-

<sup>21</sup> Guerin B. Zamki w Polsce. — Warszawa, 1974, с. 63.

\* Отримав право міста в 1561 р.

рота...»<sup>22</sup>. Тільки в 1582 р. Костянтин Острозький почав «замок збудувати і місто осадити і Константиновим назвати рачил»<sup>23</sup>.

Найважливішою на Україні фортецею була Кам'янець-Подільська<sup>24</sup>. Її перебудова інтенсивно проводилася протягом XVI — на початку XVII ст. Цей оборонний комплекс відіграв важливу роль форпоста в захисті південних українських земель, і водночас його розцінювали як опорний пункт для прикриття Європи від експансії Туреччини.

Масштабність розгорнутих робіт вражає своєю грандіозністю і творчим використанням природних умов та будівельних досягнень того часу. Тут втілювалися зусилля місцевих будівничих, що прагнули до ясної простоти і діловитого збереження навиків староруського оборонного зодчества, та іноземців, які, творячи в межах запропонованого традиціями комплексу, внесли нові ренесансні ідеї у фортечну справу. В XVI ст. у Кам'янці-Подільському працювали італійці Камілус і Камеріно Рудольфіно, в середині того ж століття — військовий інженер та королівський архітектор, родом з Німеччини, Іов Бретфус, або Іов Претвич, як його тут прозвали, а на початку XVII ст. — майстер Теофіл Шомберг<sup>25</sup>.

Під час перебудови фортеця повністю одягнулася в камінь: зникли залишки дерев'яних та земляних укріплень, простяглися мури загальною довжиною 270 м, збудовано 8 нових

<sup>22</sup> Теодорович Н. И. Волинь в описаниях городов, местечек и сел. Почаев, 1899, т. 4, с. 9.

<sup>23</sup> Перовский В. Отрывок из истории Староконстантинова. — Волинские епархиальные ведомости, 1884, № 3, с. 63.

<sup>24</sup> Цицинский С. Оборонні замки західного Поділля XIV—XVII ст., с. 6—30.

<sup>25</sup> Кам'янець-Подільський / С. М. Пламенецька, І. С., Винокур, Г. М. Хотюк, І. І. Медведовський. — К., 1968, с. 21—22.

\* Відреставрована в 1976—1977 рр.

башт. Серед них п'ятирусні Папська (фінансувалася папою Юлієм II), згодом названа Кармелюковою (1503—1517 рр.), та Ляцька, або Біла (1520—1531 рр.), що були завершені мерлонами та машикулями, башта Рожанка (1505 р.), а також Нова Східна (1544 р.) і Нова Західна<sup>26</sup> — єдина башта без конусоподібного завершення, виконувала роль барбакану для ведення флангового обстрілу. Очевидно, така еволюція середньовічної системи оборони найшвидше відбувалася в Італії, що спричинилося до появи теоретичних основ нової фортифікації. Названі італійські майстри, які працювали в Кам'янці-Подільському, були обізнані з цими теоріями (трактати Франческо ді Джорджо Мартіні, Леона Баттіста Альберті, бастионна система Мікеля Санмікеллі), що й відбилося на фортеці під час її модернізації. Але одночасно змін зазнав містувський перешийок, що зв'язував місто, розміщене на кам'яному півострові, затиснутому річкою Смотрич. Міст, по боках якого знаходились високі кам'яні парапети з бійницями, був продовженням фортечних мурів. У XVI ст. на ньому при вході та виході будуються дві башти. Крім того, системою башт Гончарської, Кравецької, Різницької, Кушнірської та Вітряної ще більше зміцнювалися недоступні прямовисні береги Смотрича. Завершенням оборони півострова стали Руська (1527 р.) та Польська (1548—1561 рр.) брами, складні гідротехнічні системи, які, перетинаючи весь каньйон від одного берега до другого, регулювали на випадок небезпеки рівень води в річці. Брами ще були додатковими входами в місто і тому охоронялись барбаканами та круглими вежами з високими дахами-наметами. Велична панорама фортифікаційних

<sup>26</sup> Стіпінський В. Оборонні замки західно-го Поділля XIV—XVII ст., с. 9—10.

споруд Кам'янця-Подільського є унікальною і за своїм масштабом, і за творчим розмахом — в ній воедино злиті утилітарність з художньою довершеністю. Ренесансні форми виступають у кам'яних одвірках з різьбою, в чорно-білих орнаментах, виконаних технікою сграфіто, в аркатурних фризах, що фрагментарно проглядають на деяких баштах, а найповніше — в гармонійній єдності цілого ансамблю з природним оточенням.

Слава про Кам'янець-Подільський поширювалась далеко. Знали про нього на Заході й Сході. Турецький мандрівник Евлія Челебі, що подорожував по Україні в 1656 р., захоплено писав про місто над Смотричем: «Це надійна й могутня фортеця, із стінами, вирубаними в скелі, що стоїть над скелястою кручею і рівної їй немає не тільки у володіннях польських, але, мабуть, і в чеських, і в шведській країні, і в державі голландській, і в горах німецьких»<sup>27</sup>.

З Кам'янцем-Подільським не могли змагатися інші міста, оборонні споруди яких були хоч і мурованими, але набагато слабшими. Про їх вигляд свідчать тогочасні іноземні мандрівники, зауважуючи, що «... всі дороги проходять через середину міст і сіл, причому мандрівник вступає в одні ворота й виїжджає в другі...», бо «навколо кожного міста... існує дерев'яна стіна, а в середині друга»<sup>28</sup>. Інколи місто оточувалось трьома стінами та ровами. Для цитаделі вибиралось вигідне місце, як, наприклад, у Могилеві-Подільському, де фортеця стояла на скелі й була «дуже гарною кам'яною спорудою»<sup>29</sup>. Таку саму фортецю мали Підгайці, місто, зведене повністю з каменю, а також Кре-

<sup>27</sup> Евлія Челеби. Книга путешествия. М., 1963, вып. 1, с. 54.

<sup>28</sup> Алеппский П., с. 16, 17.

<sup>29</sup> Евлія Челеби. Книга путешествия, с. 53.

менчук, Канів, Кобиняки та Крилов, що були неприступними твердинями на берегах Дніпра<sup>30</sup>.

Цікаво описували мандрівники ті міста, які відіграли виняткову роль в житті країни в XVII ст. Заходами Богдана Хмельницького Чигирин тоді став столицею і міцною фортецею. Його цитадель розмічалася на крутому пагорбі, до якої «вела брама з дерев'яною вежею. Башт високих три, навколо них паркан» (за ревізією 1622 р.)<sup>31</sup>. Внизу — передмістя з вільною забудовою, ринковою площею і ратушею. «В цитаделі стоять будинки солдат-козаків, всі покриті тесом, з городами та садами. Там же арсенал, чудові гармати, монастир з дзвіницею, що подібна до башти»<sup>32</sup>. В Чигирині, як і в інших містах, для оборонної системи насамперед використане природне оточення — гора, ріка Тясмин, болота. Місто складалося з двох частин — верхньої, на якій стояв замок, і нижньої — на березі Тясмина, де кожна мала свої укріплення (за реконструкцією Г. Н. Логвина)<sup>33</sup>. Про чигиринську фортецю Павло Алеппський писав з подивом і захопленням, що вона «не має собі рівних у всій країні козаків своєю висотою, величиною пагорба, на якому вона споруджена, всією просторовістю та кількістю води і боліт, що її оточують»<sup>34</sup>. Ці слова мандрівника підтверджують малюнок в літопису Самійла Величка і план Чигирини 1678 р.<sup>35</sup>

Особливий інтерес викликає місто Лубни. На відміну від дерев'яних

<sup>30</sup> Там же, с. 57, 81, 85, 86.

<sup>31</sup> Марченко М. І. Історія української культури..., с. 247.

<sup>32</sup> Там же, с. 82.

<sup>33</sup> Цепенко М. Архитектура Левобережної України XVII—XVIII вв., с. 65.

<sup>34</sup> Алеппский П., с. 192.

<sup>35</sup> Цепенко А. Архитектура Левобережної України XVII—XVIII вв., с. 58—59.

<sup>36</sup> Евлія Челеби. Книга путешествия, с. 80.

укріплень міст Лівобережжя, яке почало інтенсивно заселятися, тут на березі річки Сули була «красива, збудована із цегли, шестикутна фортеця» з арсеналом, гарматами, а її «трос воріт, шість бастионів та башт — міцні, а рови глибокі»<sup>36</sup>.

Переважна більшість мурованих фортець на Придніпров'ї з'явилася протягом 30—40-х років XVII ст. за ініціативою Речі Посполитої для захисту не тільки від татарських грабницьких наскоків, а й від повсталіх українських селян та козаків. На запрошення уряду їх споруджували іноземні будівничі. Гійом де Боплан, «перший капітан артилерії та інженер короля», проектував у 1635 р. замок в Кременчуці і фортецю Кодак над Дніпром, яку йому ж довелося відбудовувати (1639 р.) після знищення її козаками<sup>37</sup>. В 1646 р. Боплан керував будівництвом цитаделі в Новгороді-Сіверському<sup>38</sup>, а також чимало часу присвятив обороноздатності Бара. Його робота викликала високу оцінку сучасників. «Кам'яний Бар, по правді, міцна фортеця, — вазначав Евлія Челебі. — Вона значно ліпша за надзвичайно могутні твердині, підвладні полякам, бо має арсенал, гармати і облогову зброю»<sup>39</sup>. Італієць Андреа дел'Аква споруджував фортецю у Бродах, фортифікацією навколо замку в Збаражі керував Нікола Дубуа з Лотарингії, над зміцненням замку в Галичі трудився Франческо Короссіні з Авіньону<sup>40</sup>. Павло Щасливий, як уже згадувалося, трива-

<sup>37</sup> Łoza S. Architektura i budownictwo w Polsce. — Warszawa, 1954, s. 23; Krajewski K. Mała encyklopedia architektury i wnętrz. — Wrocław, 1974, s. 16.

<sup>38</sup> Hornung Z. Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce. — In: Teka komisji historii sztuki, Toruń, 1959, t. 1, s. 251.

<sup>39</sup> Евлія Челеби. Книга путешествия, с. 55.

<sup>40</sup> Hornung Z. Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce, s. 254, 255.

лий час був зайнятий на будівництві замку в Жовкві.

Все ж найпоширенішою формою оборони вважалася традиційна фортифікаційна система, що розвивалася з сивої давнини, з використанням земляних валів, глибоких ровів та дерев'яних стін. Дерев'яна фортеця була неодмінною ознакою міста чи поселення, особливо в районах Придніпров'я та Лівобережжя, де не існувало інших будівельних матеріалів. «Мури міст зроблені тільки в землі, їх підтримують палі з поперечно покладеними дошками, немов загата: такі мури можуть досить легко загорітися, проте вони краще витримують гарматну стрільбу, ніж кам'яні», — так писав один із знавців військової справи француз П'єр Шевальє<sup>41</sup>. Гійом де Боплан навіть замалював низку таких укріплень першої половини XVII ст.<sup>42</sup> Їх мальовничий вигляд, висока будівельна культура, продумана цілісність ансамблю справляли велике враження на сучасників, особливо на приїжджих, які залишили для нас цінні описи. Про Ніжин Евлія Челебі діловито писав, що це «хоч невелика дерев'яна, проте неприступна фортеця...»<sup>43</sup>.

На той час і Київ мав дерев'яне оборонне оточення. За свідченням дипломата Еріха Лясоти, що відвідав місто в 1594 р., «Київ був дуже укріплений на широкому просторі... як можна судити... по валу, що охоплює місто і пролягає... на дев'ять миль довкола»<sup>44</sup>. Верхнє місто мало дерев'яний замок, відновлений городничим Іваном Служкою в 30-х роках XVI ст.

<sup>41</sup> Шевальє П. Історія війни козаків проти Польщі, с. 44—45.

<sup>42</sup> Чапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII вв., с. 22.

<sup>43</sup> Эвлия Челеби. Книга путешествия, с. 212.

<sup>44</sup> Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Киев, 1874, отд. 2, с. 16.

Стіни укріплювали 15 бойових рублених веж (14 шестиграних і одна прямокутна), які з'єднувалися городнями (клітями) з бійницями, критим верхом з «підсябиттям». Вежі мали бійниці в три поверхи і завершувалися високими шатровими дахами, а дерев'яні стіни для забезпечення від вогню були обліплені шаром глини. В замок вело двоє воріт, одні з них — з підйомним мостом. Подвір'я замку було густо заставлене будинками воеводи, ротмістра, солдат гарнізону, знатних людей, численними господарськими спорудами, тут також знаходилися чотири дерев'яних храми<sup>45</sup>. Але станом на 1654 р. замок був непридатним для оборони<sup>46</sup>.

Київ у першій половині XVII ст. складався з п'яти самостійних фортець, що зв'язувалися між собою багатьма воротами. Поділ окремо був оточений дерев'яною трикутної форми фортецею, до складу якої входило сім глухих башт та сім башт-воріт, і обкопаний оборонним ровом завширшки в 25 стій<sup>47</sup>.

Киево-Печерський монастир від міста відділявся Хрещатицьким яром, і його оборону складала система природних і споруджених укріплень. Подібно до київського дерев'яні замки були в багатьох містах Середнього Придніпров'я (Біла Церква, Вінниця, Черкаси та ін.). Звичайно, такого типу оборонні споруди були недовговічними, і шляхетський уряд неодноразово наполягав на підтримці замків та забезпеченні їх військовим оснащенням, заохочуючи різними привілеями. Грамотою 1574 р. київським міщанам ставлено в обов'язок «стеретти

<sup>45</sup> Ивакин Г. Ю. Киев в XIII—XV веках.— Киев, 1982, с. 74.

<sup>46</sup> Каргер М. К. Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.; Л., 1958, т. 1, с. 235.

<sup>47</sup> Боплан Г. Л. де. Опис України..., с. 54; Алфєрова Г. В., Харламов В. А., Киев во второй половине XVII века, с. 30.

замок», брати участь «конно й оружно, особисто каждый відповідно своему стану» у військових операціях<sup>48</sup>. За те, що міщани Білої Церкви добровільно збудували замок і зобов'язувалися «завжди його поправляти, постачати всім необхідним — вогнестрільною зброєю, порохом, мати сторожу від татар», їх звільнено від податків і мит<sup>49</sup>. Також і Чигирину в 1589 р. були надані вольності і магдебурзьке право з тим, щоб заохотити громадян до збудування фортеці, бо «для забезпечення заслони коронних земель... твердиня, замок потрібний»<sup>50</sup>. Подібними оборонними міркуваннями продиктовано надання привілеїв Корсуню, Новому Вишковцю Брацлавського воеводства, Янову, Василькову. Навіть приватні власники вдавалися до таких заходів, щоб спонукати своїх підданих до захисту міста від ворогів. Так, 1600 р. князь Сангушко надав місту Горохову Волинського воеводства самоуправління за магдебурзьким правом, дозволив торги і ярмарки, наділив землями, за що зобов'язував громадян огородити місто валами та стіною, зміцнити баштами і подбати про амуніцію, порох та інше необхідне для оборони зняряддя<sup>51</sup>.

Але нерідко виявлялись й протилежні заходи Речі Посполитої. З політичних міркувань, для заспокоєння Туреччини, що жалілась на козацькі напади і погрожувала у випадку невиконання поставлених нею вимог війною проти Польщі, ряд прикордонних козацьких фортець (Рашков, Бершаді та ін.) за наказом уряду був доценту зруйнований<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 126—128.

<sup>49</sup> Там же, 1907, т. 5, ч. 8, с. 190—193.

<sup>50</sup> Там же, 1869, т. 1, ч. 5, с. 84, 86.

<sup>51</sup> Там же, с. 92—94.

<sup>52</sup> Архив Юго-Западной России, т. 1, ч. 3, с. 31.

Українську оборонну архітектуру доповнює велика кількість замків — магнатсько-шляхетських резиденцій, поява яких також викликана загальною турботою охорони земель від ворожих нападів, а пізніше — суспільно-господарськими переминами. Загарбання України привело до непомірного збагачення шляхти. З'являлися великі землеволодіння крупних магнатів, що по суті були справжніми феодальними латифундіями. Наприклад, до складу Острозької ординації входило 24 міста і 593 села<sup>53</sup>. Станіслав Любомирський мав 31 місто і 738 сіл, Щенсий Потоцький володів трьома мільйонами моргів землі<sup>54</sup>.

Магнатська твердиня споруджувалась з подвійною метою: для захисту від ворожих нападків і від повсталих селян. Її розміри і міцність залежали від достатків родини. В XVI ст. значні за розмірами резиденції часто будували з дерева, що викликало іронічні зауваження іноземців, бо сприймалося ними, за виразом італійця Маласпіни, «гарно складеною купою палива»<sup>55</sup>. Про високий рівень будівництва, красу дерев'яних палаців Калиновського в Трипіллі та Вишневецького в Прилуках писав Павло Алеппський<sup>56</sup>. Але на сході України в умовах постійної небезпеки інакше в той час не відважувались будувати<sup>57</sup>.

Все ж актуальним питанням епохи було створення тривалої й міцної оборони. Військова техніка спонукувала до вдосконалення фортифікації, в чому авторитетом і постачальником

<sup>53</sup> Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana.— Warszawa, 1972, t. 3, s. 307.

<sup>54</sup> Bystron J. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI—XVIII. Warszawa, 1976, t. 1, s. 41.

<sup>55</sup> Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach.— Kraków, 1964, s. 14.

<sup>56</sup> Алєппский П., с. 39, 83, 40.

<sup>57</sup> Bystron J. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce, s. 40.



нових ідей залишалась Італія, де замки приваблювали і оборонністю і комфортабельністю житла феодала. Тому італійські будівничі були найбільш бажаними в Польщі. Яскравим прикладом їх діяльності став Вавель, модернізований в новому ренесансному стилі. І не стільки практика, скільки теоретична думка італійців знаходила жвавий відгук на українських землях, де переважно концентрувалося приватне фортифікаційне будівництво того часу. Нові принципи оборони почерпувалися з уже згаданих трактатів. Франческо ді Джорджо Мартіні пропонував зниження висоти веж, потовщення стін, насипання з середини двору валів для ліквідації дрижання стін під час артилерійського обстрілу<sup>58</sup>. Мікель Сан-Мікеле дав початок бастионній системі, поширеній по всій Європі. Джерелами нових ідей також були праці Вінченцо Скамоцці і Альбрехта Дюрера, що мало велике значення для засвоєння форм ренесансної архітектури. Таким чином, замки стали вісниками нових перемін у будівництві.

Але існувало чимало замків, закладених ще в попередній період на середньовічній основі, — це замки так званої баштової системи, яка все ще залишалася чинною впродовж XVI—XVII ст. У ній головну оборонну функцію виконувала бойова стіна з бійницями, бо вежа залишалася в мурах.

Бастионна система впроваджувалась у кінці XVI ст. Її перевагою був невисокий у формі п'ятикутника бастион. Висунутий назовні за межі стін, він своїми бійницями тримав у полі зору бокові мури. Бастиони замків у Бродах та пізніше в Бережанах\* стали міцними твердинями свого часу. Правда, між їх появою проліг час в століття, бо замок в Бережанах, хоч

<sup>58</sup> Guergin B. Zamki w Polsce, s. 58.

\* Бережанський замок став фортецею бастионного типу в другій половині XVII ст.

і закладений в плані регулярного п'ятикутника, був збудований у 1535—1554 рр. в застарілій системі. Поступово його власники, магнати Синявські, модернізували фортецю. Тому в характері споруди стикаються дві суперечливі крайності: перша — архаїзована середньовічна фортифікаційна система з її високими й товстими мурами й могутніми баштами — дві на кутах і одна посередині муру біля в'їзної брами — та специфічним розміщенням амбразур, яке зустрічалося ще в Луцькому замку, і друга — виражена в суто ренесансному потягу до внесення коректур на основі нової бастионної фортифікації. При перебудові знижувалась висота башт та стін, збільшувалась товщина мурів, башти набирали вигляду і вартості бастионів, присадистих споруд з бійницями у верхній відкритій платформі.

Твердиня Броди будувалась в 1630—1635 рр. Керував роботами військовий інженер, родом з Венеції, Андреа дел'Аква. Він ввів найпридатніший для оборони, як тоді вважалося, тип п'ятикутного в плані замку з п'ятьма бастионами, що примикав із західного боку до міського у формі овалу укріплення з десятьма бастионами, творячи спільно потужну фортецю. Оборонні системи Бродів та Бережан виправдали себе: протягом XVII ст. вони вистояли в численних облогах. Але замків з подібною складною фортифікацією більше не збудовано. Поширеними були спрощені форми квадратного та трикутного плану. Характерним зразком останнього є замок в Ягольниці, зведений близько 1630 р. на місці дерев'яного<sup>59</sup>, з трьома висунутими вперед бастионами. Однак найбільш прославленими стали потужні магнатські фортеці Олика та Дубно на Волині. Замок в Олиці зазнав такої ж

<sup>59</sup> Czotowski A., Janusz B. Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego, s. 78,

трансформації, як і бережанський. Закладений у 1534 р. литовським канцлером Миколою Радзівіллом, прозваним Чорним, замок перебудовувався впродовж другої половини XVI ст. і перед 1600 р. досяг повного завершення<sup>60</sup>. Гордістю замку був величезний двір, що в чотири рази перевищував вавельський.

Дубно — грізна фортеця, яка мала давню історію; її заклав в середині XV ст. Василь Острозький, напевно, дерев'яною, бо в кінці XV ст. Костянтин Острозький будує на її місці муровану. На початку XVII ст. Януш Острозький, проводячи реставрацію замку в стилі пізнього ренесансу, будує два бастиони, де розміщались простори каземати.

Завершують бастионний тип оборони три замки: Збараж, Золочів та Підгірці, які відносяться до поширених в Європі оборонних палаців. В них поєднувалися італійська система з голландською.

Криштоф Збаразький, високоосвічений магнат, що здобув освіту в начальних закладах Падуї і Нідерландів, був широко обізнаний з європейськими досягненнями в оборонному будівництві і прагнув збудувати фортецю за останнім словом науки. На його замовлення план оборонного палацу розробив (бл. 1612 р.)<sup>61</sup> венеціанський архітектор Вінченцо Скамоцці. Чудовий проект Скамоцці<sup>62</sup> все ж зазнав радикальних змін під час реалізації (будівництво велось 1627—1631 рр.)<sup>63</sup> — він мало відповідав

<sup>60</sup> Dutkiewicz J. Zamki warowne na Wołyniu. — In: Kalendarz ziem wschodnich na rok 1935. Warszawa, 1934, s. 232.

<sup>61</sup> Mitobędzki A. Tajemnica zamku w Zbarażu. — Kwartalnik architektury i urbanistyki, 1956, t. 1, zesz. 4, s. 374.

<sup>62</sup> Проект вміщено в кн.: Scamozzi V. L'idea dell'architettura universale. — Venetia, 1615, p. 1, lib. 3, s. 253.

<sup>63</sup> Добровольська подає дату — 1620 р. (Dobrowolska W. Młodość jorzego i Krzysztofa

оборонності. По суті, в проекті була представлена напівоборонна феодальна садиба XVII ст., без врахування історичної реальності того часу — постійних турецько-татарських набігів. Палац, напевно, спочатку будувався за проектом в характері маньєристичної архітектури і був приставлений до оборонної стіни<sup>64</sup>, розміщався на осі до в'їзду, як у Жовкві та Підгірцях. Фортеця — квадратна в плані, з чотирма по кутах бастионами. Але стіни і особливо наріжники, що відзначалися архаїзмом форм і невисоким професіоналізмом, не відповідали нормам високих зразків оборонного будівництва<sup>65</sup> і не гарантували палацу надійної безпеки.

Золочівська фортеця була збудована в 1634—1636 рр.<sup>66</sup> Її фортифікацію складали високі насипані земляні вали та бастиони на рогах квадрата з невеличкими вежами. У дворі — двоповерховий палац, поряд — ротонда (очевидно, пейхгауз або каплиця)\*. Таку фортецю міг зводити військовий інженер з ґрунтовним знанням геометрії.

В обох фортецях, Збаражі та Золочеві палади не ховаються за стінами, як в старих замках, а значно над ними виступають, і на їх архітектуру звернена особлива увага: тут враховувалися такі моменти, як зручність,

Zbaraskich. — Przemyśl, 1926, s. 130), яка поправлена А. Мілобедзьким (Mitobędzki A. Tajemnica zamku w Zbarażu, s. 379).

<sup>64</sup> Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. Kraków, 1896, t. 5, s. 81—82.

<sup>65</sup> В 1625 р. Юрієм Збаразьким був викликаний до Польщі голландець Генрік ван Пене, але архівні дані про його участь у будівництві фортеці в Збаражі відсутні, як про це пише Б. Геркен (Guergin B. Zamki w Polsce, s. 71). Mitobędzki A. Tajemnica zamku w Zbarażu, s. 378.

<sup>66</sup> Czotowski A., Janusz B. Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego, s. 133.

\* Можливо, пізніше збудована.

краса. Значну роль відіграло і становище замовника.

Ще очевидніше панує над бастіонами і казематами палац в Підгірцях. По суті, це яскравий приклад перетворення фортеці в резиденцію, замку — в палац. Його бойове укріплення складає своєрідний стилібат — квадрат в плані з наріжними бастіонами, замкнений з трьох боків казематами (призначалися для складів та житла обслуги й військових). Палац, заакцентований наріжними павільйонами, займає лише площу одного з фронтів квадрата. Спершу могутні павільйони домінували, бо корпус між ними був нижчим, двоповерховим\*. Присутність павільйонів, ризаліту по центру будинку та високих дахів доводить, що в палацову архітектуру почали проникати французькі впливи. Вони посилювались просторовим вирішенням резиденції, яка з'єднувалася композиційною віссю з терасово оформленим парком. Справді, в підгорецькому замку все служило для «утих та приємного відпочинку» на зразок французьких палаців, нагадуючи Шато неф в Сен-Жермен або Люксембургський палац в Парижі (1615 р., архітектор Соломон де Бросс), а також італійські вілли. Зовнішня сходово двораментна клітка, в'їзна брава деталі палацу, як наріжні павільйони, вирішена ще в дусі Серліо<sup>67</sup> — все це нагадувало пізній ренесанс.

Замок в Підгірцях будувався в 1635—1640 рр. для коронного гетьмана Станіслава Конецпольського, і є припущення, що його автором був військовий інженер Гійом де Боплан<sup>68</sup>,

\* Надбудований значно пізніше.

<sup>67</sup> Kowalczyk J. Kolegiata w Zamościu..., с. 178—179.

<sup>68</sup> О. Чоловський спочатку був схильний визнати Боплана архітектором замку в Підгірцях (TeKa konserwatorska. Rocznik koła C. K. Konserwatorów starożytnych pomników Galicyi wschodniej.— Lwów, 1892, s. 98),

який у той час перебував на службі в Конецпольського, а виконавцем робіт — Андреа дел'Аква<sup>69</sup>.

Замок в Підгірцях неповторний. По суті, на ньому вичерпалась оборонна архітектура, хоча такі будови вже не вважались виключно оборонними, бо не становили труднощів для здобуття ворожою армією. Все ж його вплив був помітним і відбився на прагненні до просторовості, тобто виходу будинку в навколишнє середовище, що здійснювалося за рахунок перебудови старих замків.

Але поряд з прогресивними явищами впродовж першої половини XVII ст. у замковому будівництві спостерігається певний консерватизм. Постійна турецько-татарська загроза спонукує споруджувати традиційні палаци-фортеці з масивними та високими мурами, наріжними вежами чи бастіонами, які не відрізняються від замків XVI ст. Так з'являється низка невеличких регулярного типу фортець-сховищ, переважно в Галичині. Підзамочок (1602 р.), Скалат (бл. 1630 р.), Гусятин (I половина XVII ст.), Золотий Потік (початок XVII ст.), а також добудовуються й поліпшуються замки в Олеську та Свіржі задля житлово-репрезентативного вигляду. Серед цих оборонних споруд виділяються замки Жовкви і Старого Села. Появу старосельського замку, зруйнованого козаками в 1648 р. і вдруге з ще більшою претензійністю відновленого в 1649—1654 рр., можна віднести до курйозних анахронізмів. У цій величезних розмірів фортеці виявлено не прагнення до оборони, а непомірна пиха й вперте

згодом змінив думку і приписав будівництво Андреа дел'Акви (Czołowski A., Janusz B. Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego, s. 94).

<sup>69</sup> Historia sztuki polskiej, t. 2, s. 326; Karpowicz M. Sztuka polska 17 wieku.— Warszawa, 1975, s. 93—94.

бажання реабілітації магната Владислава Домініка Заславського-Острозького, осоромленого за поразку в битві з козаками під Пілявцями<sup>70</sup>. Замок за характером оборони подібний до жовківського — обидва відносяться до архаїчних баштових замків. Але сама споруда художньо-декоративним доповненням залишила слід в історії української архітектури. Замок у Жовкві (кінець XVI ст.) споруджував архітектор Павло Пасливий<sup>71</sup>. В замку, можливо, як ні в жодному іншому подібному об'єкті, поєднані давні традиції оборонного будівництва з місцевою формою ренесансу, яка визріла у Львові<sup>72</sup>. На замках цікаво простежити еволюцію розвитку ренесансних форм.

Яскравий елемент ренесансу — це аттик, що пом'якшував відверту функціональність і одноманітність замку. Незважаючи на стійкість декоративного мотиву, складеного з глухої аркади та фігурного гребеня, аттик у багатьох об'єктах був по-різному вирішений (завершення башт Лудька, Острога, замку в Старому Селі).

Крім аттика, особливу увагу приділяли обрамленням вікон та в'їзним воротам, порталам. В'їзд, набираючи арочної форми, стає схожим на триумфальну арку. В замку Бережан він виглядає ще досить скромно, несиметрично вписаний у фасадну стіну. Такий самий вигляд мають замкові брами в Язлівці та Заложцях. Але в пізніших замках, що відносяться до першої половини XVII ст., портал багато оздоблюється різьбленими півколонами, фронтонами, пишним обрамленням (Білий Камінь, Золотий Потік). На цій декорації присутній

<sup>70</sup> Дедицький Б. Народная история Руси от начала до новейших времен. Львов, 1870, ч. 3, с. 56.

<sup>71</sup> Niedzwiecki M. Z. przeszłości Żółkwi.— Lwów, 1908, s. 11—12.

<sup>72</sup> Ostrowski M. Zamek w Żółkwi, s. 108.

відбиток маньєристичної надмірності. Популярним стає руст, яким покриваються пілястри, півколони, арочні обрамлення для підкреслення могутності (Черлениця, Підзамочок під Бучачем, Збараж, Золочів, Підгірці). Такі портали тісніше пов'язувались із замковою архітектурою і ставали єдиним пластичним елементом масивної споруди, набираючи виняткової образної та естетичної виразності. Подекуди поряд з рустикою застосовували римську доріку, але, як видно на брамі жовківського замку, таке поєднання, позбавлене конструктивної логіки (неузгодженість елементів фризу з пілястрами), мало яскраво декоративне забарвлення.

Під впливом архітектури Вавеля та житлової поширюється надзвичайно виразний мотив — аркадні галереї. Цей мотив став важливою рисою ренесансу. Аркадами оточувались замкові двори по периметру в один або два яруси. Вони відповідали практичним потребам — служили переходами і виконували декоративно-естетичну роль, як це було в замках Бережан<sup>73</sup>, Олики (зберігся фрагмент біля в'їзної брами), Старого Села (двох'ярусна аркада на фасадній стіні помешкання).

Ренесанс яскраво відбився на еволюції житлової частини замку — палаці, який набрав більшої самостійності. Протягом першої половини XVII ст. його споруда відривається від фортечної стіни і, нехтуючи оборонність, створює з простором одне ціле. Так вирішувалась ренесансна ідея гармонійної єдності між людиною та природою. По суті, в цьому виявились нові естетичні та духовні потреби

<sup>73</sup> З опису замку 1674 р.: «Замок збудований в квадрат з кам'яних плит на чотири поверхи. На кожному поверсі багато гарних покоїв, на третьому докола двору ажурна галерея із зграбними колонами» (Maciszewski M. Brzezany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej.— Brody, 1911, s. 28).

людини, викликані розвитком гуманізму. Замкнена за стінами, як в Ляшках Мурованих, розкішна резиденція італійського типу сприймалася як анахронізм. У перспективі часу майбутнє залишалось за Підгірцями, бо такого типу замки, ансамблево поєднані з навколишнім середовищем, активно прокладали дорогу наступному етапу розвитку архітектури.

Крім замків, оборонну роль виконували численні храми: монастирі, церкви, костьоли, синагоги. Навколо них у містах і селах передбачалося зводити фортифікаційні споруди: глибокі рови та високі вали, частоколи. Кам'яні храми будувалися обов'язково з урахуванням оборони — масивні стіни з високо розміщеними вікнами нерідко завершувались бійницями, подібно до Покровської церкви в с. Сутківці на Поділлі. Тут же, на Поділлі, знаходились оборонний монастир в Карабчієві\*, укріплені церкви та костюл в с. Вербка Мурована, оборонна церква в Меджибожі, в Старокостянтиніві церква Воздвиження (1570 р.) та домініканський монастир (1612 р.), оточені валами з бойовими вежами для ведення артилерійського обстрілу, і бернардинський монастир у Заславі, що за кам'яними стінами на горі над річкою Горинь виглядав справжньою фортецею<sup>74</sup>. Ті самі завдання ставилися перед сакральним будівництвом на Правобережжі та Лівобережжі, що знайшло відбиття в такому документі часу, як «Духовное завещание Василя Загорского, Кастеляна Брацлавского, написанное в 1579 г.». У ньому з достатньою виразністю зазначалося, що

\* Тепер село Великий Карабчів Хмельницької області.

<sup>74</sup> Теодорович Н. И. Волянь в описаниях городов, местечек и сел, т. 3, с. 421; Монастир фундованій в 1602 р. (Słownik geograficzny Królestwa Polskiego. Warszawa, 1897, t. 14, s. 444).

при побудові церкви потрібно «цвинтарь цеглою обмуровати і дырки одна над другою на сажень, для оборони от неприятеля и стреляння з ручниц поробити»<sup>75</sup>. Поширеними типами були зальні храми без купольного завершення. Характерним їх зразком є Іллінська церква (1653 р.) в Суботові. Вона нагадує пристосовані до оборони тридільні храми в Залужжі (1600 р.) біля Збаража та Посаді Риботичькій (кінець XVI ст.), що неподалік від Добромиля на Львівщині, а також П'ятницьку церкву у Львові. Ці церкви мають над притвором оборонні вежі-давіниці, а також такі архітектонічні елементи, як коробове склепіння в притворі, стрільчасті розпалубки в головному нефі, гранчаста абсида.

В Іллінській церкві нове чітко виражене в зовнішньому вигляді, у фігурних західному та східному фронтонах, пронизаних двох'ярусними бійницями. Саме фронтони примхливого декоративного контуру з основним мотивом невеликих волют та горизонтальним членуванням активних карнизів відбивають стилеві риси пізнього ренесансу. Цьому не суперечить величаво простий об'єм храму, замкнений в широкі пілястри по кутах. Малюнок Т. Г. Шевченка (1845 р.)<sup>76</sup> відтворює західний фасад церкви в первісному вигляді.

П'ятницька церква у Львові зберігає багато старих, доренесансних форм, які заперечують її зведення в 40-х роках XVII ст. Це, насамперед, гранчаста, готична апсида, висота розміщення вікон, товщина стін і, нарешті, стара кладка основи (за останніми дослідженнями), передбачені оборон-

<sup>75</sup> Архив Юго-Западной России, 1859, т. 1, ч. 1, с. 72.

<sup>76</sup> Тарас Шевченко. — К., 1976, с. 120. Останнім часом архітектором С. Кілессо здійснена реконструкція церкви — усуненням переходу відкрито фасад.

ними цілями. Очевидно, церква не була заново збудована в 1644—1645 рр., а лише поправлена після руйнівної пожежі 1623 р. заходами молдавського господаря Івана Василя Бернавського. Є можливість бачити попередній вигляд церкви в клеймах храмової ікони «Св. Параскева П'ятниця», на яких невелика споруда повстає в готичних формах з вежею над вхідними дверима і певеличким барабаном з купольним завершенням, на гребені даху. За церквою зображене місто, оточене мурами, — таким чином підкреслювалось позаміське її розташування, що й було насправді.

Монастирські ансамблі мали більш виражений оборонний характер. Дерев'яні укріплення оточували чернігівські Єлецький та Троїцький монастирі. А оборонний комплекс Дівочого монастиря в Глухові, входячи до загальної системи міської оборони, являв собою фортецю у фортеці<sup>77</sup>. Пивогорський монастир, значно віддалений від міста Городища, що на Полтавщині, використовуючи вигідне природне розташування на вершині гори Пивихи, для збільшення оборонних можливостей був оточений міцними укріпленнями і захищувався до визначних твердинь свого часу. Такою ж твердиною був і Молчанський монастир (1630—1636 рр.) в Путивлі.

Дерев'яні монастирі були менш придатні для захисту. Є згадка лише про фундовані Раїною Могилянкою Густинський Троїцький, Мгарський та Ладинський-Підгірський монастирі. Павло Алеппський про один з них, Густинський Троїцький, зокрема, писав, що він був «оточений двома ровами з двома стінами», що «над ворітьми гарна давіница з величезним, дуже дорогим годинником», що двір мо-

<sup>77</sup> Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII вв., с. 56.

настиря просторий та широкий, а церква з опасанням і завершена п'ятьма банями»<sup>78</sup>.

Сліди оборонності залишилися на дерев'яних, переважно сільських храмах. Це можна простежити на дерев'яних дзвіницях Галичини та Прикарпаття, що запозичили суворі форми оборонних веж.

Найстарішою баштового типу дерев'яною церквою Лівобережжя є церква Юрія (1654 р.) в с. Іваниця Чернігівської області<sup>79</sup>. Це тризрубна, одноверха будова, що складалася з чотиригранного бабинця, восьмигранного центру, подібного структурою до замкової башти, та шестигранного в плані вівтаря. Такого типу храми мають спільні з оборонними будовами лаконізм форм та сувору простоту.

На Волині, переважно в її південно-східних районах, творча думка будівничих також поглиналась оборонними цілями. Вона втілена в одній з найкращих споруд серед тодішніх оборонного типу будов у Богоявленській церкві\*, що стояла в центрі фортечного комплексу Острога. Про це свідчать бійниці у верхній частині, вузькі вікна і контрфорси. Але, крім утилітарних потреб, пам'ятка має великі духовні вартості: вірність національним традиціям і високим естетичним ідеалам. Створення Богоявленського храму в Острозі насамперед сприяло утвердженню духовної незалежності українського народу, що в час перед розгулом контрреформації мало винятково позитивне значення.

<sup>78</sup> Алеппский П., с. 86.

<sup>79</sup> Гарапушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. — К., 1976, с. 19.

\* З 1648 р. до 1880 р. стояла в руїнах. В кінці XIX ст. відбудована, але при цьому втратила значну частину готичних рис. Найбільше старовини зберегла північна стіна — готичні віконця та бійниці. Під одним з вікон дата — 1521 р.

Близькою за стилем і за ідейним змістом до Богоявленської є Троїцька церква Троїцького монастиря в Межирічі, що поблизу Острога. В Межирічі вже в XIV ст. був замок, можливо дерев'яний; в XV ст. його замінено мурованим. Тут же існував монастир, який поступово обводився оборонними мурами, що утворювали нерегулярний прямокутник, зміцнений на рогах могутніми баштами. Крім того, обіч п'ятибанної церкви, підпертої контрфорсами, зведено на початку XVII ст. два корпуси келій з бойовими вежами. Таким постає один з мальовничих і найкращих монастирських оборонних ансамблів. Готичні форми вікон, високі гранчасті підбанники церкви, нервурне склепіння трапезної є незначною даниною впливам готичної європейської архітектури, своєрідною фрагментарною деталлю, яка м'яко вплітається в традиційну тему могутнього храму<sup>80</sup>. Значно активніше виявлені ренесансні мотиви. Вони пронизують майже весь ансамбль, сприяючи світлій оптимістичній загальній атмосфері. Це і портали трапезної та залів, і білокам'яні наличники вікон, і різьблені склепіння апсид, а також в техніці сграфіто фризи на баштах (на рівні обходу мурів) та на аттиках оборонних башт, декоративний мотив для яких — кільцева плетінка, — очевидно, запозичений з трактату Себастьяно Серліо<sup>81</sup>. Але вірці цього трактату, насамперед для порталів, тут використані у перефразуванні нідерландських маньєристів, на яких Серліо мав великий вплив. Таке пом'якшення суворості стилю вказує

<sup>80</sup> Molendziński K. Klasztor pofranciszkański w Międzyrzeczu Ostrogskim. — Rocznik Wołyński, Równe, 1935, t. 4, s. 128.

<sup>81</sup> Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka Polska (o roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej). — Wrocław, 1973, s. 127.

на час, коли здійснювалася перебудова укріплень і будувалися монастирські приміщення — початок XVII ст.

Ренесансні нововведення, без сумніву, оживили ансамбль, надали йому більш парадного вигляду, що передбачалося новим призначенням монастиря, переданого францісканцям. В цьому оточенні Троїцька церква, як і Богоявленська в Острозі, зберегла монументальну велич класичних зразків (в той час на Україні грандіозніших храмів не збудовано) і багатство духовного образу. Оборонне обрамлення гідно посилює змістовну сердцевину обох комплексів.

Про характер оборонності монастирів-фортець: в Степані (1572 р.), Дубровиці (згаданий в 1580 р.), Загорові (XVI ст.), Любешові, Жидичині може свідчити достатньо збережений архітектурний ансамбль Дерманського Троїцького монастиря<sup>82</sup>, що знаходиться недалеко від Острога. Монастир стратегічно вигідно розміщений на невисокому пагорбі, в оточенні природних захисних перепон і окопаний глибоким ровом. Центральним об'єктом, розрахованим на кругову оборону, була надбрамна башта, прямокутна в плані, чотирирусна та увінчана зубчастим парапетом. Її верхній ярус прикрашав аркатурний пояс з стрільчастими арокками — данина готичності, що вказує на доренесансне походження споруди. Амбразури в стінах надавали башті необхідного бойового характеру.

На Львівщині фортечний вигляд мали монастирі в Перемишлянах, в селах Смереківці (Видинь) та Верхній Дорожів, а також окремі церкви та костьоли: в Білому Камені (1613 р.), в селі Дунаєві (1585 р.), в містах Ста-

<sup>82</sup> Годованюк О. М. З досліджень Дерманського архітектурного комплексу. — Українське мистецтвознавство, 1974, виш. 6, с. 190—200.

рий Самбір, Ширець і Сокаль. У Тернополі, місті-фортеці, в оборонних цілях збудовано в 1602—1608 рр. церкву Різдва, що стояла поблизу Кам'янець-Подільської брами, і, як свідчить стара хроніка, «самі міщани і селяни з протоієреєм Юрієм Гавриловичем без помічі багатіїв трудилися при будові того ковчега, що спас руську віру і народність»<sup>83</sup>. Зовнішній вигляд церкви, характер кам'яної кладки, форма апсиди, наближеної до башти, бійниці й високо розміщені вікна нагадують риси твердині. Ще категоричніше оборонність виражена в сакральних ансамблях Тереховлі: Миколаївській церкві, василіанському та кармелітському монастирях. Останній, споруджений в ренесансних формах (1653 р.), був оточений мурами з наріжними круглими баштами, які завершувались конусоподібно, як деякі з башт Кам'янець-Подільської фортеці. Правда, мури та вежі, незважаючи на побудову їх в XVII ст., зберігають давні доренесансні традиції. За своїм характером вони співзвучні оборонній системі Підгоряньського монастиря (XVI ст.).

Церква і костюл (1634 р.) міста Підгайці, Святовоздвиженський монастир (1600 р.) села Міжгір'я та Бучацький монастир на горі Федір мали різний рівень оборонності. Хоча, по суті, вона залишалась визначальною. Її враховували при спорудженні Вірменської церкви в Язлівці (початок XVII ст.) і навіть аскетично-суворого будинку збору ариан в Підгайцях. Останній цікавий тим, що належить до унікальних пам'яток такого призначення, яскраво зберігаючи в характері архітектури програмну суть арианства, — простий куб, підпертий з вузького боку двома масивними контрфорсами \*, з стрільчастими

<sup>83</sup> Логвин Г. По Україні, с. 297.

\* Можливо, піанішого походження.

вікнами, — повна відсутність ренесансної імпазантної парадності<sup>84</sup>.

Порівняно з перенасиченою оборонністю Тернопільщини сакральні об'єкти фортифікаційного типу на Станіславщині (тепер — Івано-Франківщина) не були численними. Це пояснювалось і віддаленістю цього району від уторованих татарами доріг, і складністю гористого рельєфу. Рідкісними об'єктами були оборонний монастир на Вікторівській горі с. Вікторів<sup>85</sup> та монастир-фортеця в с. Нижній Березів<sup>86</sup>, що недалеко від Косова, і в с. Суботів поблизу Галича.

Тісно пов'язаний з оборонністю ще один вид сакральних будов, поширений на Волині та Галичині, рідше на Поділлі, — це синагоги. Синагоги були двох типів, залежно від місця, де будувалися: в середмісті, оточеному фортифікаціями, і за мурами. В першому варіанті вони підлягали суворим приписам костюльного права, за яким регламентовано їх зовнішній вигляд, висота і відстань від найближчого католицького храму. В другому — синагоги могли бути дерев'яними або мурованими без принизливих обмежень. Найчастіше вибиралася друга можливість для спорудження синагог, зміцнених контрфорсами, з густим рядом бійниць в аркатурних завершеннях й нерідко в мурах. Королівський дозвіл на будівництво синагоги в Луцьку (1626 р.) спеціально наголошував на оборонності споруди та її військовому спорядженні, щоб «під час нападу невірних серед себе знайшли до оборони потрібних людей»<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Kossowski A. Protestantyzm w Lublinie i na Lubelszczyźnie w 16—17 w. — Lublin, 1933, s. 46.

<sup>85</sup> Вісник Народного дому, 1884, № 24.

<sup>86</sup> Шематизм провінції св. спасителя чина св. Василя Великого в Галичині. — Львів, 1867, с. 136.

<sup>87</sup> Bałaban M. Bożnice obronne na wschodnich kresach Rzeczypospolitej. — In: Nowe życie, Warszawa, 1924, t. 1, r. 1, s. 198.



На формування зовнішнього вигляду синагог вирішальний вплив мала світська архітектура, від якої запозувались декоративні елементи — аркадові аттики з фігуративним завершенням. В ренесансні мотиви аттику нерідко вмонтовувалися східні риси, як в синагозі в Гусятина, де проступають спільності з мистецтвом ісламу. Унікальними за художнім розв'язанням були споруджені протягом XVII ст. синагоги в Любомлі та Острозі на Волині, Шаргороді на Поділлі, в Бродах, Лешнівці, Тернополі, Гусятині, Белзі, Сокалі, Жовкві — в Галичині. Важливо, що ренесансні традиції найдовше затрималися саме в божницях. Кращим доказом є найпізніша з ряду перелічених синагога в Жовкві. Остаточо дозвіл на будівництво видав львівський архієпископ Ян Липський лише в 1692 р.<sup>88</sup> — вона завершувала столітній період розвитку цього виду споруд. Саме в жовківській синагозі ідея оборонності була доведена до крайнього виразу. Але зі зміною ситуації (ліквідація татарських набігів) цей тип сакральної споруди припинить свій розвиток.

Оборонна архітектура була свідченням невпинної і тривалої боротьби українського народу проти численних зовнішніх ворогів, одночасно й виразом його мужності та невичерпних творчих можливостей. В українській архітектурі цього періоду виділяється ще одна тема, яка стала не менш актуальною, ніж оборонна, — відображення в культовій архітектурі гострої ідеологічної боротьби, що увірвалася в себе всі існуючі протиріччя історичної обстановки кінця XVI — першої половини XVII ст. В архітектурі ця боротьба зримо відбилася в зіткненні двох тенденцій: ренесансної, що тільки почала зміцнюватися і розвиватися, й антиренесансної. По

<sup>88</sup> Ibid., s. 199.

суті, ренесансна була причиною появи свого антипода. Вони несли різні ідейні напрями, що спираліся на різні суспільні сили і виражали протилежні світогляди. Їх суперечності обумовлювалися значними змінами в економічному й соціально-політичному житті, піднесенням антифеодальних рухів народних мас і посиленням феодально-католицької реакції. Стильовим виразом боротьби було протиставлення ренесансу й маньєризму. І хоча останній розвивається з основ першого, в ньому зафіксовуються чужі для Відродження елементи художнього світогляду, з повним зреченням ренесансних ідеалів, з тяжінням до декоративної пишності.

В такому мистецтві, з дотриманням жорстких вимог церковних догматів, важливе місце відводилось ірреальності з її містичністю, отже, існували спільні пункти з готикою, що й відбилося на стильовому характері багатьох католицьких культових споруд. Контрреформація підпорядкувала своїм цілям художнє життя країни, а маньєризм був її породженням і служив зброєю в навальному наступі проти реформації, проти гуманістичних виявів нової культури. Архітектура в руках контрреформації стала найактивнішим засобом пропаганди, а культове будівництво в свою чергу — виразом її ідейних позицій.

Появу ренесансних рис в українській архітектурі відносять до середини XVI ст. Визначна роль в становленні і подальшому розвитку ренесансного зодчества в українському мистецтві належить групі львівських пам'яток: Успенській церкві, каплиці Трьох святителів, вежі Корнякта. Створення цього так званого ансамблю Руської вулиці (розміщені на Руській вулиці у Львові) спричинило до зміни стильового характеру цілого художнього періоду, стало переломним етапом у розвитку архітектури,

передусім в Галичині. Виникнення ансамблю — це наочне свідчення становлення Ставропігійського братства, гартування його суспільно-політичних позицій, засвоєння гуманістичних ідеалів, що визрівали на міцній основі дружби з братніми сусідніми народами, російським та молдавським, на осягненні культурного доробку вітчизняного мистецтва й досягнень ренесансної Європи.

Процес створення ансамблю є показовим в історії української культури. Започаткувало його будівництво в 1555—1559 рр. Успенської церкви на місці попередньої споруди, знищеної пожежею 1527 р., яку після проведених консерваційних заходів не вдалося зберегти: в 1547 р. вона «розпалася на поли»<sup>89</sup>.

Автором нової мурованої церкви був зачинатель львівського ренесансу Петрус Італюс, якого в актах величали Муратор Регіус<sup>90</sup>. Але 1571 р. церква і вся Руська вулиця стали жертвою пожежі<sup>91</sup>. Вигляд церкви зберігся лише на печатці братства кінця XVI ст. Із цього зображення видно, що споруда була досить могутніх форм, покрита двосхилим дахом, над яким здіймалися три бані. До особливостей храму відносились такі елементи, як ритмізований фронтон, очевидно, аркатурний, два контрфорси, що підпирали бокову стіну, та завершений фронтоном портал з арочним прорізком. Архітектура, як видно, відзначалася компромісністю. Тут зустрічались середньовічні форми з традиційними — тридільність інтер'єра, на чому особливо наголошував ктитор церкви, молдавський господар Олек

<sup>89</sup> Сичинський В. Архітектура в стародруках. — Львів, 1925, с. 16.

<sup>90</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 26.

<sup>91</sup> Zubrzycki D. Kronika miasta Lwowa. — Lwów, 1884, s. 182.

сандр Лапушняну<sup>92</sup>, а також нові ренесансні ознаки — портал. Остання деталь виявилася перспективною і багатозначною, до якої замовник, українська громада, що почала групуватися у братство, на тому етапі могла поставитись без належної оцінки, задовольняючись лише фортечною міцністю як важливою вартістю споруди. Але така компромісність була характерною ознакою будов Петруса Італюса. Перебуваючи в 1560—1563 рр. у Бистриці (Трансільванія)\*, він оздобив готичну споруду євангелістської церкви<sup>93</sup> ренесансним порталом, до речі, подібним до порталу будинку № 20 на Вірменській вулиці у Львові<sup>94</sup>.

У зв'язку з діяльністю Петра Італюса у Львові слід коротко торкнутись питання про так звані комаски. Якщо готичний Львів будувався за участю приїжджих німецьких, зокрема сілезьких, майстрів, то ренесансний — італійських. Комаски — будівничі-ремісники з Північної Італії та італійських кантонів Швейцарії (з округи Комо) — виховувалися на архітектурі Ломбардії та Венеції, звідки виносили поверхове знайомство з мистецтвом Ренесансу. Протягом другої половини XVI ст. величезні групи заповнили Угорщину та Сілезію, далі їх шлях пролягав на південь та схід Європи. Обминаючи Краків та був наповнений флорентійськими майстрами, комаски прямували на Львів<sup>95</sup>, другорядніші з них —

<sup>92</sup> Юбилейное издание..., с. 50, док. 9.

\* Місто Бистриця в той час знаходилося в межах Угорщини, тепер — у складі СРР.

<sup>93</sup> Зображення церкви і портала в кн.: Sebestián G., Sebestián V. Architectura renesantii in Transilvania. — București, 1963, s. 35, il. 14.

<sup>94</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 28.

<sup>95</sup> Mitobędzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce. — Warszawa, 1968, s. 125.

Mańkowski T. Pochodzenia osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich. — In: Księga

за межі міста. Мистецтво комасків за своїм рівнем було дуже провінційним по відношенню до високого мистецтва Тоскани або Рима, бо архітектура Ломбардії відзначалася значною архаїчністю, в якій тривалий час затримувалися форми північноіталійської готики, а також чинними були традиції романського та візантійського зодчества. Це одночасне співжиття різних за часом і характером форм своєрідно впливало на ломбардську архітектуру і сприяло прокладанню творчих доріг для порозуміння зі слов'янським Сходом.

Крім комасків, у Львові працювали архітектори — вихідці з інших міст Італії: Паоло Домінічі — з Рима, Петро Барбона — з Барбони, околиці Падуї, Ніколо Фракасом Венеціанус (в актах — Франціск Фурлан) — з Венеції, Криштоф Бодзан (де Бодцано) — з Феррари (його діяльність розгорнулася в Тернополі), Перегрінус — з Болоньї, Мартіно — з Парми<sup>96</sup>. Переважна більшість приїжджих будівничих входила до заснованого в 1572 р. мулярського цеху<sup>97</sup>, де склалася локальна архітектонічна традиція. Кожен з італійців в цеху отримував прозвище, яке набувало офіційної чинності, так з'явилися місцеві звучання прізвищ італійських майстрів, як Крокора, Справний, Капінос, Непослушний та ін.<sup>98</sup>

Отже, у збудованій Петрусом Італією Успенській церкві спліталися, очевидно, народні основи зодчества Ломбардії та української дерев'яної архітектури, творячи достатньо цілний, хоч архаїзований сплав. Така

pamiętkowa ku czci Leona Pinińskiego. Lwów, 1936.

<sup>96</sup> Mankowski T. Pochodzenie osiadłych we Lwowie..., s. 14.

<sup>97</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 22.

<sup>98</sup> Maikowski T. Pochodzenie osiadłych we Lwowie..., s. 7—16.

половинчастість архітектурного образу церкви згодом була причиною знеохочення братчиків до її збереження, бо, виявляється, руїни храму можна було ще відновити. Але через двадцять років братство вирішить збудувати більший й художньо значимий храм<sup>99</sup>.

Рішучим кроком стало спорудження нової вежі (кімвалиці), розпочате 1572 р. на кошти члена братства грека Костянтина Корнякта. Попередня вежа, яку зводили протягом 1564—1570 рр., завалилася, очевидно, через нестійкий фундамент. Нова, названа на честь свого покровителя вежею Корнякта, призначалася під дзвіницю, дозорний пункт для охорони від пожеж і фортечний пост під час облог. Її будівничими були Петро Барбона і, очевидно, Паоло Домінічі, прозваний у Львові Павлом Римлянином. Головний задум належить Петрові Барбоні, який у даному випадку допустив як спогад про далеку батьківщину визначальним характер оборонності, облагороджений новими ренесансними елементами. Безсумнівно, старі вежі Падуї, зокрема міського собору та церкви св. Джустини, подібні членуванням і мотивом глухої півдиркульної арки, послужили прообразами вежі Корнякта. Але на відміну від італійських в ній повністю відсутня сакральність. Перекриваючи утилітарність призначення, тут втілений новий зміст, невідомий для подібних споруд на той час на Україні: вежа ставала виразом пробудженої самосвідомості української громади міста. Порівняно з готичною, понуро одноманітною вежею кафедрального костюлу, вежа Руської вулиці несла глибше естетичне навантаження. Здавалося б, у членуванні її архітектурного тіла допущена готична ритмічність — висота кожного з ярусів різ-

<sup>99</sup> Юбилейное издание..., с. 10, док. 3.

на (першого — 14,65 м, другого — 16,2 м, третього — 9,9 м)\*. Крім того, в першому ярусі, стримано суворих та важких форм, збережена тема, притаманна також попередній добі. Виявляється, що нижній ярус вежі на початку її функціонування був арочним проїздом<sup>100</sup>, і вся вона сприймалася як надбрамна башта.

Для Петра Барбони таке трактування проїзду було органічним, бо в його рідній Падуї по-романськи суворий мотив арки пронизує всю стару архітектуру міста. Так само і в тісних забудовах Львова нижній ярус вежі колоритно входив у загально стриману атмосферу, повністю в ній ховаючись.

У вежі запрограмована чітка архітектоніка контрастуючих і одночасно логічно узгоджених форм: піластрів і глухих арок, попарно з кожного боку. В другому ярусі присутні наче дві теми: зовнішня — величаво-урочиста і внутрішня — сповнена напруженої й невирішеної боротьби, і ця остання підспудно затамовує в собі готичні ремінісценції. Вони зумовлені статикою піластрів та знекровленою динамікою глухих арок, вносячи в замкнену неприступність ярусу подих одухотвореної поетичності і непероджене прагнення руху вгору. Але борне прагнення винос карниза з достатньо активний винос карниза з чітко профільованими обломами, що спирається на густий ряд консолей, немов зупиняє рух цього ярусу і стає тією силою, яка сприяє внесенню рівноваги між вертикалями та горизонталями. Третій ярус, також увінчаний карнизом на консолях, набирає незалежного значення, хоч і в ньому рефреном звучить тема глухої арки,

\* Четвертий ярус з барочним шоломом побудований 1695 р. під час ремонту вежі архітектором Петром Бебером (Бібером).  
<sup>100</sup> Юбилейное издание..., додатки з ілюстраціями. Зображення вежі на старій печатці братства.

якій тут надана не самостійна, а підпорядковуюча, декоративна роль обрамлення віконних прорізів. Однак ця незалежність виявляється кінцевим результатом двох перших етапів, бо саме в третьому ярусі торжествує тема ясної привітності, впевненої в собі сили і, як вінець всіх зусиль, — гармонії.

Завершувало вежу просте у вигляді піраміди шатро, яке м'яко лягало на ряд консолей, що робило верх органічно пов'язаним зі всім масивом\*.

Таким чином, вежа Корнякта, несучи в собі образ глибоко ідейного змісту, водночас є твором надзвичайної складності. В ній архітектор поєднав класичні форми з традиціями українського зодчества, а саме з дерев'яними вежами-дзвіницями, чим зближив своє творіння з народним будівництвом. Вірогідно, Петро Барбона в дерев'яних дзвіницях відчув відгомін античної класики, легко запозичуючи аркадні мотиви, до певної міри різну висоту ярусів та шатрове завершення. Тому-то вежа Корнякта органічно ввійшла в українську архітектуру і доповнила низку видатних творів ренесансного мистецтва світового значення.

Закінченням спорудження вежі вважається 1578 р. Ця дата запозичена у В. Зиморовича, який писав, що «Костянтин Корнякт великим коштом завершив вежу, подібну до піраміди, іонійським способом»<sup>101</sup>. А в грамоті короля Стефана Баторія від 28 травня 1580 р. магістрату наказується не чинити перешкод в будівництві братської церкви та дзвіниці<sup>102</sup>. Очевидно, 1580 р. був терміном завершення вежі.

\* Завершення вежі добре видно на гравюрі Ф. Гогенбергера за малюнком А. Пасаротті, де зображено Львів 1613 р.  
<sup>101</sup> Zimorowicz B. Historia miasta Lwowa.— Lwów, 1836, s. 229.  
<sup>102</sup> Юбилейное издание..., с. F.



далася до основи під час великого ремонту 1671 р.<sup>112</sup>, і, таким чином, виникла думка про зміну попереднього вигляду, переважно завершення, якому відмовляли в трибанності), є реєстр витрат за 1592 р. У ньому згадується про три бані церкви Трьох святих, покриті бляхою і пофарбовані в червоний колір<sup>113</sup>.

Художня довершеність каплиці відіграла важливу роль у розвитку ренесансної архітектури у Львові і за його межами. Закладені в ній мистецькі й духовні вартості були наслідком поступального зростання львівського міщанства, його колективного ядра — братства, а також свідченням не випадковості, а закономірностей, як вияв глибинних змін у суспільному житті, насиченому нерозв'язаними суперечностями. Тут не тільки виражалися національні змагання, з якими тісно перепліталися економічно-ідеологічні питання, а й був зафіксований неможливий в інших районах Речі Посполитої факт політичного пробудження демократичних, економічно зміцнених прошарків міста — бюргерства, яке черпало підтримку в реформативних рухах і селянських повстаннях.

Братство, окрилене таким художнім здобутком, приходять до висновку не реставрації напівзруйнованої, а спорудження нової Успенської церкви як утвердження досягнутих естетичних ідеалів. Симптоматично, що такий висновок вивірив 1586 р., коли була оформлена організаційна структура братства<sup>114</sup>.

Художній образ каплиці був прийнятий за основу нового, масштабно

<sup>112</sup> Збірник Львівської Ставропігії. Львів, 1924, т. 1, с. 10.

<sup>113</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 129, оп. 6, спр. 1, арк. 12; Ісаєвич Я. Джерельні матеріали..., с. 102.

<sup>114</sup> Ісаєвич Я. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 33.

величшого та ідейно глибшого храму, бо церква, переростаючи утилітарність призначення, ставала пам'яткою духовної солідарності українців, молдаван, греків, втіленням братерських уз російського та українського народів.

Початок будівництва стверджував договір, укладений 1591 р. братством з архітектором Павлом Домінічі Римлянином, за яким, згідно з поданим архітектором «візерунком» і внесеними до нього вимогами та коректурами, «...має стати церков Успенія преспятыя Бцы в мeste Лвове»<sup>115</sup>. Будівництво проходило у тяжких та несприятливих умовах і розтягнулося майже на сорок років. Перешкодами були стихійні лиха, переважно пожежі, та негативне ставлення магістрату, окремих католицьких патріциїв<sup>116</sup> і недостатність коштів.

План Павла Римлянина відзначався цільністю і простотою. Церкву архітектор проектував, як можна гадати, одноапсидною базилікою в стилі популярної в кінці XVI ст. римської «доріки». Цей стиль відповідав творчим принципам Павла Римлянина і залишався визначальним в його спорудах: бернардинському костюлі, бенедиктинському монастирі, каплиці Кампанів, навіть в порталі-паперті Вірменської церкви (останній створений разом з Петром Барбоною)<sup>117</sup>. Скромно зазначені у вежі Корнякта та каплиці Трьох святих, риси цього стилю досягли в Успенській церкві класичної повноти. Очевидно, між зодчим і братством існувало цілковите порозуміння. Спільність їх естетичних поглядів виявилася у попередніх спо-

<sup>115</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 129, оп. 1, од. зб. 136.

<sup>116</sup> Там же, спр. 1220, арк. 24; Соціальна боротьба в місті Львові в XVI—XVIII ст.: 36. документів.— Львів, 1961, с. 191.

<sup>117</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 45.

рудах, і на даному етапі братчики не сліпо довірялися майстрові, а з глибоким розумінням справи постійно перебували в атмосфері всіх будівельних інтересів, про що свідчать їх фахові вказівки архітекторам та будівельникам. Замовляючи в 1593 р. якомусь грекові виконання трьох вікон у «попівському» будинку і тому ж Павлу Римлянину вікна та колони «з базою і капітелем», вони в реєстрах відатків залишали запроповані ними малюнки об'єктів<sup>118</sup>. Братчикам могла imponувати творча скерованість Павла Римлянина, що відзначалася рівновагою, величавим спокоєм, монументальністю, на відміну від маньєристичних захоплень та широкого впливу венеціанського архітектора Бернардо Морандо — творця міста фортеці Замостя. На тлі нових візнь Успенська церква виділялася єдністю стилю і глибоко змістовним образним вирішенням. Її споруда займала вузьку продовговату територію. Позбавлена докошишнього обходу, церква відкривалася фрагментарно з південного боку й апсиди. Для надання їй масштабності архітектор зв'язав стильовою єдністю всі три об'єкти. Церква, таким чином, відгукувалася у вежі та каплиці, створюючи атмосферу просторового, значного територіального охоплення. В ній призначеного фасаду виконує південна стіна, по ділена тосканськими пілястрами на три поля, в які вписані глухі півдиркульні арки. Такий поділ і в апсиді. Утворена аркада опирається на масивний цоколь і вгорі завершена дорійським фризом та активно заакцентованим її мужньо профільованим карнизом. Ці пластичні елементи визначали характер споруди, підкреслюючи її героїко-монументальний образ.

<sup>118</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 129, т. 1, спр. 220, арк. 75, 76, 77.

З будівництвом Успенської церкви сталося так, як і з іншими спорудами, запроєкованими Павлом Римлянinom, — жодну з них він не довів до кінця. Братство запрошує в 1597 р. ще одного будівничого — Войтіха Капіноса<sup>119</sup>, тестя Павла Римлянина, а через рік — Амброзія Прихильного<sup>120</sup>. В 1598 р. Павло Римлянин повністю склав повноваження головного будівничого і залишив роботу<sup>121</sup>. Причини добровільного чи примусового його увільнення невідомі. Очевидно, між братством і архітектором з'явилися непорозуміння: перше, що братство в 1598 р. вирішило замінити цеглу тесаним каменем, і задля цього були ліквідовані зведені до даху стіни<sup>122</sup>, і друге, можливо найвагомніше, братство, гадаємо, не погоджувалося з проектом архітектора відносно церкви як однозальної, однокупольної споруди.

Близько 1612 р. стіни були зведені до перекриття, але будівництво після тривалої паузи продовжувалося в 1627 р.: завершено склепіння в притворі, через два роки закінчено вхід з боку Руської вулиці. Над вхідними дверима з'явився напис: «Храм сей честний совершилс року Божія АХКΘ (1629)». Виходячи з конструктивних даних церкви, можна допустити, що за первісним проектом її інтер'єр являв собою цільний зал — тут нефу відповідала перекрита куполом апсида, що м'яким півколом завершувала нерозчленований простір.

Прагнення Павла Римлянина прочитується в широкому трактуванні великих архітектурних мас. Це прагнення архітектора витікало із обме-

<sup>119</sup> Там же, оп. 1, од. зб. 269.

<sup>120</sup> Там же, од. зб. 277.

<sup>121</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 53.

<sup>122</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 129, оп. 1, од. зб. 275.



жених умов розміщення церкви, з того, що її споруда ставилася поряд з вежею, а, отже, монументальна тема в храмі, для надання йому домінуючого положення, повинна була набрати глибших за виразністю і змістом рис. Братство ж дотримувалося трикупольного завершення — ця вимога спиралася на канонічні традиції і посилювалася тогочасною ідеологічною позицією в боротьбі проти унії. Її міг втілювати Амброзій Прихильний. В цілому залишаючи проект свого попередника, він вносить зміни в архітектонічно-конструктивну частину споруди — вводить чотири підпори для підтримки центрального купола. Інтер'єр, таким чином, був поділений на три нефи, яким не відповідають ні апсида, ні плафон. В українській архітектурі таке розв'язання внутрішнього простору відноситься до явних анахронізмів: наслідок вимушеного компромісу.

Пластично-художнє вирішення підкупольного простору та скульптурне заповнення метоп Успенської церкви близьке художній декорації жовківського костюлу, що пояснюється майже одночасною працею над ними Амброзія Прихильного. Обрамлення входних дверей церкви з вулиці і з двору цікаве тим, що виявляє дві різні за стилем засади. Мотив розеток, ритмічно поєднаних плетінкою, на порталі з двору походить з мистецтва Італії XV ст. і характерний для флорентійського оточення (Урбіно). Портал з боку вулиці оформлений мотивом розеток та рельєфних діамантових рустів, що є відбиттям ломбардських традицій. За часом появи він пізніший за перший і еkleктичний. В цих скромних порталах безпосередньо втілилися дві творчі індивідуальності, не схожі між собою і суперечливо контрастні за естетичними переконаннями.

Успенська церква завершувала ан-

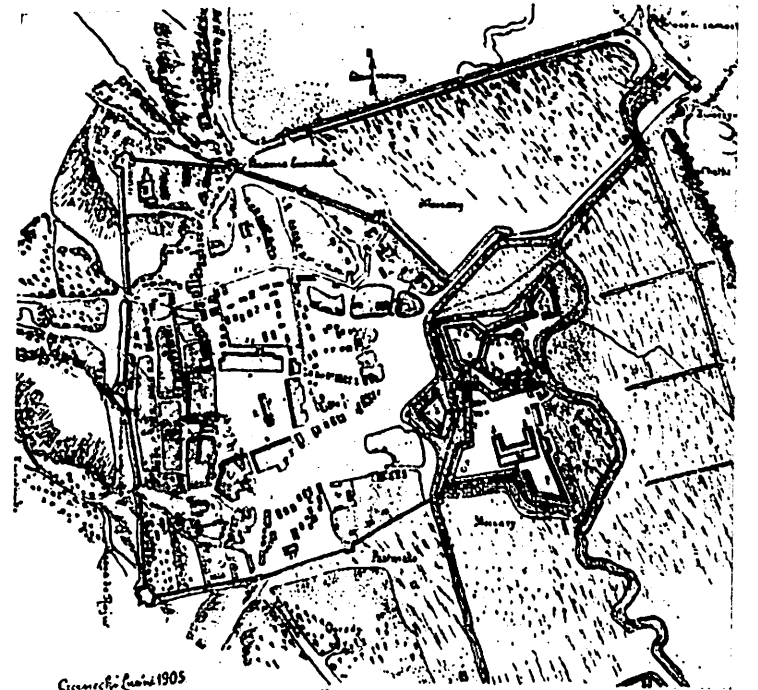
самбль, пам'ятки якого, доповнюючи одна одну, нерозривно пов'язані між собою. Мужня простота вежі, замріяна ліричність каплиці відтінюють епічну велич церкви, в якій втілилися погляди, культурні скерування та духовне благородство замовників. Ансамбль, створений в час найбільшого розгулу реакції, виражав під релігійною оболонкою політичний протест проти національного гноблення і одночасно уособлював ідею єднання, згуртованості широких верств українського народу.

Саме ансамбль підтверджує думку про творчий зв'язок західноєвропейського мистецтва з традиціями української культури. І як пише сучасний німецький дослідник Г. Вайдгасс, в тих пам'ятках української архітектури, що відбивають зв'язки з італійським мистецтвом, «розуміння форм має стільки типово східних рис, що хоч трохи самосвідомому італійцеві їх не можна приписати. Навіть, коли архівні джерела або прізвиська свідчать, що майстер був італійцем, то там, де можливе глибше дослідження, часто виявляється, що він уже далеко відійшов від властивого на його батьківщині розуміння форм і зрісся з естетичним світом слов'янського Сходу»<sup>123</sup>. Слід визнати, що у формуванні міщанської культури у Львові брали участь численні національності: німці, італійці, поляки, греки, вірмени, але визначальне забарвлення їй надавав український елемент. Польський історик В. Лозінський колоритно зауважив: «У Львові було мало русинів (українців), але багато Русі»<sup>124</sup>. Все ж у збагачення і розвиток архітектури Львова великий внесок

<sup>123</sup> Ісаєвич Я. Джерельні матеріали..., с. 117.

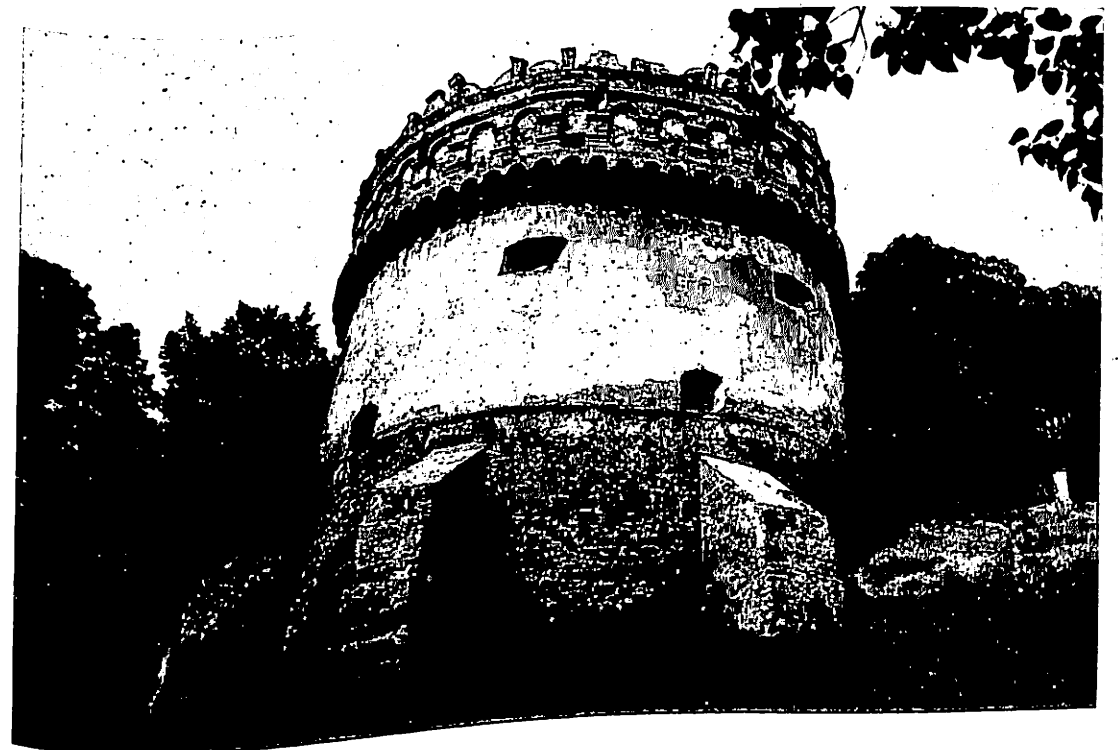
<sup>124</sup> Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1890, s. 224.

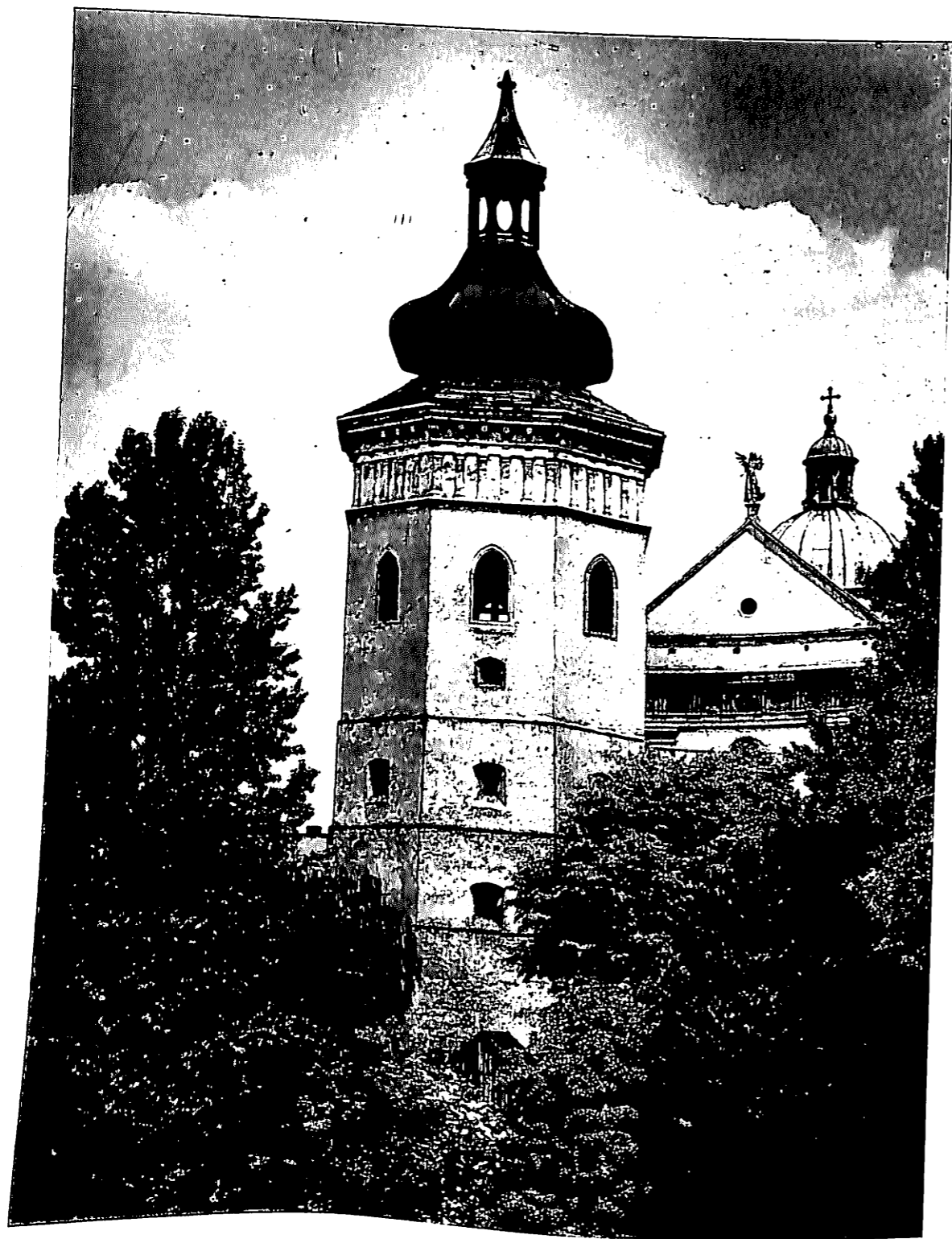
Загальний план міста  
Бережан. 1530 р.



Складено Лозинським 1905

Кругла вежа. Острів  
на Ровенщині.  
Кін. XVI — поч. XVII ст.

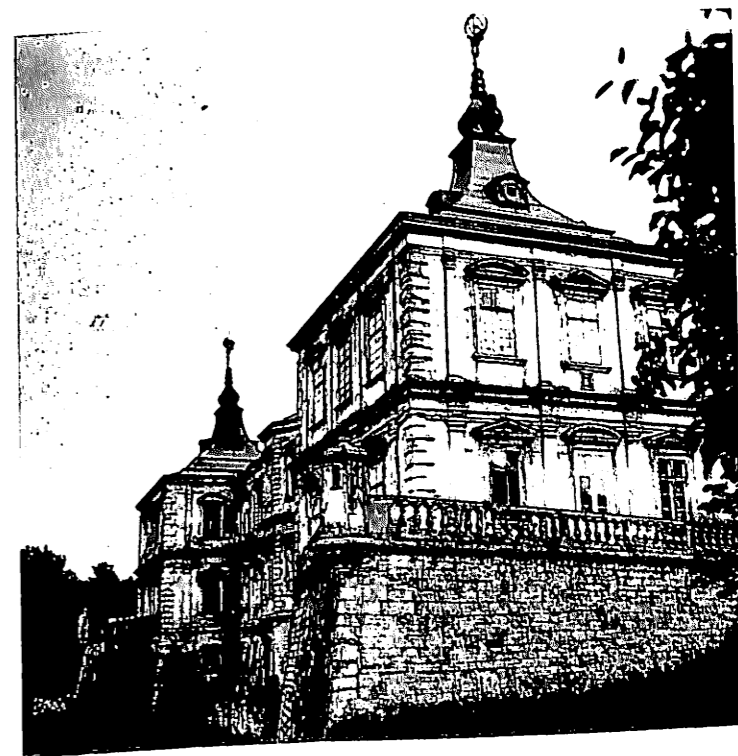




Замок.  
Кам'янець-Подільський.  
XVI — поч. XVII ст.

Вежа-дзвіниця. Нестеров  
на Львівщині.  
Перша пол. XVII ст.

Замок. Підгірці  
на Львівщині.  
1635—1640 рр.

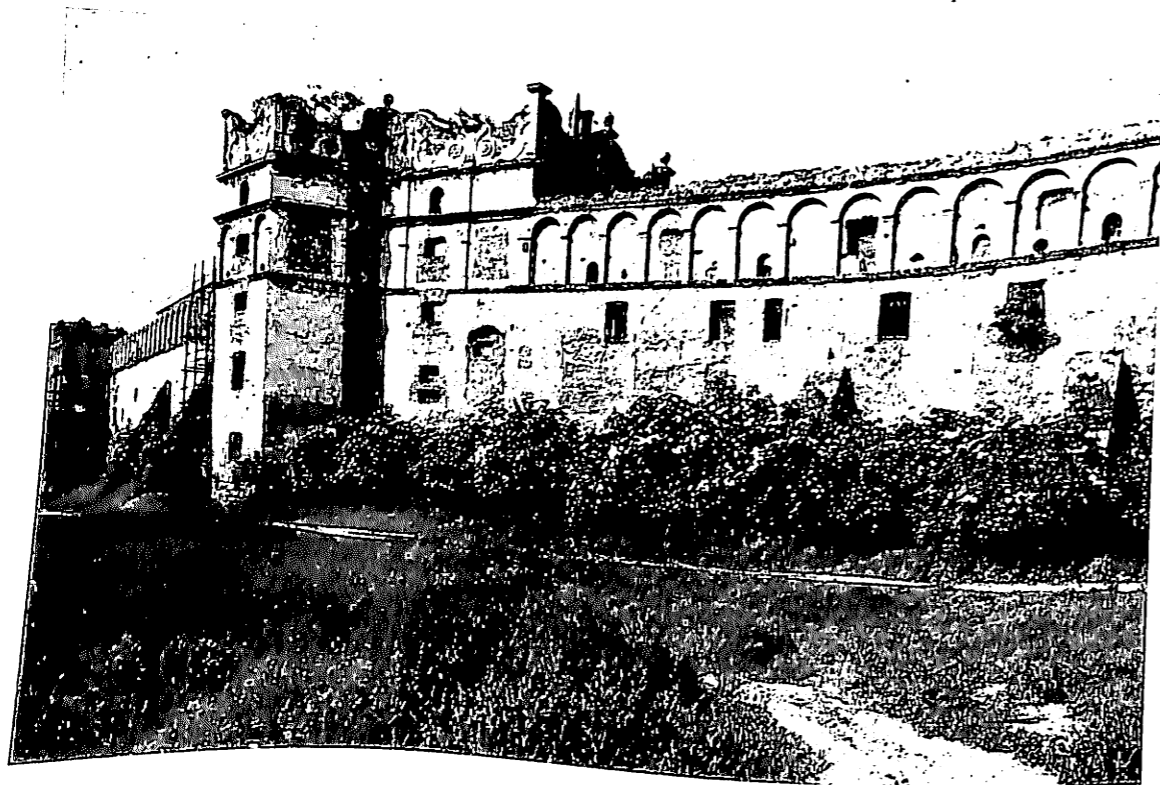


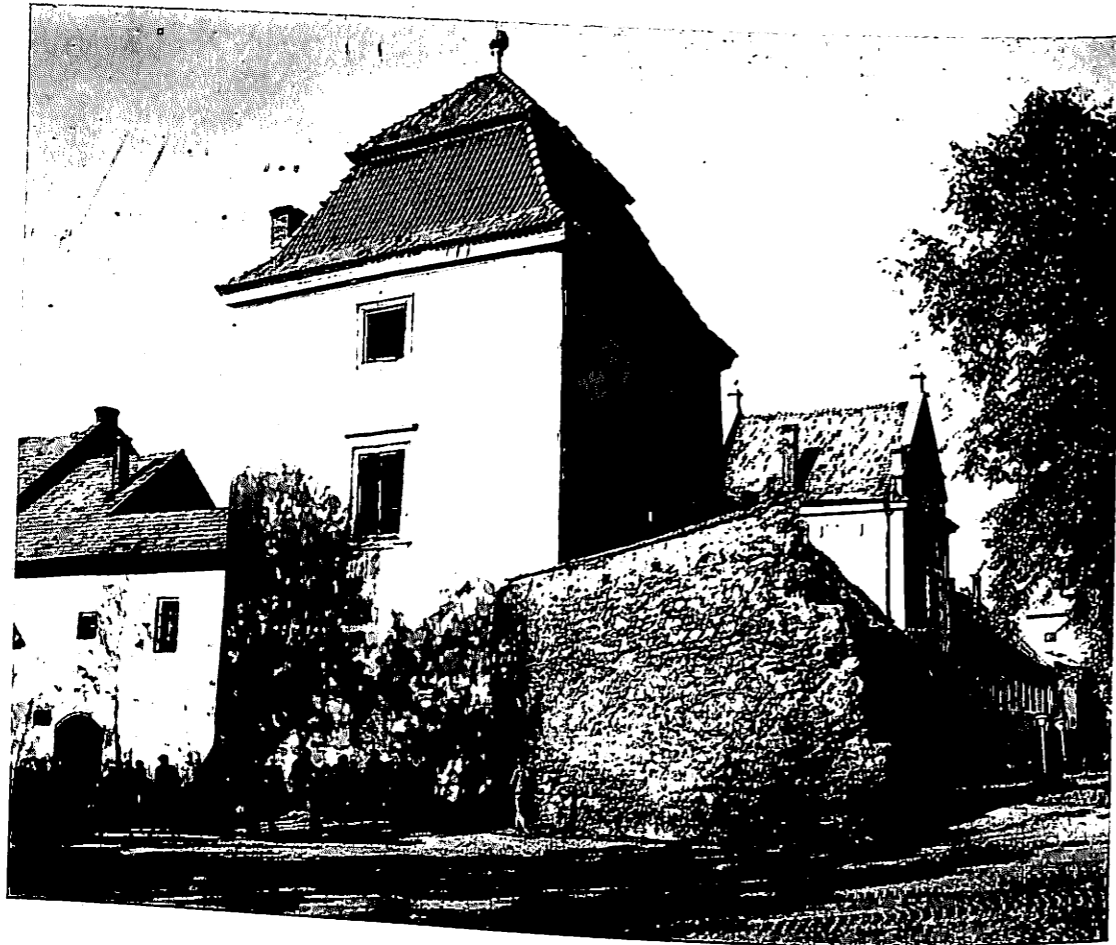


Замок. Олесько  
на Львівщині.  
XIV — XVII ст.

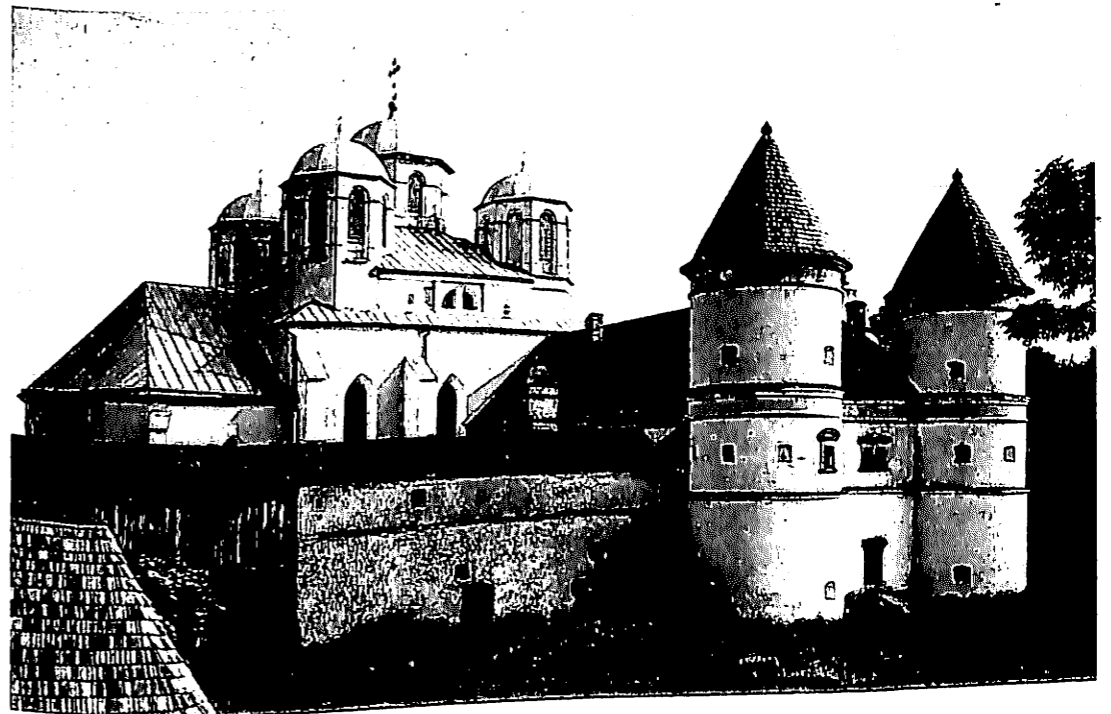
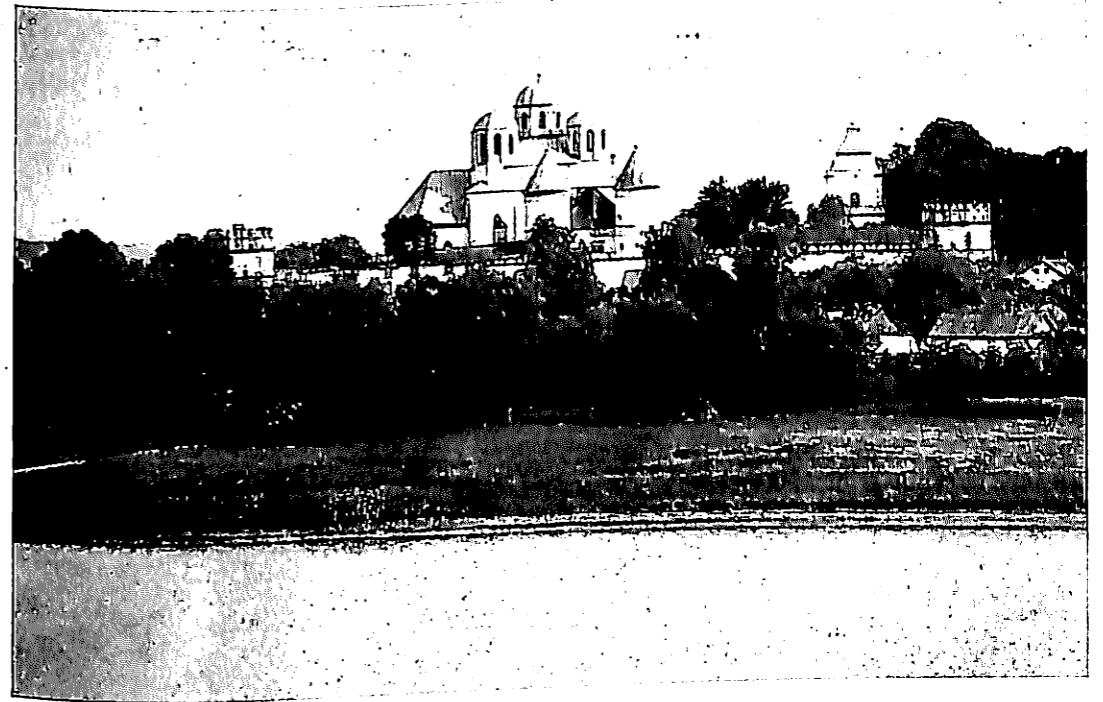
П'ятницька церква. Львів.  
1644—1645 рр.  
П'ятницький іконостас.  
Клеймо з ікони  
св. Параскеви П'ятниці.

Замок. Старе село  
на Львівщині.  
40—50-ті роки XVII ст.



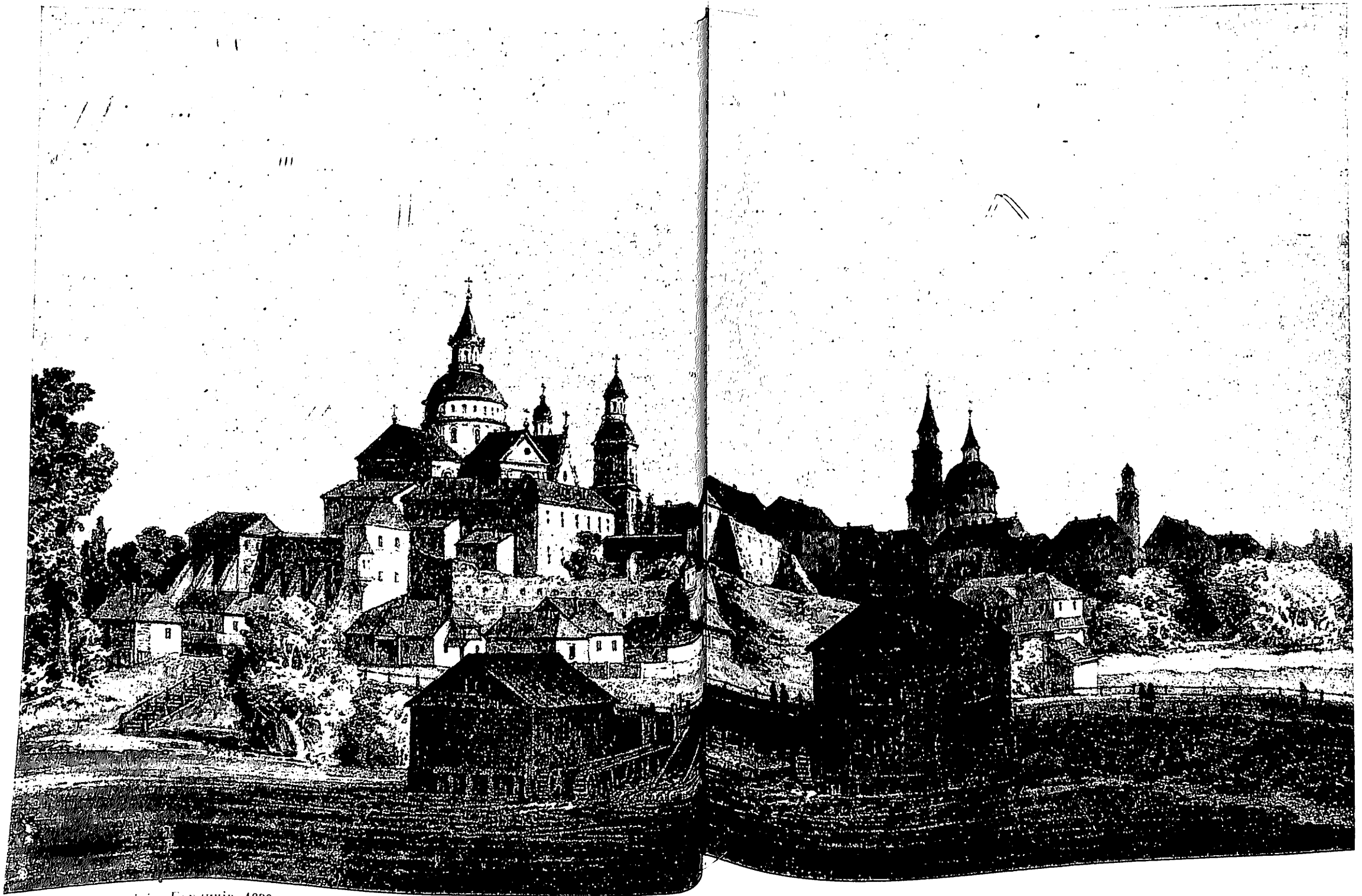


Замок. Нестеров.  
Кіп. XVI — поч. XVII ст.



Оборонний монастир.  
Межиріч на Ровенщині.  
XV—XVI ст.

Вхід до монастиря.  
Межиріч.



Монастир кармелітів. Бердичів. 1630 р.  
З мапи І. Орш.

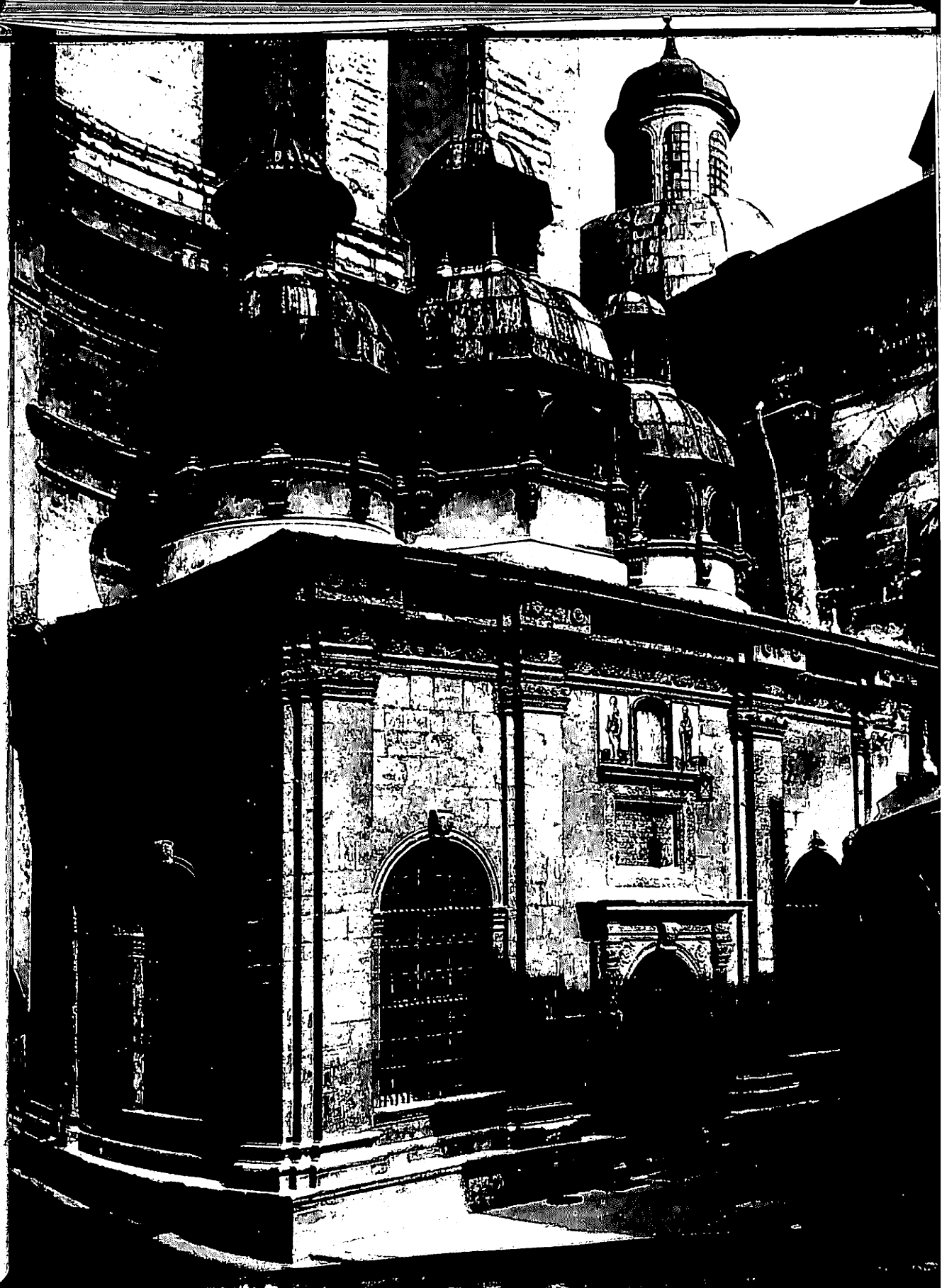
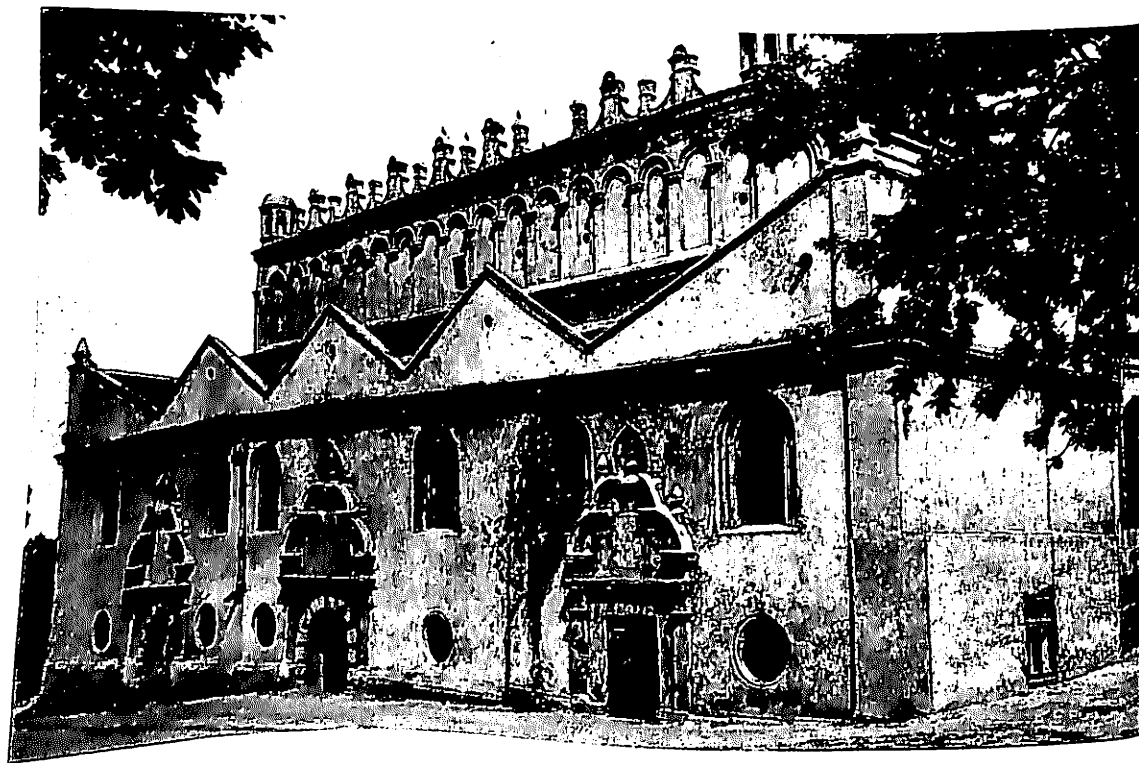


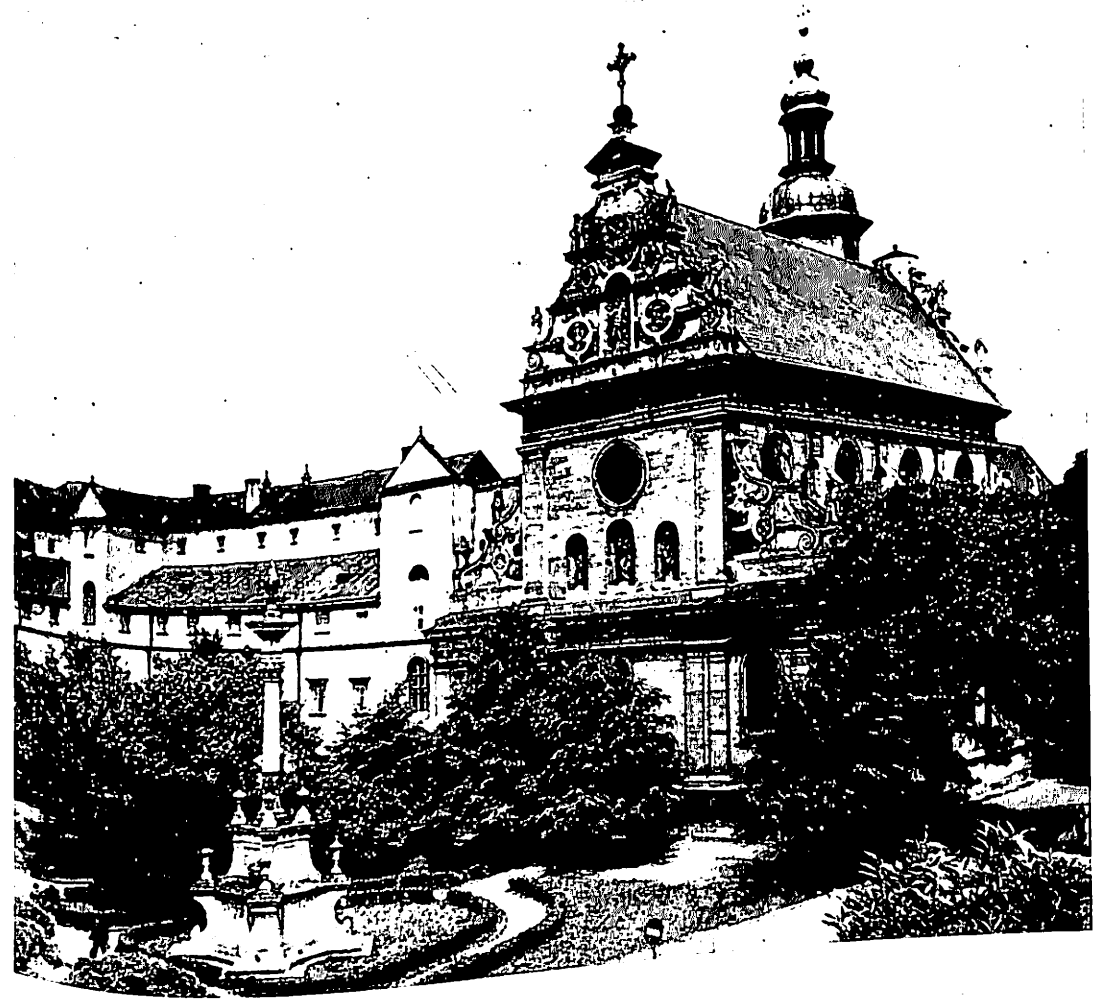


Наріжна оборонна вежа.  
Межиріч.

Каплиця Трьох святих.  
Львів. 1578—1590 рр.

Синагога. Нестеров. XVII ст.





Костьол бернардинів. Львів.  
1609—1615 рр.

Вежа Корнякта.  
1572—1580 рр.  
Успенська церква.  
1591—1629 рр. Львів.



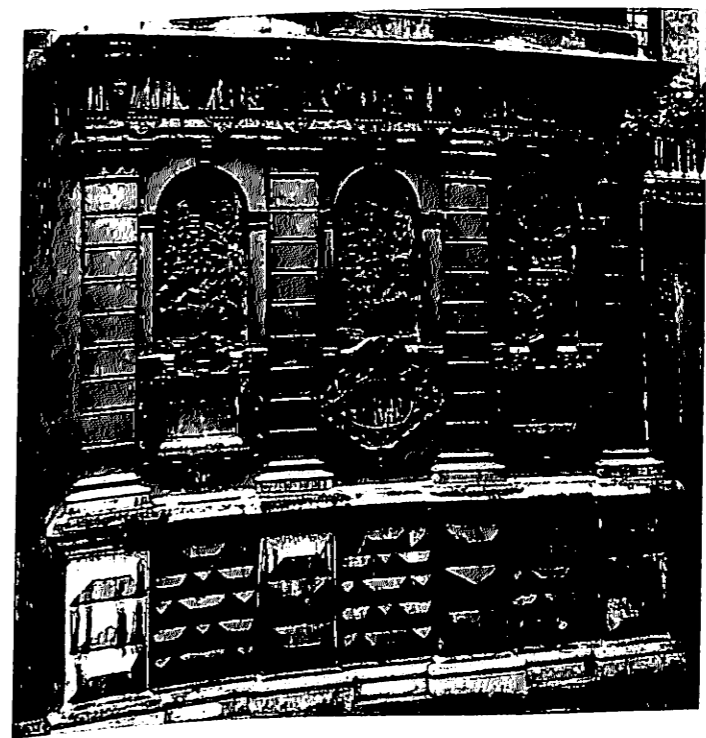
Монастир бенедиктинск.  
Львів. Кін. XVI — поч.  
XVII ст.



Колегіум єзуїтів. Вінниця.  
1610 р. З малюнка Н. Орди.



Каплиця Боїмів. Львів.  
1609—1615 рр.



Каплиця Кампанів. Львів.  
Кін. XVI — 1628 р.

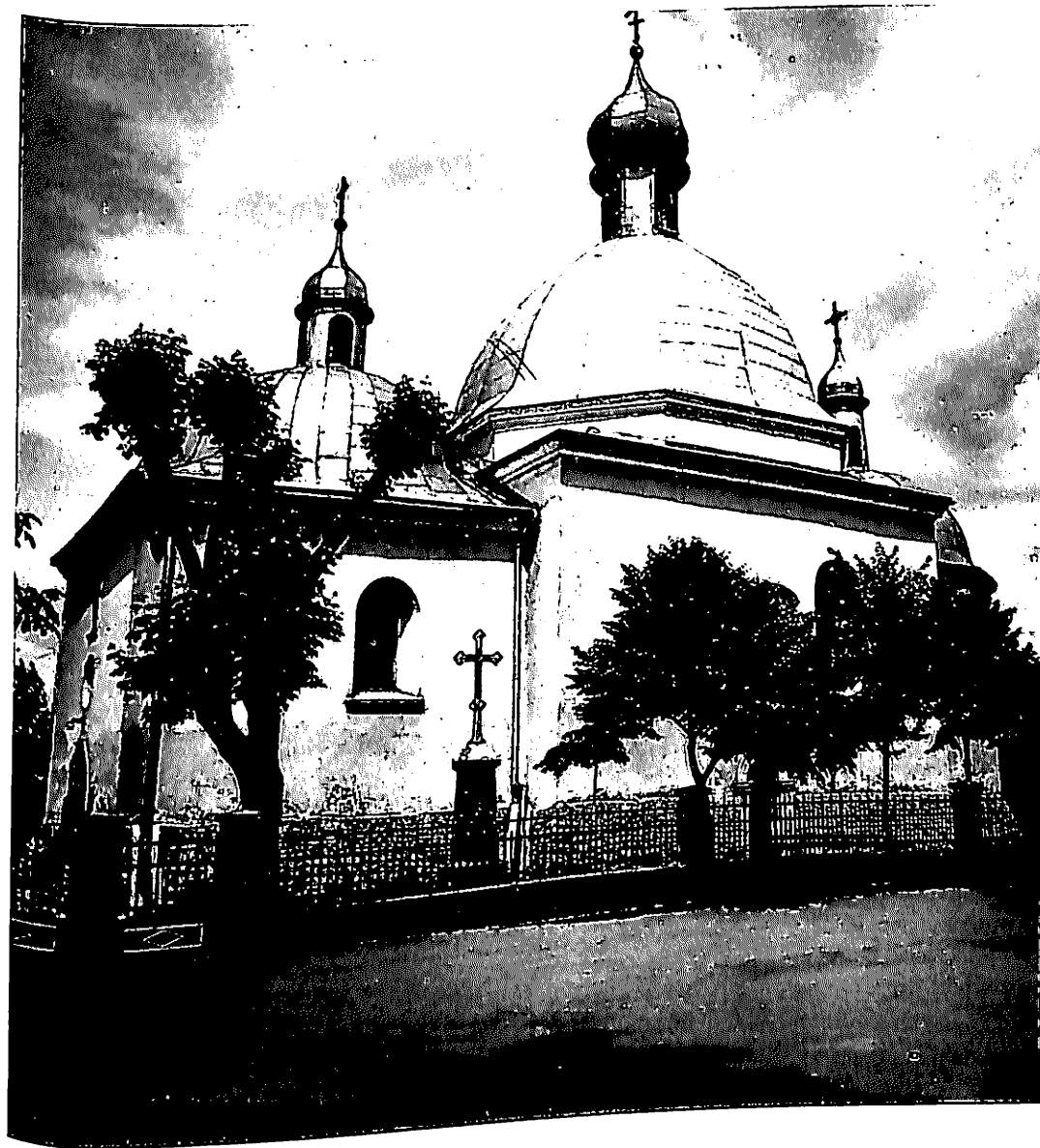




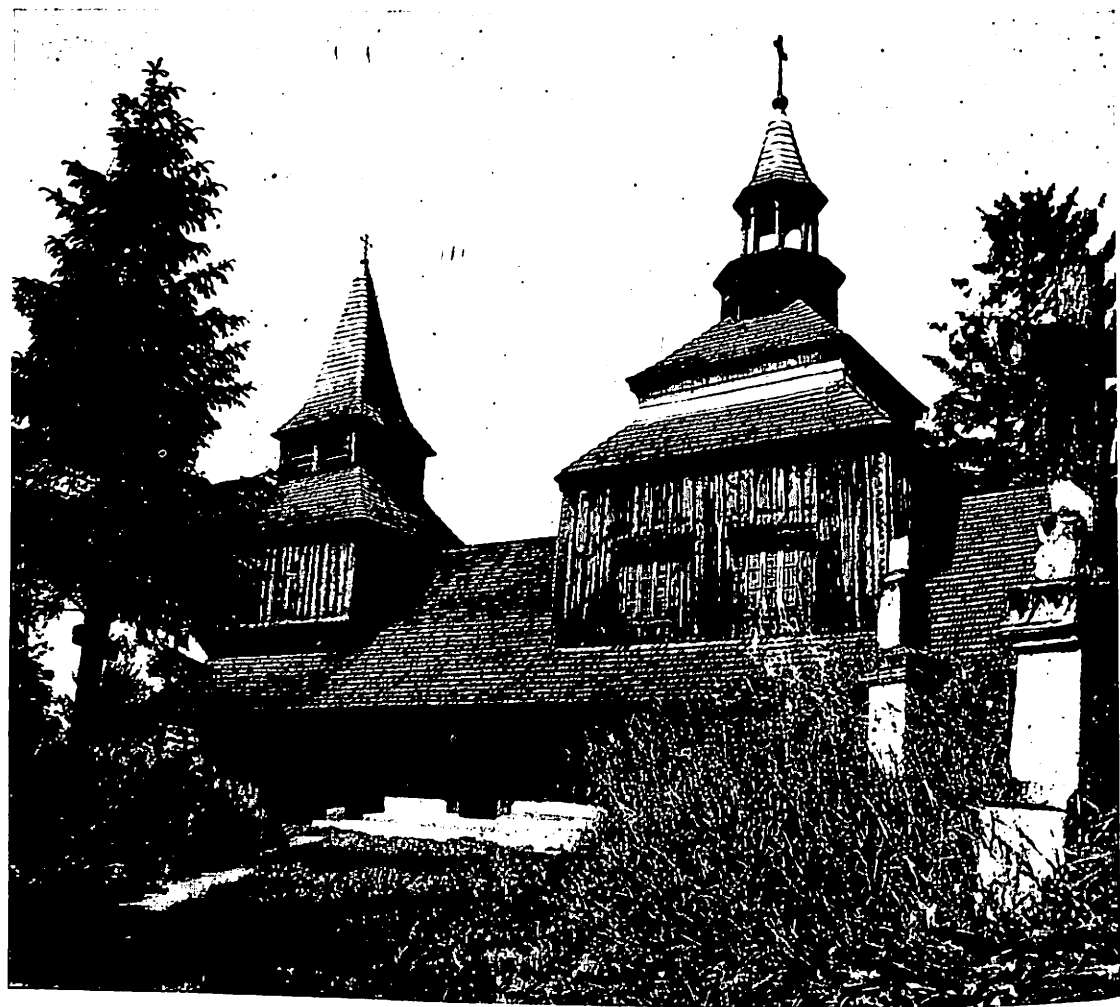
Портал костьолу. Нестеров.



Портал церкви  
Благовіщення.  
Городок Тернопільської обл.  
1633 р.



Церква Благовіщення.  
Городок.



Церква св. Духа. Рогатин  
на Івано-Франківщині.  
1620 р.



Площа Ринок, будинок  
№ 2. Львів.



Костьол сзуйтів. Львів.  
1610—1636 рр.



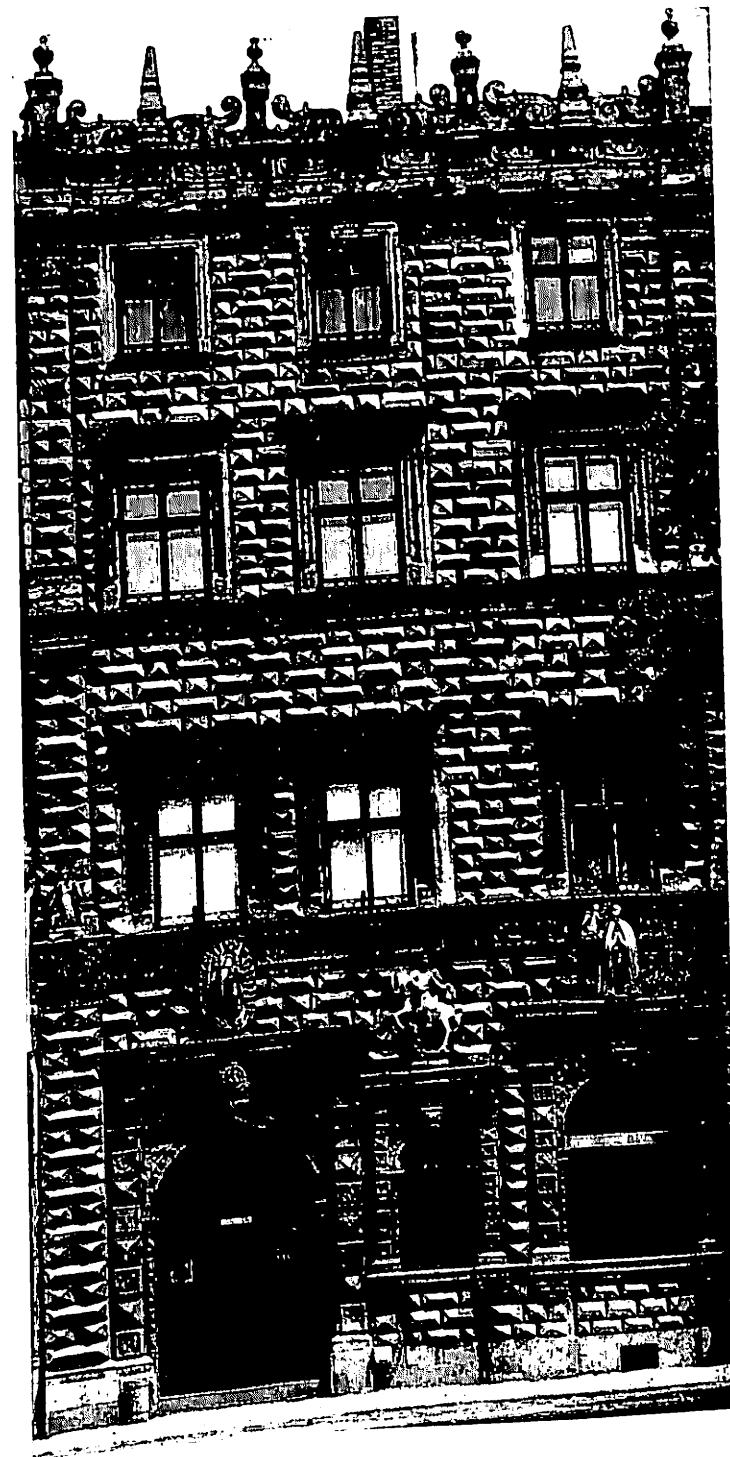
Площа Ринок,  
будинок № 14. Львів.



Площа Ринок,  
будинок № 23.

Площа Ринок, будинок  
№ 4 (Чорна кам'яниця).

Площа Ринок,  
двір будинку № 6.  
→





зробили видатні архітектори — Петро Барбона та Павло Римлянин <sup>125</sup>.

Відблиск шляхетної краси Успенської церкви відбився тією чи іншою мірою на ряді пам'яток, які споруджувалися за проектами Павла Римлянина, але жодна з них не зрівнялася в нею ні глибиною змісту, ні чистою стилем, ні втіленням естетично-суспільного ідеалу. Під свіжим впливом ансамблю Руської вулиці Павлом Римлянином у будівництві монастиря і костюлу бенедиктинок (1596 р.), розміщених за міськими мурами, вирішувалася, не забуваючи про оборонність, основна проблема — ансамблевисть, поряд з не менш популярною в епоху Відродження проблемою — розпланування площі. По суті, тут площу створював закритий двір, обрамлений щільним квадратом будівель та оборонних стін. Але завдяки підвищенню двору та контрасту динаміки і статички важких форм костюлу з легкою будівлею монастиря, об'єднаних високою вежею \*, досягнуто поглибленого емоційного та духовного виразу. І знову весь ансамбль пронизує тема арки і трикратного членування (стіна костюлу \*\*, лоджія в монастирі, прорізи вежі), але тепер вже спеціально використано бокову стіну костюлу як фасад для повноти художньої концепції.

За початковим планом ситуація виглядала інакше — це була компактна споруда, яка включала костюл, двіницю і монастир, переконуючи в живучості доренесансних традицій. Костюл планувався трипрясловим, з виводженим презбітерієм, з вузькими вікнами. Його західна та північна сторони були зайняті двіницею та дов-

гим коридором до монастиря. Тут все виглядало замкнутим і похмурим, що було характерним для монастиря, який ховався за своїми не досить міцними мурами. Можна гадати, лише вирішення ансамблю площі привело до зміни плану, а це була перемога ренесансного світогляду. Таким чином, Павло Римлянин в бенедиктинському монастирі втілює своє розуміння (без участі Петра Барбони) ансамблевості, її епічно-панорамного розгортання в жорстко замкненому просторі, створивши дещо абстрагуючий, але сповнений хвилюючої естетичної дії образ. Оскільки в ансамблі зіткнулися в нарочитому загостренні протидіючі сили, які не знайшли вирішення в силу своєї духовно-стильової віддаленості (в костюлі збережений відгомін готики), він не став високим ренесансним досягненням. Його стильовий розлад співзвучний атмосфері контрреформації і в собі тамує присутність аморфного маньєризму.

Для повноти образу Павла Римлянина необхідно звернутися до його творіння — бернардинського костюлу <sup>126</sup>. Архітектор розпочав будівництво в 1600 р. — одночасно здійснювалися оборонні укріплення. Споруда костюлу за складеним і узгодженим капітулом проектом мала стати найгармонійнішою й найкращою у Львові, відзначаючись класичною чистотою ренесансного стилю. В проекті Павло Римлянин якнайповніше розкрив свою прихильність до римської доріки, до форм мужніх і простих. Знову, як і в Успенській церкві, площини збагачувалися тосканськими пілястрами та дорійським фризом. Костюл був запроектований тринефною базилікою.

<sup>125</sup> Mitobędzki A. Zaręys dziejów architektury w Polsce, s. 148.

\* Фігурно-орнаментальний аттик барочних форм з'явився пізніше.

\*\* В костюлі, незвично для Павла Римлянина, збережена готика.

<sup>126</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 57—66; Mankowski T. Kościół Bernardynów we Lwowie, — Lwów, 1938, s. 1—22.



Інтер'єр храму до певної міри нагадує внутрішню структуру костюлу в Замості архітектора Бернарда Морандо<sup>127</sup> (розпочатий 1587 р. і закінчений 1600 р.), який, не виключено, міг оглядати Павло Римлянин. Подібність простежується і в зовнішньому вигляді, у фасаді — звідси могли запозичити готичні елементи (кругле вікно-роза), які були близькими вихідцями з Венеції — Морандо.

Спільними для обох костюлів було декоративне оснащення коробового склепіння стукковими кесонами (у бернардинському — збиті в 30-х роках XVIII ст.), а також могутня з багатим скульптурним обрамленням аркада, якою відділено центральний неф від бічних, та структура різних висот головного нефа і презбітерію. Але Павло Римлянин по-ренесансному зручніше пропонує систему освітлення за допомогою двох'ярусних люнетів (з південного боку) на відміну від складної системи ефектів світла, застосованої Морандо в цілях контрреформаційної дидактики<sup>128</sup>.

Львівський бернардинський капітул, тісно пов'язаний з бернардинцями в Замості, яким протегував Ян Замойський, натхненник контрреформації в Польщі, бажав бачити у себе подібну до замостівської святиню, і не тільки зовні подібною, а й по духу відповідною тогочасній католицькій агресивності. Справа в тому, що на переломі XVI—XVII ст. змінилися мистецькі орієнтири з своїми центрами. Краків перестав відігравати передове значення і втратив вплив на інші території, Варшава як молода столиця ще не зміцніла й не визначила свого художнього кредо. Частина вищої магнатерії, що перебувала по відношенню до фанатичного короля-като-

<sup>127</sup> *Milobędzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce*, s. 150, 152.  
<sup>128</sup> *Kowalczyk J. Kolegiata w Zamościu*, s. 182.

лика Зигмунда III в стані невдоволення, пасивного чи активного (рокош), підкреслено трималася старих традицій, злегка піддаючи їх поверховому, отже — декоративному збагаченню. Звідси зрозумілі прагнення Жолкевських до старих часів Баторія, що одночасно не завадить їм захопитися нововведеннями Замойського, або звертання Збараського до модерних проектів Скамоцці і зміна їх згідно з перевіреними традиціями та звичками, або збереження в Підгірцях класичної ясності ренесансу.

У такий складний за стильовим різноманіттям час Львів навіть став окремим центром, зі своїм мистецьким обличчям. В ньому уживалися і готика, і ренесанс, і маньєризм, які без ворожнечі взаємно перепліталися, знаходячи відповідний ґрунт для тривалого існування. Велике значення для католицьких клерикальних кіл мала діяльність єзуїтських архітекторів, що спиралися на точно визначений орієнтир, тим самим уникаючи стилістичного розбрату. Львівські бернардини в руслі контрреформаційного ажіотажу не мали жодних підстав для прийняття запропонованого Павлом Римлянином стильового монізму.

Римська доріка з її ясною логікою та мужньою простотою, яка так величаво відбилася в Успенській церкві, наскрізь проймала споруду костюлу, про що свідчить південна стіна, не зачеплена чужим втручанням. Тут чітко проступав почерк крупного зодчого. Але капітул прагнув до експресивно-загостреної емоційності, декоративної пишності, відповідній тогочасній атмосфері. І Павло Римлянин зазнав творчої невдачі.

Вже в 1609 р. назріла незгода між архітектором і замовниками, яким фасад видався низьким, не відповідним тому, чого чекали<sup>129</sup>. Хоча архи-

<sup>129</sup> *Zimorowicz B. Pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*. — Lwów, 1899, s. 352.

тектор намагався виправити цей недолік оформленням східної частини, все ж активне втручання в його задуми призвело до розриву, і з 1613 р. будівництво продовжував Амброзій Прихильний<sup>130</sup>. В інтер'єрі, очевидно, роботи велися згідно з розробленими Павлом Римлянином проектами, але фасад без змін в архітектонічно-конструктивній основі доповнили декоративно-скульптурним оздобленням. Стиль декоративних нововведень вказує на їх північне, нідерландське походження в сілезькій інтерпретації. Автором цих нововведень вважають Андрія Бемера, архітектора і скульптора, родом із Вроцлава (прийняв міське право у Львові в 1592 р.)<sup>131</sup>.

Бемер в той час працював на замовлення Мартина Кампіана над спорудженням вежі для ратуші. Однотипна вежа одночасно з'явилася поблизу бернардинського костюлу, що спонукало не тільки пов'язати їх одним авторством, а й схилитися до думки про участь Бемера в будівництві костюлу. Це могло відбутися після смерті Павла Римлянина (1618 р.), в період проведення робіт по внутрішньому оздобленню храму (1618—1630 рр.).

Вежа й декоративне оздоблення живописно збагатили споруду, що було схвально сприйнято сучасниками. Але порівняно з Успенською церквою бернардинський храм виглядав позбавленим стильової єдності й справжньої монументальності, несучи виразний відбиток перехідної епохи. Бемер маньєристичними шатами прикрив глибоку прихильність до готики, але це прикриття мало вигляд абстрактних формальних схем. Справді, маньєризм мав успіх там, де згасав гуманізм<sup>132</sup>.

Але серед тогочасних сакральних

<sup>130</sup> *Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku*, s. 59.  
<sup>131</sup> *Ibid.*, s. 94.  
<sup>132</sup> *Milobędzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce*, s. 136.

споруд бернардинський костюл ефектно виділявся, запевняючи в меншій ортодоксальності і до деякої міри в свободі індивідуалізовано-художньої інтерпретації. І тільки таке виняткове поєднання різноманітних культурних нашарувань, зіткнень східного та західного художнього мислення, напруження ідейної боротьби, що точилася у Львові, привело до появи типово регіонального значення мистецького твору.

Оригінальністю, близькою за своїм стильовим виразом бернардинському храмові, відзначається каплиця Боймів, у якій найорганічніше виявилися духовні прагнення міщанства. В ній відчувається відгомін вавельських каплиць. Але не її конструктивно проста архітектоніка, пристосована до львівських масштабів, може викликати зацікавлення, а декоративно-скульптурне оздоблення, яке своїми надмірностями та демократичним забарвленням навіть сучасників не залишало спокійними<sup>133</sup>.

Будівничий каплиці невідомий, але час її зведення (1609—1615 рр.) і зв'язок з нідерландським маньєризмом підтримують думку про участь у спорудженні Андрія Бемера<sup>134</sup>.

До визначних пам'яток ренесансного мистецтва відноситься і каплиця Кампіанів. Структура її простіша за попередню — безкупольний перекритий звичайним склепінням куб, що тісно примикає до північної стіни кафедрального костюлу. Вхід в каплицю з інтер'єра костюлу, значну цінність становить її фасадна стіна.

Будівництво, розпочате наприкінці XVI ст. львівським патріциєм Пав-

<sup>133</sup> *Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku*, s. 153—155; *Łoziński J. Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520—1620*. — Warszawa, 1973, s. 228.  
<sup>134</sup> *Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce*. — Toruń, 1962, s. 248.

лом Кампіаном, тривало впродовж майже трьох десятиліть XVII ст. Важливим документом, який засвідчує роботи над каплицею в 20-х роках, є скарга, подана братчиками в 1627 р. на Мартина Кампіана в магістрат, що без дозволу забирає на, спорудження фамільної усипальниці будівельний камінь, призначений для будови Успенської церкви<sup>135</sup>. У створенні каплиці брали участь Генріх Горст, Павло Римлянин та Андрій Бемер, майстри різних естетичних переконань та творчих можливостей, і ця важлива обставина відбилася певною строкатістю на стильовому визначенні споруди. Очевидно, в цьому потрібно шукати причину сумнівів відносно уточнення авторства. Можна прийти до висновку, що Мартин Кампіан особливу увагу приділяв не питанню архітектоники, а тематичному оздобленню мавзолею, наголошуючи на інтелекті, вченості як необхідних ознаках причетності до ренесансного гуманізму, а отже, до вищої духовності як права на виключність суспільного положення. І цим була переважена простота конструкції з її скромним фасадом, «італо-львівського класицизуючого напрямку»<sup>136</sup>. Саме в цьому приховувалася перемога в суперництві патриціанських родин, вчених-лікарів Кампіанів над купцями-суконниками Боїмами, які ще перебували в атмосфері морально-етичних проблем простонароддя.

Будівництво каплиці Кампіанів, очевидно, проходило у кілька етапів. Генріх Горст, крім загальної конструкції — просторового куба, був автором вітара, цоколю, епітафій та скульптурних портретів Павла і Мартина Кампіанів. В другій фазі працювали Павло Римлянин — йому належить спорудження на фасаді одно-

<sup>135</sup> Соціальна боротьба в місті Львові в XVI—XVIII ст. — Львів, 1964, с. 198.

<sup>136</sup> Historia sztuki polskiej, t. 2, s. 106.

ярусного ордерного каркаса на міцному, облицьованому фасетованим русом цоколі, і Йоганн Пфистер — верхня частина обрамлення в інтер'єрі епітафій: євангелісти, отці церкви, півфігури апостолів на фризі та декоративне завершення з алегоричними постатями. Остання фаза охоплює 1619—1629 рр., коли розпочалася діяльність Андрія Бемера. В цей час, напевно, був перероблений фасад з внесенням, очевидно, доповнень: трьох — на теми страстей — рельєфів та трьох символів на аттику.

Отже, загальний процес еволюції можна так уявити: від суворої спартанської простоти, через високу художню довершеність з чітким стильовим визначенням до деконструкції та ускладнення фасаду декоративно-скульптурними елементами, які посилили домінуюче місце щодо архітектури.

Таким чином, цікавим об'єктом залишається фасадна стіна екстер'єру. Без сумніву, виконана з високим розумінням стилю і витонченості пропорцій, римська доріка могла належати лише Павлу Римлянину. Її первісний вигляд, ордерний каркас, здіймаючись на цоколі, очевидно, охоплював усю площу торцевої стіни. Його мотив, по суті, був відповідним бічній стіні Успенської церкви.

Зміна цільності фасаду, вірогідно, відбулася під впливом декорації каплиці Боїмів, перед пишнотою якої каплиця Кампіанів мала вигляд стриманої, позбавленої тематичної пластики. Новий будівничий, не обізнаний з італійською архітектурою в такій мірі, як Павло Римлянин, заради трьох рельєфів, можливо виготовлених для вітара каплиці Боїмів \* і

\* Характер різьби рельєфів близький до постатей пророків, розміщених у цоколі вітара каплиці Боїмів. За розміром рельєфи відповідні рельєфам «Тайна вечера» та «Умивання ніг» з каплиці Боїмів.

з невідомих причин не прийнятих, зменшив пропорції ордерного каркаса, в аркаді якого їм визначив місце. При цьому система зв'язку фриза з пілястрами зазнала повного розладу, в чому виявилася некомпетентність будівничого в доріці. Для поєднання ордерного каркаса з торцем стіни її пуста вгорі площа була доповнена трьома рельєфними символічними зображеннями<sup>137</sup>. При цій реконструкції споруда втратила в масштабності, бо набрала вигляду роздрібненої стінки, приставленої до лицевого боку куба.

Шедевру Павла Римлянина судилося безповоротно загинути, в ньому залишився лише слабкий відгомін творчої ідеї видатного майстра. Крах його художньої концепції намітився в бернардинському костьолі і завершився в каплиці Кампіанів. Але головний напрям свого мистецтва — втілення високої гармонії і героїчної мужності — йому вдалося здійснити тільки в ансамблі, що на Руській вулиці. Тут ідеали зодчого знайшли повну підтримку, бо відповідали своїм гуманізмом та народністю українській суспільності.

Найпоследовнішим у проведенні контрреформаційної ідеологічної лінії був новоспечений орден єзуїтів. Будівельна програма цього ордена відрізнялася більшою принциповістю від будівельної програми величезної когорти монашеских орденів, яка являла собою безприкладне явище неоднорідності й багатостильовості. Єзуїти не нехували світською культурою, навпаки, до їх релігійного ідеалу пристосовувалися найвищі досягнен-

<sup>137</sup> Очевидно, в цей час були створені статуї для завершення каплиці, які в 1660 р. у зв'язку з відсутністю дахового покриття, що мало захищати від негоди, були знаті, бо каплиця «протікала, і все всередині псувалося, підмокало» (Łoziński W. Sztuka łwowska w XVI—XVII wieku, s. 155).

ня ренесансного мистецтва, насамперед архітектури, як виключного способу демонстрування блиску й духовного універсалізму ордена. Його виразом став римський храм Іль Джезу, що сприймався як еталон для наслідування. Зразок цього храму був прийнятий в Польщі раніше за інші європейські країни<sup>138</sup>. Тому нетрудно простежити вплив основних архітектурних ідей Іль Джезу на єзуїтську церкву у Львові, що, в свою чергу, набула майже канонічного значення для сакральних католицьких будов Галичини та Волині. Але дотримування зразка не було категоричним, бо його пристосовували до місцевих умов і потреб. Так, у Львові на споруді, що здійснювалася біля міської оборонної стіни, залишився виразний відбиток оборонності на зовнішніх масивно замкнутих формах. Бокова стіна доповнювала свій суворий вигляд готичними елементами, що пов'язувалися з фортечними мурами. Присутні окремі готичні репидиви у вигляді контрфорсів, перекинутих поверх бічних нефів, наче аркбутани, на стіну середнього нефа, не були випадковими. Зв'язок з готикою був міцним і спирався на ідеологічну основи, бо готика залишалася виразом високого статусу церкви, а отже, утримувалася в конструктивному ядрі споруди — замість ренесансної центричності тут зберігався базилікальний тип будови. Навіть у Львівській базиліці над бічними нефами є емпори (призначалися для учнів єзуїтської школи, з метою їх ізоляції від прихожан).

Єзуїти на той час представляли найкосмополітичнішу течію. Найчастіше архітекторами єзуїтських колегій і костьолів були єзуїтські вихованці.

<sup>138</sup> Miłobędzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce, s. 155.

Перевагу надавали іноземцям, особливо італійцям, що прибували до Речі Посполитої за розпорядженням вищої влади ордену. Їх діяльність активізується в кінці XVI ст. з поступовим спадом до середини наступного століття. Серед італійських архітекторів, що працювали на Україні, виділялися двоє: Джакомо Бріано та Бенедикт Моллі, протилежні за характеристиками, за способом будівництва, навіть контактами з середовищем, але однаково високо талановиті. Джакомо Бріано (бл. 1589—1649 рр.), родом з Модени, швидко дозрів як архітектор-теоретик, але як практик не завершив жодної із своїх будов, хоч багато запроєктував. Причина була в його характері, непосидючому, з жадобою переміни місць праці та неспокійно сварливому, що приводило до постійних конфліктів з замовниками та підлеглими робітниками на будівництві. Діяльність Бріано на Україні була пов'язана з побудовою єзуїтських костьолів в Луцьку, Львові та Острові. В Луцьку він з'явився 1616 р., а через рік працював у Львові над поправкою проекту костьолу, будівництво якого розпочалося ще 1610 р.<sup>139</sup> Його поправки стосувалися інтер'єра та фасаду. Будівництво проводилося під керівництвом муляра монаха-єзуїта Валенти Депціуса<sup>140</sup>. Під час свого чергового приїзду до Львова 1632 р. Бріано вніс останні поправки, і споруду закінчено 1636 р.<sup>141</sup> з непередбаченою, можливо, архітектором коректурою, передусім фасаду. 1631—1632 рр. Бріано провів в Острові на запрошення фундаторки

<sup>139</sup> У ряді праць помилково вказується, що автором проекту був монах Себастьян Ламхіус. Але він прибув до Львова 1612 р., коли будова вже розпочалася, і займався лише фінансовими та адміністративними справами (Pontatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów — artystów. — Kraków, 1972, s. 148).

<sup>140</sup> Ibid., s. 106.

<sup>141</sup> Ibid., s. 90.

єзуїтського костьолу Анни Ходкевич. Тут будівництво розпочалося ще 1626 р. за проектом невідомого автора, який зовсім не задовольняв Бріано, але запропоновані ним кілька проєктів і розпочата робота по спорудженню були зведені нанівець в силу непорозуміння між автором та замовниками. І Бріано відкликано до Італії. Його місце з 1634 р. посів Бенедикт Моллі (1597—1657 рр.)<sup>142</sup> — високоосвічений архітектор з Рима. В Острозі він запропонував новий проєкт і його втілював до 1648 р. \*

Одночасно Моллі будував костьол св. Трійці (1635—1640 рр.) в Олиці, тому в характері обох споруд багато спільного, насамперед у фасадах, за своїм розв'язанням значно відміннішими від Іль Джезу.

Луцький єзуїтський храм найповніше відповідав римському прототипу. Бріано тут, очевидно, мав сприятливі можливості для реалізації свого задуму (хоча застав готову основу — будівництво розпочалося 1604 р.), але, зайнятий іншими планами, він тільки ще раз, в 1619—1620 рр., побував на будівництві храму, яке, по суті, здійснював до повного завершення монах-єзуїт Матвій Маїк<sup>143</sup>.

Високий художній рівень цих кількох об'єктів позначився на багатьох католицьких храмах, але найдоскона-

<sup>142</sup> Ibid., s. 163—164.

\* Острозький єзуїтський костьол був спалений 1649 р. під час визвольної війни 1648—1654 рр. Анна Лойза Ходкевич намагалася відновити споруду і зверталася до Моллі, але згодом фундаторка і архітектор померли. Відремонтований костьол простояв до 1821 р. і був дощенту знищений пожежею. Руїни спаленого костьолу (збереглися лише фасади) замальовано Наполеоном Ордою.

<sup>143</sup> Ibid., s. 90, 155. Помилкове твердження, що будівництво проводив Юзеф Умінський, спростовується даними: Умінський (1739 р. — після 1781 р.), архітектор-аматор, перебудовував інтер'єр костьолу, призначений під кафедральний в 1781 р. (Ibid., s. 214).

лішим відбиттям впливу Іль Джезу виявилися львівський костьол кармеліток босих (1644 р.) та костьол в Комарно (1656 р.) на Львівщині. На них, можна сказати, вичерпувалася програма північної еволюції, яка завершувала період ренесансу і наближалася до порогу нової епохи — барокко. Автором костьолу кармеліток був Джованні Батіста Джізеллі<sup>144</sup>. В цій споруді він виявив велику залежність від римської церкви св. Сусанни (архітектор Карло Мадерна), що було цілком закономірно, беручи до уваги «вплив церкви Іль Джезу на весь католицький світ»<sup>145</sup>.

Повертаючись до львівського єзуїтського костьолу, слід сказати, що цей храм виступав з цілеспрямованою і продуманою програмою. Тут прищеплювалася нова, римська просторова система, з винятково інсценізованим інтер'єром, підпорядкованим всім рухом каплиць бічних нефів головному вітарю. І зовні костьол сприймався цілісно. Контрастом до такого ригоризму виступав головний фасад, що творив окрему композиційну проблему. Його масивне вирішення, не позбавлене важкуватості та похмурості, перевершувало все, що будувалося попередньо у Львові. Цей фасад цікавий тим, що в ньому достатньо виразно виступала класична структура у вигляді двох'ярусної ордерної куліси, що склалася в Італії в другій половині XVI ст. як наслідок ренесансних пошуків для лицевого оформлення храмової споруди. Тут дотримано чіткого членування по горизонталі і по вертикалі системою карнизів і пілястрів корінфського ордеру. Пілястри, що прохо-

<sup>144</sup> Mańkowski T. Budownictwo Jana III we Lwowie. — In: Ziemia Czerwieńska. Lwów, 1936; rocz. 2, zesz. 2, s. 254—255; Karpowicz M. Sztuka polska 17 wieku. — Warszawa, 1975, s. 93.

<sup>145</sup> Дюржак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978, т. 2, с. 115.

дять через два яруси, створюють враження надмірної могутності, а контраст виступаючих назовні порталів і заглиблених ніш з статуями<sup>146</sup> вносить відчуття драматичного напруження, що є дисонансом загальному величавому стану. Але одночасно цей контраст змістовно збагачує споруду, бо посилення ознак декоративізму навіть внесло присутність протобарочних настроїв. Все ж значно переважав ренесансна, а не барочна основа. В цьому була своя логіка. Адже єзуїти, не визнаючи зверхності, не ігнорували світську культуру, бо високі досягнення суспільного життя, науки, поезії, мистецтва саме ренесансного періоду були ними використані для служіння релігійному ідеалу. Прагнучи до духовного керівництва в такій важливій справі, як виховання, орден лицемірно надягав на себе гуманістичні шати. Тому використовувалися не готичні форми, що насправді було б відповідніше, беручи до уваги середньовічний характер програми тогочасного католицизму, а ренесансні як свідчення й своєї причетності до високих духовних досягнень європейської культури. Очевидно, художнє вирішення фасаду, а також інтер'єра, який вдосконалювався продовж наступного століття лише за рахунок збільшення декоративних елементів, набуло майже канонічного значення.

Але в цій інтелектуалізованій пишномовності храму закладено з далеким прицілом ідеологічне змагання, насамперед з новозбудованою Успенською церквою у Львові, вірніше з цілим ансамблем, що на Руській вулиці. Це був вияв неприкритої боротьби зі схизмою. Для єзуїтів православна церква вважалася подвійним

<sup>146</sup> Чотири статуї нижнього ярусу встановлені в 1891 р. (Ilustrowany przewodnik po Lwowie i powszechnej wystawie krajowej. — Lwów, 1894, s. 106).

ворогом: як еретицька і як втілення на той час ідей національно-визвольної боротьби.

Унія для єзуїтів стала основною програмою, за яку вони вхопилися як за зручний засіб для здійснення більш далекоглядних планів по втіленню своїх космополітичних і антигуманних цілей. Мистецтво було покликано сприяти утвердженню нових ідей. Але експресивний стиль, що в свій зрілий період спирався на архітектурні ідеї Іль Джезу, використовувався не тільки єзуїтами. Оскільки він відповідав вимогам нового релігійного руху, який поряд з діяльністю єзуїтів набирав виняткової за масштабами поширення значимості, то його активно пропагувала контрреформація в сакральній архітектурі. Але кожного разу такий архітектурний тип пристосовувався до місцевих традицій або, що було надзвичайно важливим, узгоджувався з місцевими умовами. Єзуїтський колегіум з монастирем у Вінниці споруджувався одночасно із львівським (будівництво розпочато 1610 р.), але за характером вінницькі монастирі, як єзуїтський, так і домініканський, — типові оборонні споруди. Близьким до вінницьких об'єктів був кармелітський монастир (1634 р.) в Бердичеві<sup>147</sup>, закладений у традиційних оборонних формах.

При використанні нового архітектурного типу в інших містах, де ренесансні форми не здобули творчого зміцнення, спостерігається його погодження з місцевими традиціями, в яких явно виокремлювалися готичні тенденції.

Архітектор Бенедикт Моллі, на відміну від Бріано, був гнучкішим і менш ортодоксальним. Відштовхуючись від Іль Джезу, він в Олиці та

<sup>147</sup> Słownik geograficzny Królestwa Polskiego, 1880, t. 1, s. 135.

Острозі збудував дві низькі вежі, які надали фасадам цілком барочного вигляду. А все ж тут переважає горизонтальне членування, панує урочистий спокій і гармонійність, що спонукує повертатись до норм Відродження, хоч в той же час архітектор тринефну базиліку в Олиці введенням заокругленого хору, довкола якого обходять бічні нефи, таким чином, наділяє середньовічною деталлю. І знову в інтер'єрі величавістю аркад, які розчленовують нефи, переважаю контрасту чорного та білого кольорів, на решті хвилюючою лінією розкрепованого карнизу досягнуто драматичного напруження, необхідного для сприйняття у вітварі чорного розп'яття (пізніше замінене білим з мармуру, що призвело до втрати емоційної виразності та неузгодження з оточенням). Таким чином, в одній із кращих споруд присутня стильова невпевненість, а в інтер'єрі — прагнення до містичної експресивності, до посилення релігійного почуття, насправді позбавленого емоційного піднесення, що в цілому створювало образ будівлі без минулого і без майбутнього. Це підтверджується незначним резонансом цієї споруди у подальшому розвитку сакрального будівництва.

Будували не лише у великих містах і не тільки видатні архітектори. Більшість храмів рубежа XVI—XVII ст. були зведені за консервативними схемами ремісниками-мулярами, не обізнаними з новою програмою католицизму. В таких спорудах переважав готичний тип костюлу, однефний, з високим дахом, позбавлений продуманої системи декоративних прикрас, але з практично вираженою обороноздатністю. Вони фондувалися заможними верствами, можновладцями, новоприйнятими в лоно католицької церкви, на доказ своєї правдивості. Тому, незважаючи на вкраплення скупих ренесансних декоративних оз-

доб, готичні риси залишаються визначальними в ряді провінційних костюлів: Куликів (XVI ст.), Скелівка (XVI ст.), Броди (1596 р.), Свірж (1546 р.), Білий Камінь на Львівщині; Бережани (1600 р.), Біща (1600 р.), Терехівля (кляштор кармелітів, 1635 р.) на Тернопільщині. Яскравим прикладом традиційного будівництва є вежа (1551 р.) костюлу в Дрогобичі, збудована Яном Грендишем з Перемишля і дрогобичанином Варфоломієм Хочинським<sup>148</sup>. Мирне співіснування в таких храмах готики й ренесансу говорить про невіджиті форми першої і конкретно неусвідомлені — другої, як вираз повільної еволюції, що не мала міцних програмних установок. Вірніше, програмою в даному разі виступало дотримання старих феодальних підвалин для доказу непопущеності віковичних ідейних позицій. Але в цьому приховувалася творча пасивність, якій при провінційній затхлості і відстороненню від загального культурного прогресу загрожувало неминуче вмирання. Реакційна контрреформація, антиренесансна за своєю суттю, що тепер вбиралася в ренесансні шати, в умовах напруженої ідеологічної боротьби, за якою гостро випирали актуальні питання сучасного політичного життя, не ставила своєю метою створення на землях України храму з втіленням гуманістичних ідей Відродження — гармонії, згоди, як це було в Італії. В атмосфері постійного агресивного наступу й напруженої облоги такий твір не міг визріти, а, отже, не правомочність його появи підтверджує думку по те, що унія, крім акції прилучення до римської церкви, не вирішу-

<sup>148</sup> Horn M. Ruch budowlany w miastach ziemi Przemyskiej i Sanockiej w latach 1550—1650 na tle przesłanek urbanisacyjnych. — In: Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Opole, 1968, s. 95. Doc. N. 135, 145, 147.

вала складних соціально-політичних, морально-етичних, правових питань. Блискуча декорація фасадів й центральних нефів навіть в найповажніших католицьких храмах відганяла еклектикою, відсутністю і органіки, і сили переконань.

Але в напрямі втілення високої ренесансної ідеї — базиліка в плані латинського хреста з куполом на перехресті як ідеальний взірць італійських теоретиків-гуманістів — все ж був виявлений симптом, який залишився без резонансу. Це — Воскресенська церква в Золочеві (1624—1627 рр.)<sup>149</sup> та костюл в Жовкві (1606—1618 рр.). Творцем останнього, як і цілого міста з замком, був Павло Щасливий. Після його смерті продовжував і закінчив будувати костюл Аброзій Прихильний. Обидва походили з Гризонії (Північна Італія) і майже одночасно з'явилися у Львові: Павло прийняв міське право в 1585 р., Аброзій — в 1592 р.<sup>150</sup> Обидва були зодчими і різьбярми.

Жовківський костюл належить до поширених в Італії ренесансних храмів типу хрестовокупольних з розвинутим нефом, чітко вираженою тектонікою, ясністю та чистотою архітектурних форм. Компактна споруда, здіймаючись на підвищенні, призначена для кругового обходу, чому сприяє мотив спарених пілястрів, що ритмічно ділять масиви стін, і дорійський фриз, яким оперезана вся споруда. Тому кожне з рамен трансепта і нефа, крім гранчастої апсиди, завершене фронтоном і сприймається величавим порталом. Півкулистий купол об'єднав цілісну монолітність обсягу і в інтер'єрі підкреслив гармонію й

<sup>149</sup> Sokalski B. Rys geograficzno-statystyczny zloczowskiego okręgu szkolnego. — Złoczów, 1885, s. 208; Charewiczowa E. Dzieje miasta Złoczowa. — Złoczów, 1929, s. 78.

<sup>150</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 41, 76.



величаву замкненість внутрішнього простору.

Споруда виконана в крупномасштабних пропорціях. У ній вирішено ренесансну ідею центральнокупольного храму — унікальний приклад в українській архітектурі, що суттєво зближує його з типом українських п'ятидільних одноверхих церков<sup>151</sup>. Можливо, у справі розв'язання зрілої ренесансної проблеми ломбардському майстрові сприяла його обізнаність з традиціями місцевого зодчества. Але в жовківському костюлі не збережено стильової чистоти, оскільки присутні готичні елементи (портал і гранчаста апсида), що заступають відчутні риси ломбардської архітектури. Цей дуалізм характерний для зодчества Північної Італії, і, отже, властивий творчому почерку комасків. Можна стверджувати цілком ймовірно про глибоку обізнаність авторів жовківської пам'ятки з міланськими творіннями Браманте, зауважуючи на ній легкий відгомін церкви Санта Марія presso Сан Сатиро, також не позбавленій готичних вражень. Храм у Жовкві мав служити пантеоном слави і фамільним мавзолеєм — ось звідки емблематика фризу (вершники та орли), в якій виражені легендарно-геральдична тематика родин Жолкевських та Гербуртів і монументально-героїзований загальний характер споруди.

Аналізуючи цю невелику частину тогочасної архітектури, не слід забувати про те, що вона своєю появою чимало завдячує архітектурному ансамблеві в Руської вулиці у Львові. Ансамбль залишався високим зразком реалістичного, прогресивного мистецтва, яке глибокими коріннями було пов'язане з традиціями національної культури і з гуманістичними

<sup>151</sup> Нельговський Ю. Н. Архитектура..., с. 97.

основами європейського Відродження. В кращих творах ренесансного мистецтва на Україні був створений новий за структурою архітектурний образ для втілення тодішньої дійсності, по суті зовсім нової, що відповідала високому патріотичному піднесенню в період широкого розгортання визвольної та антифеодальної боротьби.

Успенська церква у Львові сучасниками сприймалася як образ братства. Стильову спорідненість з нею виявляє братська церква Благовіщення (1633 р.) в м. Городку поблизу Львова, зокрема, творчим опрацюванням ренесансних мотивів оздоблення. Навіть портал з арочним завершенням тут справляє враження більш ренесансного, ніж в Успенській церкві. Близькою до городоцької є Михайлівська церква (1639 р.) в Гоці, позначена інтенсивним пошуком нових конструктивних і художніх прийомів.

Таким же прагненням до урочистості та монументальності відмічені церква Покрови в Низкиничках (1643—1653 рр.) і собор монастиря (1649 р.) в Почасві. В їх архітектурних деталях відсутні ренесансні традиції, але в загальній конструкції, в характері будівництва закладені традиційні норми, вироблені тривалим розвитком українського дерев'яного храмового зодчества. Дерев'яні церкви будують скрізь двома поширеними типами: тридільні (видовжені в плані) та п'ятидільні (хрещаті в плані). Після знищення їх негайно відбудовували і частіше ще кращими та величнішими, як про це писав Павло Алеппський: «В місті [Ободівка] дві дерев'яні церкви в ім'я Успіння богородиці і св. Михайла, величаві та високі, з банями і відкритими високими дзвіницями... всі вони збудовані недавно...». І в Орадовці «до цього часу ми не бачили на землі козаків подібній їй по висоті і величі її п'яти бань». Також в Умані «величава ви-

сока церква з банею гарного зеленого кольору. Вона простора, вся розмальована і побудована з дерева... В місті дев'ять чудових храмів з високими куполами». І особливо важливий запис про село Маньківку (масток Калиновського), в якому церкву, що перед фортецею, добудовували, завершуючи банями: «Вона із числа найвишніших за своєю архітектурою, величчю, висотою та розміром»<sup>152</sup>. З таким же захопленням передано враження від храмів Трипілля, Василькова, Густині та інших міст і сіл. Українська дерев'яна архітектура відзначалася благородною простотою своїх нехитрих форм. До того ж вона надіялася необхідними для великої архітектури ознаками: масштабністю, чіткими співвідношеннями між точними величинами, гармонією.

Як видно з описів Павла Алеппського, придніпровські майстри будували найбільші за розмірами та найрізноманітніші за композиціями і формами храми. Певне уявлення про характер будівництва можуть дати дві збережені на Київщині дерев'яні церкви в с. Снява (1649 р.) та Пищики (1651 р.).

Більше таких пам'яток залишилося на Волині. Але на відміну від придніпровських волинські присадикуваті, менші за розмірами та простіші за формою і, можливо, в силу цього більш інтимні. До них належать найстаріші дерев'яні храми Полісся, Камінь-Каширського та Ковельського районів, церкви Дмитрівська (1552 р.) в с. Гішин, Успенська (1589 р.) в с. Качин, Преображенська (1600 р.) в с. Нуйно та Стриженська (1642 р.) в с. Михнівка. Їх доповнюють Преображенська (1600 р.) в с. Четвертня Маневецького району та Миколаївська (1601 р.) в с. Лудин Володимир-Волинського району. Близькою до них

<sup>152</sup> Алеппский П., с. 16, 19—20.

є церква (1630 р.) з с. Пляшева на Ровенщині. Хоча жодної старої церкви не збереглося на Поділлі, але пізніші будови дають право споріднювати їх з волинськими.

Своєрідними, з притаманними рисами тридільності і горизонтального членування, порівняно з вертикалізмом придніпровських церков, є дерев'яні храми Галичини. Найстаріші з них в селах Віжомля (1560 р.), Потелич, Нижанковичі (XVI ст.) та Стибирівка (1600 р.) на Львівщині. Потелицьку церкву св. Духа, що стоїть на Підгір'ї, будували члени гончарського цеху. Споруда цікава тим, що завершена найархаїчнішим типом шатрового ступінчасто-пірамідального покриття, яке здіймається над середнім зрубом. Бокові зруби такого перекриття не мали або не зберегли, бо сучасне круглясте завершення вівтарної частини з'явилося пізніше<sup>153</sup>. Одно- або двоверхі споруди з квадратними зрубами та наметами, як в церквах св. Параскеви в с. Радруж, Різдва богородиці в с. Велике (1620 р.), зустрічаються й пізніше — церкви в Підлісках (1655 р.) та Воздвиження в Дрогобичі (початок XVII ст.).

Протягом першої половини XVII ст. ускладнюється стиль дерев'яної церкви, з'являються кілька заломів і три апсида.

Але завершенням ренесансного типу є триверха, пірамідальної композиції та суворой симетричності споруда, наприклад, Іванівська церква (1640 р.) в м. Городок, пізніше Успенська церква (1673 р.) в с. Кліп'як, Михайлівська церква (1663 р.) в с. Ісаїв.

Будівничі деяких церков відомі: в Дусівцях (1641 р.) працював майстер Іван Щерб'ялий з Гусакова, в Ісаїві — Ілля Пантелеймон<sup>154</sup>, в Кре-

<sup>153</sup> Юрченко П. Дерев'яна архітектура України.— К., 1970, с. 49.

<sup>154</sup> Там же, с. 74.



хові — Іван Жомюк<sup>155</sup>. У кожного з них (і в тих спорудах, в яких ім'я будівничого залишилось невідомим) засвідчена творча присутність величезної потенціальної сили, що спиралася на досягнутий досвід, враховувала сучасні їй естетично-практичні вимоги і сміливо вирішувала нові художні проблеми.

\* \* \*

Визначне місце в українському зодчестві того часу посідала житлова архітектура, яка також розвивалася в єдиному руслі зі всіма іншими видами споруд. Під впливом ренесансного мистецтва Європи в ній вирішувалися художні проблеми такого ж високого рівня, як в сакральній архітектурі, насамперед в ділянці декоративного оздоблення фасадів. Між ними відбувається обмін прикрасами, що тим більше було реальним завдяки спільним архітекторам-будівничим. Цьому сприяло також загальне прагнення парадності й святкової урочистості, і фасади будинків, особливо центральних площ, набирають імпазантного вигляду. Збільшення масштабів світського будівництва є показовим для архітектури цього періоду.

Очевидно, таке будівництво могло розвиватися тільки в містах, хоча умови для його розвитку були складними і неоднаковими. Часто міста залишалися беззахисними від ворожих набігів і неодноразово вигорали до тла. Не меншої шкоди завдавали міжусобні, так звані домашні війни, які велися знахабнілою магнатерією та шляхтою на українських землях у приватновласницьких інтересах, з метою загарбання один в другого маєностей, а то й заради грабунків, бо шляхта «поспішала на грабіж, як (оси) на мед»<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Логвин Г. Н. Про Україні, с. 251.

<sup>156</sup> Starowolski S. Reformacja obyczajów polskich. — Krakow, 1859, s. 106.

Три тижні Адам Стадницький тримав в облозі Львів, вимагаючи видачі Яна Щенсного Гербурта, який сховався за мурами міста<sup>157</sup>. Магнатські суперечки коштували Львову значних знищень. В 1614 р. князь Януш Острозький напав на Тернопіль, вважаючи місто своєю власністю, хоча його в той час тримала в руках вдова Анна Острозька<sup>158</sup>. А в східних районах України шаленство шляхти досягло нечуваних розмірів. Єремія Вишневецький в липні 1646 р. захопив місто Гадяч, володіння коронного хорунжого О. Конецпольського, і «... все место и замок со всеми достатками опановавши... разные квалты и усиства над обывателями тамошними доказуючи, а прове всех потугою потлумивши...»<sup>159</sup>. Таким же способом ним були захоплені й інші міста з впровадженням у них необмеженого права завойовника-кондотьєра<sup>160</sup>.

У таких умовах не могло бути й мови про широке розгортання міського будівництва, але і в цій несприятливій атмосфері воно не затухло. Про масштаби українських міст дає уявлення турецький мандрівник Евлія Челебі. З властивим йому перебільшенням він пише, що в Лубнах «нараховується чотири тисячі будинків, покритих тесом, з верхніми поверхами. В цілому у фортеці тисяча кралиць». Також про Черкаси зазначає, що в цьому багатолюдному місті «близько тисячі покритих тесом будинків»<sup>161</sup>, хоча за два десятиліття перед цим про ті ж Черкаси Боцлан стверджував: «Я бачив це місто в

<sup>157</sup> Łoziński W. Prawem i lewem. Wojny przywatne. Lwów, 1904, t. 2, s. 181—186.

<sup>158</sup> Hornowa E. Stosunki ekonomiczno-społeczne w miastach ziemi Halickiej w latach 1590—1648. — Opole, 1963, s. 278—279.

<sup>159</sup> Воссоединение Украины с Россией. М., 1953, т. 1, док. 267, с. 447.

<sup>160</sup> Там же, с. 447—448.

<sup>161</sup> Эвлия Челеби. Книга путешествия, с. 80—81.

усій його величі, сюди сходилися козаки після бойових походів. Тут навіть проживав їхній начальник. Але ми спалили місто 18 грудня 1637 року, через два дні після переможної битви з козаками»<sup>162</sup>. Проте міста знову відбудовувалися з властивим часу і народові завзяттям. У цьому приховувалась одна із рушійних сил, що вела до визвольної війни та возз'єднання.

З емоційним піднесенням описує красу міст Придніпров'я з пишними палатами магнатерії, з чудовими будинками багатих горожан, постійними дворами, крамницями Павло Алепський, проїжджаючи через Умань, Трипілля, Басань, Прилуки<sup>163</sup>.

На житлових будинках Кам'янця-Подільського позначився майновий, доволі скромний достаток української доволі вірменської общин (щось спільне та вірменської общин). В них пересліз будинками Жовкви). В них переслізувалися утилітарно-оборонні цілі, про що свідчать збережені до цього часу будинки польського магістрату, Чарторийських, вірменські склади, житловий будинок по вул. Карла Лібкнехта. На Волині, головним чином у Луцьку, світська архітектура не досягла такого рівня, як у Львові. Прибране до рук феодално-клерикальними колами луцьке міщанство було позбавлене і господарської і творчої ініціативи, що відбилося на будівництві.

Для вивчення житлового будівництва виключне значення має Львів. Місто зберегло центральну частину — середмістя, яке повністю сформувалося протягом другої половини XVI — початку XVII ст.; це був ренесансний Львів. Його появі сприяла нагода — стихійне лихо 1527 р.: «За своє існування Львів нічого страшнішого не пережив, як пожежу, подібну до Троян-

<sup>162</sup> Боцлан Г. Л. де. Опис України..., с. 59.

<sup>163</sup> Алепский П., с. 22, 39, 82, 83.

ської або Єрусалимської, від брами до брами, був цілком перетворений в попіл... Після пожежі вирішено будувати місто з каменю і цегли. Для цієї цілі із Сілезії запрошено мулярів-будівничих»<sup>164</sup>. Здебільшого це були комаски, поряд з якими працювали німецькі, нідерландські та місцеві майстри. Рівень їх майстерності в основному був невисокий і не виходив за межі ремісництва. Ім був властивий глибокий потяг до декоративності, в цій ділянці враховувалися спадкові навикі і нові мотиви, почерпнуті з трактатів італійських теоретиків та нідерландських маньєристів, врешті також перейнятих переважно з книги Серліо «Extraordinario Libro»<sup>165</sup>. Але міська архітектура середмістя (на передмістях не збереглися житлові споруди), хоч і формувалася впродовж короткого періоду, не відзначається стильовою чистотою. Це була архітектура з поверхово прищепленими формами ренесансу, маньєризму, з елементами готики, і все ж, незважаючи на таку строкатість, вона була об'єднана спільною атмосферою і властивим їй художнім світорозумінням. Ренесанс не міняв ні типів споруд, ні їх конструкцій, використовуючи відстояні часом функціональні вимоги і будівельну техніку. Готична будівельна система залишалася чинною. Очевидно, давня (до пожежі) архітектура була настільки пристосована до львівських умов, що з нею не розлучалися і в новітній час, продовжуючи використовувати старі схеми інтер'єрних вирішень. Так, для нових будинків, що зводилися на місці обгорілих споруд, стали в нагоді перші поверхи або уцілілі фрагменти, готичні за своєю структурою, як на площі Ринок — будинки № 2, 4, 6, 7, 16, 24, 25, 26, 28

<sup>164</sup> Zimorowicz B. Historia miasta Lwowa, s. 194.

<sup>165</sup> Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka polska..., s. 80.

та на вулицях Руській і Сербській. Збережені готичні портали (площа Ринок, № 17, 26, 28) уживалися поряд з ренесансними. Навіть площа Ринок, залишаючись в попередніх масштабних розмірах, не зазнала нових конструктивних уточнень. Її готичні риси відповідали ренесансним вимогам — симетрія, регулярність, комунікативність. Недаремно площа Ринок середньовічного Львова виділялася серед подібних площ міст Польщі модерною на той час досконалістю, величиною й громадським призначенням (з ратушею в центрі).

Тут, на площі Ринок, згрупувалися найкращі будинки житлової архітектури, в яких жила міська еліта. Специфіка будівництва диктувалася магдебурзьким правом — на вузьких ділянках споруди розміщались суцільною шпалерою. За таких обставин міська архітектура другої половини XVI — початку XVII ст., уникаючи конструктивних нововведень, всю увагу приділяла фасадному вигляду. Фасад набував першочергового значення як показна декорація, за якою приховувалась поширена одноманітність внутрішніх членувань. Мальовничо оздоблені, розташовані по периметру, ці вкупі зіставлені престижні щити справляли велике враження і підносили площу до парадної презентабельності. На фасадах відбилися основні ознаки ренесансного стилю.

У вузьких вулицях таке завдання не вирішувалось. Там проживали скромнішого достатку громадяни. Виняток становила Вірменська вулиця, яку прикрашали кілька будинків багатих купців-вірмен. Фасад одного з них, № 20, викликає особливе зацікавлення своїм порталом, одним із найраніших проявів ренесансу у Львові. Спочатку портали були єдиною окрасою будинку, стримані в оздобах — арочний проріз з фланкуючими півколонами чи пілястрами й завершений

профільованим антаблементом або вносним карнизом, хоча в цьому уже відбивався дух античності. Навіть у львівському будівничому цеху спеціально передбачалося на звання майстра виготовлення моделі portalу або дорійської колони<sup>166</sup>. При цьому велику роль відіграли трактати італійських теоретиків, особливо Себастьяна Серліо, звідки запозичувалися готові форми. Таким чином, італійські мотиви пристосовувалися до смаків і матеріальних можливостей львівських замовників<sup>167</sup>, по суті, тут архітектура Відродження базувалася на поєднанні місцевих традицій і готових ознак стилю. Портал будинку № 20 по Вірменській вулиці зараховують до спадщини Петра з Лугано<sup>168</sup>. В порталі, ще позбавленому класичних пропорцій, переважає декоративна тенденція над конструктивною: півколони іонійського ордеру мають високі основи й надмірні капітелі. Цьому ж архітектору належав портал будинку Станкля Шольца, датований 1555 р. (розібраний разом з будинком наприкінці XIX ст.)<sup>169</sup>: такої ж квадратної форми, як і попередній, але значніше декорований. Саме факт переваги декоративних елементів над конструкцією, програмно зазначений в роботах Петра з Лугано, стане на ранньому етапі розвитку ренесансної архітектури головною, за незначним винятком, засадою львівських будівничих. З portalу білокам'яна різьба перекинеться на обрамлення вікон та на членування фасаду, в міжповерхові пояси і на фризи. Згодом глибоко ренесансним доповненням буде різноманітна рустована фактура стін — від дощатої гладкої

<sup>166</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 89.

<sup>167</sup> Miłobędzki A. Zarys dziejów architektury w Polsce, s. 162—163.

<sup>168</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 28.

<sup>169</sup> Ibid., s. 29.

до діамантової (фацетованої), насамперед для пілястрів, що конструктивно замикали фасади, вносячи в споруду атмосферу оборонності, отже, своєрідної фортечності (будинки № 2 на площі Ринок, що викликає певну паралель з флорентійською палацовою архітектурою). Завдяки фацетованим пілястрам цілініше виступають фасади так званої Чорної кам'яниці (кінець XVI ст.) та будинку Шольца, № 23 (бл. 1570—1580 рр.), що ж роль виконують контрфорси будинку № 28 (дім Дибовицького, 1570 р.). Крім пілястрів, рустика застосовувалася в порталах дорійського й тосканського ордерів, зрідка покривала всю площу фасадної стіни, як в будинках Корнякта, Массарі та Чорній кам'яниці\*. В першій половині XVII ст. її активно використовували в оборонних спорудах — вона підкреслювала призначення королівського арсеналу (архітектор Павло Гродзицький), не менш стала модною для мужніх і простих порталів, відтісняючи ордерні складні конструкції, як це видно на деяких будинках північного боку площі Ринок.

Львівські цехові будівничі піддавали запозичені мотиви з італійських трактатів значній переробці, виявляючи при цьому нерозуміння чистоти стилю класичного ордеру. Навіть з найпоширенішого й авторитетнішого трактату Серліо, який неодноразово служив посібником в навчальних цілях, взірці дослівно не копіювалися. Часто портал мислився без фронтального завершення, хоч проріз обрамлявся колонами й завершувався вносним карнизом. Натомість фронтони, трикутні й півкулісті, збагачували оздоблення вікон, що також пропонував Серліо, як в ряді фасадів площі

\* Рустика на фасаді будинку Корнякта пізнішого походження. Тут русту в тиньку, а не різьба в камені.

Ринок (№ 2, 6, 13, 23, 28, 34, 35). Зате з легкістю й органічною потребою вносили в портали, за маньєристичною тенденцією, декоративні прикраси, навіть в найбільш витриманий в стилевій цільності портал будинку № 28. Крім орнаменту, в образотворчу канву фасадів включалися також зображення символічно-міфологічного змісту, пов'язані з давніми звичаями, у вигляді рельєфних символів-знаків: дельфіни, лев'ячі маски, сирени, постаті патронів і покровителів. Дидактика цих готичних ремінісценцій залишалася актуальною і в повній час, відбиваючи інтереси тодішнього міщанства.

Справа вирішення житлової споруди в руках архітекторів високої кваліфікації виглядала зовсім іншою. Правда, збереглося мало відомостей про участь видатних зодчих (переважно працювали поза цехом) в цьому будівництві, є припущення, що над спорудженням Чорної кам'яниці в 1588—1589 рр. були зайняті Петро Барбона та Павло Римлянин<sup>170</sup>. Рівні їм за художнім втіленням є невідомі будівничі будинків Бандіnellі (№ 2) та Шольца (№ 23), в яких чітко розділення фасаду, сувора пропорційність і ясно визначена ордерна система творять основні ознаки стилю ренесансу.

Ім'я Павла Римлянина з'являється в парі з ім'ям Павла Щасливого як творців будинку № 14 далматинця Антоніо Массарі, купця й венеціанського консула. Об'ємно рустикований фасад, арочний портал та декоративні волюти завершення вікон сприяють живописності зовнішнього вигляду кам'яниці, будівництво якої велось в 1589—1600 рр. Зафіксовану на вміщеному над порталом рельєфному гербі Венеціанської республіки дату — крилатий лев з книгою — очевидно,

<sup>170</sup> Charawiczowa Ł. Czarna kamienica i jej mieszkańcy. — Lwów, 1935, s. 58.

слід вважати роком закінчення будівельних робіт.

Найвищим досягненням Ренесансу у Львові є будинок Корнякта, збудований на місці двох земельних ділянок<sup>171</sup>. Ця обставина сприяла масштабному вирішенню фасаду в шість вікон (високий аттик з'явився в другій половині XVII ст.), розчленованого на три поверхи. Другий і третій поверхи гранично ритмізовані чітко розміщеними вікнами з фронтонними завершеннями. Незважаючи на відсутність центральної осі (асиметричність розміщення нижніх прорізів спирається на продуману ренесансну систему співвідношення менших і більших величин), — це вже фасад, в якому зовнішній вигляд відповідає внутрішній суті. Від нього віє величавим спокоєм й імпазантністю, вигідно виділяючи його серед інших фасадів площі — драматизованих, важкуватих, перенасичених. В стриману пластичку архітектурних форм, ритмічну розміреність величин фасадної стіни вкладений художній розрахунок, скерований на подальше сприймання архітектури в часі й просторі. Фасад виступає своєрідним прологом для знайомства з внутрішнім аркадовим двором, подібним до ренесансних дворів Флоренції та Рима. Триярусна аркада внесла в замкнутий простір одухотворену атмосферу, відчуття творчої зосередженості, нарешті звільнення від шуму площі — це своєрідний величний інтер'єр, призначений виключно для внутрішнього життя родини, недоступного іншим. Поряд з естетичним, новим змістом аркади була й практична доцільність — критий перехід з будинку в будинок, що стояли один проти другого через двір\*. Таким чином, аркад-

<sup>171</sup> Piotrowski J. Budowa krużganków w kamienicy królewskiej we Lwowie. — In: Ochrona zabytków sztuki. Warszawa, 1930, t. 1, s. 118—119.

\* Корнякт мав ще дві земельні ділянки з

ний двір виступав центром композиції, об'єднуючи в одне ціле розрізнені частини, й творив масштабне житло, яке суттєво відрізнялося від середньовічного міського житла, і значно наближалось до життєвого укладу розбагатілої буржуазії. Це був новий тип будинку — палаццо. Художнім довершенням він вигідно виділявся серед будинків площі Ринок палацового характеру: краків'янина Юрія Гуттера (№ 18), купця Массарі (№ 14), архієпископа (№ 9) та тепер неіснуючого будинку патриція Кампіана.

Архітекторами палаццо Корнякта були Петро Барбона та Павло Римлянин. Будівництво проводилось в той же час, що й спорудження вежі на Руській вулиці. Відомо, що Костянтин Корнякт купив у 1573 р. у патриція Мельхіора Гази дві тривіконні кам'яниці на площі Ринок<sup>172</sup>. Друга дата — 1580 р. — зазначена на порталі з протилежного боку палацового комплексу і є, очевидно, вказівкою завершення будівництва. Відносно цього порталу слід зауважити, що він запозичений з «Extraordinario Libro»<sup>173</sup>, хоча і з певними відхиленнями від прототипу. Це найкраще втілення серліанської тріади, мотиву трипряслової композиції<sup>174</sup>.

Палаццо Корнякта виявляється композиційно не тільки одним з найпродуктивніших, враховуючи назрілі комфортабельно-практичні вимоги, а й змістовно глибшим від інших світських будинків. Його програма спиралася на широту інтелектуальних, а також класових інтересів замовника. Тут засвідчувалися життєво-конкретні цілі: ут-

боку Бляхарської (нині Івана Федорова) вулиці, одна з яких була забудована.

<sup>172</sup> Charawiczowa W. Czarna kamienica i jej mieszkańcy, s. 24.

<sup>173</sup> Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka polska..., s. 143.

<sup>174</sup> Ibid., s. 254.

вердження в рівних правах з можновладцями Львова після нобілітації та демонстрація майнового достатку. Аркада перекликала ся зі спорудами Вавеля та іншими замковими будовами крупної магнатурії — виявленням органічного зв'язку з досягненнями європейської культури, зокрема італійського Ренесансу. Саме греку Корнякту, згодом члену Ставропігійського братства, довелося сприяти поширенню гуманістичних ідей в архітектурі Львова, що, як відомо, здобуло найповніше втілення в ансамблі Руської вулиці.

Все краще у світській ренесансній архітектурі Львова було створене протягом другої половини XVI ст. По суті, значною мірою це історія фасадів, за якою і розкривається глибокий процес духовного дозрівання на основі проникнення гуманістичних ідей в свідомість львів'ян, що, в свою чергу, піднесло художній рівень ремесла цехових будівничих. Потяг до нової краси виховувався складним шляхом збереження національних рис архітектури і засвоєння культурних здобутків Європи: під час навчання в університетах Італії, Німеччини, Нідерландів, відвідин інших країн, і, нарешті, колекціонуванням творів мистецтва та літератури. У збірках львів'ян зберігалися живописні твори європейських майстрів, насамперед італійських та нідерландських, що підтверджують інвентарі майна<sup>175</sup>. Ще значнішими були збірки бібліотек, які мали універсальний характер, відбиваючи загальний потяг до гуманістично-філологічної освіти. У Львові читали твори Петрарки, Піко дела Мірандоли та інших італійських гуманістів, також Еразма Роттердамського, Жана Бодена, античних авторів — Плутарха, Арістотеля, Езопа, Демос-

<sup>175</sup> Łoziński W. Patrycyat i mieszczanstwo lwowskie..., s. 151—152.

фена, Вергілія, Овідія, Цицерона та ін.<sup>176</sup>

Очевидно, піднесення духовної культури сприяло проникненню нових естетичних ідей в архітектуру і все ж не було настільки міцним, щоб створити обгрунтовані теоретичні підстави для розвитку світського водчества. На це були причини соціального порядку. При пануванні Речі Посполитої, при постійному політичному й економічному змищенні шляхти містам залишалася другорядна роль. Міщанство, позбавлене участі в політичному житті країни, поступово втрачало позиції в конкурентній боротьбі зі шляхтою, замикаючись у вузьке коло дрібних матеріальних зацікавлень. Ідейні позиції шляхти, користоловби та класово короткозорі, гальмували суспільний прогрес й були причиною упадку та зубожіння міст. Львів не був винятком. Ще в останній чверті XVI ст. тут помітно пошвавлення в культурному житті, що яскраво відбилося на міському будівництві, а перша половина XVII ст. вже позначена явним спадом. У цьому полягала причина затримання середньовічних традицій в будівництві і половинчатість сприймання ренесансних форм, вірніше тих, які ще могли відповідати практичним та естетичним потребам. Безперспективність економічного положення купецької олігархії та патриціату у Львові позбавила духовне життя творчої ініціативи і масштабності розгортання, не наповнила його програмними принципами та ідейним змістом. Звідси природним є звертання до послуг цехових майстрів з їх за вуха притягнутим ренесансом, бо в цьому середовищі так і не дозріли позиції глибокого розуміння стилевих категорій і в зв'язку з новою проблематикою не виховалися сучасніші відчуття

<sup>176</sup> Исаявич Я. Л. Круг читательских интересов городского населения Украины в XVI—XVII вв., с. 65—76.

# СКУЛЬПТУРА

Скульптура другої половини XVI — першої половини XVII ст. порівняно з попереднім періодом<sup>1</sup> наповнилась новим змістом, стала якісно іншою за пластичним вирішенням, художнім рівнем і своєю функцією. Насамперед її характеризував найтісніший зв'язок з архітектурою. По суті, остання активувала розвиток пластики, яка в свою чергу стала не лише необхідним доповненням архітектури, а й навіть вагомим аргументом для її стильового уточнення.

Скульптурний декор, таким чином, був органічним елементом архітектурного об'єкта, розв'язуючи декоративні та ідейно-естетичні завдання. Але не тільки декоративна пластика розвивається на Україні в цей час. Зміст скульптури поповнився тематичною різьбою — це багатопігурні сцени вітарів, фасади храмів і каплиць. Нарешті, її своєрідну сторінку становить портрет сучасника — в надгробниках, епітафіях, в пластичному вирішенні фасадів будинків. Звичайно, це явище охоплювало найрозвиненіші міста, переважно поширюючись на території, де існували тісні творчі контакти із Західною Європою. Але це не означає випадковості або штучного привнесення здавалось би готових форм на невідготовлений ґрунт. З поступовим економічним зростанням, з розвитком міст\* з'являються необхідні умови для сприйняття й розгортання передових гуманістичних ідей, вихованих культурою Ренесансу. Вони вросли в життя суспільності, і якщо для їх втілення

<sup>1</sup> Скульптура XIV—XV ст. вивчена недостатньо. Спеціальних наукових досліджень, присвячених скульптурі цього періоду, немає. Спорадично зібрано матеріал і намічено розробку питання в таких працях: Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1915, вып. 4/5; Логвин Г. Н. Скульптура та різьблення XIV — першої половини XVI ст. — В кн.: Історія українського мистецтва: В 6-ти т., т. 2.

\* Міста в Польщі були в гіршому становищі, ніж на Україні, розвиток міщанства в яких був загальмований шляхтою.

композиційно-просторових вирішень. Тому-то цеховим будівничим<sup>1</sup> було важко пристосовуватися до вимог контрреформації або задовольнити запити деяких представників міської магнатерії, таких, як Корнякт, Масарі. Все ж їх неocenима участь виявилася в іншій ділянці — в скульптурі. Ці майстри, одночасно будівники і різьблярі, розвинули під впливом ренесансної атмосфери притаманну їм схильність до декоративного оздоблення, пропонуючи орнаментальні й образні, почерпнуті з народного творчого пантеону мотиви: їх глибокий оптимізм відповідав ренесансному гуманізму. Таким чином, завдяки архітектурі скульптура була пробуджена до творчого життя, і, очевидно, в даному випадку з повним правом можна сказати про художній синтез архітектури та скульптури як про головну особливість епохи. При цьому скульптура, не прагнучи до емансипації, поступово вдосконалюючись, змогла розкрити свої пластичні та образні можливості.

У світській архітектурі, переважно львівській, з спонтанною силою відбилася емоційне прагнення епохи — динаміка життєвого процесу. Тут було присутнє нове світосприймання, нова естетична оцінка явищ, за якими стояла людина, що прагнула вийти за межі

середньовічного обскуратизму. В цій архітектурі були закладені потенціальні основи для активного спілкування з мистецькими досягненнями Західної Європи, які лягали на вдячний ґрунт пробудженого до широкої діяльності інтелекту. І нові ренесансні форми, де б вони не з'явилися — у Львові, Острозі, Межиріччі, Дубно, Олесько, в Києві<sup>177</sup>, сприяли концентрації творчого процесу на гуманістичних позиціях. Їх важливим наслідком було вироблення людиною свідомого й мужнього відношення до дійсності та встановлення тісніших і довірливіших контактів з природою.

Але саме світській архітектурі, незважаючи на відсутність в ній на той час об'єднуючого, класично визначеного спрямування, судилося уточнити конструктивно просту, яка спиралась на глибоку народну будівельну традицію, архітектонічну основу, й розвинути закладені ренесансом пластичні засоби декоративності, що виявилось в українській архітектурі наступного періоду.

<sup>177</sup> На службі в Петра Могили в 1637—1638 рр. працював як архітектор Оттавіано Манчіні з Болоньї, який критично ставився до Серліо, але все ж користувався його трактатом (*Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka polska...*, s. 259—260).







обрамлення царських та дияконських дверей і центральної ікони «Цар слави» апостольського ряду. Можна вважати, що первісно різьба в іконостасі Успенської церкви відзначалася більшою стилістичною цільністю. Вона, по суті, продовжувала програму і характер різьби п'ятницького іконостаса, лише на активнішій основі. Маньєристичні мотиви до її складу ввійшли непередбачено і, очевидно, в зв'язку з подією, яка трапилася незабаром після встановлення іконостаса в новозбудованій церкві. Напередодні посвячення храму 21 травня 1630 р. під час грози «...из п'ятнице на субботу о године 4 вноч гром строгий ударил... все иконы новопоставленные и царские врата пошпетил чорностю»<sup>13</sup>.

Для реставрації пошкодженої різьби був запрошений Ставропігійським братством львівський різьбяр Станіслав Дріар<sup>14</sup>. Очевидно, він заповнив втрати новим декоративним обрамленням в стилі поширених на той час у Львові маньєристичних установок, маючи певний практичний досвід (вівтар для єзуїтського костюлу та, можливо, під керівництвом Андрія Бемера працював над епітафіями в каплиці Кампанів<sup>15</sup>). Однак у різьбі успенського іконостаса все-таки домінує традиційна тема евхаристії.

Святодухівський іконостас повністю зберіг свій первісний вигляд. Його різьба порівняно з двома попередніми складніша тематично й має стильові суттєві відмінності. В ній домінують маньєристичні тенденції з великою кількістю орнаментальних мотивів, що є свідченням досконалого знайомства з фламандськими теоретичними посібниками та безпосередніх творчих контактів з колом майстрів, для яких

<sup>13</sup> Архив Юго-Западной России, 1904, т. 10, ч. 1, с. 376.

<sup>14</sup> Там же, т. 11, с. 379.

<sup>15</sup> Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII w. — Toruń, 1966, с. 113—114.

маньєризм не становив проблеми. Сама різьба своїм прекрасним поєднанням теми евхаристії з віртуозними маньєристичними варіаціями виявляє той культурний центр, вплив якого позначився на данному іконостасі. Таким центром на той час міг бути Львів. Цю думку підтверджує присутність у святодухівському іконостасі спільностей з п'ятницьким (архітектурна система і декоративне завершення пророчого ряду) та вівтарем каплиці Боїмів (образотворчі елементи), хоча в святодухівському був зроблений крок вперед — творчий синтез використаної спадщини. Крім того, динаміка різьби, домінанта арки й колони, порушуючи ренесансну рівновагу, вже внесли в іконостас подих нового барокового мистецтва.

Усі три іконостаси були громадськи-замовленнями. В них відображена воля колективу — братств. Тому зрозумілий оптимізм і святкова опатність їх декору, особливо святодухівського, створеного в роки переможного розгортання національно-визвольної війни українського народу.

Високий розквіт мистецтва різьби був характерний для багатьох регіонів України. Важливо простежити спільність декоративних мотивів і ренесансного характеру різьби як вираз духовної єдності на величезній території від Львова до Києва і далі на схід.

Про різьбярів Поділля й Наддніпрянщини писав у своїх мемуарах Павло Алеппський<sup>16</sup>. Чимало сторінок присвятив він різьбленим іконостасам. Так, в Калинівці на Київщині в церкві св. Миколи «всі колони і дерев'яні частини церкви, а також аналої, на які кладуть книги, покриті різьбою і позолотою». І в багатьох містах та селах «іконостаси, тязла та ікони одні других красивіше і чудовіше».

<sup>16</sup> Алеппский П., с. 27, 28, 38, 51, 71, 89, 90.

У Трипільлі іконостас «викликає здивування своєю висотою і блиском, образами та позолотою... двері вівтаря чудові, великі, з наскрізною різьбою», а в Софійському соборі у Києві «іконостас... величний, він новий, надзвичайною величиною вражає глядача. Царські врата... з аркою, подібною до міських воріт... різьблені та позолочені. На одній ступці зображений лелека \* із срібла: він пронизує свій бік дзьобом, і кров тече на його пташенят, що знаходяться під ним... Колони обабіч ікон Господа і Володарки великі і дуже високі, з різьбою та глибокими вирізами: на них зображені виноградні лози з блискучими гронами, зеленими і червоними». Такий же характер декору в церкві Троїцького собору Густинського монастиря в Прилуках. Круглі колони «...обвивають лози: золоте віття з листками здійснюється вгору, грона, одні — червоні і блискучі, другі — незрілі, зелені, звисають, наче вони невідроблені творіння боже». Тут же інші великі ікони оточені колонами «числом десять... різьбленої роботи крученими...» і «різьба царських врат дивовижна...».

Завдяки емоційним свідченням очевидця постає загальна картина різьбярського мистецтва, в якій збережені пам'ятки західних земель посідають місце пізнавального фрагмента.

Але в іконостасній різьбі була закладена не тільки естетична програма. Інтенсивний її розвиток проходив паралельно з виготовленням вівтарів для релігійних храмів. Вівтар став декоративним елементом інтер'єра та ідеологічним знаряддям католицької контрреформації, що й визначило його художньо-тематичний характер. По суті, контрреформація була ініціатором появи вівтаря. В середині та у другій половині XVI ст. під час ак-

\* Очевидно, пелікан — символ жертви Христа.

тивної діяльності Реформації релігійне мистецтво в Польщі знаходилося в бездіяльному стані. Його розвиток загальмувався\*. Пожвавлення внесла контрреформація, яка розпочала свою діяльність з переслідування іновірців. З костюлів нещадно усувалися православні ікони, якими здавна вони прикрашалися. Звільнені місця спішно заповнювалися вівтарями, під впливом контрреформаційної Західної Європи. Їх конструкція і художній образ формувалися на запозиченнях готичної схеми триптиха й тогочасних вимог вишуканості та декоративної пишності, чому відповідала естетика маньєризму. По суті, тут відбувалися ті самі процеси, що й в архітектурі. Альянс готики з маньєризмом здійснювався на спільному запереченні ренесансного гуманізму, і в даному випадку в програмі вівтарів кінця XVI — першої половини XVII ст. чітко виявилася реакційна ідеологічна тенденція.

Але в стилістичному плані полюбовного погодження не могло бути, бо монументалізована архітектоніка, що нагадувала фасад готичного храму, приглушувалася щедрою орнаментальною декоративністю, досить штучною і строкатою. Вівтарі наче уподібню-

\* З активізацією контрреформації справа діаметрально змінилася. Польський єпископат прийняв постанови Тридентського собору (Тридентський собор (1545—1563 рр.) скерований проти Реформації, засудив протестантизм і спрямував свої дії на зміцнення папства та католицизму). На рішеннях собору розгорнула свої дії контрреформація, а з ними пропаганду релігійними засобами мистецтва. Борючись проти гуманізму і ренесансної культури, католицизм орієнтував мистецтво на період пізньої готики, а також на формальні, прокатолицькі засади маньєризму. Така специфічна регламентація призвела до того, що польське мистецтво в останній чверті XVI ст. зайшло у безвихідь. У такому мистецтві, що наслідувало лише готів зразки, не могли в той час складатися національні основи на відміну від українського мистецтва, яке не поривало з традиціями, а народною творчістю.

валися східному килиму, створюючи загальне яскраве видовище.

Відгомін вражень від них відбився в листі братчиків до московського царя Федора Івановича, які занепокоєно писали: «...понеже римская церква светлым украшением всех православных христиан к себе притягоша: благолепием и органами...»<sup>17</sup>. Тут розкривалась основна мета вітварного «благолепия», на що розраховувала контрреформація.

На відміну від іконостасів, з їх прагненням до рівноваги й гармонії, у вітварях накреслювалася тенденція до наголошення експресії як в архітектоніці, так і в декоративності. Все ж в кращих з них за праобраз конструкції використовувались ренесансні форми львівської архітектури. Схожий з порталом каплиці Трьох святителів дерев'яний вітвар св. Аполонії\*, нижній ярус якого (верхній видається пізніше доштукатуреним) покритий рельєфним рослинного мотиву (тема свхаристії) орнаментом. Близьким до нього за ренесансним характером структури й орнаментикою є вітвар Шольца-Вольфовича (1595 р.)<sup>18</sup>. В основі архітектура вітваря спирається на нідерландсько-німецькі прототипи середини XVI ст.<sup>19</sup> Маньєристичні декоративні елементи ще надто слабо тут виражені. У Львові найяскравішим прикладом збереження ренесансних традицій італійського варіанта є

<sup>17</sup> Юбилейное издание..., док. 46.

\* Костьол с. Ланівці Самбірського району Львівської області; тепер вітвар зберігається в Львівській картинній галереї (далі — ЛКГ).

<sup>18</sup> Вітвар знаходився у кафедральному соборі у Львові і був перенесений в другій половині XVIII ст. до церкви (раніше костьол) св. Миколи. (Łoziński W. Sztuka Lwowska w XVI—XVII wieku, s. 134—138).

<sup>19</sup> Близьким до вітваря Шольца-Вольфовича є вітвар св. Антонія (1552 р.) аббатської церкви у Браувайлері (Kuhn A. Geschichte der Plastik. 2 Halbband. Einsiedeln. — Waldshut; Köln, 1909, s. 648, il. 879).

вітвар каплиці Кампанів (90-ті роки XVI ст.). В його конструкції використана серліанська триада, подібна за вирішенням до порталу (з боку вул. І. Федорова) будинку Корнякта. І пізніше у вітварях, явно маньєристичних, в деталях залишалася присутність ренесансу (як правило, центральні тематичні зображення).

Маньєристична декорація була явищем новим і складним. Своему активному просуванню вона завдячує спеціальним серіям із вірцями «Dogica — Ionica» та «Corinthia — Composita». Орнамент, переважно штучно надуманий, базувався на детальному копіюванні рослинних мотивів з використанням переплетених сухих гілок, поєднуючи, таким чином, невіддатливі натуралізм та абстракцію. Така веристська, або натуралістична, тенденція з відсутністю внутрішньої динаміки за характером спільна готичній концепції. Адже в графічних зразках Ганса Вредемана Вріза також присутні готичні мотиви орнаментики<sup>20</sup>, як і в Корнеліса Флоріса математична точність сусидить з ірраціональною фантазією<sup>21</sup>. Вигадливий, жорсткий орнамент нідерландського зразка являв собою «світ складних, заплутаних, крихких, гострих і колючих форм, готових заповідати біль всякому, хто їх доторкнеться»<sup>22</sup>. Але цей світ, еклектичний в своїй основі, доступний, незважаючи на хитромудрість, бо легко засвоювався, завдяки чіткості ритму і логічній ясності композиції, по суті був інтернаціональним. В цьому причина непогодження між декоративним оточенням і тематикою сцен, що відбивалось на стильо-

<sup>20</sup> Chrzanowski T. Neogotyk około roku 1600. Próba interpretacji. — In: Sztuka około roku 1600. Warszawa, 1974, s. 101.

<sup>21</sup> Benesh O. Искусство Северного Возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. — М., 1973, с. 176.

<sup>22</sup> Там же.

вому розходженні, на відсутності художньої цільності і згодом стало причиною знецінення вітварів\*.

У складанні художнього образу вітваря значне місце належить і українському мистецтву<sup>23</sup>, передусім в дерев'яних вітварях, в яких поєднувалася різьблена декоративність з живописом. Так, у вітварях св. Валенти та св. Анни<sup>24</sup> (80-ті роки XVI ст.) перевага надана власне живопису. Живописні сцени вітваря св. Валенти на тему пасійного циклу розгорнуті в традиціях українського живопису XVI ст.<sup>25</sup> А його поліхромна декоративна різьба і конструктивний характер цілості запозичені з творчості німецьких скульпторів, конкретніше — з творчої спадщини Христофа Вальтера II<sup>26</sup>. Така спорідненість властива вітварю св. Анни, тематичні рельєфи та круглі постаті святих в якому трактовані в характері народного примі-

\* Більшість вітварів, створених в кінці XVI — першій половині XVII ст., була перенесена до провінційних храмів.

<sup>23</sup> Польські дослідники неодноразово підкреслювали присутність «сходу» в тогочасному польському мистецтві: Tomkiewicz W. Polska kultura artystyczna u progu XVII w. — In: Sztuka około roku 1600, s. 20; Karłowicz M. Rzeźba około roku 1600—1630. — Ibid., s. 56.

<sup>24</sup> Вітварі походять з бернардинського монастиря в Самборі, після закриття якого в 1786 р. за розпорядженням австрійського Уряду були перевезені в с. Скелівка (Gębarowicz M. Studia and dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce, s. 106). З 1966 р. вітварі знаходяться: св. Анни — у бернардинському костьолі у Львові, фрагменти вітваря св. Валенти — у збірці ЛКГ (Олеський замок).

<sup>25</sup> Присутність пасійного циклу у вітварі, відмічас М. Гембарович (Gębarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 101), є доказом створення його на Україні. Автор слушно зауважує, що вітвар присвячувався первісно богородиці, чому підтвердженням є п'ять рельєфних сцен, нав'язаних правничим рядом з іконостасів.

<sup>26</sup> Hentschel W. Dresdner Bildhauer des 16 und 17. Jahrhunderts. Hermann Böhlau nachfolger. — Weimar, 1966, il. 52—55.

тиву. Таким чином, процес стильового становлення проходив складний шлях, вбираючи традиції українського мистецтва, впливи архітектури Львова, готівки зразки нідерландських зразків та німецьких скульпторів. Слід зауважити, що у вітварях недовго протримався контрреформаційний дух, в них поступово втілювався демократичний світогляд, що дозрівав на гуманістичних основах тогочасного мистецтва.

Два згаданих вітварі, очевидно, були створені в Самборі, де існував свій художній центр, активна діяльність якого розгортається під кінець XVI та в першій половині XVII ст.<sup>27</sup> Із Самбора походить ще один вітвар, присвячений святому сімейству. Багатством і різноманітністю різьби він кращий за попередньо розглянуті\*\*. В ньому переважає пластика (лише одна живописна сцена знаходиться в пределлі), значне місце в декорі посідають зображення пучків овочів та фруктів, крилатих голівок ангелів, вирішених в майже повному об'ємі. Ці поширені елементи прикрас львівської архітектури дають підстави наближити твір до львівського мистецького кола і пов'язати час його створення з відомими пам'ятками. Вітвар підписаний монограмою і датований: «MT 1608»<sup>28</sup>. Ця дата зближує твір з по-

<sup>27</sup> Про самбірський художній осередок писали М. Гембарович (Gębarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 84—122) та Ю. Фразік (Frazik J. T. Sztuka ziemi przemyskiej i sanockiej około roku 1600. — In: Sztuka około roku 1600, s. 210—212).

\*\* Вітвар був куплений в 1774 р. із самбірського костьолу бернардинів і перевезений в с. Лановичі, тепер зберігається у збірці ЛКГ (Олеський замок).

<sup>28</sup> Дата і монограма були знайдені під час реставрації, проведеної після перевезення вітваря з с. Лановичі до ЛКГ в 1976 р. М. Гембарович, не знаючи дати, вважав часом створення вітваря період між 1615—1630 рр., пояснюючи цю думку заходами архієпископа Яна Анджея Прухницького (автор вбачав у постаті священослужителя центрального рельєфу його портрет) по каноні-

чатком художніх робіт в каплиці Боїмів: те саме спільне маньєристичне декоративне багатство і та сама спільна демократична концепція образного вирішення.

Образи центральної сцени «Святе сімейство» виступають колоритнішими за боїмівські, вони позбавлені ідеалізації, їм притаманна органічна природність почуттів. Простонародність типу, по-брейгелівськи загострена до грані гротеску, є не традиційною для таких сцен — все це могло з'явитися на початку XVII ст. як вираз суспільної ролі міщанства в житті галицьких міст. Очевидно, тематична центральна сцена композиційною побудовою, з дотриманням чіткої симетрії й рівноваги (жіночі голови мають однаковий психологічний вираз) спирається на ренесансні традиції. Ці закономірності властиві іконопису і могли застосовуватися майстрами-різьбярми. Форми декоративного обрамлення доведені у вівтарі до найзрілішого пластичного вирішення. Створюється враження, що тут використано по можливості повний набір пропонованих орнаментальних мотивів, що робить твір класичним зразком маньєристичного мистецтва. Але в їх інтерпретації наявні також реалістичні засади ренесансу. Не тільки загальна декоративність, а й трактування тематичних сцен зближують вівтар з с. Лановичі з подібними творами, виготовленими в сусідній Моравії.

Самбір підтримував мистецько-ділові контакти з Моравією, яка, в свою чергу, була тісно пов'язана торговельними та культурними стосунками з Саксонією та Сілезією, а ті — з містами Нідерландів. У кінці XVI ст. у Сілезії швидко поширювалася нова хвиля північного ренесансу. Цьому сприяли нідерландські художники-

зації благословенного Яна із Дуклі, бернардинського монаха, що жив у XIV ст. (Gebartowicz M. Studia nad dziejami..., s. 108).

емігранти, що втікали з рідної землі, охопленої вогнем війни. Місцем їх осідлості стала сілезька Братіслава. Ось такими братіславськими майстрами був створений вівтар для замкової каплиці в Ліберці, після завершення її будівництва в 1606 р.<sup>29</sup> За характером простодушних образів і загальним інтернаціональним стилем ліберецький вівтар дуже близький до лановицького. Але в останньому глибше заакцентований демократичний характер, що є важливим фактором для оцінки середовища, в якому був створений вівтар, і для з'ясування ідейних переконань автора. Вівтар виготовлявся, очевидно, на замовлення бернардинського монастиря, про що свідчать зображення бернардинця, який молиться (верхній рельєф) та польських святих єпископів Станіслава і Войтіха (в бічних нішах обабіч центральної сцени).

Близьким за демократичною суттю до лановицького вівтаря, але дещо відмінним за художнім вирішенням є вівтар з с. Скнилів<sup>30</sup>. В ньому переважає не орнаментика, по суті, скромно зазначена, а фігуративна різьба: центральний рельєф «Поклоніння пастухів» та чотири постаті євангелістів — два обабіч центрального рельєфу, два інші в сидячих позах вгорі на завершених. Живописні сцени є лише на пределлі. Тут зображена вотивна група одягнених за модою кінця XVI — початку XVII ст.<sup>31</sup> чоловіків (зліва) та

<sup>29</sup> Kubát B. Zámecká kaple v Liberci. — Umění, 1972, N 2, s. 174—182.

<sup>30</sup> Скнилів — в той час село поблизу Львова, тепер в межах міста. Вівтар походив з львівського домініканського костельу (Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 195), хоч є вказівка на те, що він знаходився у львівському кафедральному костелі (Mekicki R. Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie. — Lwów, 1936, s. 10).

<sup>31</sup> Gutkowska-Rychlewska M. Historia ubiorów. — Wrocław, 1968, s. 531, il. 620, 621.

жінок (справа); їх значна кількість вказує не на родинні зв'язки — вони всі одного віку, — швидше на колективне зібрання общини. Саме таке стильове зображення вотивної адорації, як в даному випадку, властиве тому періоду. Воно може служити ключем для розкриття часу створення цього вівтаря<sup>32</sup>, який за всіма ознаками тісно пов'язаний з львівською різьбою початку XVII ст. Твір відбиває на собі маньєристичні захоплення часу, передусім вплив пластичного оздоблення інтер'єра каплиці Кампіанів. Про це свідчать бічні герми, картуші обабіч пределли, волюти з маскаронами, крилаті голівки ангелів, навіть рама навколо центрального рельєфу, скромно прикрашена прямокутними картушиками й обрамлена простим профілем. Плоский орнамент на фризі своїм мотивом, як і картуш на завершених, нагадує різьблені елементи іконостаса П'ятницької церкви у Львові. Найвагомішим аргументом є пластичне вирішення центрального рельєфу із зображенням групи людей, що скупчилися навколо ясел з дитям: Марія, Йосиф, пастухи й ангели. Всі зображення доступно проглядаються, оскільки сцена панорамно розгорнута. Композиція ідеально маньєристична: тут і логічна пірамідальність побудови, і звичне розміщення по центру основного ядра змісту, і ритмічна чіткість ув'язки персонажів за формою

<sup>32</sup> На вівтарі в минулому прочитувалася дата — «1676», в якій третю цифру точно розібрати було трудно. Є. Ковальчик має слушність, перетрактовуючи дату в «1676» на «1616» чи «1626», що підтверджує стильово-образне вирішення твору, яке виходить з атмосфери початку XVII ст. (Kowalczyk J. O sztuce kręgu lwowskiego opus secundum. — Biuletyn historii sztuki, 1970, N 3/4, s. 344—345). Подібні здогади висловлювалися також іншими дослідниками: Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 194; Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki..., s. 145.

кола. Таку композицію постійно можна зустріти в творах багатьох скульпторів нідерландського походження, що працювали в Сілезії, у Вроцлаві. В цьому середовищі засади виробленої естетики не швидко піддавалися різким змінам, зберігаючись протягом тривалого часу як усталена аксіома. Для цехових майстрів подібна стійкість художніх канонів була досить важливою. Як приклад цікаво навести епітафію Ш. Неймана (1570 р., костюл св. Барбари у Вроцлаві, скульптор Г. Груйтер) або Графгайма (1585 р., костюл св. Ельжбети у Вроцлаві, скульптор Ф. Гросс)<sup>33</sup>. Ці ж засади були чинними у Львові, бо впроваджувалися нідерландськими майстрами, що прибували до Львова через Вроцлав або з Вроцлава (Г. Гутте, Г. Горст, Й. Пфістер та ін.). Скнилівський вівтар не уникнув загального на той час розуміння форм. У ньому розкривалася та сама тема, що й в лановицькому вівтарі, — наблизити небесне до земного, через ідеальний образ розкрити зміст земного в усьому його доступному багатстві. Тому Марія і Йосиф позбавлені ідеалізації. Це прості, глибоко зворушливі люди. Боготатір виступає не юною дівою, як у творах європейського мистецтва того часу, а, подібно до Одигітрії в іконопису, зрілою жінкою. Звичайно, таке тлумачення євангельського сюжету відображало морально-етичні підвалини, що склалися серед демократичних кіл, і тому певний дух патріархальності, властивий цьому сюжету, надає рельєфу необхідної теплоти та довірливої широти. Життєвій переконливості сцени сприяє ряд реалістичних деталей: пастухи в тогочасних одягах, зображення тварин і, звичайно, пере-

<sup>33</sup> Skuratowicz J. Początki nurtu niderlandzkiego w rzeźbie 2 poł. XVI w. na Śląsku. — In: Sztuka około 1600, s. 293—313, il. 9, 12,

несений з реальності краєвид — фортеця з бійницями та хлів, покритий тесом. Чотири євангелісти подані в ренесансній маєстатичності. В їх постаті вкладено народне поняття людської гідності. Двоє з них, розмічених на ім'єстах, Матвій і Марко з розкритими книгами — це у львівській скульптурі найчарівніші образи за виразом душевної чистоти. В їх селянських обличчях глибина думки передана крізь душевний біль та страждання, що складає їх внутрішню сутність. За спільністю емоційного виразу вони близькі до апостольського ряду п'ятницького іконостаса, що є немало важною умовою відтворення атмосфери, в якій би міг з'явитися скнилівський вітвар. Ця ж атмосфера присутня у гуманістичному тлумаченні його ідейно-образного ладу, достатньо піднесеного в перших десятиліттях XVII ст. і акцентованого у великих іконостасних циклах цього часу. Євангелісти несуть відгомін загального потягу до просвітництва, що тоді панував у Львові.

Важливою особливістю скнилівського вітваря, що має пряме відношення до визначення часу створення, є двоїстість його стильового виразу. В ньому поєднані ренесансні й маньєристичні риси, що такою ж мірою характерно для львівської архітектури. Ця риса, виявляється, властива багатьом творам. Двоїстість засвідчена також у вітварі з с. Стара Сіль<sup>34</sup>, який можна вважати завершальним для першої половини XVII ст. Підписаний художником Дзенголовим і датований 1656 р., вітвар живописними сценами вступає в нову епоху — барокко, а різьбленими прикрасами залишається на позиціях маньєризму.

<sup>34</sup> Зберігається у ЛКГ (Одеський замок). Возницький Б., Кравич Д. Стефан Дзенголовий — маляр Вишньський. — Образотворче мистецтво, 1980, № 5, с. 28—29.

Поряд з дерев'яними в той час з'явилось кілька вітварів з тривкіших матеріалів — алебастру\*, стукко. Приїжджі іноземні майстри віддавали перевагу саме цим матеріалам, і тому тут впливи мистецтва Західної Європи позначилися активніше. Характерним зразком є створений краківським скульптором Яном Бялим, який прожив у Львові значний час, невеликих розмірів алебастровий вітварик св. Йосифа (1592 р.)<sup>35</sup>.

Вже згаданий вітвар Шольца-Вольфовича<sup>36</sup>, не привертаючи увагу невисоким художнім рівнем, цікавий тематикою сцен і джерелами цієї тематики. В ньому розгорнуто представлені п'яті — дев'ять сцен, в яких увага акцентована переважно на фізичних стражданнях. Джерелами для тематичної ренесансної різьби служили твори живопису та графіки, в даному випадку використані гравюри біблії Герарда де Йоде. Навіть сцена «Бичування» перекликається з подібною темою п'ятницького іконостаса. В «Пієті», наприклад, автор спирався лише на місцеву традицію — українські плащаниці.

Найбільшу цінність вітваря каплиці Кампіанів становлять дві статуї апостолів Петра і Павла\*\*. Затиснуті колонами, вони не виявляють повноти свого об'єму — безперечно, це найкращі ренесансні скульптури в плащаниці Львова, в створенні яких Генріх Горст<sup>37</sup> спирався на італійські твор-

\* Алебастр добували на Львівщині (с. Журавне).

<sup>35</sup> Кафедральний костюл у Львові. Вітвар підписаний «R. Jan Bialy R. S. 1592».

<sup>36</sup> М. Гембарович в почерку різьби відгадує руку самого фундатора, який займався скульптурою як дилетант (Gębarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 204—205).

\*\* Постаті витесані з червоного мармуру. Кампіан для каплиці возив мармур з Угорщини.

<sup>37</sup> Відносно участі Г. Горста у створенні вітваря Кампіанів не існує усталеної думки. Так, М. Гембарович зауважує різну міру

чі здобутки (постаті апостолів зберігають вплив статуй каплиці Зигмунта у Вавелі<sup>38</sup>).

Скульптор наділив образи активним внутрішнім життям, індивідуалізуючи їх характери. Можна висловити думку, основу на візуальному порівнянні з портретами, про те, що св. Петрові Горст надав риси фундатора — Мартина Кампіана, а св. Павлові — старшого Кампіана; Павла. Техніка виконання, матеріал і стильові риси, безсумнівно, об'єднують погруддя Кампіанів з постатями апостолів, але це зближення з реальними людьми, що було в практиці Ренесансу, збагатило їх зміст і було новим явищем для мистецтва Львова.

До речі, про майстрів. Їх у Львові працювало чимало, але питання авторства тієї чи іншої пам'ятки залишається актуальним. Місцеві й приїжджі майстри, становлячи інтернаціональну за складом групу, формували тогочасну львівську різьбу. Серед них були вихідці з Нідерландів Генріх Горст та Герман ван Гутте, з Вроцлава Андрій Бемер, Йоганн Пфістер і Мельхіор Ерленберг (він же Ерлемберг, Альпетіус), з Франції, очевидно, Бернард Дикамбош, він же Галюс<sup>39</sup>. З Кракова прибули Ян Заремба, Ян Бялий, Себастьян Чешек. До місце-

майстерності, з якою виконані апостоли вітваря і непоказні пластично й безликі постаті Миколи та Ієроніма Сиявських з їх бережанського надгробника, безсумнівно твору Горста (Gębarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 70). В Лозинський також невпевнено приписує авторство вітваря каплиці Горсту, хоч, як і М. Гембарович, доводить спільність хоч орнаментальної декоративності вітваря каплиці Кампіанів і надгробника Сиявських.  
<sup>38</sup> Шість постатей в нішах каплиці Зигмунта у Вавелі — апостоли Петро і Павло, св. Флоріан і Вацлав, Іван Предтеча і св. Зигмунт — створені з червоного угорського мармуру Бартоломео Береччі та групою його помічників в 1529—1531 pp.  
<sup>39</sup> Loziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 186.

вих належали Петро Рута, Станіслав Дріар, Степан Приязний (Оссович), Ієронім Стриєнський, Олександр Прохенкович, Лука.

Згадуються православні монахи Голімунт, що був у творчих стосунках з Мельхіором Ерленбергом, Никодим, який перебував у василіанському монастирі св. Онуфрія і був вишколений в різьбі по дереву та виробам з міді, майстер Семен виготовляв різьбу для іконостасів. Серед них точилися і гострі суперечки, і панувала творча згода. Безсумнівно, що в їх середовищі створювалася мистецька атмосфера тогочасного Львова. Про її художній рівень свідчать численні твори різьби, насамперед іконостаси та вітварі.

До завершального етапу вітварної різьби можна віднести кілька творів, у яких орнаментальна декоративність переважає над тематичною. До них належать передусім два дерев'яних вітварі, що були перенесені у XVIII ст. із костюлів до церков: Преображенської м. Дунаєва та св. Михайла в с. Жирівка на Львівщині. Від дунаївського вітваря збереглися лише чотири різьблені колони, суцільно покриті об'ємною різьбою<sup>40</sup>.

Рослинно-декоративний орнамент з вплетеними постатями оголених айгелів (путті), динамічний і примхливий

<sup>40</sup> Тепер знаходяться в ЛМУМ. Дунаїв, містечко на Львівщині, було у XVIII ст. літньою резиденцією львівських архієпископів. Очевидно, архієпископ В. Сераковський, усуваючи з кафедрального костюлу під час реставрації, що тривала протягом другої половини XVIII ст., деякі вітварі, передав до церкви в Дунаїв один з них. Існує місцева історія, що вітвар з колонами був привезений до Дунаєва з рогатинського костюлу домініканців (Piotrowski J. Zabytki artystyczne w Dunajowie. — In: Sprawozdania grona C. K. konserwatorów Galicyi Wschodniej, Lwów, 1911, teka t. 3, s. 3—9; Gębarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 365—372). Моздир М. Дунаївські колони. — Образотворче мистецтво, 1971, № 4, с. 19.



за своїм характером, являє собою кульмінацію розвитку маньєристичних форм.

Дунаївські колони можна сприйняти як своєрідний результат надмірного захоплення формальними завданнями, як вияв перемоги над матеріалом. Важливою їх якістю є оптимізм, і цим піднесеним почуттям буквально наскрізь пройнята вся поверхня колон, але воно позбавлене справжньої радості. В цій атмосфері вільнодумства, з ремінісценціями захоплення античністю, присутнє повне відчуження від дійсності, що накладає на твір відбиток пізньоготичного неспокою, отже, штучності й згасання. Колони, по суті, є своєрідним підсумком стилю, і в цьому їх неповторна унікальність.

Вівтар із с. Жирівка<sup>41</sup> відноситься до серліанського типу, подібно до порталу будинку Корнякта, — по дві корінфського ордеру колони обабіч арочної ніші. Його оздоблення маньєристичне. Всю поверхню заповнюють густі маси ангелів з музичними інструментами й нотами та гірлянди путті в найрізноманітніших позах, що спіраллю покривають колони, цоколь, нішу, переплітаючись з листям аканта.

Точки зіткнень, що базуються на маньєристичних декоративних моти-

<sup>41</sup> Вівтар був закуплений з львівського кафедрального костюлу для нової церкви св. Михайла в с. Жирівка близько 1770 р. (Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki..., s. 20—21). Але про час його створення існують суперечливі думки. Деякі дослідники твір відносять до останньої третини XVII ст. (Kowalczyk J. O sztuce kręgu lwowskiego opus secundum. — Biuletyn historii sztuki, 1970, rocz. 32, N 3/4, s. 345—347), минаючи глибше дослідження стильової структури, і навіть приписують його створення різьбярю Яну Лугу (Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 197—199), творчий шлях якого припадає на другу половину XVII ст. Але жодної підписаної роботи цього майстра не знайдено, так що його авторство виглядає лише домислом,

вах, зближують вівтар з дунаївськими колонами. Все ж впровадження життєвих спостережень, хвилююча радість захопленя земними турботами людини, мажорна загальна тональність вказують на більш раннє створення вівтаря з с. Жирівка — 20-ті роки XVII ст.<sup>42</sup>

Важливою деталлю в загальній мажорній тональності вівтаря є рельєфна сцена на пределлі «Створення Адама», яка композиційною концепцією наближається до аналогічної сцени з плафона Сикстинської капели, але у львівській інтерпретації. Естетична оцінка твору Мікеланджело є немаловажним свідченням культурних зрушень львівського середовища і, зокрема, широти пробуджених духовних інтересів творців, їх мистецьких орієнтирів. В той час дедалі частіше поставало питання творчої свободи, звільнення з-під гальмуючої регламентації цехів, цьому свідченням є заява Стефана Оссовича (цехове прозвище — Приязний) про те, що різьбярство не є «ars mechanica», а є «ars liberalis». Але цим симптомам не судилося повністю розвинути.

Розглянута група вівтарів розкриває важливу сторінку розвитку мистецтва різьби, від орнаментальної до ускладнено-тематичної, близької своїм художнім виявом міщанським ідеалам. Навіть програма, яка ставилася перед цими об'єктами, насамперед скеровувалась не на розкриття світських уподобань реальної дійсності, а на зміцнення реальним виразом релігійних переконань.

Раптова поява вівтарів була викликана змаганням з образотворчою про-

<sup>42</sup> М. Гембарович відносить створення вівтаря до першої чверті XVII ст., пов'язуючи із замовленням Лукашем Каміньським великого вівтаря для львівського кафедрального костюлу, що відбулося між 1616—1620 рр. (Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki..., s. 18—25).

грамою православної церкви: вони несли однакову функцію в храмах; на вівтар, як і на іконостас, покладалась не абстрактна, а надзвичайно активна з світським підтекстом роль. Тут важливо відзначити, що перші тогочасні вівтарі формувалися на ідейно-образотворчих засадах іконостаса. Так; вівтарі св. Валенти та св. Анни видаються невеликими іконостасами. В такій же мірі, змагаючись з наступом контрреформації, вдосконалювалися архітектоніка, образна система та естетичний вигляд іконостаса. Тому обмін між ними мотивами декоративної різьби був цілком закономірний. Поступово накреслилася різьбача розбіжність: в іконостасі поглиблювалася й розширювалася ідейно-тематична програма, у вівтарі вона звужувалася до камерності, але перевага надавалася пластичним засобам декоративного й образного вирішення. Здебільшого застосовувалися рельєф і зрідка кругла скульптура, яка все ж не мислилася без зв'язку з площиною, що, по суті, не мінялося до кінця XVIII ст. Декоративне обрамлення набирало дедалі більш динамічних і розвинутих форм, ефектно піднімаючись над тематичною різьбою.

У тематичній різьбі яскраво визначився народний струмінь, який спирався на давні традиції й специфіку народної творчості. Тому в пластиці виявлялися архаїчні риси. Але «архаїзм зовсім не означає неосвіченості й примітивності, він проникливо і гармонійно злитий зі всім світом, це найлюдяніше й одночасно саме вічне мистецтво»<sup>43</sup>. В такому плані розглядаються вівтарі с. Лановичі та Скнилів, а також стуккова скульптурна декорація вівтаря з костюлу св. Магдалини у Львові, цикл євангелістів та

<sup>43</sup> Бурдель Ж. А. Искусство скульптуры. — М., 1968, с. 75.

отців церкви Воскресенського храму м. Золочева.

Вівтар костюлу св. Магдалини — це величезних розмірів триптих, що нагадує аркадою тріумфальну арку. Він був створений майстром Войтехом Келаром<sup>44</sup>. У трьох сценах зображені епізоди з життя святої: з'явлення Христа Магдалині; екстаз святої під впливом музики ангелів; Магдалина слухав слово Христа. Ці образи посправжньому демократичні, в них «людські постаті без анатомії і без уявних хоча б пропорцій, великі голови, корпуси плескаті та короткі, обличчя мов би палицею поколупані, — а одначе у всьому тому багато стильового характеру, багато оригінального завзяття та неабиякого декоративного хисту»<sup>45</sup>.

У вівтарі св. Магдалини, який з'явився в період деякого ослаблення контрреформаційного руху, знову неспіливо виявилися реформаторські ідеї рівності, звернення до народних джерел та безкомпромісність образної мови. Вплив маньєризму зачепив лише декоративну частину вівтаря, в тематичних сценах зберігалися місцеві традиції пластики.

Суперечливі тенденції, що накреслилися в скульптурі Львова першої половини XVII ст., найповніше знайшли відбиття в двох видатних пам'ятках, каплицях-усипальницях Боїмів та Кампанів. Родини Боїмів і Кампанів належали до львівського патриціату, але, посідаючи високий щабель соціальної драбини, були непримиренними в змаганнях між собою за право

<sup>44</sup> Słownik malarzów polskich. Warszawa, 1979, t. 3, s. 403. Датування вівтаря ріане. Одні прив'язують його появу до будівництва костюлу, що розпочалося на початку XVII ст., інші — до 1634 р. (Słownik malarzów polskich. Wrocław etc., 1975, t. 2, s. 387).

<sup>45</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 142.



зверхності<sup>46</sup>. Кампіани себе зараховували до високоосвіченої еліти, що мала відношення до європейського гуманізму. Боїми, купці і лікарі, належали до середовища підприємців буржуазного типу, які звичками та естетичними потребами зближувались з львівським міщанством.

Декоративно-пластичне оздоблення каплиць, вибір тематики, образне вирішення, рівень майстерності — все це насамперед характеризувало портрети замовників. Кампіани продемонстрували свою причетність до науки<sup>47</sup>. Так, на бічних стінах, де розміщені епітафії, по дві на кожній, зображені в рельєфах отці церкви та євангелісти. Кожний з них з книгою, в стані напруженої думки. Такої глибини розкриття характерів на основі реалістичного відтворення життєвих спостережень львівська скульптура не знала. Євангелісти зображені поколінно у високому рельєфі в овальних картушах, що увінчують арки над епітафіями; обабіч на нарижниках — отці церкви на повний зріст. Таким чином, кожна епітафія має закінчену композиційну й духовно спільну систему, відзначаючись дисциплінованим ритмом, позбавленим імпровізаційності. Права стіна відбивається в лівій. Лейтмотивом їх є арка і об'єднуючий фриз з напівпостатями апостолів (в цьому перекликається з каплицею Боїмів).

Пластичне заповнення композиційних конструкцій епітафій \* здійснене

<sup>46</sup> Łoziński W. *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie...*, s. 57—75, 76—78.

<sup>47</sup> Брат Павла Кампіана Войцех був професором Краківської академії, автором численних творів з медицини та теології (Łoziński W. *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie...*, s. 57).

\* Конструктивне вирішення епітафій на бічних стінах з їх спокійною класичною архітектурою, в якій використано дорійський ордер, відповідає вівтареві каплиці. Тут доріку подано в специфічній північній інтерпретації, яка до Львова була принесена Г. Горстом, ще до появи в місті Бернардо

Йоганном Пфістером. Таке вирішення епітафії йому було відоме з надгробника кн. Альбрехта II \*\*.

Чотири євангелісти з каплиці Кампіанів належать до найкращих мистецьких досягнень тогочасного Львова. Пфістер в них передав характери сучасних йому людей, цілеспрямованих, сильних і мужніх. Їх звичайний одяг, природна невимушеність пози — вони зображені за столами, з книгами, в оточенні необхідних для праці предметів — підкреслювали гідність освіченої людини, підтримуючи гуманістичне уявлення про людський розум, про його здібність служити людині ключем для осягнення світу<sup>48</sup>.

Каплиця Боїмів багатша декором за кампіанівську, її скульптурно-декоративне оздоблення екстер'єру та інтер'єра створює враження широкі імпровізації. Провідна тема — страсті, що епічно розгортаються двічі: на фасаді та у вівтарі з великою кількістю сцен, як в іконостасному ряді. Саме тут найповніше відбилися традиції українського мистецтва<sup>49</sup>.

Різниця, що проступає у майстерності виконання і стильових орієнтирах між скульптурою екстер'єру та інтер'єра вказує на тривалість її виконання і на участь кількох майстрів. Відомо, що тут працювали Андрій Бемер, Йоганн Пфістер, Йоганн (Га-

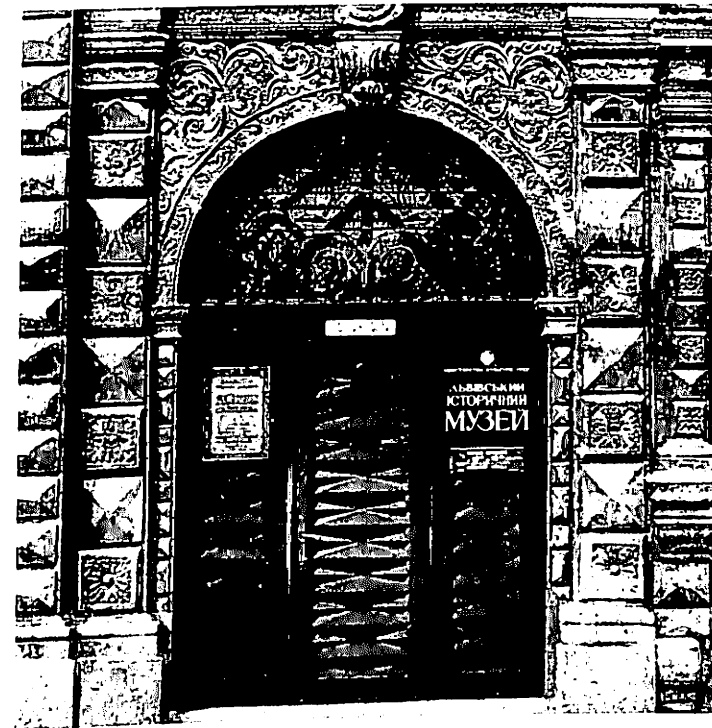
Морандо і Павла Римлянина. Можна стверджувати, що готовий каркас епітафій Пфістер пізніше заповнив скульптурою.

\*\* Кафедральний собор у Кенігсбергу (тепер Калінінград). Центральна частина надгробника з арочним завершенням нагадує епітафію Кампіанів. Надгробник кн. Альбрехту II створив Корнеліс Флоріс за участю Вілема ван ден Блоке. З Блоке Пфістер разом працював над надгробником Острозьких в Тарнуві.

<sup>48</sup> Баткин Л. Ренессансный миф о человеке. — Вопросы литературы, 1971, № 9, с. 112—133; Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М., 1976, с. 46—50.

<sup>49</sup> Gębarowicz M. *Szkice z historii sztuki...*, s. 56.

Площа Ринок.  
Портал будинку № 4.  
Львів.



Іконостас П'ятиницької церкви. Різьба.





Іконостас П'ятницької церкви.



Іконостас церкви св. Духа.  
Різьба. Рогатин.

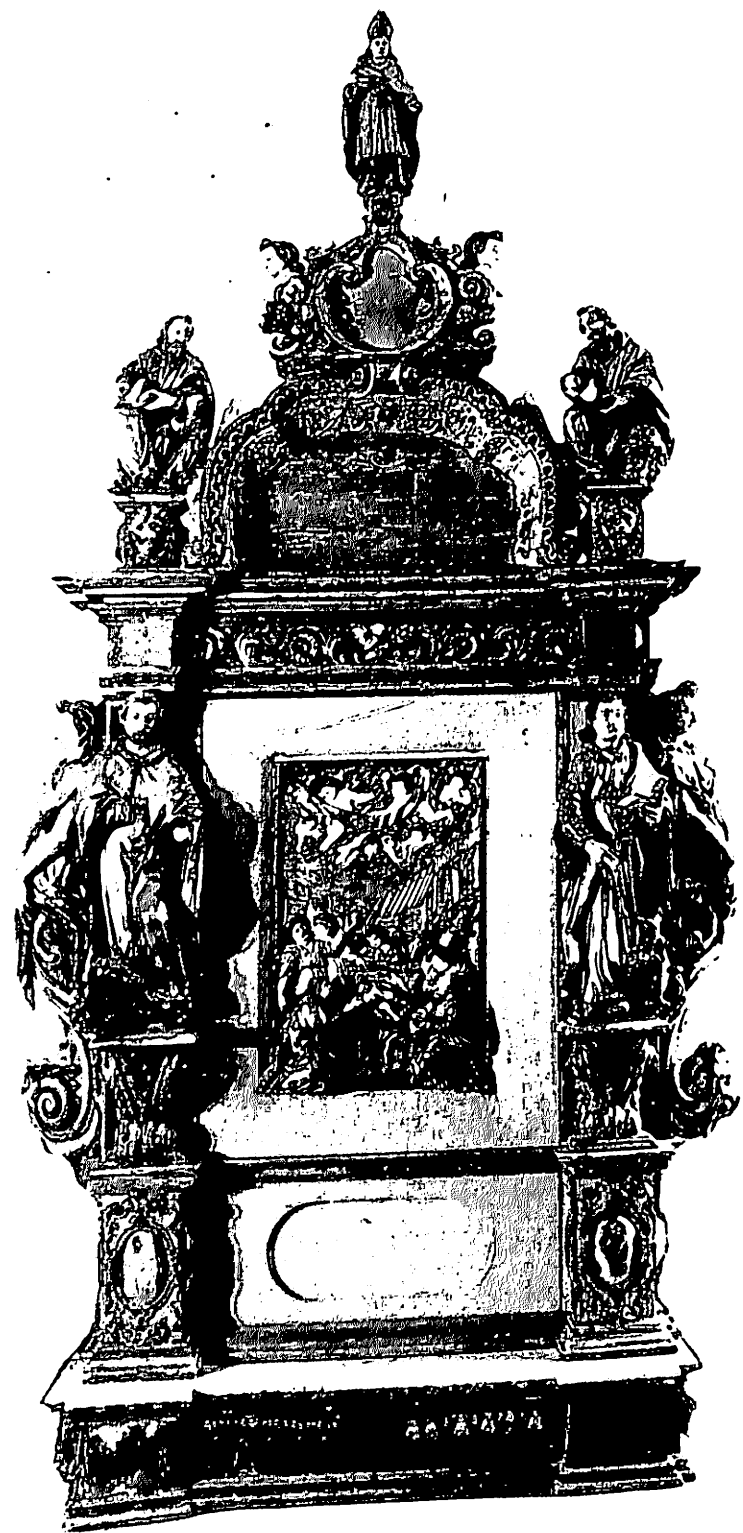


Іконостас церкви св. Духа.  
Різьба. Рогатин.

Вівтар св. Анни. Склівка  
на Львівщині.

Вівтар з святим  
сімейством. Лаповичі  
на Львівщині.  
1608 р





Вівтар. Скнпів  
на Львівщині.  
Поч. XVII ст.



Св. Марко. Скнпів.





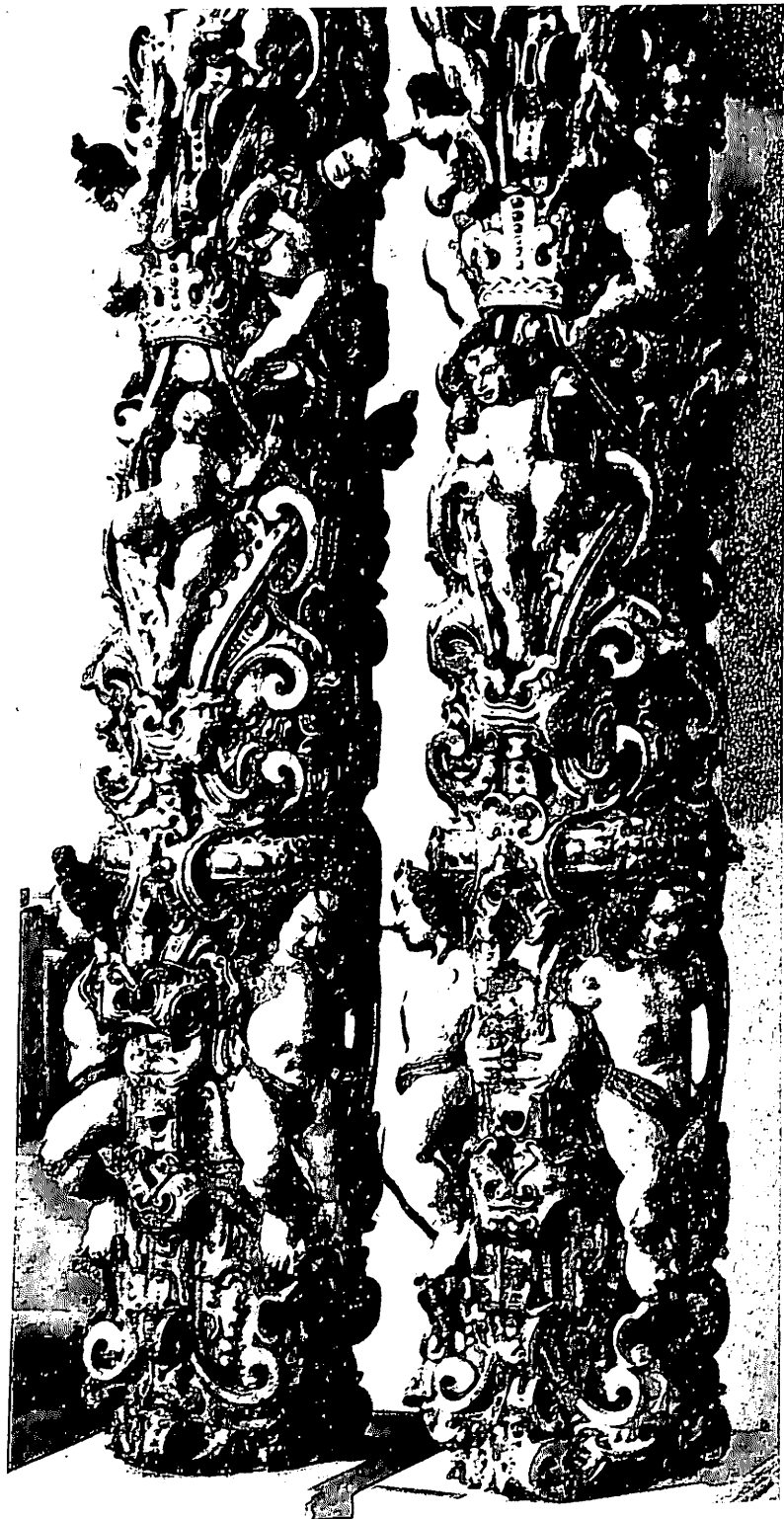
Каплиця Кампіанів.  
Євангеліст Іван.



Каплиця Кампіанів.  
Євангеліст Лука.

Каплиця Кампіанів. Вівтар.  
Львів.





Колони. Дунай  
на Львівщині.

Фрагмент колони.

Каплиця Каміанів.  
Епітафії. →



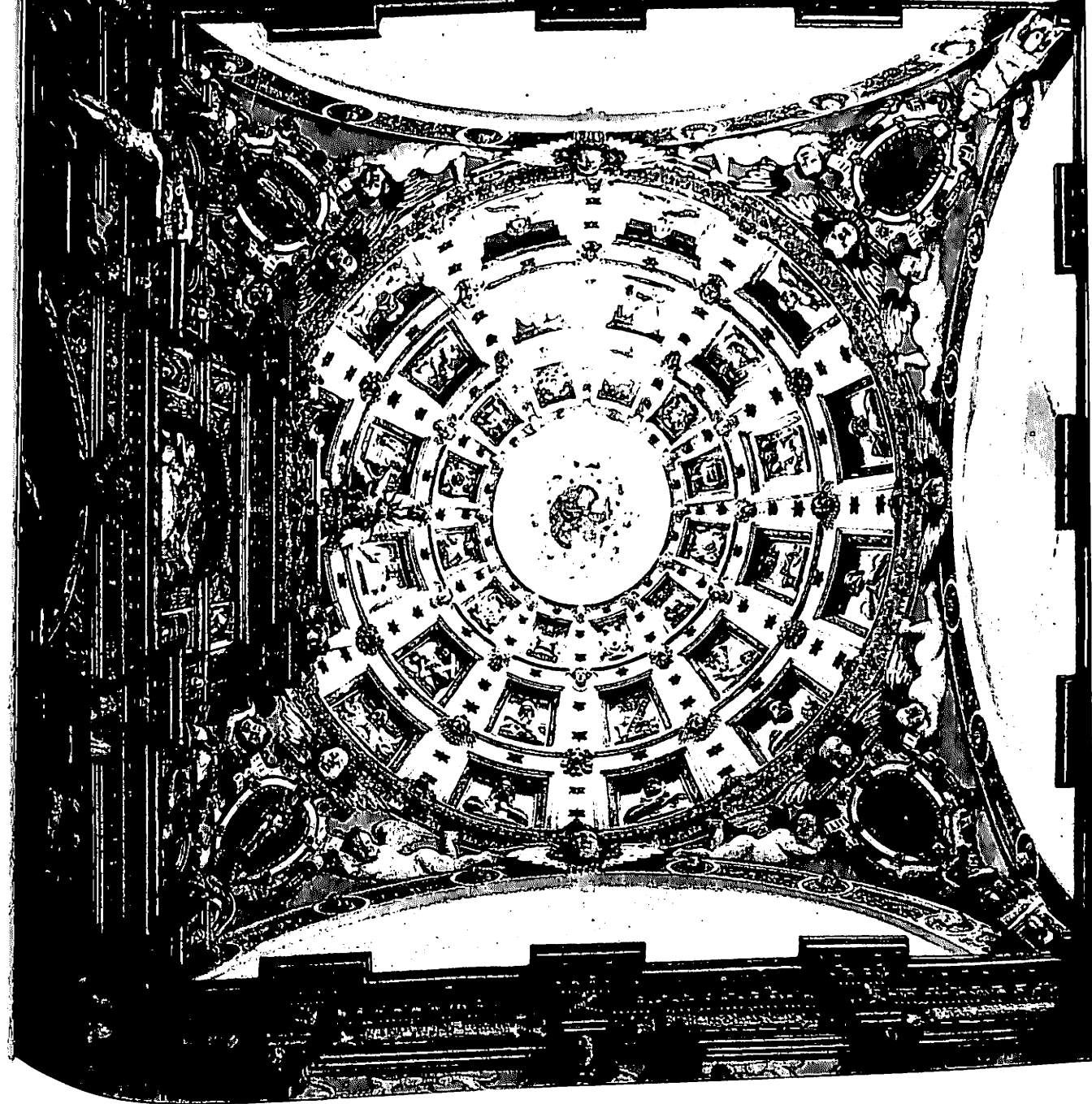






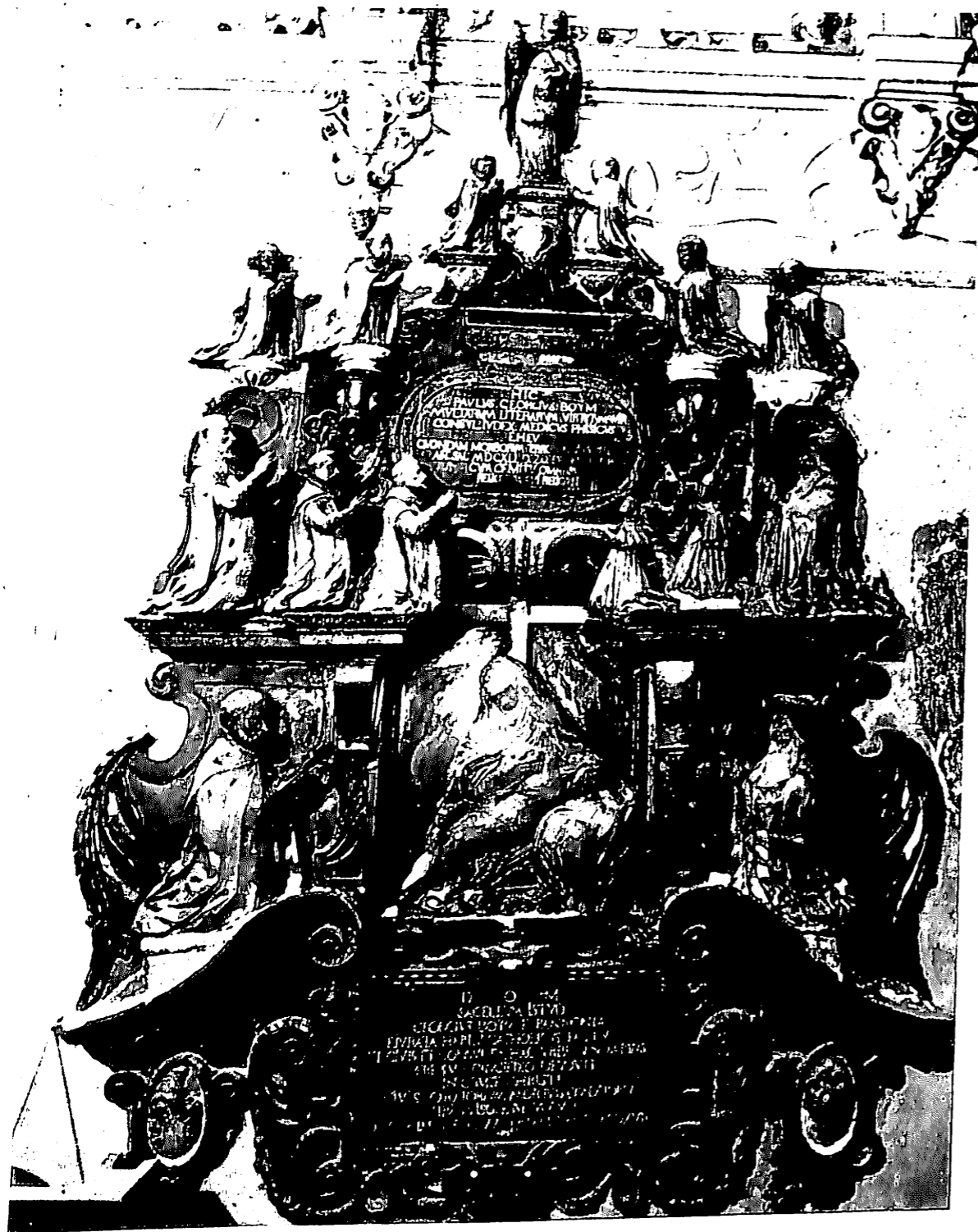
Каплиця Боїмів.  
Отці церкви.

← Каплиця Боїмів. Вівтар.  
Моління до чаші. Львів.



Каплиця Боїмів. Купол.





Каплиця Боїмів. Св. Юрій.

Каплиця Боїмів. Епітафій.



Й. Пфістер. Павло Боїм з синами.

Й. Пфістер. Павло Боїм.

Й. Пфістер. Старший син Павла Боїма.



Каплиця Каміанів. Павло Каміан.

Й. Пфістер. Молодший син Павла Боїма.



Каплиця Каміанів. Мартин Каміан.

Й. Пфістер. Дорота Боїм.





Павло з Бидгощу.  
Фрагмент різьби лав.



Павло з Бидгощу.  
Лави з костьолу  
бернардинів.

Фасад костьолу  
бернардинів. Львів.





Площа Ринок, № 23.  
Голови з фасаду будинку  
Шольца-Вольфовича.

Й. Пфістер.  
Архангел Михаїл.  
Вівтар з с. Біще  
Тернопільської обл.







Метопи Успенської церкви.  
Львів.

Метопи з костьолу.  
Нестеров.



И. Пфістер. Св. Ієронім  
(портрет Ієроніма  
Снінявського).



Надгробник  
Ани Снінявської. 1574 р.





Ангел з мандоліною.  
Лановичі. Поч. XVII ст.



П. Пфістер. Св. Катерина  
(портрет Катерини  
Синявської).

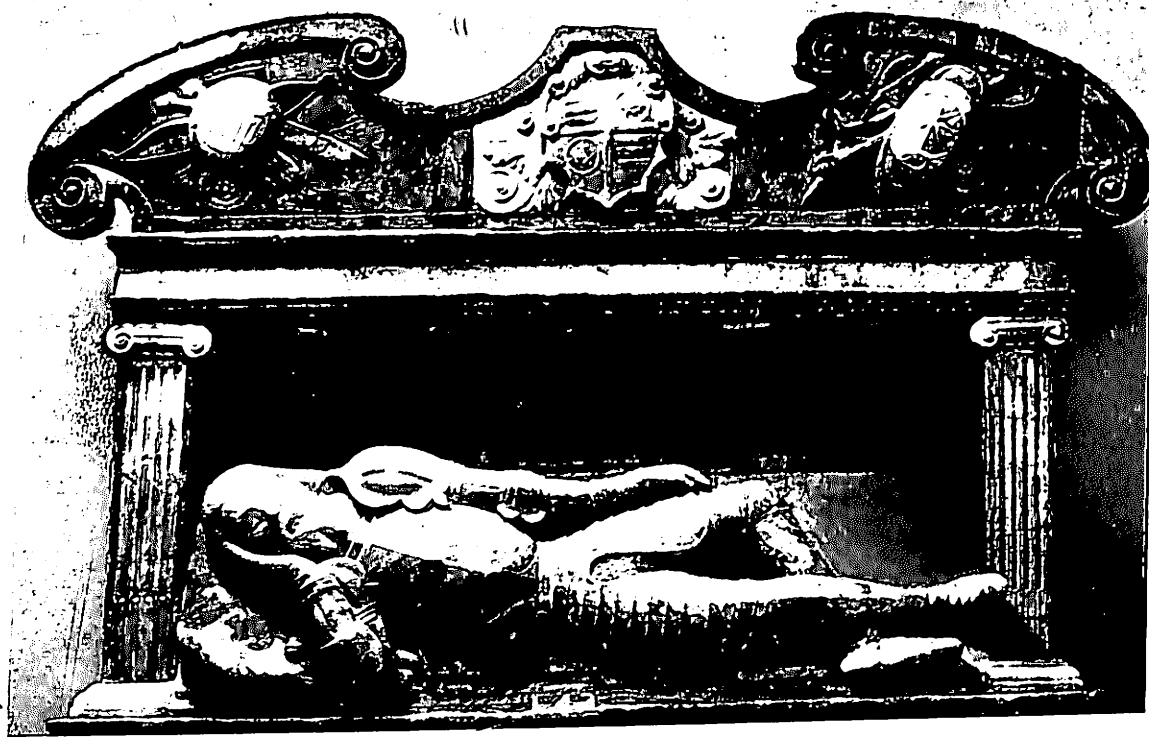


Надгробник-епітафія  
дітей Даниловича  
(Каспар Данилович).



Надгробник  
Андрія Сепицького.

Надгробник Яна Гербурга  
і Катерини Драгойовської.



Надгробник Олександра  
Лагодівського. 1574 р.

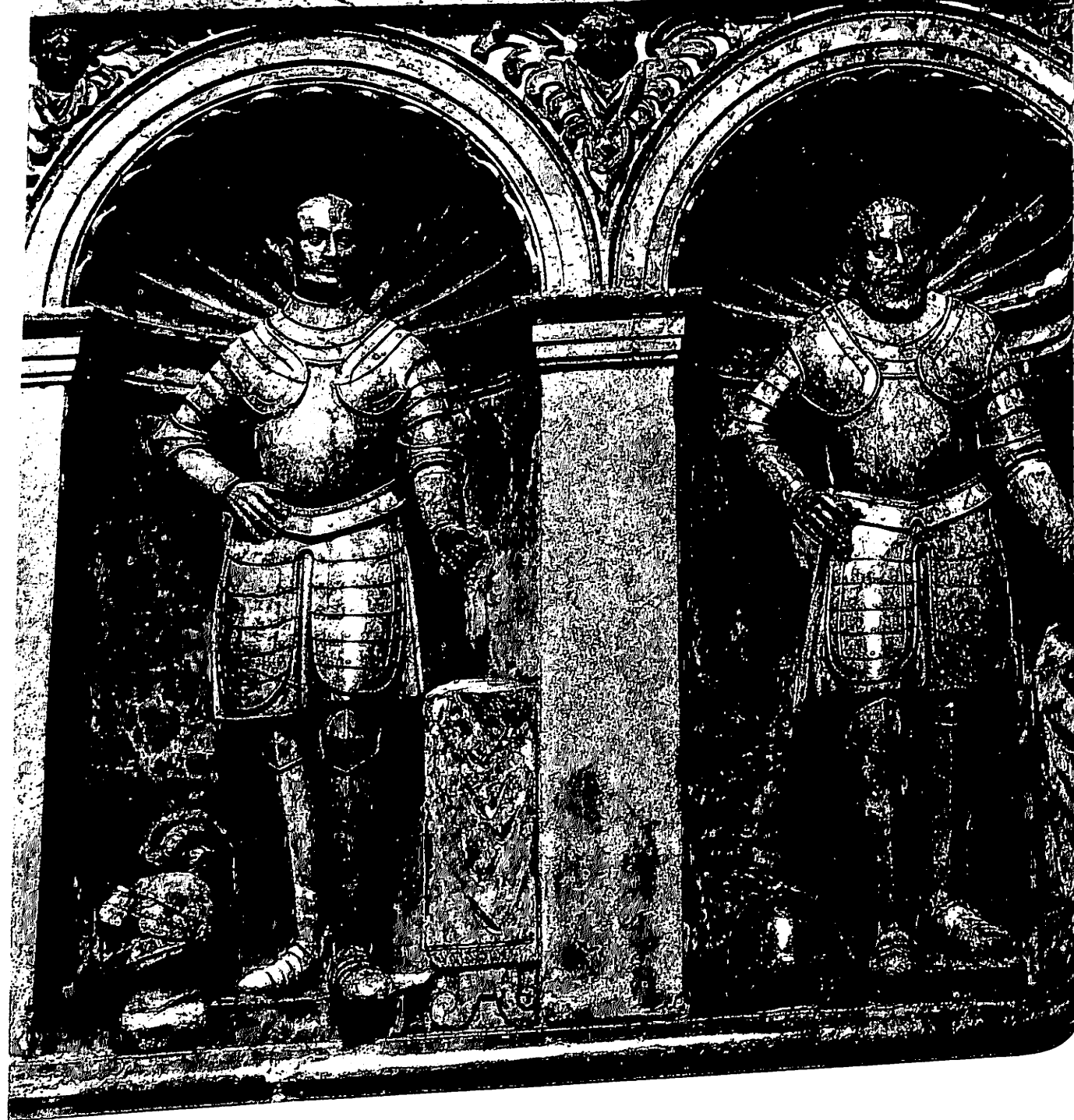
Й. Пфістер. Надгробник  
Яна Замойського.



Бій архангела Михаїла  
з сатаною.  
Королівський арсенал,  
Львів.







пуш) Шольц, — всі прибули з Німеччини. Запрошення німецьких майстрів, можливо, пояснюється тривалими торговельними зв'язками Юрія Боїма з ганзенською купецькою спілкою. Вклад кожного з майстрів визначити нелегко — документальні дані відсутні. Все ж їх творче обличчя проступає в стилістичних ознаках, у рівні майстерності, в індивідуальній своєрідності, що разом зібране накладає відбиток строкатості на декорацію каплиці. Виконання художніх робіт було тісно пов'язане з будівельними роботами, які проходили в два етапи.

На першому етапі (1609—1611) оздоблено нижній ярус фасаду, створено чудовий фриз, встановлено над входними дверима рельєф «Зняття з хреста», а на північній стіні рельєф «Св. Юрій». В інтер'єрі був поставлений вівтар (з невідомих причин, можливо, згодом усунутий), від якого залишилися чотири пророки, що служили цоколем. На завершенні нижнього куба арочні тяги прикрашені крилатими голівками ангелів, а в купольному склепінні кесони заповнені скульптурою. На цей період припадає діяльність Андрія Бемера, який виступає як архітектор і скульптор, та Йоганна Пфістера, якому приписують заповнення кесонового склепіння. Поясні зображення отців церкви в кесонах нижнього ряду — найколеритніші за образно-індивідуалізованою характеристикою; «ці типи явно взяті з природи, серед львівського міщанства»<sup>50</sup>.

Пфістер з'явився у Львові в 1611 р., ще зв'язаний виконанням надгробника Острозьких з Тарнувом, і, можливо, в місті це було перше його замовлення.

Все ж останнє з скульптурних робіт першого етапу слід віднести до діяльності А. Бемера, при цьому важливо відмітити наголошення на зображен-

нях пророків: і на фасаді, і в інтер'єрі. Чи не відгукнулася тут приналежність замовника в минулому до протестантизму, чи не відбилася своєрідна увага до Біблії під впливом Голландії та Північної Німеччини?

У другий період (1612—1615 рр.) вся увага звернена на вівтар. Над його створенням працювала група майстрів, очолена Йоганном Шольцем, який прибув до Львова з Крелевця<sup>51</sup>. Шольц для обрамлення використовував маньєристичні форми, а в тематичних рельєфах дотримувался традицій німецького мистецтва.

В основі композиційних розв'язань розкривається звертання до гравиор з явними готичними тенденціями, що притаманно було провінційному німецькому мистецтву. Спадщина готики виявилася в бічних сценах «Тайна вечеря» та «Умивання ніг», тип композиції яких відноситься до так званого килимового, — все тут тече широким потоком, наче каскад зверху донизу, без відчуття простору. Одноманітність характерів, як і прозора наївність атрибутів, саме виконання — в нормах реалістичного примітивізму. Однак група апостолів з центральної сцени «Моління до чаші», з відверто шонгауерівським Христом, наділена колоритними рисами селян-трудяг, охоплених сном. Ці образи визріли на ренесансних традиціях нідерландського та німецького мистецтва, в яких збереглися закладені Селянською війною і Пітером Брейгелем гуманні ідеали й протестантські ідеї свободи і рівності, з вимогою високих моральних та етичних цінностей.

Верхній ряд, виконаний у техніці стукко, відзначається послабленням майстерності, і, очевидно, задля вті-

<sup>50</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 151.

<sup>51</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 153; Mańkowski T. Kaplica Boimów we Lwowie. — Prace komisji historii sztuki, 1947, t. 8, s. 308.

лення всієї іконографічної програми вітвар піднісся вище передбаченого рівня і закриття частину купольного простору<sup>52</sup>.

В цей період був створений цикл страстей для фасаду. Вирішення сцен запозичене з гравюр біблій Йоді. Образ Христа страстного циклу фасаду, як і вітваря, перекликається з страстним рядом п'ятиницького іконостаса. Він нічим не підкреслений і виступає поряд з іншими персонажами таким же захищеним від несправедливостей і грубої сили, терпляче зустрічаючи тяжкі поневіряння й проявляючи при цьому моральну витримку. І не Христос, а народ, як ні в жодній пам'ятці того часу, є тут основною дійовою особою пасійних зображень.

На каплиці Боїмів є ще один визначний твір — це патрональне зображення св. Юрія. Рельєф знаходиться на північній стіні і тематично являє собою виразну й надзвичайно актуальну на той час сторінку. В рельєфі не відчувається ні казкова фантастика ікони, ні стилізована умовність, а повнотою форм, динамічним ракурсом коня передана драматична напруга битви, в якій бере участь людина. Її воля і зусилля вирішують результат поєдинку. Таким чином, цей рельєф своїм змістом перевершив вузькість патронального призначення і, прославляючи людську доблесть, перетворився в глибокий твір гуманізму у львівській скульптурі початку XVII ст.

Зображення св. Юрія анонімне. Життєва переконливість дії, необхідність

<sup>52</sup> Гануша Шольца як майстра характеризує конфлікт, що виник між ним та його підручними Бернардом Діккенісом, Ганушем Блоком, Даніелем Гофманом та Ганушем Домаско, які звинувачували майстра в неправомочності займатися поряд з ними своїм ремеслом. Обвинувачення було спростовано судом. Але застереження підмайстрів в тому, що Шольц є слабший від них в майстерності, він зняти не зміг (*Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki...*, s. 47—48).

затрати зусиль заради перемоги, поетично-реальне тлумачення тріумфу справедливості над злом — ось що складає його зображально-реалістичну і моральну силу.

В цілому каплиця Боїмів своїм скульптурним перевантаженням є найоригінальнішою пам'яткою Львова. Тут сконцентрувалися винятково виразні риси, які характеризують духовний рівень широкого демократичного представництва міста, крім того, пауза атмосфера народного світовідчуття, без сумніву, чужа переконанням замовника. Ця атмосфера, перед якою відступає інтимна камерність родинного мавзолею, визначає справжній зміст і масштабність споруди. Адаже цикли страстей захоплюють не своїм суто видовищним виглядом, а народною доступністю, зрозумілим поділом на полярні категорії добра і зла.

Каплиця Боїмів органічніше виходила з духовного життя тогочасного Львова, ніж каплиця Кампанів. Безсумнівно, хоральні страсті каплиці Боїмів мали вплив на зміну фасаду каплиці Кампанів, про що свідчать три рельєфи на теми страстей\*. Рівень їх виконання не настільки високий, щоб відносити ці рельєфи з пісковіку до спадщини Пфістера<sup>53</sup>. Теми «Покладення до гробу», «Воскресіння», «Не доторкайся до мене» запозичені з

\* Потрібно сказати, що страсті не в'яжуться своєю тематикою з посвятою каплиці діві Марії. Рельєфи з'явилися пізніше, після смерті Павла Римлянина, але ще за життя Андрія Бемера, і, можливо, він є їх виконавцем. Можна допускати, що саме ці три рельєфи могли розміщатися у вітварі каплиці Боїмів, який був з невідомих причин демонтований. Під час переробки фасаду каплиці Кампанів їх вмонтовано, задля чого введені під рельєфами картуші. В такому разі їх автором була б підстава вважати Андрія Бемера.

<sup>53</sup> Переоцінку рельєфів В. Лозінським і його здогад про можливого автора Й. Пфістера слушно спростовує М. Гембарович (*Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej...*, s. 261).

гравюр Біблій Піскатора. Звідси їх ілюстративність, багатопланова розповідальність, подрібненість форми. Рельєфи виглядають камерно і вимагають інтер'єрного оточення.

Дві львівські каплиці органічно доповнюють одна одну. В їх скульптурних циклах найповніше із того, що було створене у Львові, знайшли відбиття духовний світ людини, образ народу, його душевні сили, його страждання і терпіння.

Львівську декоративну різьбу завершує комплекс лав хору бернардинського костюлу, створений протягом 30-х — початку 40-х років XVII ст. майстром-монахом Павлом з Бидгощу (?—1643 р.)<sup>54</sup>. В оздобленні стикаються мотиви готики, ренесансу і маньєризму, вплітаючись у цільний вузол емоційно збагаченого різноманітними враженнями живої природи прегарного видовища. Певна надмірність декоративних елементів сприяє хаотичності, як і стильові змішання приводять до висновку про вичерпаність маньєризму, все ж найціннішим досягненням цього твору було збереження різьбярської традиції, її народної основи, доповненої здоровими джерелами західноєвропейського та східного мистецтва.

Павло з Бидгощу, вихований на мистецтві Північної Європи, де нідерландські впливи були завжди активними, змушений, оживити законсервовані зразки Корнеліса Флоріса та Вредемана де Вріза, але замість творчого пошуку звернувся до минулого. Він наче стоїть між двома світами: його органічний потяг до дійсності гальмує релігійний абскура́тизм.

Надмірна пишність й аристократизована елегантність, що спостерігалися на бернардинських лавах, а та-

<sup>54</sup> *Golichowski N. Przed nową epoką. Materiały do historii oo. Bernardynów w Polsce*, — Kraków, 1899, s. 333.

кож на колонах з Дунаєва та вітварі з Жирівки, були свідченням певного спаду духовного життя. В цій же атмосфері формувалися художні принципи, втілені у фасадах бернардинського та єзуїтського храмів, — це був продиктований наступом контрреформації відхід від демократичних позицій, якими була пройнята скульптура початку XVII ст. У даних творах, як в ряді інших, була закладена до певної міри трагічна роздвоєність: між пробудженою цікавістю до реальної дійсності та загальмованими в своєму розвитку католицькою реакцією і господарським регресом естетичними ідеалами, що вплинули на оживлення готичних та патріархальних засад у мистецтві й житті.

Скульптура того часу немислима без ансамблів, хоча не всі вони збереглися в повному складі. Тому ряд творів, які залишилися відірваними від цілості, викликають велике зацікавлення своїми художніми якостями\*. Одним з визначних творів є «Ангел з мандоліною»\*\*. Це кругла скульптура, хоч розрахована лише на фасадну точку сприйняття. Очевидно, у вітварі вона призначалася для фланкування центральної сцени за аналогією рельєфної постаті ангела із вітваря с. Стара Сіль (1656 р.).

Мотив музикуючого ангела, поширений в західноєвропейських творах, не був рідкісним в мистецтві України\*\*\*, але дана скульптура належить до виняткових. Вона не має аналогій в сусідніх польському та чеському мистецтві, не спостерігаються подібні образи і в творах німецьких майстрів, які відрізнялися особливою сприйнятливостю.

\* Велика збірка дерев'яної скульптури першої половини XVII ст. зберігається в ЛКГ.

\*\* Зберігається в ЛКГ (Одеський замок). Надійшов з костюлу с. Лановичі Самбірського району Львівської області.

\*\*\* Про поширеність мотиву музикуючого ангела свідчать вітварі в с. Жирівка та Чипки поблизу Львова.

вістю до італійських та нідерландських впливів\*.

В «Ангелі з мандоліною» відбита піднесена духовна атмосфера, яка мала місце на західних українських землях перших десятиліть XVII ст. Видовжена постать відбиває ремінісценції готики, що виражається в особливому загостренні почуттів (ця готизація закономірна в маньєристичних творах). Образ сповнений високої лірики, в ньому розлита особлива спокійна чистота й мрійливість. Обличчя ангела не проникливе, на устах помітна посмішка, що виражає тиху радість, постать величаво стримана, — але за цим всім приховується напружене духовне життя. Справді, в ангелі переданий складний за змістом образ, що дозрів на гуманістичних ідеях епохи: тут і прагнення до гармонії, і до щирої людяності, і журба за виплеканим ідеалом. Але те почуття гідності, усвідомлення внутрішньої свободи, та повага до себе, той глибокий зміст, що ніс твір, виходили із програми часу і виражали духовні стремління передової думки.

Ряд поодиноких скульптур того часу («Апостол», «Розп'яття» з с. Ясениця Замкова, «Мадонна» та ін.) відзначається глибоким змістом, продиктованим складним світоглядом доби. В цих образах відчуття драматизму життєвих протиріч також поєднується з уявленнями про значущість людини.

\* \* \*

Монументально-декоративна скульптура посідала визначне місце в тогочасній архітектурі. Протягом другої половини XVI ст. фасади цивільної архітектури скромно прикрашалися

\* «Ангел з мандоліною» вийшов з майстерень самбірського художнього кола, але його стильові риси, настрій, образне вирішення близькі до вітваря із Жирівки.

різьбленим орнаментом і маскаронами. З розвитком ордерної системи пластично ускладнюються фасади будинків, зокрема портали, а в першій половині XVII ст. з піднесенням сакрального будівництва зростає роль тематичної скульптури.

Монументальні ренесансні портали дорійського ордеру заповнюються в метопах галереєю портретів (королів), як це було в порталах ратуші міста Самбора<sup>55</sup> та Олеського замку<sup>56</sup>. В останньому яскраво виражені серліанські форми<sup>57</sup>, а в скульптурному декорі — тогочасні іконографічні видання (зокрема, видання кінця XVI ст. — хроніка Меховіти, альбоми Третера і Міліуса).

У декорі кількох жилих будинків площі Ринок у Львові використані людські зображення (дім Дибовицького, № 28) — жіночі голови у своєрідних прикрасах, які нагадують народні гуцульські убори. Цей мотив зустрічається і на порталі будинку № 21, на консолях двору старого вірменського будинку (вул. Лесі Українки, № 16). Унікальним є оздоблення фасаду наріжного будинку № 23 (дім Яна Шольца-Вольфовича) площі Ринок — сім голів на базисах підлястрів третього поверху. Вони представляють типаж різних соціальних прошарків тодішнього суспільства. Очевидно, в них втілена продумана драматизована програма, підтвердженням чого є зображення блазня і чорта.

І якщо на ренесансних фасадах сілезьких будинків усталився звичай подавати образи предків (замки в

<sup>55</sup> Kuczera A. Samborszczyzna. Ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomii Samborskiej. Sambor, 1935, t. 1, s. 98.

<sup>56</sup> Wierzbicki L. Zamek w Olesku. — Teka konserwatorska. Rocznik koła konserwatorów starożytnych pomników Galicji Wschodniej. Lwów, 1892, t. 1, s. 1.

<sup>57</sup> Kowalczyk J. Sebastiano Sorlio a sztuka polska..., il. 104, 105.

Бжегу, Олесниці)<sup>58</sup>, то Ян Шольц-Вольфович, хоч і походив із Сілезії, звернувся до сучасників. Як і в усіх мистецьких явищах того часу, тут проводилась конкретна програма: зачіпались не стільки морально-етичні проблеми часу — суперечності між суспільними прошарками існували незрівняно глибшими, — скільки соціальні основи суспільства.

За аналогією античної драми, надзвичайно популярної в тогочасному освіченому середовищі, і тут розгорталася ренесансна драма з яскраво підібраними сучасниками. Присутність серед них чорта і блазня цілком доречно, враховуючи не тільки чинність середньовічних традицій, а й тодішні потреби в гротеску і комімі<sup>59</sup>. Блазню відводилась роль грішника-розпусника і не менша — правдослова. Він був незамінною дійовою особою ренесансної драми. В інших образах передані представники двох основних соціальних груп: аристократично-шляхетської та міщансько-купецької. Першу представляють з певною мірою ідеалізації майстерно окреслені типи в дусі Генріха Валуа та Стефана Баторія, другу — вихоплені з життя, без конкретного адресування типи, які позначені строкатістю соціального розшарування, а найголовніше вільнодумством та авантюризмом свого часу. Незважаючи на глузливість тону і неприкрити гротескність в образному окресленні, ці останні характеризуються динамічною приростю почуттів. У них закладена бунтівнича активність їх демократичного походження. Головна цінність ансамблю в тому, що в ньому утверджуються високі людські цінності.

Час створення львівських голів,

<sup>58</sup> Chrzanowski T., Kordecki M. Sztuka Śląska opolskiego. — Kraków, 1974, s. 178—208.

<sup>59</sup> Gutowski M. Komizm w polskiej sztuce gotyckiej. — Warszawa, 1973, s. 116.

визначаючи за костюмами, відноситься до 70—80-х років XVI ст. Це підтверджується й тим фактом, що в 70-х роках розпочалася солідна реконструкція будинку, яку здійснював Ян Шольц-Вольфович після викупу будинку від спадкоємців<sup>60</sup>. Можливо, він і був ініціатором такого оригінального оздоблення свого дому, виконаного кількома майстрами, про що свідчить неоднаковість пластичної мови.

Високий художній рівень голів польцівського будинку переконує в тому, що в пластичній на той час з'явилися важливі симптоми скульптурного портрета. Але це був факт поодинокий. Подібна світська тема не мала більше аналогій, принаймні у Львові.

Монументально-декоративне вирішення фасадів крупних храмів, будівництво яких здійснювалося в час загостреної ідеологічної боротьби, зумовило високий розквіт скульптури. Перевагу здобула не орнаментальна, а тематична пластика, в якій збіглися вимоги репрезентативності, ідейної глибини та нові естетичні потреби синтезу з архітектурою.

Якщо в костюлі єзуїтів роль і місце скульптури були визначені характером архітектури в стилі італійського пізнього ренесансу (чотири постаті верхнього ярусу з чудовим благові-

<sup>60</sup> Łoziński W. Patrycyat i mieszczanstwo lwowskie..., s. 45—49. Очевидно, ідея декоративного оздоблення будинку в такий спосіб могла виникнути під впливом плафона соборного залу вавельського замку. В кесонах плафона знаходилося 194 (збереглося лише 30) дерев'яні голови, виконані в 1531—1535 рр. майстром з Вроцлава Себастьяном Таубербахом і за участю різьбяр Гануша (Козакевич Х., Козакевич С. Ренесанс в Польщі, с. 30). Львівські голови близькі до голів фризу собору в Шибенику (Далмація), створеного хорватським скульптором Юрієм Далматинцем (XV ст.). У фризі (понад 70 голів) передані представниками різних суспільних прошарків (Risković C. Juraj Dalmatinac, — Zagreb, 1963, s. 7—33).

щенням) \*, то в бернардинському храмі скульптура стала доповненням, підкоряючись декоративно-маньєристичній формі завершення (Христос і постаті монахів) або врізуючись в судильне тіло споруди, щоб стати емблематичним осередком. Саме три постаті в нішах другого ярусу, мадонна і апостоли Петро та Андрій, викликають найбільше зацікавлення. Якщо в самій формі розміщення відгукувалися готичні традиції, то у вирішенні постацій, передусім мадонни, дотримано ренесансних норм. Застосований в скульптурі хіазм \*\* вирішив складну проблему для львівської скульптури в передачі природності пози людини, що спокійно стоїть. Незважаючи на безликість обличчя та на відсутність духовного змісту, в постаті розкривалось прагнення до гармонії та рівноваги. В апостолах знайшли відгомін традиції народного мистецтва. В усіх трьох скульптурах глибоко виражений монументально-декоративний характер.

У питанні авторства пластичної декорації фасаду бернардинського костюлу існують думки, що не виключають одну одну, — про участь Пфістера <sup>61</sup> і Бемера або їх спільну співпрацю <sup>62</sup>. Однак, беручи до уваги діяльність Бемера в каплицях Боїмів та Кампанів, можна дійти до висновку, що скульптурно-декоративне вирішення фасаду належить лише цьому скульпторові та його майстерні.

До виняткових явищ в українсько-

\* Про чотири скульптури нижнього ярусу йшлося в розділі архітектури.

\*\* Хіазм — система побудови людської постаті, при якій для ритмічного ладу і рівноваги по перехресних діагоналях розміщені напружені й ослаблені плечі та стегна.

<sup>61</sup> *Loziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 62.*

<sup>62</sup> Гембарович, не відкидаючи припущення В. Лозіньського, допускає спільну участь Бемера і Пфістера (*Gebarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 244—246.*)

му мистецтві відносяться дві пам'ятки, в яких відобразилась як суб'єктивна, так і громадська точка зору на роль декору. В одній вона виражала честолюбні прагнення для прославлення роду — це костюл у Жовкві, в другій — позицію братства — це Успенська церква у Львові. Два храми споріднені стильово «римською дорікою». У фризі жовківського костюлу метопа (тут налічується їх 52 і на прибудовах обабіч презбітерію — 24) заповнені античними та ренесансними мотивами: військові емблеми, арматура, букраньони, маски, численна однотипна галерея вершників, серед яких відгадуються святі Юрій та Мартин (в храмі, що споруджувався для прославлення родини Жолкевських, панував культ християнсько-лицарського подвижництва).

Метопа фризу Успенської церкви не відзначаються такою цільністю. Тут тематичні зображення чергуються з декоративними (розети, причому жодна не повторюється), а сюжети сцен запозичені із Старого та Нового завітів. Їх вибір і розміщення вказують на уважну продуманість, бо в цілому вони представляють завершену програму політичного та ідеологічного скерування братства. Хоча метопа були створені протягом другого та третього десятиліть XVII ст., коли братство послабило попередню гостру категоричність своїх позицій, все ж в основних поглядах воно дотримувалось зазначених статутних принципів.

Порядок розміщення передбачає складну програму: з боку вулиці старозавітні сцени — «Неопалима купина», «Цар Давид», «Аарон», на абсиді дві старозавітні сцени — «Мелхіседек і Авраам», «Жертвоприношення Авраама» та дві новозавітні — «Благовіщення» й «Успіння»; з двору на південній стіні продовжуються новозавітні сцени — «Св. Микола», «Деїсус» та «Св. Юрій».

Порівняно з каплицею Боїмів, в якій старозавітні пророки виставлені для повчання моралізаторськими сентенціями, в Успенській церкві активніше виявилось звертання до Біблії. Біблійські історії, в яких закладена величезна організуюча й потенціально-асоціовальна сила, асоціовались з тогочасними подіями. Вони сприймалися представниками різних суспільно-політичних течій, а в даному разі Ставропігійським братством, як необхідна підпора й важливий аргумент у політичній та ідеологічній боротьбі.

Величезне значення мав вихід у світ Острозької біблії 1581 р. «не лише для українсько-білоруської православної церкви, але й для всіх народів, в яких літературною була церковнослов'янська мова» <sup>63</sup>. Г. Смотрицький в подяці князю К. Острозькому за видання цієї книги оцінює її як «непоб'димо оружжє, остр'їшеє меча обоюдоостра» <sup>64</sup>. Сила біблії в тому, що, звертаючись до людей усіх чинів, вона викликала патріотичні почуття, чим була близька до простого народу, пробуджувала свідомість «в с'є время люто і плача достойно» <sup>65</sup>, зміцнювала переконання. Видання біблії було політичним заходом, бо свідчило про розгортання національної культури і прилучення її до тогочасної європейської культури, а насамперед констатувало появу національно-визвольної боротьби. Біблійні сюжети з боку вулиці розпочиналися «Неопалимою купиною». Тут Мойсей <sup>66</sup> зображений не з скрижалями, як в іконі «Преоб-

<sup>63</sup> *Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні, с. 95.*

<sup>64</sup> *Біблія... — Острог, 1581, с. 4.*

<sup>65</sup> Там же, с. 7.

<sup>66</sup> Мойсей із заповідями часто виступав в протестантських переказах Біблії першої половини XVI ст. як символ закону, Старого завіту, смерті (*Krakowski P. Pomnik nagrobny ks. Ostrogskich. — In: Studia Renesansowe. Wrocław, 1957, t. 2, s. 35—36.*)

раження», а пастухом перед кущем (на кущі напис як заклик до визвольної місії пророка). Сценою підкреслювалась відповідальність за долю народу і готовність до звільнення його від рабства — так цю ідею усвідомлювало братство. В «Царі Давиді» шановано творця виняткової краси релігійної лірики — псалмів, яка здобула широке визнання в той період духовного пробудження.

Мелхіседек та Аарон сприймалися як втілення ідеї правильного священства, в їх образах втілювалась думка про могутніх діячів церкви.

В сценах абсиди розкривались найсвятіші догмати православної церкви: евхаристія (сцена привітання Мелхіседеком — царем Салимським (Єрусалимським?) і верховним жерцем (священик боговишнього — праобраз Христа) Авраама після перемоги над військами месопотамських царів, з врученням трьох хлібин та вина; спокутування жертви («Жертвоприношення Авраама») та «Благовіщення й «Успіння» як храмових посьвят. Метопа абсиди не наповнені асоціативним актуальним змістом. Лише по центру на окремій метопі є зображення ставропігійського хреста — важливої емблеми незалежності братства від міських церковних властей. Образи південної стіни належать до найпопулярніших і традиційних — в них проводилась думка про непохитність православ'я.

Різноманітний зміст 13 метоп складає монолітну програму; на той час жодний храм так всебічно не демонстрував свої цілі (далеко нерелігійні) й переконання, як братська церква. Не дивно, що храм відіграв роль ідейного та організаційного центру в братському русі. Художнє вирішення метоп не відзначається стильовою цільністю. Новозавітні сцени виконувались на основі традиційної іконографії, в деяких з них, як «Успіння», «Св. Юрій», використані пластичні



засоби народного мистецтва. Цьому новозавітному циклові властиве тонке відчуття монументальності, що його органічно єднає з архітектурою.

Натомість, метопа з старозавітними сценами виконані в іншому пластичному ключі. На їх вирішенні позначилась відсутність в українському мистецтві опрацьованої іконографії, бо зображення пророків, як вони змальовувались в іконі «Похвала богородиці» та пізніше в іконостасах, до уваги, очевидно, не брались. Новизна сюжетів, що розв'язувались композиційно ускладнено, спиралась на графічні твори західноєвропейського мистецтва. Цілком слушно для метопа потрібні були не знаки, не іконографічно застигли образи, а розповідальна дія, як вона розкривалась у Біблії, з запасом асоціативних ідей та паралельних зіставлень. Тому так «нескульптурно» вирішені метопа з зображенням Мойсея перед палаючим кущем<sup>67</sup>, Давида, що грає на арфі, жертвоприношення Авраама.

Зображення Аарона відгадується по розквітлій пастушій палиці, яку він тримає в руці, як доказ його обраного жрецтва. Ритуальний одяг першосвященника, його вигляд запозичено з польських видань Біблії<sup>68</sup>. По суті, такими бачимо Аарона і Мелхіседека на дияконських дверях початку XVII ст., зокрема в п'ятицькому іконостасі<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Сцена запозичена з ілюстрації в кн.: Biblia. — Kraków, 1577, арк. 34/2.

<sup>68</sup> Ритуальний одяг священослужителя передається двічі: в біблії радзівилівського видання в Бресті 1563 р. (арк. 48) і краківського видання 1575 р. (арк. 51). Різниця між ними в тому, що на брестському зображенні кадило в лівій руці, на краківському — в правій.

<sup>69</sup> Згодом збагачені іконографією образи Аарона і Мелхіседека зазнають певних змін, особливо в передачі ритуального одягу, як це видно, на зображенні Мелхіседека в святодухівському іконостасі (1650 р.).

Для сцени «Вітання Мелхіседеком Авраама», очевидно, не знайшлося відповідного прототипу. Ця метопа належить до оригінально створених, а характером пластики, як і метопа «Благовіщення» (спільність вирішення вказує на одного автора), відноситься до найвищих досягнень ренесансної скульптури в українському мистецтві.

Така різноманітність художнього вирішення метопа ускладнює питання авторства. Відпадає думка про будівничого Амброзія Прихильного<sup>70</sup>, якому не належали ні ідейна програма, ні виконання фриза. Відсутні також прямі аналогії з жовківськими метопами. Але можна провести паралелі між метопою «Зустріч Мелхіседека з Авраамом» та надгробником Андрія Сенинського, яких об'єднує розуміння цільності скульптурної маси, внутрішнє драматизоване напруження та трактування деталей.

Над метопами працювала група майстрів, яка втілювала художньо-ідейний задум замовника-братства.

Метопа Успенської церкви ввійшли в історію українського мистецтва як унікальна пам'ятка, в якій поєднанням актуальності та глибини ідейного змісту з високим рівнем мистецького втілення створено приклад синтезу — вищого досягнення тогочасної епохи. В цьому розумінні синтез нового типу передусім виявився на злитті скульптури та архітектури, в досягненні повної рівноваги між тектонікою та декором.

Серед монументальної скульптури Львова визначне місце посідає скульптурна група «Бій архангела Михаїла з сатаною»\*. Група призначалась як

<sup>70</sup> Про непричетність до створення метопа А. Прихильного аргументовану думку висловив М. Гембарович (*Gębarowicz M. Studia nad dziejami...*, s. 228).

\* Зберігається в збірці Львівського історичного музею (далі — ЛІМ) (виставлена в музеї-арсеналі).

емблема для королівського арсеналу\* за прикладом однотипних емблем арсеналів Антверпена, Аусбурга і спочатку розміщалася на порталі внутрішнього двору арсеналу. Її ініціатор, очевидно, архітектор Павло Гродтор, очевидно, навчаючись в Антверпені, зицький, навчаючись в Антверпені, був обізнаний з тогочасними пам'ятками цього та інших міст. Можна допускати, що враження від головного входу аббатства св. Михаїла в Антверпені послужило відправною точкою для вирішення художнього образу порталу королівського арсеналу у Львові. Справа в тому, що вхід до аббатства пізньоренесансних форм завершує скульптурна група із зображенням бою архангела Михаїла з сатаною<sup>71</sup>. Однотипний характер скульптурної групи, очевидно, за задумом архітектора, підходив для Львова, а парадний портал вінйо-лосерліанських маньєристичних форм служив би для неї відповідним п'єдесталом.

Якщо портал, що сконцентрував досягнення ренесансної архітектури у Львові і найновіших художніх вирішень теоретичної і практичної європейської думки, сприймався цілком закономірно, то скульптурну групу можна зарахувати до виняткових явищ. Її виділяють актуальність ідейно-естетичних вимог, образна глибина і зразковість художньої форми\*\*. В ній втілювалась потреба в тематичних, популярних в маньєристичному мистецтві історіях із загостреними ситуаціями, з зіткненнями контрастних характерів. За розповідальністю група близька до метопа Успенської церкви.

\* Архангел Михаїл вважався покровителем військової ратної справи.

<sup>71</sup> Belgische. Kunstdenkmäler / Herausgegeben von Paul Clemen. München, 1923, Bd. 2, s. 194, il. 146.

\*\* Існує традиційна думка про неодноразовість створення постатей архангела і сатани. Сатану, як архаїчнішого за трактуванням, відносять до XVI ст.

Все ж зображення «Бій архангела Михаїла з сатаною» відзначає наявність певних неузгоджень, і закономірно з'явилася думка про різноманітність створення кожної з постатей, насамперед в образному вирішенні, яке ускладнило стильове визначення, бо в постаті архангела дотримано позицій ренесансу, а в його антиподі — їх заперечення. Архангел Михаїл зображений молодим воїном, в обладунку — про його святість нагадують лише декоративно трактовані крила. Він належить до найгармонійніших образів львівської скульптури першої половини XVII ст. В цьому воїні, сильної волі й мужності, втілена ренесансна ідея про гуманне призначення людини на землі. В українській поезії першої половини XVII ст. архангел Михаїл прославляється як захисник від життєвих бід і несправедливостей<sup>72</sup>.

Образ сатани відбиває на собі не ренесансне, в межах реальності антропоморфне уявлення цього ества, а маньєристичне під дією містичних ідей контрреформації. Звідси повернення до готичної ірреальності. Отже, в сатані поєднані фантастичні й натуралістичні форми, з перевагою в загальному трактуванні декоративності: тіло людини, руки з пазурами на пальцях, одна нога — людська, друга — замість ступні має лапу хижого птаха, голова — поєднання форм папа і пса, — таке зображення відповідає фламандській маньєристичній інтерпретації сатани (Франс Флоріс, «Падіння ангелів», 1554 р., музей в Антверпені; маскарони із серії Корнеліса Флоріса та Вредемана де Вріза).

Таким чином, змінювався зміст групи, замість ренесансного діалогу контрастуючих величин, в якому перемагала гуманна засада як перевага

<sup>72</sup> Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст., с. 262.

духовно високого над приземленим або ж прекрасного над огидним, вступала в силу контрреформаційна ідея диспропорційності сторін.

За поширеним твердженням, скульптурна група «Бій архангела Михаїла з сатаною» відлита близько 1638 р. львівським ливарником Каспаром Франковичем (Франком)<sup>73</sup>. Але автором цієї пам'ятки не міг бути Каспар Франкович. Він належав до відомої у Львові родини людвисарів. У майстерні Франковичів відливалися гармати, які славились далеко за межами Львова, дзвони. Незаперечно, що Каспар відлив за готовою моделлю постать архангела Михаїла, як були тут же виготовлені олов'яні саркофаги Снявських, Адама — Єроніма та його синів Миколи, Олександра і Прокопа. Висловлювалося досить слушне припущення, що постать Прокопа відлита за моделлю, яку створив Йоганн Пфістер, і що між посталями Прокопа та архангела Михаїла існує стилістична спільність, навіть подібність в рисах обличчя<sup>74</sup>. Але для спільності авторства є ближчі паралелі — це дерев'яна постать архангела Михаїла<sup>75</sup> з вівтаря костюлу с. Біще (поблизу Бережан), яка відзначається виключною майстерністю виконання. В металевому і дерев'яному архангелах ідентичне трактування обладунку, деталей, зокрема перев'язаної через плече стрічки з характерними бган-

<sup>73</sup> Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні XIV—XVIII ст. — К., 1973, с. 29, 126 (постать архангела відлита з олова, сатани — з бронзи).

<sup>74</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 176. П. М. Жолтовський дотримується протилежної думки. Він твердить, що архангел і саркофаг Прокопа створені в людвисарні Каспара Франковича, лише постать сатани була виконана на столітті раніше архангела (Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні XIV—XVIII ст., с. 29—30).

<sup>75</sup> Зберігається у збірці ЛКГ (Одеський замок).

ками, нарешті, повторення форми голови і найголовніше — подібність рис обличчя.

Вівтар, як і все художнє вирішення інтер'єра костюлу в с. Біще, створювався за ініціативою Катерини Снявської. Очевидно, над головним вівтарем працював Йоганн Пфістер, про що свідчать характерні ознаки його майстерності. Закінчення робіт планувалося на 1638 р., хоч насправді вони завершені в 1644<sup>76</sup>. Пфістер здійснював їх в останні роки свого життя; він помер 1642 р.

Таким чином, збігаються за часом створення два однойменні образи. Можна допускати, що з невідомих причин повністю групу Пфістер не встиг зробити. До постаті архангела була припасована виготовлена іншим майстром фігура сатани. Про штучність їх поєднання свідчать підставка-подіум під правою ногою архангела і нарочита зігнутість в коліні лівої ноги (архангел, очевидно, первісно стояв на двох, злегка розставлених ногах).

Фігуру сатани, досить еkleктичну, виготовлено способом ливарства і ковальства. Деякі її деталі і загальний характер декоративності проступають в рельєфній емблемі «Св. Юрій, що бореться з драконом» з дзвону, відлитого 1633 р. Каспаром Франковичем<sup>77</sup>. Вірогідно, майстерня Каспара Франковича, відливаючи за моделлю Пфістера постать архангела, доповнила скульптурну групу фігурою сатани. Лише в такому варіанті можна говорити про те, що дві постаті, архангела і сатани, які складають цільну групу, створювались майже одночасно, але різними майстрами. Розходження творчих позицій та естетичних ви-

<sup>76</sup> Fridrich A. Historia cudownych obrazów NMB w Polsce. Kraków, 1904, t. 2, s. 188; Gębarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 352.

<sup>77</sup> Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні XIV—XVIII ст., с. 26.

мог авторів й було причиною стильового неузгодження між посталями.

Скульптурний портрет активно розвинувся в українському ренесансному мистецтві, зокрема в надгробному зображенні. Його призначенням були храми або спеціальні каплиці-мавзолеї, а замовниками — вища магнатурія, світська і духовна та особливо середня шляхта, якій імпонував такий спосіб увіковічення. Шляхетський надгробник відзначався громіздкими, пишними декорованими формами, нагадуючи фасад палацу або портал, де на підвищенні в ніші розміщались постать людини в лежачій позі.

Скромніший тип надгробника, епітафійний, з погруддям замовника, поширився серед багатого міщанства. Якщо перший розвивався на українських землях в руслі ренесансного мистецтва протягом другої половини XVI ст., то другий, позначений маньєризмом і духом контрреформації, — в першій половині XVII ст. Але категоричної межі в часі між ними не існувало. Ще в другій чверті XVII ст. краківський каштелян Юрій Збараський замовив за давнім звичаєм пишний надгробник<sup>78</sup>, і тоді ж створював Йоганн Пфістер в Бережанах величаві пам'ятники для Снявських. Все ж між двома типами надгробників накреслилась глибока духовна різниця, пов'язана із стильовими змінами та вузьокласовими інтересами замовників, а також неоднаковим підходом до оцінки людини.

Прототипами таких меморіальних пам'ятників були королівські вавельські надгробники, створені флорентійськими скульпторами. Найпоширенішим зразком розміщення чоловічої постаті на саркофазі була постать короля Зигмунта I Старого. Жіночі удоблялися Анні Ягейлонці — в

<sup>78</sup> Tomkiewicz W. Polska kultura artystyczna w progu XVII w. — In: Sztuka około 1600, s. 16.

старомодному одязі, незалежно від зміни моди в той час. Проте образна інтерпретація, розуміння засад пластичної форми виступали з мистецьких національних традицій.

На українських землях такий спосіб увіковічення з'явився із запізненням, що пояснювалося історичними причинами: Люблінська унія 1569 р., прийняття українською шляхтою католицизму й зрівняння в правах з магнатами. Але й тут цей спосіб виявився нерівномірно: активно в Галичині, зрідка на Волині і лише один надгробник Костянтина Острозького в Києві.

Шляхті імпонував королівський взірць — лицар в обладунку, що напівлежить на саркофазі, підперши голову рукою, охоплений раптовым сном. Поруч знаходиться меч. Надгробник не нагадує про смутну розлуку з земним світом, як здебільшого в італійських пам'ятках<sup>79</sup>, з переважанням образів горя, страждання та безсилля<sup>80</sup>. В меморіальних пам'ятках Польщі й України підкреслена тема мужньої перемоги над смертю, про яку нагадує лише напис. Людина представлена готовою до дії, з прагненням слави та вдячливої пам'яті потомків. Не менш виразно супроводжували образ померлого гордовитість та чванливість, зафіксовані в геральдичних та символічних емблемах, в знаках суспільного становища, що включалися в декоративне обрамлення надгробника.

Пози чоловічих постатей відзначалися, незважаючи на стереотип, все ж деякою різноманітністю<sup>81</sup>, жіночих —

<sup>79</sup> Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения, с. 152.

<sup>80</sup> Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. — М., 1956, с. 144.

<sup>81</sup> Польські дослідники надгробних пам'яток розділяють пози постатей на два типи: «сансовіновське», що походить із стовпного Якопо Сансовіно типу надгробника,

шаблонністю з обов'язковими атрибутами: вервицею та молитовником. Київський надгробник Костянтина Острозького виділяється серед усіх створених на Україні надгробників динамізмом вирішення. Постаць князя пройнята трагічною конвульсією, в ній виражена тема не заспокоєного сну, а немов мужнього пробудження. В цьому полягала запрограмована концепція змісту, оскільки активність, динаміка, діяльність особи вважались атрибутом «розумної душі»<sup>82</sup>.

Все ж надгробники з лежачою постаною були прикладом консерватизму в мистецтві. Це був консерватизм замовників. Шляхта, захоплена ідеєю непорушності створеного самою для себе «раю на землі» та збереженням свого політичного статусу, який її повністю влаштовував, не прагнула новаторства<sup>83</sup>.

Ідеологією шляхти став з кінця XVI ст. сарматизм — прославлення лицарського її походження. Звідси випливала необхідність ідеалізації та приблизності подібності. І в пам'ятках індивідуалізація постаті ролі не грала — постаць заготовляли заздалегідь<sup>84</sup>. Таким чином, портрет в цьому виді зображень мав відносно значення.

Найраніші надгробки, що з'явилися на Львівщині, відносяться до 50-х років XVI ст. Вони були створені іноземними майстрами. Бронзова плита із зображенням львівського ста-

та «мікеланджелівське», або «кінетичне», яке відзначалося не лише зовнішнім динамізмом, а й складною ідеологічною програмою (Zlat M. Ležace figury zmariých w polskich nagrobkach XVI w. — In: Treści dzieła sztuki. Warszawa, 1969, s. 108).

<sup>82</sup> Ibid., s. 109.

<sup>83</sup> Tomkiewicz W. Polska kultura artystyczna..., s. 15.

<sup>84</sup> «Ще в 1620 р. канцлер Альбрехт Радзівіл бачив у Жовкві декілька готових надгробників, яким бракувало закінченості голів» (Ibid., s. 16).

рости Миколи Гербурта була виготовлена нюрнберзьким майстром Панкратієм Лябенвольфом (1555 р.)<sup>85</sup>.

Італійцю Джованні Маріо Падовано (Моска) приписують невеличкий надгробник Криштофа Гербурта (1558р.)<sup>\*</sup>. Пам'ятник відноситься до поширених в Італії мотивів «сплячих путті» з символами смерті — вінком та черепом<sup>86</sup>. Це ідеалізоване зображення оголеної дитини, що втілювало генія смерті, готичними ремінісценціями і віддаленими передчуттями контрреформації не здобуло в свій час резонансу.

Значний слід залишили у Львові та за його межами нідерландці Герман Гутте та Генріх Горст. Хоч вони творили в дусі італійських впливів, але їх північне походження виявляється в увазі до деталізації та надмірної декоративності. Діяльність Гутте<sup>87</sup>, прозваного Чапкою (Шапкою), розгорнулася не стільки у Львові, де він отримав право горожанства, скільки в провінції (з 1566 по 1582 р.). Його шлях до Львова пролягав через Краків. Тут сформувався характер творчості Гутте, що не виходив за

<sup>85</sup> Łoziński W. Pomnik grobowy Mikołaja Herburta w katedrze lwowskiej. — Kwartalnik historyczny, 1905, rocz. 19. В міському архіві м. Нюрнберга зберігається запис про те, що місцевий майстер Панкратій Лябенвольф створив в 1551 р. надгробник для Львовольфа, замовником якого був Микола Гербурт Одновський (прозвище Одновський походить від села Однова, яким він володів і яке знаходиться поблизу Куликова). Микола Гербурт був каштеляном в Перемишлі, возводою в Сандомирі і після смерті Станіслава Одровонжа став львівським старостою — з 1537 до 1555 р. Помер 1555 р.

<sup>\*</sup> Надгробник Криштофа Гербурта (помер в два роки) знаходився в костелі Фельштина в маєтку Гербуртів (тепер с. Скелівка), нині зберігається в ЛКГ.

<sup>86</sup> Kotakowska M. Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku. — In: Studia Renesansowe, t. 1, s. 247.

<sup>87</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 105.

межі добротного ремісництва. Жодна з його робіт не підписана, і лише спираючись на стилістичний аналіз та архівні дані, що вказують на місце і рід діяльності майстра, Гутте приписують ряд творів, нерівномірних за художнім рівнем: надгробні плити за художнім рівнем: надгробки Бзов-Станіслава Ганля і Балтазара Бзовського\*, надгробники Олександра Ванка Лагодовського і Анни Синявської\*\*, а також надгробник перемиського єпископа Валенти Гербурта\*\*\* (усі виконані протягом 70-х років XVI ст.).

Іх розміщення в різних місцях Галичини вказувало на існування налагодженої майстерні. Поширений зразок лицарського надгробника Гутте використовував без будь-яких змін, що власне й об'єднує надгробники Бзовського, Лагодовського та Ганля, хоча останній, відійшовши від стереотипу задля свого міщанського походження, зображений в одязі багатого купця. Відсутність лицарства в трактуванні постаці Ганля (до речі, єдиний зразок такого надгробника в українському мистецтві того часу) вплинула на зміну атрибутів: в лівій руці купець тримає клепсидру, та й пластична сторона цілості вирішена в параметрах народної скульптури, відзначаючись диспропорцією, навівною ритмічністю та декоративізмом. Тією чи іншою мірою такі риси власності і двом попереднім згаданим надгробникам. Лише в обличчях простежується прагнення відтворити образ, близький до дійсності. Лагодовський

\* Львівський кафедральний костюль.  
\*\* Зберігаються в ЛКГ. Надгробник О. Лагодовського був дощенту розбитий, але після реставрації повністю відновлений. Постаць Анни Синявської сильно понижена, за фотоматеріалами була реконструйована. Виставлена в Олеському замку.

\*\*\* Надгробник Валенти Гербурта знаходився в костелі с. Скелівка Самбірського району Львівської області, тепер — у бернардинському костелі у Львові.

виглядає старим селянином (хоч помер у 49 років)\*.

Пам'ятник Лагодовського цікавий тим, що на ньому зберігся стародавній напис тогочасною українською мовою: «Ту лежить урожений Александръ ванко Лагодовский с Лагодова который жилъ на свѣтъ лѣтъ М... ПРЄ/ ставися мѣсяца сті..ня К.. дня року АФѠД который гробъ дала справити на паметку малжонка своего уроженая Барбара Сѣнна Лагодовская. Бже Б УДИ милостивъ Дши его».

Кращим серед названих чотирьох пам'яток, безсумнівно, є надгробник Анни Синявської (знаходився в каплиці бережанського замку), третьої дружини Єроніма Синявського, що померла в 1574 р. від родів в дуже молодому віці<sup>88</sup>. Постаць з білого алебастру трактована надзвичайно пластично завдяки лініям блянок одягу, які своїм характером нагадують ритмічне вирішення драпіровок на іконах XVI ст. Образ молоді жінки сповнений одухотвореного поетичного почуття. Скульптурний образ А. Синявської глибоко пройнятий ідеєю перемоги життя над смертю, що виходила із світогляду епохи Відродження<sup>89</sup>.

\* Лагодовський мав невеликий замок в с. Лагодіві, в трьох кілометрах від Кучманського шляху, який часто зазнавав ворожих нападів.

<sup>88</sup> У питанні авторства надгробника А. Синявської відсутня єдність думок: одні приписують його створення Генріху Горсту (Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 122), інші — Герману Гутте (Gębowicz M. Studia nad dziejami..., s. 40). Цікавою деталлю скромного архітектонічного оточення є аттик, що нагадує декоративне завершення порталу палаццо Корнята у Львові. Така подібність декоративних мотивів є не свідченням спільності автора, а може бути лише підтвердженням спільності художніх потоків, що виходили з єдиного центру.

<sup>89</sup> Мимоволі виникає паралель між надгробниками Анни Синявської та Іларії дель

Надгробник Валенти Гербурта ще раз переконув у відносності портретної подібності. Гербурт помер віком 49 років, і його зовнішній вигляд відомий з старого портрета, який ні в якій мірі не відповідає постаті з надгробника. Скульптура високого рельєфу передає облагороджений вигляд похилого віку пастиря, нагадуючи прототи́пи з надгробників краківських єпископів Анджея Зебжидовського та Пилипа Падневського з вавельського кафедрального собору, створених Яном Михаловичем з Ужендова. На кожному із зазначених надгробників активно відбитий вплив пародного мистецтва. Ця фольклоризація надає їм яскравого національного забарвлення.

Невисокий художній рівень визначає також скульптурне вирішення постатей Миколи та Єроніма Синявських в двох'ярусному надгробнику (80-ті роки XVI ст.)\*. Як уже згадувалось, їх автором був Генріх Горст; про це свідчить підпис майстра у вигляді ініціалів Н. Н. та ремісничого знака — косинець і циркуль<sup>90</sup>.

Надгробник Синявських — це солідного вигляду споруда, що нагадує фа-

Каретто, простежена в світлі думок Д. Рескіна (*Рескин Д. Искусство и действительность*. — М., 1900, с. 35).

\* Уцілілі фрагменти постатей тепер зберігаються в ЛКГ.

<sup>90</sup> Твори Генріха Горста (у Львові жив з 1573 по 1590 р.) на відміну від Гутте, відзначалися важкуватістю. Мабуть, прозвище Згідливий, дане йому у каменярському цеху, членом якого він став 1582 р. (*Kowalczyk M. Cech budowniczy we Lwowie...*, s. 67), влучно виражало його особисті якості, а також характер творчості. Горст, як і Гутте, був підприємцем, займався видобуванням алебастру і вів торговельні справи з Вроцлавом, Познанню, Краковим, виконував замовлення для Львова, Кракова, Бережан, а після 1590 р. залишив Львів заради Познані, де і помер близько 1612 р. Життєдіяльність Г. Горста розкрита в дослідженнях В. Лозінського, Т. Маньковського, А. Бровіга, М. Гембаровича з достатньою повнотою.

сад ренесансного палацу, зроблена добротна, але без творчої фантазії та одухотвореної витонченості. Відповідними оточенню є дві важкі, заковані в кам'яні обладунки фігури старих воїнів, як дві каплі води подібних один до одного — художник ні в їх позах, ні в атрибутах нічого не міняв. Ця ритміка повторень справляє враження мужньої і впевненої в собі сили, чому сприяє занадто узагальнене моделювання об'ємних фігур, позбавлених індивідуалізації, однак репрезентуючих ідеальне втілення лицаря-воїна.

Надгробник Яна Синявського, що знаходився поряд двох'ярусного надгробника його батька і брата в каплиці бережанського замку, мав на архітраві дату 1584\*. Постаць вирізьблена з білого каменю на відміну від червоного мармуру, що послужив матеріалом для попередніх двох зображень. Пластичне трактування виявляє засади майстерності Горста: поверховість моделювання, відсутність виразу на плоскому обличчі, незграбність відчуття природності руху тіла.

Надгробники створювали приїжджі до Львова краківські майстри: Себастьян Чешек, Ян Бялий та Ян Заремба. Два перші вчилися в майстерні Яна Михаловича.

Чешек належав до найталановитіших майстрів, які працювали у Львові та його околицях в останній чверті XVI та на початку XVII ст. Він переніс на львівський ґрунт ліризм вчителя і його любов до орнаментики на шкоду конструкції. Ці особливості знайшли у Львові підтримку й активне збагачення впливами східного мистецтва. До ранніх творів Чешека (у Львові жив з 1570 р.) відноситься надгробник Катерини Рамултової\*\*, під-

\* Деталі надгробника і його завершення з датою зберігаються в ЛКГ.

\*\* Знаходиться в костьолі м. Дрогобича.

писаний майстром: «Opus Sebastiani Czeszek Cracoviensis, Civis Leopoliensis 1573». Він не виділяється серед такого типу творів, але має свої ознаки: рельєфний ренесансний орнамент (на відміну від інших, більш живописних), чітку загальну архітектоніку, підкорення матеріалу задуму художника, стриману наповненість форм і природність розміщення постатей видовжених і витончених пропорцій та багатство лінійних ритмів у б'янках драпіровок.

Все це розкриває джерела впливу італійського мистецтва, вірніше його гуманістичних ідей, дозрілих на іншому ґрунті.

Простежити творчий розвиток за понад сорокалітній період діяльності Чешека у Львові (помер 1612 р.) не маємо можливості. Але не без його впливу створено двох'ярусний надгробник Гербуртів, Яна та його дружини Катерини з роду Дрогайовських (80-ті роки XVI ст.)\*. Цілком можливо, що над посталями працювали різного творчого рівня два майстри. Чоловіча фігура з благородним обличчям вільно розміщена в едикулі, жіноча — застигла з примітивно спрощеним рухом рук та формою ніг, але дивовижно прегарним, наче запозиченим з іконописного мистецтва ритмом б'янок драпіровки, в яких відчутно спогад готики.

Декоративну систему надгробника складають мотиви орлів, кам'яні силуети яких виступають з боків, але їх значення глибше — в цих символіко-поетичних образах приховано легендарну історію роду (повір'я про перетворення представників роду піс-

\* Нема цілковитого впевнення в тому, що це надгробник Яна Гербурта. Існує гадка, що двох'ярусний пам'ятник належить старшому брату Яна Станіславу та його дружині Катерині Бажівні. Надгробник знаходився в костьолі с. Скелівка, тепер зберігається в ЛКГ.

ля смерті в орлів)<sup>91</sup>. Ця готична за своїм ідейним спрямуванням деталь не затьмарює загального ренесансного характеру пам'ятки, навпаки, збагачує її емоційно<sup>92</sup>.

Мужністю і простотою виділяються надгробники Софії Вольської та Андрія Сенинського\*. Уже сам матеріал (пісковик) вимагав значного узагальнення, звертання до крупних мас, меншої уваги до деталей. Очевидно, надгробник дружини набагато поступається художніми якостями перед надгробником чоловіка. Їх початковий вигляд невідомий, не ясно, чи склали вони двох'ярусний масив, на що вказує однакова ширина ніш, чи були розділеними.

Все ж пам'ятники з'явилися не одночасно. Софія Вольська померла молодію, як можна припускати, у 80-х роках XVI ст.; Андрій Сенинський — після 1604 р. Стилістичні риси фігур вказують на двох різних авторів\*\*. Якщо надгробник Софії Вольської, що відзначається певною примітивністю, міг бути створений Яковом

<sup>91</sup> *Watulewicz J. Herburtowie fulsztyńscy i kościół parafialny w Fulsztynie*. — Przemyśl, 1904, s. 25.

<sup>92</sup> Висловлювались здогади про те, що Чешек міг бути автором надгробника Костянтина Острозького (*Dobrowolski T. Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*. — Kraków, 1974, s. 349).

\* Пам'ятники були виявлені в 1966 р. експедицією ЛКГ у підземеллях розібраного в 1950-х роках костьолу в Гологорах Львівської області. Вони колись знаходились у каплиці костьолу, фундатором якого були Андрій Сенинський та його дружина Софія Вольська. Після руйнувань, яких костьол зазнав в 60-х роках XVIII ст., надгробники були знесені в підземелля, де залишалися до наших днів, незважаючи на побудову нової споруди храму на початку XIX ст.

\*\* У надгробнику Софії Вольської є спільність з надгробником Барбара Мнішек (костьол францісканців у Кросно), на якому підпис: «Jacobus Trwaly Leopoliensis fecit» (*Łosiński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku*, s. 128).







Ще більшу активність виявив скульптор щодо Томаша Піравського, якого він добре знав (Піравський був хрещеним батьком сина Пфістера). Створюючи портрет небайдужо йому людини, майстер не міг приховати в цьому об'єктивно-правдивому зображенні ні свого добродушно-іронічного погляду на хворобливу честолюбність Піравського, ні бажання підкреслити фізичні вади портретованого (коротке тіло, випнутий живіт). Майже покоління в єпископській інфулі постать, що стоїть зі смиренно складеними руками (Піравський був відзначений єпископською інфулою в останні роки свого життя), розміщена в скромних розмірах епітафії (1619 р.) \*, яка, очевидно, була замовлена ще за життя суфрагана \*\*.

Без сумніву, у великих, на повний вірст дерев'яних статуях святих Ієроніма, Катерини, Миколи та Єлизавети, створених для головного вітара костюлу с. Біще, втілені портрети представників магнатської родини Синавських. Якщо в св. Ієронімі в кардинальському капелюсі, з левом біля ніг можна побачити риси Адама Ієроніма, що помер в 1619 р., то в св. Катерині втілена натура сильного й вольового характеру, яким й відзначалася Катерина Синавська. Після смерті чоловіка і трьох синів вона взяла в свої руки управління величезними маєтками. Перемагаючи більші часті і тяжкі втрати, Синавська не втрачала самовладання ні перед турками, під час суворих облог замку, ні в часи морових та інших лих, і мала єдину мету в житті — збереження потомственої лінії роду<sup>100</sup>.

Мужність цієї жінки захоплювала сучасників, її життя проходило перед

\* Львівський кафедральний костюл.

\*\* Суфраган — єпископ без єпархії, вікарій, помічник єпархіального єпископа.

<sup>100</sup> Maciszewski M. Brzeżany..., s. 80—81.

очима Пфістера, який починаючи з 1627 р. постійно жив у Бережанах і трудився над надгробниками Синавських. Тому-то зображення св. Катерини — це по-справжньому світський парадний портрет, не позбавлений декоративності та узагальнення, але в якому збережено подих живої натури, що підкреслено огрядними й далеко неідеалізованими формами тіла, міцними, з цупкою хваткою руками та обличчям з слідами в'янення, але владним, сповненим витримки й життєвої потенційності. Безперечно, в створенні цього образу відіграло велику роль безпосереднє спілкування скульптора з живим прототипом, знання життєвих колізій Катерини Синавської та прагнення об'єднати легенду з героїчною бувальщиною (бородатий в чалмі турок, що лежить біля ніг жінки, натякає на звияжні перемоги над ворогами). Дві інші статуї не наділені такою життєвою повнокровністю, їх мистецький рівень поступається перед зображенням Ієроніма та Катерини. Не виключено, що вони виготовлені в майстерні без активного втручання Пфістера.

Груповим портретом можна вважати епітафію Боїмів. Це один з останніх творів скульптора. Його авторство стверджується заповітом Павла Боїма<sup>101</sup>.

Епітафія складається з двох частин: у нижній зображення Юрія Боїма та його дружини Ядвіги, звернених до пієти; у верхній стоять навколпках Павло Боїм з двома синами та його дружина Дорота з дочками. Над ними каскадом здіймаються до центральної постаті Христа по три з кожного боку однакові дитячі фігурки. Рівень майстерності епітафії неоднаковий. Очевидно, в її створенні брали участь

<sup>101</sup> Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 183.

майстерня і, можливо, син Пфістера, який також був скульптором<sup>102</sup>.

Композиція епітафії виходить із традицій сілезького мистецтва, вірніше німецького. Мотив пієти, запозичений з творчості Христофа Вальтера II (вістар з Дрезденського історичного музею)<sup>103</sup>, не належить до кращих досягнень скульптора.

Очевидно, замовлення вимагало дотримуватись традицій, і Пфістер в образах Боїмів повторив своє вирішення портретів надгробника Острозьких в Тарнуві. Все-таки портрети Острозьких більш органічні, в Боїмах же відчувається згасання традиції. Кожен портрет має залякло-незворушливий, але надзвичайно індивідуалізований вигляд. З глибоким реалізмом відтворено образи людей владних і чванливих, за суворого стриманістю яких приховане напружене внутрішнє життя. Пишністю одягу підкреслена соціальна значимість Боїмів, що належали до львівської патриціанської еліти. Їх сутність розкрита скупими штрихами, інколи лише поглядом, манерою тримати голову, непомітним відходом від скованої норми рухом тіла, як це бачимо на прикладі з сухими рисами обличчя Ядвіги. В ній збережений образ фанатично релігійної жінки, що пильно охороняє підвалини сім'ї і свого клану. А на благодушно-розпливчастому обличчі дружини Павла не приховано вираз обмеженості й безтурботності. Глибше розкриті образи Павла та його синів. Пфістер тонко передав

<sup>102</sup> Mańkowski T. Kaplica Boimów we Lwowie, s. 316. Приписувати сину Пфістера, що народився 1620 р., виготовлення епітафії, враховуючи нерівність майстерності, немає підстав. Дві жіночі фігурки (дочки (?)) перед дружиною Павла Боїма та гірлянда однотипних фігурок завершення могли бути доповненнями пізнішого часу.

<sup>103</sup> Heutschel W. Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts.— Weimar, 1966, il. 52, 55, 60.

внутрішню суть Павла, якого добре знав як людину вчену (вчився в Італії, був медиком), що розуміла контрасти епохи та її хижацькі закони. Як гуманіст Павло не міг миритися з несправедливостями і, хоча займав високі суспільні посади, але в своєму заповіті застерігав синів від активної участі в суспільному житті, мабуть, під впливом гірких спогадів про своє перебування на посаді віленського вієта<sup>104</sup>. На портреті обличчя Павла оповите затаєною скорботою, в ньому і безвладна розгубленість, і усвідомлена людська гідність. Сини Павла вибрали різні дороги: один пішов слідами батька — став медиком, другий — вченим, третій загинув молодим, залишивши глибоку скорботу в душі батька, яка вилилася навіть на сторінки заповіту. Двоє з синів зображені перед батьком.

Портрет родоначальника Юрія Боїма, що помер 1617 р., створювався, очевидно, згідно з його живописним зображенням, бо в ньому відсутня гострота живого враження.

Портретна спадщина Йоганна Пфістера посідає в мистецтві того часу виняткове місце. За глибиною розкриття людського образу вона не поступається живописним портретам, а подекуди переважає, торуючи шлях до глибших осягнень в розкритті суті людини. Пфістер творив на більш широкій основі, ніж йому диктували замовники, відкидаючи умовності надгробного зображення контрреформаційного змісту. І якщо його портрети своїм розміщенням ще пов'язані з надгроб'ям, то художньою концепцією, образним вирішенням вони є глибоко світськими. Це маньєристичні твори — в них закладена трагічна роздвоєність, продиктована суперечностями епохи: їм не вистачає справж-

<sup>104</sup> Łoziński W. Patrycyat i mieszczanstwo lwowskie..., s. 77—78.

ньої героїчності, переконаної величчю, сили, на що претендують зображені. Їх зворотним станом є друга прихована тема — безсилля, бездіяльного роздумування, нерішучості. А разом з тим зображені є плоть від плоті люди свого часу. Так, Пфістер фіксує фінал епохи і з гуманних позицій накреслює в портреті цікавість до внутрішнього змісту — програма для наступного етапу розвитку цього жанру.

Певним контрастом до творчих позицій Пфістера виступають портрети каплиці Кампіанів — два мармурові погруддя із зображенням львівських патрициїв Павла і Мартина, батька й сина. Вони належать до колоритних індивідів не лише Львова, а й свого часу.

Ці люди були пов'язані з гуманістичними колами Кракова, вчилися за кордоном і, як справжні представники тієї епохи, наділені «всіма крайностями життєвої і розумової енергії в їх єдності»<sup>105</sup>. Черствий і пихатий, доктор Павло був «людиною суворою, твердою і жадібною»<sup>106</sup>, не знав ні пощади, ні співчуття до своїх підлеглих. Все життя він прагнув до влади і багатства, не любив людей, і його ніхто не любив.

Так і його син Мартин викликав одночасно і захоплення і ненависть. Його, доктора медицини, вихованця падуанського університету, обзивали лихварем, хижакком, злочинцем і тираном рідного міста<sup>107</sup>, і водночас ця людина жертвує на відновлення зруйнованого господарства міста, оборонних укріплень після облог, морових язв, пожеж величезні кошти. Львів був в економічній залежності від свого диктатора і в 1628 р. оголосив йому справжню війну: позбавив його

<sup>105</sup> Valery P. Pièces sur l'art.— Paris, 1934, p. 266.

<sup>106</sup> Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie..., s. 58.

<sup>107</sup> Ibid., s. 61.

го місця в міській раді і навіть міського права. Кампіан не скорився, і в той час, коли наближалась перемога у вигляді королівської реабілітації, він — помер! Все, що Мартин Кампіан робив, він робив з розмахом, демонстративною помпою. Він насаджував монументальні пам'ятки, міську вежу, будував оборонні укріплення, в яких вагомо втілювалися його честолюбство і честь міста. І як визнання цих заслуг в надгробному написі читаємо: Salvo Campiano Felix Leopoldis (Щасливий Львів вітає Кампіана).

Епітафійні портрети Кампіанів — це документи епохи. В них відсутня естетична оцінка людини, вони гранично об'єктивні — тут відтворені з невіддільною правдою, глибокою реальною оцінкою та сміливістю колоритні образи тогочасного Львова. Поряд з узагальненням в портретах виражені індивідуальні характери, запозичені з погрудних зображень нідерландських художників, в яких насамперед скеровувались прагнення на досягнення максимальної фізичної подібності. В зображеннях присутні той же підхід і та ж атмосфера, що панує в таких творах, як живописні портрети Стефана Баторія, Юрія Мнішека, Романа Сангушка. Отже, час створення портретів Кампіанів слід віднести до межі століть, бо вони ще тісно пов'язані з тенденцією XVI ст., що виражалась в досягненні конкретної індивідуалізації, об'єктивної вартості. Як на європейські виміри, таке явище характерне для епохи кватроченто. За стилем ці портрети близькі до статуй апостолів у віттарі, каплиці Кампіанів, бо технічні прийоми обробки мармуру, трактування окремих деталей (очі, вуха, волосся, перенісся, зморшки) виявляють руку одного й того ж скульптора — ним був Генріх Горст<sup>108</sup>. Справді,

<sup>108</sup> Відносно авторства портретів Кампіанів думки дослідників неодностайні. В Лодзьській вказує на їх пізнішу появу, після

між апостолами і портретами існує оптимальний зв'язок, хоч однаковою мірою жива розбіжність між ідеалізацією перших і натуралізацією других як вияв протилежності завдань. Праобразом служили скульптурні погруддя італійського мистецтва, що в даному випадку виражало честолюбне прагнення Кампіанів для підкреслення своєї причетності до гуманістичних кіл\*.

До видатних досягнень портретного жанру належить меморіально-надгробний ансамбль Жолкевських (30-ті роки XVII ст.) в жовківському костюлі. Він складається з двох груп, розміщених обабіч віттаря, в кожній по дві на повний зріст фігури: зліва батько Станіслав й син Ян, справа — мати Регіна з Гербуртів та дочка Софія Данилович. Надгробники являють собою площинні споруди з двома нішами для постатей, обрамлені корінфськими колонами, на імпостах яких стоять статуї патронів зображених осіб. Їх завершують по дві алегоричні фігури на профільованому антаблементі, що лежачи підтримують щити з гербами. Статуї Жолкевських об'ємні: чоловіки в обладунку стоять біля столів, тримаючи в руках булаву й буздиган, ознаки суспільного становища; жінки в традиційних дов-

смерті зображених (Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII wieku, s. 161). Цю думку підтримує М. Гембарович, заявляючи, що епітафії і погруддя з'явилися близько 1660 р., під час реконструкцій, проведених В. Зіморевичем по інтер'єрному і екстер'єрному оздобленню каплиці (Gębarowicz M. Studia nad dziejami s. 61—62). П. Маньковський висуває авторство Й. Пфістера, хоч в характері портретів вбачає руку попередників Пфістера.

\* Портрети такого типу, які, безсумнівно, зберігають в собі ренесансні стильові риси, з'являються на скромних надгробках багатого міщанства в 90-х роках XVI — перших десятиліттях XVII ст. (надгробники Яна Пшибили в Казімежу Дольному, Цепеловських та Добришевських в Кракові).

гих сукнях і хутряних шапках на головах, в руках — вервиці.

Найцінніше в цих пам'ятниках — портрети, в яких передані образи владних людей, об'єднаних спільністю цілей і поглядів. Особисті почуття глибоко сховані під зовнішнім непроникливим панцером. За настороженістю батька відчутна стареча гіркота і тривожні передчуття, а меланхолійні роздуми сина витікають із глибоко вкоріненої пасивності та самотності — контраст зовнішнього і внутрішнього поглиблює образи, що є невід'ємними від свого часу. Тут постає драматичний фінал роду.

Скульптурні портрети Жолкевських глибші й вищі за живописні прототи, з яких запозичена загальна композиційна конструкція та репрезентативний характер. Вони входять до ряду найкращих творів періоду пізнього Ренесансу.

Останнім визначним твором є епітафійний портрет Адама Киселя\*\*. За своїм характером, яскраво вираженою світськістю він близький до попередніх. У цьому поколінню парадному зображенні, що розміщене в неглибокій ніші з барочним важким обрамленням, підкреслена тенденція до героїзації, до свідомо перебільшеної оцінки людини.

По суті, надгробне зображення А. Киселя вже наділене ознаками барочного мистецтва — риторичний пафос на честь київського воеводи в плані поширених парадних зображень того часу, за яким втрачається справжня суть цієї людини. Кисіль був людиною користюлюбною і лукавою. Він пишався своїм місцем «сенатора в короні польській» і як сенатор

\*\* Надгробник А. Киселя (1653 р.) знаходиться в Покровській церкві с. Низкиничі Волинської області. Матеріал — сірий алебастр, поліхромований. Очевидно, поліхромія не оригінальна, а введена значно пізніше.



# ЖИВОПИС

Незважаючи на те що нові гуманістичні ідеали відкрились і втілились раніше в архітектурі, яка повила за собою й скульптуру, все ж живопису належить видатна роль в художньому перетворенні реальної дійсності. Духовний світ людини з його постійним процесом ускладнення зміг розкритися з належною повнотою лише в живопису. Вже в кінці XVI ст. з'являється новий жанр — портрет, поступово зароджувались пейзаж, натюрморт, побутова сцена. Але це жанрове розмаїття існувало ще в межах старих форм, поглиблюючи та збагачуючи їх більшим життєвим досвідом, бажанням у релігійних та легендарних історіях знайти відгук на сучасні події. Світ змінювався і безмежно розширювався навколо людини, і вона, щоб уважніше заглянути в навколишнє середовище своєю практичною діяльністю і участю в наявних подіях, докорінно перебудовувала свою свідомість. Діапазон її духовних запитів нестримно зростав, і старі рамки ставали надто тісними як у житті, так і в мистецтві. Час висував нові ідеали, які відповідали земним праобразам і які своїм змістом наповнювали традиційні образи. Героїчне виражало дух епохи, пронизуючи твори архітектури, скульптури і, звичайно, живопису.

\* \* \*

Не монументальному живопису в цей період випала відповідальна роль, бо не в ньому відкрились новаторські тенденції епохи. Станкові види живопису (насамперед, іконостас) стають конкурентами настінних розмальовань. Однак настінний живопис не був таким рідким явищем, як може здаватися при дослідженні кількох збережених до нашого часу пам'яток. Варто згадати про загиблі живописні ансамблі — Золочівська церква (1530 р.), Успенська церква в Меджибожі (перша половина XVII ст.) або уцілілі фрагменти фресок, нерідко перемальованих, Покровської церкви в Сутківцях (XV ст.), храмів у Гощі (1636 р.), Охлопові (1638 р.) та багато інших, — і картина постає іншою.

всю свою енергію, скеровував під час визвольної війни 1648—1654 рр. на проведення проплететської лінії, ворожого повсталому народові, фальшиво запевняючи про оберігання ним православної церкви, віри й національних цінностей.

Справді, Кисіль помер як член Львівського Ставропігійського братства, у віри своїх батьків, але не був вірним народові і все робив, щоб не допустити союзу козацтва з Росією. Його старання були гідно оцінені: в 1649 р. він, брацлавський староста, отримав місце київського воєводи, надане йому не без політичного прицілу<sup>109</sup>.

Пластика надгробника А. Киселя дуже близька до ансамблю Жолківських, хоча увага в ньому звернена тільки на зовнішнє окреслення, отже, перевагу здобули декоративні елементи, суха ритмічність, схематична узагальненість форми — в портреті втрачалась ренесансна традиція.

Роль скульптури в тогочасному мистецькому житті на Україні надзвичайно активна, незважаючи на те, що своїм розвитком вона завдячувала двом джерелам, від яких була повністю, особливо на перших порах, залежна і з яких черпала оживлюючу насагу: архітектурі та живопису. Очевидно, така органічна взаємозалежність сприяла створенню синтезу як вищого мистецького досягнення епохи. Синтез конкретизував харак-

<sup>109</sup> Документи Богдана Хмельницького (1648—1657). — К., 1961, с. 103, 114, 165.

тер скульптури, її художньо-ідейну програму, але не вичерпував усіх її можливостей. Справді, в скульптурі прямолінійніше, ніж в живопису, відбилась ідеологічна боротьба того часу, з її полярними ворогуючими контрастами. З одного боку, прогресивні ідеї національно-визвольної боротьби, утвердження національної самосвідомості, що знайшло відбиття в діяльності братств, з другого — антигуманна спрямованість контрреформації. Остання наче сприяє становленню скульптури, але, спираючись в своїй політиці на маньєризм і використовуючи в ньому ірраціональність, тенденції містицизму і готики, відхід від реальності задля безвихідно понурої абстрактності, доводить пластику до вихолощення і поступового в ній згасання здорових ренесансних основ. Католицька реакція при потуранні бюргерства, в данному випадку львівського, з його нахилом до провінційного спокійного існування, нанесла мистецтву скульптури тяжкий удар, від якого воно тривалий час не могло оправитись. Тому санкціонується надалі цехове ремесло, підтримується прикладний декоративізм на шкоду творення образів глибокого суспільного змісту, надовго зникає портрет. Все те краще, що з'явилося в українській скульптурі протягом майже столітнього періоду перед національно-визвольною війною 1648—1654 рр., відобразило в собі прогресивні спрямування з їх ренесансним гуманізмом й духовним розкріпаченням людини.

До речі, такого багатства розписів високого художнього рівня, як це мало місце в XIV—XV ст., у наступні роки уже не спостерігаємо. Але безслідно не минув для подальшого розвитку українського мистецтва нагромаджені досвід, і цінними виявилися розписи ротонди в Горянах (XIV—XV ст.) з їх по-земному людяною одухотвореністю образів; цикли фресок у Вислиці (кінець XIV — початок XV ст.), в Сандомирі, Вавелі, Кракові і, нарешті, в Троїцькій каплиці в Любліні, в яких неухильно розвивалось прагнення до розкриття психологічно складних людських взаємовідносин.

Щільно пов'язані з цим періодом розписи, збережені в невеликих фрагментах церкви св. Онуфрія в Лаврові і Вірменської церкви у Львові. Їх створення відносять до кінця XV — початку XVI ст. Ці фрески викликають особливе зацікавлення і досконалістю художніх якостей, і красномовним свідченням активних творчих контактів між слов'янськими і сусідніми народами. Лаврівські фрески були створені за зразками, поширеними в Молдавії і на Балканах, пов'язані вони і з сербським монументальним мистецтвом<sup>1</sup>.

Цикл лаврівських фресок, присвячений акафісту богородиці, в українському мистецтві є унікальним. Чимало з його сцен були невідомі на Україні і надовго залишились натхненними зразками. Своєрідне архітектурне тло, глибокий духовний зміст образів, а також насичений колорит спостерігаються в багатьох іконах, які походять із самбірсько-лаврівського кола. Саме людяність почуттів і перетворена ними краса ликів лаврівських сцен були підхоплені іконопис-

<sup>1</sup> Рогов А. И. Фрески Лаврова. — В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа (искусство и культура). М., 1973, с. 339—349.

цями наступного століття для утвердження гуманістичних ідеалів.

У розписах Вірменської церкви вбачають точки зіткнення з мистецтвом Новгород і Пскова<sup>2</sup>. Живопис її відзначається динамічністю, пафосом руху, сміливістю ракурсів, психологічною експресією. У постатях накреслюється прагнення до передачі об'ємної форми.

Глибоке духовне насичення, високий рівень виконання, краса колориту (в ньому, як і в образній спільності, є певна спільність двох пам'яток)<sup>3</sup> ставлять розписи Лаврова і Вірменської церкви у Львові на особливе місце. Вони завершують класичний період українського монументального мистецтва і перебувають на підході до нового, ренесансного періоду. Але закладені в них починання не отримали свого розвитку. Велика в часі перерва, якою відділені ці два творіння від розмалювань дерев'яних церков першої половини XVII ст., не заповнена з'єднуючими ланками. Не збереглася настінна темперна поліхромія, на що вказують архівні документи Львівського кафедрального костюлу<sup>4</sup>. Не розв'язаним залишається питання, чи був здійснений розпис повозбудованої Успенської церкви у Львові на кошти молдавського господаря Олександра Лопушняну та його дружини Роксани, як того бажав ктитор у грамоті від 22 квітня 1565 р.<sup>5</sup>

У нових умовах, у несприятливій для монументального живопису атмосфері здійснюються протягом першої половини XVII ст. лише розписи де-

<sup>2</sup> Логвин Г. Н. Украинское искусство, с. 91.

<sup>3</sup> Овсийчук В. А. Армяно-украинские творческие связи. — Ереван, 1978, с. 2—3 (доклад на II Международном симпозиуме по армянскому искусству).

<sup>4</sup> Maikowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. — Wrocław; Kraków, 1959, s. 75.

<sup>5</sup> Юбилейное издание..., док. 19, с. 9.

рев'яних церков. Із уцілілих до нашого часу слід назвати церкви св. Параскеви в с. Радруж та св. апостола Якова в с. Поворозник (обидві на території ПНР), розписи яких створені майже одночасно — на рубежі XVI—XVII ст., а також церква Різдва богородиці в с. Хотинець поблизу Яворова (1615 р.), св. Духа в с. Потеличі (перша половина XVII ст.), церква Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (перед 1636 р.). Їх виконавцями були народні майстри. В першій половині XVII ст. іконографія стінопису на Україні позбувається догматичної окостенілості, суспільна свідомість вимагає втілення нових ідей в певних сюжетах з життєвою переконливістю.

Величезної популярності набувають цикли страстей (пасій) та богородичний. Їх переважно розміщували на північній і південній стінах.

У с. Потеличі цикл страстей складається з двадцяти п'яти сцен<sup>6</sup>. Розписи розраховані на демократичного сучасника — звідси відсутність алгорій, містицизму, для полегшення сприймання й більшої зрозумілості в сцени внесені тогочасні елементи: костюми, предмети побуту (ковані цвяхи, ткани рядна, драбини, ключі та ін.) — і, що найважливіше, національні особливості образів. Художник при цьому не залишався об'єктивним виконавцем. Він таврує і сміється над ворогами, виявляючи колоритний народний гумор та гостру сатиру.

Вибір страстей не випадковий. Муки Христа закликали не стільки до співчуття, скільки до роздумувань над соціальною несправедливістю, виховуючи волю, ненависть до зради, готовність до самопожертви. Останнє було особливо поширеним серед народу. В пам'яті зберігались страсти

<sup>6</sup> Миляева Л. С. Росписи Потелича. — М., 1971.

Івана Підкови, Северина Наливайка, Григорія Лободи, героїчні перемоги на суші й на морі запорізьких козаків під проводом гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного — битви під Очаковим і Перекопом, під Кінськими Водами, зруйнування фортеці Синопа й Трапезунта тощо.

Ідею самопожертви обґрунтував, посилавшись на приклад пасійних мук Христа, З. Копистенський<sup>7</sup>.

Замовниками розписів потелицької церкви св. Духа були члени гончарного цеху. Вони не раз виступали проти гноблення шляхти та релігійних переслідувань разом з усім трудовим населенням міста. Їх ватажками були святадохівські священики, що способом життя не відрізнялися від плебейської маси. Тому й розписи пронизує народний дух, втілений в релігійну оболонку. «Почуття мас, — писав Ф. Енгельс, — живилися виключно релігійною поживою; через це, щоб викликати бурхливий рух, треба було власні інтереси цих мас виставляти їм у релігійному вбранні<sup>8</sup>.

Справді, почуття, втілені на стінах невеликого храму, виражали загальнонародні сподівання, прагнення. Київський митрополит Іов Борецький в своїй «Протестації», змальовуючи тяжкі страждання українського народу, закликав до збереження величезної самосвідомості і переконаності задля відстоювання своїх законних прав: «Стійте твердо і без коливань і без сумнівів»<sup>9</sup>.

У сценах «Успіння богородиці» і «Богородиця Печерська з Антонієм та Феодосієм» розкривалась ідея єдності українських земель. Думка про

<sup>7</sup> Копистенский З. Палинодия, с. 826.  
<sup>8</sup> Енгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. — Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 21, с. 299—300.

<sup>9</sup> Жукович П., Протестация митрополита Иова Борецкого и других западнорусских иерархов, с. 18—19.

нездоланність православної церкви проводилась також у сюжеті «Воздвиження хреста»<sup>10</sup>.

Зв'язок потелицьких розписів з епохою очевидний. В них знайшли місце складні політичні, національні, морально-етичні проблеми. Характерно те, що створювалися вони не в крупному культурному центрі, поява їх в Потеличі свідчить про високий рівень суспільної свідомості, вихованої в місцевих жителях усім ходом невпинної соціальної боротьби.

На відміну від потелицьких розписів Воздвиженської церкви в Дрогобичі не наділені таким глибоким змістом. В них відчутний вплив старого монументального фрескового мистецтва, але без його технічної та іконографічної складності. Вірніше, на розписах лежить відбиток народного мистецтва, тому з таким декоративним розмахом намальовані орнаменти. Характер орнаменту ренесансний. Незважаючи на глибоке осягнення принципів монументально-декоративного мистецтва, де не обійшлося без знайомства з сучасною гравюрою та архітектурою, все ж в розписах присутній архаїзм. Цьому сприяло саме те, що на них відчутно відображення народної ікони зламу XVI—XVII ст.

Не залишили помітного сліду розписи київської церкви Спаса на Берестові, виконані в 1642—1644 рр. спеціально запрошеними митрополитом Петром Могилою майстрами із Афона. Збережені ними традиції візантійського мистецтва, законсервовані в замкнутій монастирській атмосфері, набрали вигляду безжиттєвого каліграфізму, холодної витонченості. Але все ж і на них відбився вплив італій-

<sup>10</sup> Мілява Л. С. Ідеї національно-визвольної боротьби в стинопісусі міста Потелича. — Українське мистецтвознавство, 1967, вип. 1, с. 119.

ського мистецтва<sup>11</sup> та, очевидно, загального руху до реалістичного осягнення навколишнього світу. Варто відзначити, що в київських розписах реалізм лише поверхово торкнувся другорядних побутових деталей. І зовсім окремо стоїть ктиторський портрет Петра Могили, ні стильово, ні трактуванням не пов'язаний із загальним характером афонського живопису. Митрополит зображений у сцені «Моління» навколішках перед Христом-вседержителем. Виразна голова порівняно з лінійно-площинною постаттю здається творенням іншого художнього осередку. Цілком можливо, що портрет Могили міг малювати київський живописець<sup>12</sup>.

Розглянутими пам'ятками й вичерпується монументальне мистецтво цього періоду. Крупних ансамблевих розписів не з'явилося: на це були об'єктивні причини, хоч потяг до настінного живопису помітний скрізь на українських землях<sup>13</sup> і не стільки задля традицій, скільки із суспільно-духовних потреб. Церква ще залишалась величезною ідейною силою, в якій стикалися гострі сучасні питання: політичні, культурні, національні, розв'язання яких проходило в бурхливих соціальних зіткненнях. Відображення цих битв, нових ідей і нового світогляду так або інакше знаходило місце в багатьох художніх явищах, тим більше в образотворчому мистецтві. Тому в цих умовах станковий живопис (в іконостасних циклах) сконцентрував у собі минулу поліфонію храмових розписів.

<sup>11</sup> Логвин Г. Н. Украинское искусство, с. 157.

<sup>12</sup> Логвин Г. Н. Монументальний живопис XIV — першої половини XVII ст. — В кн.: Історія українського мистецтва, т. 2, с. 207.

<sup>13</sup> Заходи братчиків 1633 р. по розмалюванню церкви Успіння у Львові. — Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 101.

\* \* \*

Ікона все ще була найпопулярнішим та найпоширенішим видом живопису. Без сумніву, в ній відбилися риси монументального мистецтва, але поступово з'явилися й нові сюжетні лінії, тематичне збагачення яких здійснювалось шляхом щільного зближення з навколишньою дійсністю.

Ці ікони, прості й ясні композиційним ладом, яскраві кольоровим розв'язанням, не підлягали засиллю богослов'я. Церква, заклопотана в той час наступом войовничого католицизму, ослаблена відсутністю єдиної верховної влади, не висувала суворих вимог дотримання догматичних канонів. І це розвинуло в іконопису могутній народний струмінь, дало можливість органічно розвинутися першим пагінциям реалізму. Про ослаблення церкви говорить вагомий факт відсутності ікон із зображенням іноцества, анахоретів, схимників, засновників чернечних скитів (за незначним винятком).

XV ст. надзвичайно важливе для з'ясування ікони XVI ст., і не стільки як етап розвитку українського живопису, а передусім своїм скеруванням, в якому були закладені ті гуманістичні тенденції, яким судилося з часом повніше і глибше розкритися. В образах святих, в житійних сценах, в непокитних єдністю духа деісусних чинах виражалось багатство української землі, витримка, моральна перевага і віра її людей.

Духовна глибина і задушевна людяність найбільше втілились у поширеному в живопису XV ст. «Спасі нерукотворному». Такого змісту ікон збереглося доволі, можливо, насамперед завдяки войовничому культу спаса. Якщо народні майстри в його лику підкреслювали своєрідне напруження і невідступну суворість («Спас нерукотворний» із с. Ванівка\*, «Спас не-

рукотворний» із Прикарпаття\*\*), то професійний майстер, вихований в одному із культурних центрів — Львові або Перемишлі, в осіяному образі спаса\*\*\* передав новий канон духовної краси, бентежної і страждальної. Цей образ через століття відгукнеться в іконі майстра Дмитрія «Пантократор з апостолами», де здобуде впевненість і готовність до активної діяльності. Але в XV ст. його продовженням буде неповторний за вирішенням «Спас-пантократор», більше відомий в народі як «Спас-учитель» (ікони із сіл Милик та Старичі)\*\*\*\*. В ньому відродився візантійський тип, і цілком можливо, що зразок такої ікони був занесений із Греції, де на Афоні він відомий з XIII ст. Очевидно, ні в якій з ікон так відверто не втілювався подих античності, як в цьому зображенні спаса: постать, що вільно стоїть на невисокому п'єдесталі, нагадує скульптури грецьких ораторів. Ця паралель надає образу нетрадиційного звучання, чому не перешкоджає ні символічний рух благословення та атрибут святості — німб, ні насичені кольори (червоне тло) з певним символічним змістом. Тут і подвижництво, і ясний розум, і сила переконань, і міцність характеру, що підкреслено виразом обличчя, активним ритмом бганою одягу. Такий тип ікони не відомий в Росії. На Україні він був оригінально інтерпретований, зберігаючи вагому глибину цілком земного змісту. Цей образ став продовженням дерзновенного прагнення до істини, до духовного прозріння народу, що не примирився зі своїм поневоленим становищем. Нові естетичні ідеали, які в ньому розкривалися, відображали активізацію суспільних сил, і, що харак-

\* Зберігається в ЛМУМ.

\*\* Народний музей в Кракові.

\*\*\* Зберігається в ЛКГ.

\*\*\*\* Знаходяться в ЛМУМ.

терно, в другій половині XVI ст., коли розширилась боротьба проти католицизму та унії і коли прогресивні сили українського суспільства будуть завзято відстоювати консервативні форми ортодоксального церковного живопису, цей іконографічний тип збереже свої канонічні риси в намісній іконі іконостасного ансамблю. В «Спасі-учителі» знайшли місце демократичні погляди епохи, і поява такого типу ікони була викликана не схоластичними мудруваннями церковних кіл, а реальною потребою часу.

Значною популярністю користувався образ богородиці, що втілював ідею заступництва від ворожих сил і спасіння від житейських печалей. В ньому уособлювався народний ідеал самовідданої материнської любові. Кращим його зразком є «Богородиця-Одигітрія» із с. Красів, відома як «Красівська богородиця» (XV ст.), створена, очевидно, львівським майстром. В ній традиційний тип зазнав глибокої творчої переробки смілим введенням до образу богородиці етнічних рис української жінки. Одяг дитини розмальований, мов покритий вишивкою. Ідеальні форми, дивовижної краси лик з виразом внутрішнього зосередження та духовної глибини, зріла мудрість юного сина — все разом створює образ класичної досконалості. В ньому присутня епічна велич і на повну силу звучить людська гідність, що стане яскравим досягненням мистецтва XV ст.

За гармонією, внутрішньою цільністю, за розгорнутою масштабністю почуттів «Красівська богородиця» близька до творінь італійського раннього Відродження. Правда, в ній більш виразно звучать, перемагаючи замріяну лірику, героїко-мужні риси. Цьому сприяв мотив одигітрії, найпоширеніший у західних землях України. Близькими простому народові були

образи св. Миколи, св. Параскеви П'ятниці («Микола з житієм» з с. Радруж\*, «Параскева П'ятниця» з с. Жогатин)\*\*. Ці образи наче відтворюють синтезований ідеал із стійкими моральними й естетичними вартостями, з добродібно-суспільними переконаннями, відстоювання яких вимагало величезної сили волі, мужності та витримки. Вони служили сучасникам виховним зразком, своєрідним цементуючим засобом для зміцнення власних поглядів. Така переконлива цілеспрямованість надалі не повториться, вірніше, набере інших рис, але в XV ст. вона залишиться надзвичайно цільною, як впрям народного духу. Ось чому жодні зовнішні запозичення не порушували серцевини, були, в крайньому випадку, малопомітними, частіше декоративними прикрасами. Органічно вживались близькі впливи Новгороду та Москви, а також Болгарії і Молдавії. Міцні духовні зв'язки поєднували Львів, а згодом і Київ з Сербією, що відбилося на поширенні балканського живопису на Україні. Значно помітними в галицькому живопису були готичні ремінісценції, які йшли з боку Польщі, Чехії, Словаччини, Угорщини. Впливом цехового європейського живопису позначені такі ікони, як «Юрій і Параскева П'ятниця» с. Корчин\*\*\*, «Пантократор» з с. Малява і «Параскева П'ятниця з житієм» з с. Крамна\*\*\*\*, «Св. Юрій» з с. Звижень\*\*\*\*\*, «Св. Василь і Петро» з с. Лисятичі\*\*\*\*\*.

Перша половина XVI ст. ще тісно пов'язана з мистецтвом XV ст., все ж в іконі поступово згасає героїчне

\* Зберігається в ЛМУМ.  
 \*\* Музей народної архітектури в м. Санок (ПНР).  
 \*\*\* Зберігається в ЛМУМ.  
 \*\*\*\* Музей народної архітектури в м. Санок (ПНР).  
 \*\*\*\*\* Зберігається в ДМУОМ УРСР,  
 \*\*\*\*\* Зберігається в ЛМУМ.

почало, зникає контакт з фрескою і накреслюється оповідальність, яка, невтримно розвиваючись, змінила весь лад старого живопису.

Але відтворити повну картину розвитку українського живопису XVI ст., як і попереднього періоду, нелегко, через нерівномірність розміщення збережених творів живопису. Складні історичні обставини були причиною того, що Центральна і Східна Україна втратила майже всю художню спадщину, мало їх на Волині, і тільки залишилися ікони Західних Карпат, Бойківщини й Галичини. Ось чому про живопис доводиться говорити на основі творів, збережених у західному регіоні українських земель.

В XVI ст. розвиток живопису протікає швидше. Але якщо в першій половині століття велику активність виявляли майстри перемишльського осередку, діяльність яких поширювалась і на Західну Бойківщину, то друга половина заповнена творчою активністю майстрів львівського кола. Вплив цього значного культурного центру відчутний на багатьох творах, і цілком слушно вбачати участь саме львівських майстрів у створенні кращих зразків живопису, що прикрашали колись храми навколишніх сіл і містечок. Їх професійний рівень вищий за рівень перемишльських майстрів, серед яких переважали народні умільці. Народних майстрів чимало було і на Львівщині.

Слід визнати, що їх відрізняв величезний творчий потенціал, жива фантазія і сміливість інтерпретації, яка відводила від візантійських прототипів у бік зближення із зрозумілим і близьким оточенням. І тут доречними виявились фольклорні елементи, типаж, красвид — цілком реальне місце дії. Творіння народних майстрів належать своєму часу. Таким майстрам була зрозуміла архітектоніка ікони — композиція, яка передусім

дотримувалась традицій. Вишивкою покриваються ложе Анни («Різдво Марії» з с. Нова Весь\*, початок XVI ст.)\*\* та немовляти Христа з ікони майстра Дмитрія «Богородиця з дитям» (1565 р.)\*\*\*. Народним орнаментом прикрашені й інші предмети, які органічно входять у тканину ікони («Нерукотворний образ» з с. Либихори, кінець XVI ст.)\*\*\*\*. З найвою безпосередністю передано в такій іконі ставлення живописця до землі, на якій відбувається подія. Вона набирає виразу опоетизованої й живої тверді, покрита квітучими рослинами, на ній виростають дерева, здіймаються пагорби, що нагадують прикарпатський пейзаж («Преображення» з с. Яблунів, середина XVI ст.)\*\*\*\*\*. І краєвид хоч ще підкоряється лінійно-декоративній стилістиці, але вже видає зріючу потребу в активному відображенні навколишнього буття, жаду естетичної оцінки природи, яка хвилює почуття і стає вагомою частиною духовного життя. Правда, такі реалістичні нововведення створювали подвійний характер ікони, бо головне в ній — людська постать залишалась в межах традиційних роз'язань: її ще доведеться вивести із заціпеніння статички й умовного жесту та наповнити психологічним багатством. Ці труднощі поступово вирішувались протягом усього XVI ст.

Зміни, що так наполегливо пробились в живопису, були очевидним фактом, взаємопов'язаним з усім ходом суспільного життя. Розгорнулася гостра соціальна боротьба українського селянства й міських низів проти своїх та іноземних феодалів. Реформаційні й гуманістичні ідеї посилювали

\* Зберігається в ЛМУМ.  
 \*\* Музей у м. Бардіїв (ЧССР).  
 \*\*\* Зберігається в ЛМУМ.  
 \*\*\*\* Зберігається в ЛМУМ.  
 \*\*\*\*\* Там же.



і збагачували підготовлений ґрунт, впливаючи на формування нового естетичного та етичного ідеалу.

В живопису зріло прагнення до створення циклів з розгорнутим оповідальним сюжетом. В іконостасі з'являються празничні ряди, присвячені життю Марії та Христа. Раннім серед них є монументальний ряд з церкви св. Параскеви з с. Далева (ПНР). Його складають ікони великого розміру, в яких немов присутній відблиск настінних розписів. Вони простодушно ясні композиційним ладом, небагатомовні в деталях, але разом з тим наповнені активним подихом життя, що підкреслено динамікою руху та радісно яскравим звучанням насичених кольорів. У крадій іконі циклу «Благовіщення» стрімкий рух крилатого вісника контрастує з покірною бентежністю почуттів Марії. Їх мовчазний діалог стриманий і суворий. У ньому глибоко приховані драматичні інтонації. Кольорове тривуччя червоного, синього і золотого з контрастом білого та чорного створює враження космічної величі. В образах ікони відзвучували поетичні інтонації усталених живописних традицій, відобразилась могутня хвиля суспільного пробудження, накреслилися шляхи проникнення демократичних, простонародних ідеалів з їх моральними засадами.

Цікаво зіставити близькі за часом створення ці однотемні композиції польських та українських майстрів, до речі, польські майстри позначені сильним впливом німецького мистецтва. Характерним є триптих із с. Мудре (1529 р.)<sup>\*</sup> з «Благовіщенням» в середній частині<sup>14</sup>.

Сцена приземлена побутовими деталями. В ній присутня атмосфера багатого міщанського будинку, з ма-

<sup>\*</sup> Народний музей в м. Познань (ПНР).  
<sup>14</sup> Walicki M. Złoty widnokrąg. — Warszawa, 1965, s. 95.

нірними обивателями. Тут відсутня духовна сила і та драматична напруга, та глибока пародність образів і щирість виражених почуттів, які спонтанно пронизують ікону з Далеви. Перефразовуючи вислів відомого дослідника, можна сказати, що українська ікона «була справжнім виразом духовного життя всієї нації»<sup>15</sup>.

Глибоко народним світоглядом прийнята храмова ікона «Різдво Христове» з с. Трушевичі (XVI ст.), в якій злиті воедино життєрадісний декоратизм з апокрифічною досконалістю оповідання, казкова краса легенди і побутовість деяких сцен (купання дитини, Йосиф з пастухом у пустелі, пастух, що трубить у ріг). В іконі зберігаються класичні живописні традиції, хоч і перероблені майстром XVI ст., та ідеальний образ Марії, але співвідношення ідеалу з побутовістю не набирає характеру нерозв'язаної дилеми. Така двоїстість існує в українському живопису до початку XVII ст., завершуючись у творчості видатного живописця Федора Сеньковича. Справді ідеальне не робилось відчуженим і не набирало абстрагованого характеру. Воно ставало нормою висунутих часом вимог — і красивий образ зміцнював благочестя, переносячи людину у вищі світи, ставав поетичною мрією, уявленням про справедливість, добро і гідність людини. Таким чином, етичне й естетичне об'єднувались для активного морального впливу — і ідеал краси набував ознак гуманізму.

Величаво й проникливо передано страждання в групі предстоячих жінок у композиції «Розп'яття» з с. Борщівичі (початок XVI ст.)<sup>\*</sup>, до якої близькі ікони з Рихвальда, Волі Кри-

<sup>15</sup> Муратов П. Русская живопись до середины XVII ст. — В кн.: История русского искусства / Под ред. И. З. Грабаря. М., 1916, т. 6, с. 59.

<sup>\*</sup> Зберігається в ЛМУМ.

вещької, що із збірки Саноцького історичного музею (ПНР). Ця тема пройде червоною ниткою в українському мистецтві через все XVI ст., забарвлена ренесансним гуманістичним світоглядом.

Таким же почуттям любові й душевного просвітлення оповита ікона «Успіння» майстра Олексія (1547 р.) та близька до його творчості «Богородиця» з с. Лісковате (середина XVI ст.), в якій прекрасно втілена ідея материнства<sup>16</sup>.

Але ідеальне знайшло чудовий вияв у рідкісному<sup>17</sup> для старого українського живопису мотиві «Поклоніння волхвів» з с. Бусовисько (середина XVI ст.). Образно-живописна концепція цього твору, без сумніву, бере свої витoki із лаврівських розписів, як і багато інших ікон, що збереглися в храмах із оточення Лаврова: Ільник, Старий Самбір, Терло, Тур'є, Поляна, Велике. В «Поклонінні волхвів» охоплено декілька різних за часом сцен, які щільно між собою пов'язані. Цей зв'язок підкреслено червоним кольором, що присутній у кожній деталі, крім постаті Йосифа. Червоний колір — це не лише спосіб для виразу єдності сцени, її ритму, емоційного тону і, нарешті, колористично-декоративного звучання, а й значною мірою — ключ до етичного розв'язання оповіді, безперечно, оснований на апокрифічній повісті про трьох королів-волхвів, поширеній і на Україні, і в Білорусії. Ця цікава і повчальна лектура вимагала яскравого, романтично-піднесеного втілення. Баладний характер оповідання безсумнівний. Своєю урочистістю, душевною чистотою, ліричною поетикою воно близьке до дум та історичних

<sup>16</sup> Савицька В. І. Живопис XIV—XVI століть. — В кн.: Історія українського мистецтва, т. 2, с. 255.

<sup>17</sup> Там же, с. 250. Ікона зберігається в ЛМУМ.

пісень, хоч би до пісні-балади про Стефана-вовводу<sup>18</sup>. В іконі «Поклоніння волхвів» є свої поетичні періоди, метроритмічна побудова композиції, постійне число — три. Все ж найціннішим у ній залишається вираз цілеспрямованості дії і вірності ідеалам — програмування в іконах не було винятком, а в даному випадку про нього можна впевнено стверджувати, розглядаючи «Поклоніння волхвів» як своєрідну повчальну настанову того часу. Ця настанова говорила про святість клятви, про вірність рідній землі, про подвижницьке їй служіння. В іконі відсутні барвисте видовище — процесія — улюблена тема європейського мистецтва XV—XVI ст. Однак розв'язання цієї теми незвичайне для мистецтва Східної Європи, тут відбилися і європейські ренесансні віяння, і слов'янська поетика. Мотив трьох осідланих коней, що не терпляче б'ють копитами, походить з новгородського іконопису XV ст. («Флор і Лавр»)<sup>\*</sup>. Слід додати, що дана ікона є єдиним в українському мистецтві XVI ст. твором в такому активним відгомном візантійського живопису пізнього періоду.

Конструкція ікони після введення перехресних діагоналей зі сполучною по центру ланкою (постать волхва навколішках) стала не тільки архітектонічно ускладненою, а й естетично-активною, поглиблюючи емоційно-змістовне сприйняття і набуваючи водночас художньої єдності. Це був рішучий крок до мистецтва великого та багатогранного звучання.

Вплив цього твору відчутний на ряді ікон, таких, як «Св. Микита» з с. Ільник (середина XVI ст.)<sup>\*\*</sup>,

<sup>18</sup> Франко І. Студії над українськими народними піснями. — ЗНТШ, 1910, т. 75, с. 19—32.

<sup>\*</sup> Третьяковська картинна галерея у Москві.

<sup>\*\*</sup> Зберігається в ЛМУМ.

«Різдво Марії» з с. Терло (середина XVI ст.) \* та особливо на «Благовіщенні» майстра Федуска із Самбора (1565 р.) \*\*. Хоча в цих творах затуає поетична витонченість, але накреслюється світлотіньове розв'язання об'єму і виявляється активна увага до деталей. В іконі «Різдво Марії» велика кількість учасників підносить масштабність події, яка набирає глибоко народного характеру. В зображеннях трьох жіночих персонажів, які стоять перед породілею, зроблена спроба відходу від абстрактного ідеалу заради створення індивідуальних характеристик через зближення з реальними праобразами. Правдоподібність сцені надають цілком співвідносні з людською постаттю архітектурні споруди та аксесуари (дари в руках жінок та купель, що нагадує кам'яні хрещальні XVI ст. галицьких храмів). Характерними є постаті двох жінок, що купають немовля. Цьому мотиву судався інтенсивний розвиток з постійним композиційним збагаченням та шуканням образної різноманітності, як про це свідчать ікони із с. Лісковате (друга третина XVI ст.) і майстра Дмитрія з с. Долина (1565 р.) \*\*\*. Останній навіть прагне розв'язати надзвичайно сміливу проблему для свого часу — створити закриті місце дії, типу інтер'єра, в якому відбувається сцена. Саме для ікон другої половини XVI ст. важливим нововведенням стає зображення фігур у просторі. Якщо в «Поклонінні волхвів» ще залишилися готичні відгомони у вигляді відірваності постатей від землі, які вільно стоять перед богородицею, чим підкреслювалася їх безкорисливість і надматеріальність, то Федуско із Самбора в своєму «Благовіщенні» міцно

\* Народний музей в Кракові (ПНР).

\*\* Зберігається у Харківському художньому музеї (далі — ХХМ).

\*\*\* Обидві ікони із збірки ЛМУМ.

ставити фігури на тверду основу. За ними відчутний простір і хоч ще неповнений традиційним декоративно трактованим архітектурним мотивом, однак в будівлях вже проступає зацікавлення ренесансною архітектурою і разом з цим прагнення до матеріальності та пластичного розв'язання усталених об'єктів. Постаті подані стриманіше. В них відсутня та безпосередність і простодушна відвертість, що властива «Благовіщенню» з Далеви, але виражене цілком нове поняття людських відносин. При зовнішній статичності, що нагадує зосереджено замкнуті в собі постаті XV ст., тут відчутний внутрішній динамізм, рух почуття й думки: глибока осмисленість погляду Марії, сумно невблаганний вираз лику крилатого вісника. Але головною, пройнятою духом часу рисою цих образів є відчуття самоповаги як початок нового розуміння людини. Особа набирає більшої життєвої активності.

Винятком втілення нового розуміння людини є «Пантократор з апостолами» майстра Дмитрія (1565 р.) \*. Тут образ Христа наділений невідомими в українському живопису попереднього періоду рисами, які могла продиктувати тільки дійсність. І художник — свідок й сучасник великих народних рухів — не залишається індиферентним. Він живе інтересами свого часу. Тому в образі пантократора постає фізично сильна людина, з чітко окресленими переконаннями. В його ясному й відкритому лику відбита нелукава простота, і водночас у всій постаті відчутна мужня стійкість й гідність. Незважаючи на те що майстер залишається десь на грані іконної умовності і конкретно-чуттєвого втілення, все ж створений складний образ наділений прекрасними якостями живої людини. Він

\* Зберігається в ЛМУМ.

трактований героїко-монументально, що, по суті, залишиться визначальним для українського живопису другої половини XVI та першої половини XVII ст.

Таке трактування неминуче пов'язувалося з посиленням суспільного руху і відбивало піднесення народної самосвідомості. Можна констатувати, що майстер Дмитрій створив узагальнений портрет, наділений зовнішніми та внутрішніми рисами, співзвучними народному ідеалу, — в цьому причина великого оптимізму і органічного злиття зі своїм часом образу Христа <sup>19</sup>. Характерні ознаки цього народного типу виявилися згодом в зображеннях козака Мамає та в портретах, подібних Гамалії.

Майстер Дмитрій зумів в образ пантократора влити свіжі, зачерпнуті із світських джерел сили і тим самим

<sup>19</sup> Стилістичні риси ікони в пошуках походження або аналогії відводять до мистецтва Молдавії, про що цілком слушно писала В. Свенціцька (Свенціцька В. Живопис XIV—XVI століть, с. 258). Справді, близькою до пантократора є такого ж характеру ікона з монастиря Хумор поблизу Сучави (Nicolesku C. Icoane vechi românești. — București, 1971, katalog, N 15, il. 27), але трактуванням вони протилежні. В молдавському мистецтві того часу, підкорене суворій церковній регламентації, ледве проникали елементи світського змісту.

Важливо зауважити не тільки близькість образів Христа з Долини і Хумора. В обох храмах аберігалася група ікон тотожної тематики. «Спас-пантократор», «Богородиця Одигітрія», «Архангел Михаїл» — в Хуморі «Спас-пантократор», «Різдво Марії», «Архангел Михаїл» — в Долині. Можна гадати, що вони вийшли з одного великого культурного центру, де міцно трималися під протекторатом церкви візантійські традиції. Можливо, таким центром був Київ, в якому майстер Дмитрія жила атмосфера ісихастської ідеології, її політичного варіанта (Фило-софская мысль в Киеве. — Киев, 1982, с. 89—90), що допускала необхідність активного політичного життя, а також раціоналістичні та гуманістичні ідеї, які поширювалися квітучими книжниками. Очевидно, ця думка висловлюється виключно як гіпотеза, що вимагає глибокого дослідження.

глибокими коріннями зростає з сучасністю, що врешті було б неприступним і неможливим для монастирського іконописця.

Але образ пантократора вражає не лише силою духу та фізичною міццю. Не менш виразно виступають і протилежні почуття — скорботної внутрішньої зосередженості та очікування, які вносять душевну м'якість і теплоту. Цей контраст розширює внутрішній масштаб образу, наділяючи його тією необхідною повнотою, відповідною уявленню про ідеальну особистість епохи. Звичайно, створення такого образу здійснювалося під сильною дією політичної активізації народних мас, прогресивних ренесансних віянь, з їх свободолюбством та увагою до реальної людини.

Образ пантократора створений напередодні Люблінської унії. Після 1569 р. посилюється драматизація відносин і прискорюється процес суспільного життя, при цьому повністю оголюються справжні цілі панівної магнатерії і католицької церкви, що в свою чергу викликало консолідацію сил опору українського народу.

Повертаючись до пантократора, можна сказати, що його епічно-величавий образ не з'явиться до початку XVII ст. Лише в архітектурі можна знайти за глибиною змісту і класичною чистотою стилю відповідник, зокрема у вежі Корнякта, що виразила ідейне становлення Успенського братства. Життєвий оптимізм цих пам'яток мав спільну народну основу.

Близькими до пантократора стануть популярні в другій половині XVI ст. зображення архангела Михаїла, в якому визначились більш реальні відповідності з дійсністю, ніж в поширеному раніше образі св. Юрія. В живопису XVI ст. досить нечасті зображення св. Юрія залишилися далекими за своїм емоційним напруженням і суспільним резонансом від станиль-

ського шедевра \*. В них підкреслено демонструється казково-легендарна сторона події, а юний герой набирає вигляду витончено-тендітного лицаря, що здійснює свій подвиг по визначеному наперед велінню. Тому в сюжеті ікони наявні витіки казковості, які, природно, в другій половині XVI і на початку XVII ст. розвиваються по лінії видовишно-декоративного втілення («Св. Юрій» з с. Велике, XVI ст.)<sup>20</sup>. В образі звучить одухотвореність і поетична мрія, в якій найціннішим залишається віра в перемогу добра над злом. Справді, ікони із зображенням св. Юрія світлі й радісні. В них сіянням барв, відкритими ликами донесена язичницька стихія відновлення, що своїми початками пов'язана з природою, землею, з якою людина постійно перебуває в єдиборстві.

Ось чому образ юного воїна поступово набував іншого значення, він ставав втіленням весняного пробудження, покровителем сільськогосподарських робіт — звідси його казкова поетичність, духовна просвітленість, та особлива теплота, якою оточений образ і, зрозуміло, те прагнення для збереження його праязичької легендарності.

Знаком доблесного воїнства в другій половині XVI ст. наділяється зображення архангела Михаїла. Кращими є образи з с. Яблунів \*\*, із збірки Краківського народного музею та з с. Долина \*\*\*. Остання ікона несе риси майстерності іконописця Дмитрія, і тому її можна датувати тим же

\* Ікона «Св. Юрій» (XIV ст.) з с. Станіла зберігається в ЛМУМ.

<sup>20</sup> Зберігається в ЛКГ. Подібна ікона, що походить також з с. Велике, знаходиться в Музеї Пшемисьльської землі (Пшемисьль, ПНР) (Ikony w muzeach województwa Rzeszowskiego, Katalog. — Rzeszow, 1968, N 13, s. 10).

\*\* Зберігається в ЛМУМ.

\*\*\* Там же.

роком, що й пантократора. Архангела Михаїла зображують зразковим воїном. Рішучість, молодцувата підібраність, сучасність зброї і, нарешті, відсутність містичної пригнобленості надають образу, незважаючи на німб і погрозливо підняті крила, ідеальне втілення справедливої сили. Звичайно, такими якостями відмічена середина ікони, бо в супроводжуючих її клеймах, як правило, архаїзованих та наївно-ілюстративних, події розкривались у вигляді традиційних експресивних пантомім, яких не торкнувся ренесансний вплив. Це було поширеним явищем в іконопису не тільки на Україні, а й ще більшою мірою в Молдавії, Болгарії та Сербії<sup>21</sup>.

В образі архангела Михаїла немов знову відгукнувся з минувшини образ Дмитрія Солунського \* — те саме втілення готовності й беззавітної мужності, і ті самі, безперечно, активні сили сприяли такому художньому втіленню. Адже в іконопису XV ст. такого архангела Михаїла не знаходимо, і в XVII ст. цей образ у крайніх західних районах позбавлений життєвої енергії, бо в ньому, як і в зображеннях інших воїнів («Св. Дмитрій з житієм»)<sup>22</sup>, переважає декоративна засада, де традиційні стилістичні риси необмежено підпорядковані готичним впливам. Знову напрошується порівняння архангела з однойменним образом з Хуморського монастиря<sup>23</sup>.

Якщо для сучасського архангела Михаїла характерна пасивно-втомлена споглядальність, то в образі з с. Яблунів вражає динаміка, рух, де

<sup>21</sup> Радойчиц С. Иконы в Югославии. — В кн.: Иконы на Балканах. София; Белград, 1967, с. XXII.

\* Третьяковська картинна галерея у Москві.

<sup>22</sup> Музей в м. Бардіів (ЧРСП). (Skrobucha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei. Prague, 1971, N 18/19).

<sup>23</sup> Nicolescu C. Icoane vechi românești, s. 35. N 14,

сконцентровані і воля, і впевненість, і неминучість боротьби. В цій іконі межують традиційна декоративність з порушенням ієратичності і новим усвідомленням атрибутів, насамперед зброї. Важливим є те, що постать воїна розгорнута на площині, його погляд тривожний, прихований сумом, спрямований в протилежний бік, — все це вносить в образ змістовну ускладненість, наповнюючи суперечливими роздумами. Саме вираз гіркоти почуттів ще сильніше зміцнює необхідність боротьби — і воїн стає втіленням караючої, але справедливої сили. Його воївничість підкреслена червоним кольором драпіровки. Колір у цій іконі має подвійне значення: передусім як символ ратної справи і як вираз торжества життя.

Можна вбачити прямий зв'язок появи в другій половині XVI ст. творів живопису із зображенням архангела Михаїла і храмів, присвячених цьому святому, з активізацією сил опору та пробудженням почуттів усвідомленого патріотизму українського народу. В країні вже в 40-х роках XVI ст. розгортаються публіцистичні виступи проти Туреччини, провідником яких був С. Оріховський<sup>24</sup>.

Геройчна лінія в українському живопису другої половини XVI ст. щільно стикалась з темою материнства. Найпоширенішим типом ікони була «Богородиця-Одигітрія», нерідко в оточенні пророків. Можливо, жодний образ в українському старому живопису не залишався таким традиційним та одночасно не був так пов'язаним із життям, як образ богородиці. В ньому візантійська схема зберігалася незмінною, але разом з тим ця схема стала найбільш життєздатною.

Одигітрія, як правило, не просто ікона із зображенням матері — заступниці перед всесильним злом, а

<sup>24</sup> Ziomek J. Renesans. — Warszawa, 1973, s. 157—158.

глибоко продумане, художньо-узгальне уявлення про матір, сильну і мужню, близьку кожній простій людині своєю щирістю, людяністю, терпінням та простонародним виразом.

Яскраво виражений демократизм у характері цієї ікони говорить не стільки про її величезну популярність, скільки про соціальне й духовне змушення українського народу.

Особливо тяжкою була жіноча доля. В часи постійних ворожих набігів, виснажливої кріпаччини мати залишалась могутнім стимулом життя, його моральною опорою і надією. В родинних обов'язках жінка була рівною чоловікові. Ця рівність засвідчувалася і в суспільному житті. В місті жінка і чоловік мали однако-ве право на майно<sup>25</sup>. З часом рівність запанувала і в братствах<sup>26</sup>, а це свідчення того, що жінка на Україні користувалася широкою свободою і незалежністю. Збереглося чимало імен видатних жінок, які прославились особливо в час розгортання боротьби проти унії і католицизму. Вони брали участь у заснуванні шкіл, притулків для убогих, монастирів. Так, Олена Горностаєва, княжна Чорторійська, була фундаторкою Пересоппницького монастиря з «шпиталем для убогих и недужных и школи для науки детей»<sup>27</sup>. Гальшка Гулевич матеріально підтримувала Києво-братську школу, Ганна Гойська — Почаївський монастир, а Раїна Ярмолинська — Загаєцький. Науковою діяльністю займалась княжна Софія Чорторійська, перекладала з грецької мови на слов'янську. В заснованій нею друкарні в Рахманові було надруковане

<sup>25</sup> Крип'якевич І, Львівська Русь в першій половині XVI віку. — ЗНТШ, 1907, т. 28, с. 28.

<sup>26</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 129, оп. 68; Архів Юго-Западної Росії, т. 11, ч. 1, с. 17.

<sup>27</sup> Архів Юго-Западної Росії, 1909, т. 3, ч. 8, с. 7.

«Евангеліє учительне» Кирила Транквіліона-Ставровецького<sup>48</sup>.

Тогочасна дійсність рясніла гідними прикладами, і в іконі відобразилася активна життєва сила, тому основними рисами образу залишаються стриманість, сидьна воля, відсутність буденності. Показово, що народні майстри віддавали перевагу зображенню Одигітрії. Праобразом, звичайно, служила проста, зрілих літ жінка з селянським здоровим обличчям — в ньому втілювався і народний ідеал краси, і беззавітна солідарність в radoщах та горі. Не регламентовані церквою, такі ікони утверджували образ земної матері, що існував паралельно в народних думках і піснях.

До кращих ікон типу Одигітрії належить «Богородиця з пророками» (друга половина XVI ст.)<sup>49</sup>. Її виділяє висока живописна майстерність і проникливе образне розкриття. Пророки, що стоять в трьох боків, позначені відгомном настінного живопису минулого століття. Але лірична м'якість зображень ангелів та оптимістично-мужній образ богородиці вже свідчать про наступ ренесансної епохи.

В лівійному ритмі і кольоровому ладі центральної сцени відчутне зародження нової краси, яка зумовлює

<sup>48</sup> Там же, с. 8.

<sup>49</sup> *Войничий В.* Олеський замок. — Львів, 1977, с. 132, № 5. Ікона приписана Григорію Босиковичу. Атрибуція викликає застереження, хоч вона близька до молдавського іконопису 40—60-х роках XVI ст. Григорій Босикович (його ще називали Волошия — походив з Молдавії з міста Сучава) відомий лише однією іконою «Св. Микола», що знаходилась в Милецькому монастирі на Волині (XХМ, загинула під час Великої Вітчизняної війни). Ікона створена в 1586 р. — це був єдиний достовірний твір художника, який давав можливість говорити про нього як непересічного майстра. Визначальним для творчості Босиковича був контакт з новим духовним середовищем, що панувало в Галичині в другій половині XVI ст.

пошуки нових рішень, що вже таять в собі захоплення живою природою. Образно-живописне трактування дозволяє приписувати ікону колу майстрів Львова, беручи до уваги висококультурний рівень міста, його зв'язки з іншими країнами, насамперед з Молдавсією і Балканами.

Цей час насичений відомостями про багатьох майстрів, таких, як Василь із Стрия (1545 р.), Мишко із Самбора (1549 р.), Кузьма із Рогатина (1565 р.), Іван з Перемишля (1577 р.). У Львові працювали Максим Воробей, Федор з учнем Васьком, живописець Васько Максимович<sup>50</sup>. Протягом 1565—1608 рр. розгорнув діяльність Лаврентій Пилипович Пухала (Пухальський)<sup>51</sup>. Він керував великою майстернею, де працювали два його сини, Іванко та Олександр, товариші Іван і Андрій, численні учні. Є спроба триарусний іконостас з с. Наконечне, що поблизу Яворова (тепер частина міста), приписати цій майстерні (70-ті роки XVI ст.)<sup>52</sup>, хоч стильові ознаки вказують на більш ранній час створення — 50-ті роки, виявляючи спільність з молдавським живописом (розписи в Арборі 1541 р., Воронці 1547 р.). Серед ікон цього ансамблю виділяється деісусний ряд, і не даремно до цих творів стилістично і за внутрішньою проникливістю тяжіє ікона «Св. Микола» Григорія Босиковича. Таким чином, можна говорити про великий радіус впливу такого культурного центру, яким був у той час Львів. Це підтверджує іконостас з с. Наконечне. Високий художній рівень ікон деісусного ряду дозволяє зарахувати його творця до кола видат-

<sup>50</sup> *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. — К., 1983, с. 145.

<sup>51</sup> Там же; див. також: *Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI—XVII wieku. — Lwów, 1936, с. 33—34.

<sup>52</sup> *Сенцицкая В. И.* Кто же автор ансамбля? — Творчество, 1971, № 12, с. 20—22.

них живописців XVI ст. Безсумнівним шедевром серед них є ікона із зображенням богородиці та св. Петра:

Зображення богородиці та св. Петра об'єднує сумовита задумливість, але водночас роз'єднує контрастне розв'язання характерів. Такий контраст збагачує образи новим змістом, вони наповнились трепетом почуттів, вібруючих душевними переливами, в постійному їх наростанні й збагаченні. Цьому тонко продуманому внутрішньому світу, в якому неминуче знайшли відгомін гуманістичні ренесансні погляди того часу, відповідала система пластичних засобів, досить традиційних, водночас пройнятих раціоналізмом та витонченим ідеалізмом. В основу образного ладу покладена ідея краси, зовнішньої та духовної, які знаходяться в гармонійній єдності. Тому готичні відлуння, що відбивають неземну одухотвореність, не здаються тут анахронізмом, навпаки, вони органічно зливаються з іншими рисами, створюючи образи високого благородства, виняткової душевної чистоти. Ось чому постаті Марії і Петра відрізняються глибшим змістом від попередніх молив, що відбивали лише очікувальне покірне сподівання. Але разом з тим в іконі, що, безперечно, носить риси перехідного характеру, почуття прекрасного в цілому, незважаючи на радісні барви та майже природну пропорційність постатей, ще абстрактне — в ньому відсутнє справжнє відчуття чуттєво-тілесної радості. Все ж до цього зроблений рішучий крок. Сміливо принесене в згадану ікону таке нововведення, як етнічний типаж разом з прагненням до матеріально-чуттєвої повноти, розширило зміст кращих творів живопису кінця XVI ст. («Богородиця-Одигітрія з пророками, Іоакимом та Анною» \*; «Св. Петро та ар-

\* Походить з с. Терло Львівської області.

хангел Гавриїл» \*, деісусні цикли з Дальови і Мпани \*\*). Своєрідно завершує богородичний цикл «Богородиця-Одигітрія з пророками», з с. Ріпнів Львівської області \*\*\*, створена в 1599 р. львівським майстром Федором. Ікона, недавно виявлена і досліджена<sup>53</sup>, цінна важливими даними: датою, підписом і вказівкою місця створення. До чого тільки прагнув майстер ікон з с. Наконечне, творчо розвинув і втілив з впевненою категоричністю Федір Сенькович \*\*\*\*. Можна сподіватися, що ікони такого типу, як ріпнівська, не були поодинокими \*\*\*\*\* і їх поява не здавалася випадковістю, бо була підготовлена всім попереднім розвитком українського живопису. Цьому сприяли не лише нові ренесансні переконання, відбиті в численних виявах тогочасного культурно-суспільного життя, а також безпосередні впливи західноєвропейського мистецтва, знайомство з творами живопису і графіки якого проходило під час подорожей, а також з книг та колекцій збирачів<sup>54</sup>.

ті. Знаходиться в Народному музеї в Краківі.

\* Там же.

\*\* Зберігається в ЛМУМ.

\*\*\* Ікона підписана і датована: «Во Львові. Р. Б. АФЧФ Фодоръ».

<sup>53</sup> *Вуйчик В.* Новонайдений твір Федора Сеньковича. — Образотворче мистецтво, 1972, № 2, с. 28—29.

\*\*\*\* В. Вуйчик доводить, що іконописець Федір ідентифікується з прославленим художником Федором Сеньковичем, посилавшись на високу художню якість ікони із с. Ріпнів і порівняльний аналіз з пізнішими його творами. Незважаючи на відсутність більш певних даних, необхідно вивчати переконливість цієї атрибуції, до якої деякі дослідники все ж ставляться обережно.

\*\*\*\*\* Цікаво відзначити, що ті дослідники, які бачили «Богородицю-Одигітрію» в с. Ріпнів до реставрації і не знали про існування дати, відносили ікону до першої половини XVII ст.

<sup>54</sup> У Львові в кінці XVI — першій половині XVII ст. було багато колекціонерів ікон і творів італійського та нідерландського



Ріпнівська богородиця відбивала нові віяння часу<sup>35</sup>. В ній відчутно прагнення художника наповнити традиційний образ життєвою правдою, поглибити психологічну розробку виразу обличчя відповідно реальній жінці. Створюється враження індивідуального портрета замість ідеалізованого узагальнення, домінуючого в українському живопису. І хоча майстер Федір в одязі дитини Христа застосовує асист, і використовує композиційний лад поширеної в XVI ст. ікони «Похвала богородиці», в цілому ж він долає рубежі, які стануть визначальними для наступного розвитку не лише львівського, а й всього живопису України. Художник впроваджує нові пластичні засоби (світлотінь, об'єм) і нові живописні матеріали — олійну техніку поверх темперного підмалювання, що сприяло ускладненню образу. Безсумнівно, на іконі відчутний вплив портретного мистецтва, і можна гадати, що Федір Сенькович, як і біль-

мистецтва різних жанрів (*Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie...*, s. 151—152).

<sup>35</sup> Важливо підняти питання про стиль тих ікон, які виготовлялися українськими художниками для католицьких храмів. Вони дещо відрізнялися від традиційних зображень, наближаючись до готичних. Це, насамперед, ікони богородиць типу Одігетрії. В них відбивалися чеські, німецькі і, без сумніву, італійські образи, чому сприяв поширений в Європі «Богородичний культ» (*Кондаков Н. Лицевой иконописный подлинник. СПб., 1905, т. 1, с. 58*). Композиційно усталена ікона Одігетрії зазнає зміни в трактуванні обличчя матері та дитини. Мафорій набуває вигляду широкої накидки, защебнутої на грудях, яка розходить двома краями донизу. Ці риси уже втілені в богородиці з Язлівця (XV ст.) з колишньої вірменської церкви (ЛКГ). Вплив таких зображень активно відбитий в іконі «Богородиці-Одігетрії» з Долини (ЛМУМ) — в характері одягу і в мотиві пучка квітів, який богородиця тримає в руці. В цих іконах чітко проступає світлотіньове моделювання, загальна чуттєвість виразу, життєвість образу. Подібні твори неминуче впливали на проникнення нових художніх ідей в іконопис.

шість майстрів того часу, міг спробувати свої можливості в цьому жанрі. Як у портреті на зламі XVI—XVII ст. присутня певна двоїстість — декоративно-площинне з загальною умовною застиглістю трактування постаті і реальним виразом обличчя, так і в ріпнівській богородиці традиційні засади співіснують поряд з новими переконаннями. Виявляється, ця риса залишається визначальною в творчому методі Федора Сеньковича впродовж першої третини XVII ст.

В ріпнівській богородиці найважливішим є втілення суспільного ідеалу морально чистої, з глибоким змістом гуманної людини, близької своїми засадами до демократичних кіл братств. Адже в ній закладені ті самі морально-етичні принципи, які становили основу братського статуту. Новим в образі було введення атмосфери інтимності. В цьому приховувалась та руйнуюча сила, яка поступово буде сприяти проникненню в традиційний мотив глибоко життєвих рис.

В кінці XVI ст. визначались долі двох композиційно ускладнених мотивів: «Страшні суди» і «Страсті». Час рішучо на них відбився. Перший перебував в стані свого найвищого розквіту, щоб в недалекому майбутньому посісти більш скромне місце. Другий, стабілізуючись, утверджувався як складова частина іконостасних ансамблів. Цінність «Страшних судів» в тому, що вони були найтісніше і найбезпосередніше пов'язані з своїм часом, оскільки виступали своєрідним морально-виховним кодексом або, врешті, ідеологічно-соціальним памфлетом<sup>36</sup>. В них вносились елементи з

<sup>36</sup> *Свєтлицький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків, с. 45, 62; Данилова І. К. О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 160—161.*

сучасного життя (зображення різних народів, вірних і невірних, у своїх національних одягах) та обрядові сцени — сповіді і смерті (смерть багача і бідного, найчастіше грішників, що караються предметами і засобами свого ремесла). Цікаві такі пейзажні мотиви, як гірський краєвид волчанського і трушєвицького «Страшних судів» (кінець XVI ст.); архітектурні об'єкти — місто в оточенні мурів в «Страшних судах» з Кам'янки-Бузької, Мшанця та Раделич.

Однак соціальні мотиви, зображення боротьби проти унії складають найсуттєвішу сторінку цих ікон. Тут і розкриття пороків панства, і покарання суспільних верхів, в тому числі представників вищого католицького духовенства, що на той час було актуальним після Брестського собору. Яскравим прикладом може служити ікона з с. Мала Горожанка Львівської області (кінець XVI — початок XVII ст.) \* із зображенням католиків-єпископів, які прямують у супроводі чортів до пекла. Проста і ясна форма викладу матеріалу була розрахована на активне сприйняття широкою демократичною аудиторією, і, очевидно, викликала необхідний резонанс.

В умовах активізації суспільного життя протягом першої половини XVII ст., ускладнення ідеологічної боротьби і під впливом гуманістичних ідей не «Страшним судам», а страчному циклу судилося відбити глибоку суть часу з його суперечностями.

\*\*\*

В художній культурі України кінець XVI — початок XVII ст. є своєрідною межею, яка відділяє попередній пері-

од з його збиранням творчих сил та консолідацією суспільних елементів від нового періоду, в якому на тлі бурхливих історичних подій, ідейно-класових битв інтенсивніше проходив розвиток мистецтва.

У першій половині XVII ст. порівняно з XVI ст. з'явився значно видозмінений тип художника. Живописці, беручи активну участь у суспільному житті і будучи емансиповані від ремісничого середовища, хоч не всюди однаковою мірою, жили всіма інтересами часу. Вони стають людьми не лише грамотними, а й по-справжньому освіченими, поповнюючи свої знання подорожами, під час яких знайомляться з різноманітними культурними надбаннями. Це сприяє тому, що талановиті майстри стоять на рівні високіх наукових і культурних досягнень. Федір Сенькович вважався визнаним авторитетом у Львові з питань мистецтва. Його порадами користувався Мартин Кампіан під час будівництва нової вежі ратуші. З часом славу Сеньковича перейняв Микола Петрахович. Чимало художників були членами братств, де часто виконували відповідальні суспільні доручення. Так, Лаврентій Пилипович Пухала, член братства при церкві св. Миколи, в 1599 р. з групою братчиків-послів їздив до Варшави<sup>37</sup>, вірогідно, до урядових установ. Живописців посиляли на засідання сеймиків для захисту інтересів братств від посягань шляхти та міських властей. З такою метою в 1607 р. був направлений у Судову Вишню Федір, очевидно, Сенькович. Неодноразово їздив «до двору» у Варшаву маляр Іван Корунка<sup>38</sup>.

Сенькович здійснював нагляд за будівництвом і оздобленням Успен-

<sup>37</sup> Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 3, 4.

<sup>38</sup> Збірник Львівської Ставропігії. Львів, 1921, т. 1, с. 255, 310.

\* Зберігається в ЛКГ (Олеський замок).

ської церкви<sup>39</sup>. Він контролював майстрів Амбровія Прихильного та Якова Мадлена із Гризонії, які виконували за його малюнками герби для парусів церкви<sup>40</sup>.

Очевидно, тут доводиться використовувати матеріал виключно львівський, краще збережений і систематизований. До речі, Львів на той час, перед піднесенням Києва, відіграв роль найважливішого для української культури центру, і значною мірою явища, що тут відбувалися, мали не лише регіональне значення. З часом обмін культурно-мистецькими силами вирівнює положення, включаючи в свою орбіту чимало інших міст. Але у Львові мистецькі питання, зокрема живопису, носили загострений характер. Тут, на зламі століть, відбувалася справжня битва між ворогуючими станами, завдяки якій вирішувалися важливі художні проблеми, що широко охоплювали процеси тогочасної дійсності.

Погляд на мистецтво і відношення до мистецтва у них був різним, хоч в розпалі боротьби православ'я з католицизмом іконі надавали особливого значення, відстоюючи чистоту її стилю як вираз характерних якостей, відповідних поняттю національно-територіальної відокремленості. Тому зрозуміло звернення львівських братчиків 1592 р. до московського царя Федора Івановича з проханням прислати намісні ікони для іконостаса, мотивуючи тим, що у Львові «не обретаються искуссии зуграфы»<sup>41</sup>. За цим проханням стояла великої політичної ваги справжня причина: протиставлення католицизму православної ортодоксії і підкреслення міцності дружніх

зв'язків між українським та російським народами.

Московська держава зусиллями Івана Грозного перетворилась у сильну державу, де церкві належала також провідна роль. Хоч це була Росія похмурої епохи після придушення реформаційного руху з'єднаними зусиллями церкви і держави<sup>42</sup>, однак її мистецтво залишалось на належному рівні. І братство хотіло бачити в новій своїй церкві ікони як високої художньої якості, так і точно традиційного стилю. Це було своєчасним і далекоглядним заходом, що запобігав майбутнім битвам напередодні Брестського собору. До речі, в той час і навіть дещо згодом, після Брестського собору, питання іконопису залишалось актуальним, у ньому зіткнулися протилежні погляди. В зв'язку із загостренням ідеологічної боротьби буде висловлено чимало консервативних думок, головним чином з боку духовенства, з метою збереження старих традицій від впливу західного мистецтва. Про це красномовно свідчать висловлювання острозького священника Василя (1588 р.), обуреного втратою релігійного благочестя серед живописців, які «с смехом и руганием в святые храмы образы крваздают, машкарном, лярвом и прочим шкаредным подобные, на соблази многим неутвержденным и художным таковая творяще»<sup>43</sup>. В європейському мистецтві прибічники старовини вбачали лише розпусність та безбожність, маючи на увазі передусім міфологічну тематику з її, як вони стверджували, деморалізуючим впливом.

Твори живопису та графіки з міфо-

<sup>42</sup> Зимин А. А. Основные проблемы реформационно-гуманистического движения в России в XIV—XVI вв. — В кн.: История, фольклор, искусство славянских народов. Докл. сов. делегаций на V Междунар. съезде славистов. М., 1963.

<sup>43</sup> Русская историческая библиотека, т. 7, столб. 933.

логічними сюжетами широко розповсюджувались, вони зберігались у збірках купців та патрициів Львова, чимало їх було в руках вищих чинів духовенства. Так, луцький єпископ Кирило Терлецький привіз із Риму гравюри і «книги нестыдливые, фигурками наддар вшечечными наполненные»<sup>44</sup>. Але в даному випадку і «аморальний єпископ», і брудна справа унії, заради якої він їздив до римського папи, і «вшечечні фігурки» (розбещені) переплітались в уявленні сучасників як ланки одного ганебного ланцюга.

З гострим осудженням ренесансного мистецтва виступила і контрреформація. Розпочату нею акцію очолили львівський архієпископ Ян Дмитрій Соліковський і домініканський проповідник Фабіян Бірковський. І знову, як і в православних, вся енергія осуду спрямовувалась головним чином проти міфологічної тематики — «вшечечних» картин, адже картина, за висловом Бірковського, є тим же, що книга для грамотного, «більше його учить і хвилює, ніж слова проповідника»<sup>45</sup>.

Світський вплив на тогочасний живопис осудив також синод краківської єпархії. Живописців звинувачено в тому, що вони в образах діви Марії і святих дівиць малюють портрети своїх полюбовниць. Контрреформація вдалася до найганебніших засобів розправ з таким мистецтвом. Соліковський в поемі «Лукреція» закликав до знищення безсоромних зображень з історіями Марсів і Венер, а жень з історіями Марсів і Венер, а разом з ними і тих, хто їх створював<sup>46</sup>. Йому вторив Бірковський: «На

<sup>44</sup> Русская историческая библиотека, т. 2, столб. 1759.

<sup>45</sup> Birkowski F. Kazania przygodne i pogrzebowe. — Kraków, 1859, s. 81.

<sup>46</sup> Solikowski J. D. Lukrecja. — Warszawa, 1936, s. 10.

вогнище і книги і розпусні картини»<sup>47</sup>.

Таке ж непримириме ставлення було в контрреформації до українського живопису. Похід проти «схизматичьких ікон» скерував той же Соліковський, обурений присутністю православних ікон в католицьких храмах, головним чином з тієї причини, що це «дає живописцям-схизматикам привід пишатися і хвалитися, і що, на жаль, часто діє на наш слух, як насмішка над нами, мовляв, власноручні їх творіння в костьолі і поважаємо і любимо». Але справжня причина виходила з ідеологічних основ контрреформації, спрямованих на розпалення міжнародної ворожнечі, на що Соліковський відкрито націлював під прикриттям захисту божественних зображень, «перед якими відкриваємо наші голови, падаємо на коліна... (щоб) не були зганьблені і збещені руками схизматиків, якими є вірмени і русини»<sup>48</sup>.

Продовженням цієї вкрай реакційної політики стало створення за ініціативою Соліковського окремого цеху живописців у Львові, членство в якому визначалось вузько релігійними переконаннями: тільки для католиків. Це зумовило його нежиттєздатність. Затверджений королівським декретом від 21 січня 1596 р. цех<sup>49</sup> спочатку нараховував вісім членів, серед яких були Ян Шванковський, Ян Галлюс (можливо, француз), Каспер Шпанчик (іспанець?), Як Зярко і Юзеф Вольфович (німці), Ян Рудуль, Якуб Лещинський, Микола Ружинський. За винятком двох-трьох майстрів творча діяльність інших невідома. З від'їздом Яна Зярка до Парижа

<sup>47</sup> Birkowski F. Kazania przygodne i pogrzebowe, s. 83.

<sup>48</sup> Przywileje z. XVI w. dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie. Lwów, 1910, t. 2, s. 261—262.

<sup>49</sup> Ibid., s. 266.

<sup>39</sup> Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 646.

<sup>40</sup> Gebarowicz M. Studia nad dziejami..., s. 222—223.

<sup>41</sup> Юбилейное издание..., док. 46.

(1598 р.), а Яна Шванковського до Замостя цех фактично перестав існувати. Але за право членства в цій, підігрітій шовіністичними почуттями організації, активно боролися два впливові православні художники: вірменин Павло Богущ та українець Лаврентій Пухала (Пухальський). Боротьба завершилась половинним успіхом: 17 квітня 1600 р. король Зигмунт III, щоб пом'якшити загострену обстановку, видав декрет, за яким один художник мав право представляти вірменських живописців. Таким чином, Павло Богущ став членом цеху<sup>50</sup>. В цьому виявилась далекоглядна політика Соліковського — відірвати від схизматиків вірмен і приєднати їх до унії, але насамперед вбити відчутний роз'єднуючий клин в духовну спільність двох народів\*.

Цех не залишив скільки-небудь помітного сліду в художньому житті Львова, але його статут цікавий тим, що в ньому відбилися несподівані для тогочасного Львова нові мистецькі явища. Це стосується передусім тематичного збагачення. В даному випадку Соліковський, як і єзуїти, намагався використати для своїх пропагандистських цілей те із спадщини європейського мистецтва, що сприяло б проведенню кардинальної контрреформаторської лінії, — звідси допуск в живопис жанрового розмаїття для створення повноти видовищ, хоч сам, як ортодокс, стояв на старих, одряхлілих позиціях. Статут приписував виконати на звання майстра такі «майстерштуки», як «розп'яття з двома розбійниками і під хрестом

<sup>50</sup> Maikowski T. Lwowski cech malarzy w XVI—XVII wieku, s. 29.

\* Цех живописців, що став політичним зваряддям і покірним виконавцем вузьких омертвілих догм реакційної контрреформації, був приречений. Уже в першому десятилітті XVII ст. про нього поступово забувають, і знову, але в нових умовах, підносяться інтерес до цеху в 1660 р.

густий натовп фарисеїв», «контерфет в ріст людини, яку йому призначать в братстві», або такої складності, як «сцена війни, з обозами, з шатрами, з наскоками, із штурмом, з окопами, згідно з військовими розпорядженнями, або замість війни змалювати полювання на різного звіра з сітями, з собаками, з сільцями, зі зброєю, як звичай велить, на лева, ведмедя, вовка, вепра, зайця і т. п., кінно і пішо»<sup>51</sup>.

В широті тематики статуту львівського живописного цеху були відчутні прогресивні тенденції часу з їх цікавістю до людини, до активних виявів життя та природи. Але, незважаючи на цінні посилення на природу, все ж в тематичному підборі враховувались лише шляхетські смаки, що не могли мати широкого відгуку. В цьому виражалась прикрита тенденційність, яка спрямовувала мистецтво на службу вузькокласовим інтересам, позбавляючи його освіжаючої атмосфери демократичного середовища.

Цех не спроможний був здійснити запропоновану програму. Можливо, лише великих розмірів батальний твір Шимона Богущовича «Битва під Клушино» став відгомонам статуту і, звичайно, портрети.

Тематика живописного цеху виникла не випадково, і не стільки мистецтво ренесансної Європи тут відіграло роль, скільки сприяла виняткова популярність й сюжетне багатство пасійного циклу українського живопису. Розрахунок Соліковського був спрямований на неминуче перевернення схизматичьких сцен ефектною видовищністю, близькою сучасникам своєю світськістю. Затверджуючи декрет про організацію цеху, радники міста високо підносять живописне мистецтво, яке повинно служити

<sup>51</sup> Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich. Warszawa, 1851, t. 2, s. 302—303 (Uchwała cechu rady miejskiej m. Lwowa).

благородним цілям, бо в протилежному випадку воно може впливати негативно і вносити «помилки в людське життя». І оскільки це мистецтво є складним для виконання і підвладне лише видатним талантам, то важливо всіяко сприяти їх творчому зростанню. Високе мистецтво спричинялося до піднесення не тільки божественного культу, а й слави країни<sup>52</sup>.

Українські живописці розгорнули активну творчу діяльність на противагу всім обмеженням. Їх покровителями та захисниками стають братства. Перша половина XVII ст. характеризується бурхливим розквітом саме живопису, тому що тільки в живопису, а не в архітектурі і скульптурі, з'являється можливість інтерпретації численних явищ дійсності. Увага тепер дедалі більше приділяється розкриттю людського життя в усьому багатстві його виявів.

У першій половині XVII ст. на Україні з'являється спроба теоретичного узагальнення поглядів на прекрасне, в основу яких покладені переконання в реальній цінності природи. Уже в декреті львівської ради про затвердження живописного цеху проходила думка про те, що благородне живописне мистецтво, яке є швидше справою духа, ніж рук людських, служить релігійному культу через наслідування природи<sup>53</sup>. Глибше й змістовніше ці думки викладені в творах Кирила Транквіліона Ставровецького «Зерцало богословія» (1618 р.), Захарія Копистенського «Палінодія» (1622 р.). У центрі нових естетичних принципів перебуває людина, здібна оцінити як своє власне творіння, так і красу природи<sup>54</sup>. Реальний світ

<sup>52</sup> Przywileje z XVI w..., s. 266—267.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 17.

стає важливим фактором, стимулюючим художню творчість, — і творчість дедалі щільніше пов'язувалась з дійсністю і керувалась не стільки догматичними ідеями, скільки більш широкою програмою, наповненою живо-трепетними сучасними проблемами. Виконуючи замовлення церкви, яка в той час була знаменом не лише православ'я, а й національного престижу і національної свободи, мистецтво виражало демократичні ідеали, зрозумілі народу. Але в живопису XVII ст. проходить червоною ниткою лінія більш поглибленого «відкриття світу й людини» (Й. Мішле). Це відкриття супроводить прагнення об'єктивності й гармонії, поєднані з ідеями високої моралі, зрозумілої в дусі християнської моралі, та життєствердження, стимулом якому служило могутнє піднесення гуманізму, що при цьому залишався спрямовуючою й надихаючою силою.

Український живопис цього періоду відзначається величавим пафосом і душевною теплотою, на противагу історичній дійсності, сповненої кровопролитною боротьбою, політичними розбратами, ідеологічними диверсіями, що впроваджувались з печуваною жорстокістю і зневажанням людської гідності. Але якраз глибокий гуманізм, духовна велич народу, відбиті в художніх образах, були викликані до життя історичною дійсністю.

Завоювання нових, реалістичних засад у живопису пов'язано з прогресивними рухами, поширенням антифеодальної та національно-визвольної боротьби. Створена львівським майстром Федором ріпнівська богородиця, що стоїть на грані двох віків, є водночас підсумком досягнень попереднього і достатньо виразним вступом у новий період. Продовженням і реалістичним збагаченням її стилістичних та образних якостей стали мініатюри із зображеннями євангелістів з

рукописного євангелія с. Грімне (1602 р.)<sup>55</sup>. Симптоми глибоких перемін найрадикальніше втілені в багаточастинній іконі «Страсті» з с. Раделичі Львівської області. Цей твір, створений у 1620 р. невідомим, однак, безсумнівно, видатним майстром, не лише наповнений великою кількістю реалістичних деталей, а й, повторюючи традиційну форму «Страстей» — розміщення сцен навколо «Розп'яття», доречно змінює композиційний лад. Зміни красномовні: відчуття простору й єдиного потоку світла, драматизм дії і, нарешті, глибина характеристик діючих осіб. Можна сказати, що ці «Страсті» доводять тривалий розвиток такого типу ікони до крайнього художнього звернення — їм судилось продовження в іконостасному циклі.

Раделицького майстра з традиціями ще зв'язують такі архаїзми, як передача дії лише в екстер'єрі, масштабна невідповідність архітектурного тла до пропорцій людини, умовність кравиду через зображення гіршадок (до речі, для живопису початку XVII ст. вони характерні) та декоративно-сценічна подача груп воїнів. Але ці риси виявляються зовсім другорядними і ні якою мірою не впливають на головну ціль — наблизити легендарну історію до сучасності. Майстер свідомо ставить перед собою завдання знайти принцип нового композиційного розв'язання, сміливо порушуючи усталений догматичною традицією тісний зв'язок сюжету з іконографічною схемою. Його притягувала в «Страстях» можливість передачі, в широкому охопленні життєвих явищ, зіткнення суперечливих характерів, які несуть у собі полюсні заряди моральних якостей в одвічно-

<sup>55</sup> Зберігається в Державній публічній бібліотеці ім. Салтикова-Шchedрина в Ленінграді; Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 14—15.

му виразі добра і зла, гуманності й нищості, що до певної міри асоціювалось з станом соціальної нерівності.

Яскраво виражена тема розкриття й осудження зради в італійському ренесансному мистецтві мала місце і в українському живопису, і не як випадкове явище, а цілком закономірна, настійна потреба в розробці морально-етичних, гуманних вартостей і суспільно-моральних відносин. Тому такою драмою сповнена сцена «Поцілунок Іуди» з напружено замкнутим Христом або той же принижено-скорботний Христос перед тріумфуючим Кайяфою у відповідній сцені. Художник через всі «Страсті» проводить образ Христа як земну людину високої моралі та глибоких переконань. Але в цьому образі за традицією ще зберігається резиньяція — в ньому підкреслений осуджений, який переносить муки з християнською покорюю і душевним стоїцизмом, усвідомлюючи свою приреченість і безсилля перед силами зла. Злу протиставлено добро, співчуття, душевна теплота. Христос, наче б не помічаючи об'ємів зрадницьки притуленого до нього Іуди і замкнутого кола солдатів, жестом руки прагне зупинити спрямований Петром на Малха меч. Стоїчно переносить він муки в сценах «Вінчання терням» та «Бичування» і знаходить силу духу в зіткненні з пихатою байдужістю Пілата та ханжеством торгашів-первосвящеників або сліпо озлобленим натовпом.

Образ Христа набирає глибини й об'ємної вагомості, викликаючи аналогії своїм мужнім стоїцизмом серед народних героїв, учасників антишляхетських повстань, що закінчували життя в жорстоких катуваннях на палі, на дибі або четвертованими.

Незвичайним в українському живопису того часу стає образ зрадника Іуди. Він не шаржований, не потворний, навпаки, молодість і приваба

викликають навіть симпатію, і тим різючіше розкривається його ганебна суть. У сцені «Вручення Іуді тридцяти срібників» він стоїть збоку (майстер в кількох сценах відмовляється від центристської композиції) і бере, як належне, гроші в простягнуту руку від фарисеїв. Останні одягнені в сучасні одяги торгашів і багатих городян, нагадуючи колоритних мешканців Львова. Загнаний немов у куток і щільно оточений хвіжацьким кільцем, Іуда в апостольських світлих шатах контрастує з прозаїчною масою, протиставляючи їй свою витонченість і навіть виключність. Але це «лицарство на час» розбивається об тверду стіну відкритого цинізму, і Іуда, схований за хитким серпанком бундючності, виявляється жалюгідною зброєю для здійснення злочину — зради.

Це одна з найвиразніших сцен. Вона збагачена побутовими мотивами, зберігаючи водночас монументальну значимість. У ній гранично точно фізіономістикою образів прочитується соціальний олігархічний прошарок зі своїм жезлом влади — грошима, всею зброєю в тому продажному світі. Художник євангельську тему бачить у сучасних йому умовах і при цьому розкриває низьку мораль фінансової верхівки, лихварів і купців, пануючих в таких містах, як Львів, виявляючи глибоке знання соціальних відносин тодішнього суспільства. За таких обставин і суть зради набирає реального адресування, спрямованого проти тих, які знехтували національними інтересами свого народу.

У багатьох сценах художник часто звертається до сучасного одягу, реквізиту, вводить типаж, вихоплений з розмаїтого соціального середовища Речі Посполитої, навіть для тла використовує мотиви міських оборонних споруд з яскраво зазначеним рене-

сансним характером зодчества. Прагнення до реалізму посилюється передачею простору — передня площадка постійно чітко розпланована, наче для того, щоб розмістити багатофігурну сцену і визначити поведінку дійових осіб.

Не менш важливою для художника була передача руху й жесту, оправданих природною пластикою людського тіла: «Найголовніше, що тільки може зустрітися в теорії живопису, — це рух, відповідний душевному стану кожного живого єства, як бажання, презирство, гнів і тому подібне»<sup>56</sup>.

Але якою б привабливою не була передача реальної правди живо підхопленими деталями, постійно актуальною залишалась проблема розкриття великих почуттів і великих цілей життя, і традиційний живопис з його можливостями цілком відповідав вразу сучасних ідей. Таким чином, «Страсті», охоплюючи широким фронтон людські діяння, набували виключної вагомості. Тема страждання досягала в них висоти повчально-моралізуючого значення, пробуджуючи відчуття розмірності в діями реальних людей в сучасних обставинах. Тому раделицький майстер прагне до головної правди — розкриття краси і благородства людського страждання й протиставлення йому виявів негідних пристрастей, отже, намагається повніше донести гуманістичну основу свого світогляду. Безсумнівно, він знав західноєвропейське ренесансне мистецтво, як уже відмічалось українськими дослідниками<sup>57</sup>, був під впливом нідерландського та німецького живопису,

<sup>56</sup> Леонардо да Вінчі. Книга о живописи. — М., 1934, с. 116.

<sup>57</sup> Свєтлицька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., с. 14; Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 20.





сутній подих барокко і яка впевнено прагне до рівнозначності в живописом. Таким чином, різьба п'ятницького іконостаса доносить атмосферу початкового періоду осягнення нового світогляду, художня форма якого відзначається відсутністю в пластичності як елегантної манірності, так і напруженого драматизму, що буде мати місце в українській різьбі значно пізніше, у 30—40-х роках XVII ст.

Другим аргументом, що допомагає уточнити час створення пам'ятки, це — живопис, насамперед пасійний цикл з образним трактуванням Христа. По суті, тут відсутнє утвердження Христа як іконостаса, накреслене в раделіцьких «Страстях». Художник дотримується пасійних установок XVI ст. в героєм-жертвою, що індивідуально і покірно переносить завчасно запрограмовані митарства. Між Христом та його антиподами мов би відчутно вакуум, що посилює виразність жертви і нездоланність сліпого зла. Очевидно, така інтерпретація пасій обмежила їх суспільний резонанс, за винятком однієї сцени — «Христос перед священиком Анною». В ній відбитий найактуальніший момент часу — боротьба з католицизмом. Первосвященника Анну художник одягає в шати католицького єпископа — можливо, в такій формі виражений натяк на львівського архієпископа Яна Соліковського, одного з керівників католицької контрреформації, який впродовж двадцяти років (помер 1604 р.) жорстоко переслідував православ'я? Сцена тенденційно розкриває суть події: Христа судять католики! В період активного розгортання полемічної літератури, гострих суперечок і безпосередніх виступів проти унії, що мали місце після Брестського собору і продовжувались впродовж першої третини XVII ст., така сцена відзначалася гострою публіцистичною актуальністю.

В 40-х роках, після найжорстокішого придушення козацько-селянських повстань, коли шляхта пасолоджувалась періодом «десятиліття золотого спокою» і коли переслідувалась будь-яка волелюбна думка, тим більше на західних землях України, паралізованих кріпацтвом, така акція проти католицизму була вже неможливою.

Підсумовуючи сказане, можна прийти до висновку: п'ятницький іконостас був створений на зламі століть, точніше, в межах 1600—1610 рр. \*, у всякому разі до пожежі 1623 р., під час якої зазнав величезного руйнування цей старий район Львова, в тому числі і П'ятницька церква \*\*.

До цього можна додати таке спостереження, як образна спільність апостольського ряду іконостаса і мініатюр із зображенням євангелістів рукописного євангелія із Грімного, і не тільки образи повторюються, а й інші деталі: краєвид, меблі і найважливіше — колористика та живописна манера. В мініатюрах яскраво відбите прагнення до нового, реалістичного опанування навколишнім середовищем, в якому людині відводиться

\* Під час реставрації іконостаса, яка проходила з березня 1980 по квітень 1981 р., були виявлені на намісних іконах дати, що не зовсім ясно прочитуються. На звороті ікони Христа дата, яку можна прочитати і як 1587, і як 1627 р. Дати були оголошені на засіданні реставраційної ради 11 квітня 1981 р. і сприйняті вченими й дослідниками українського мистецтва не одноставно, хоч більшість схильна вважати, відкидаючи попередню дату створення — 1644 р., що появу іконостаса слід вивести до початку XVII ст.

\*\* Можна впевнено стверджувати, що церква була кам'яною. Із старих залишків в споруді зберігся пресбітерії стилізованих готичних форм. Деяких ікон тильний бік оборотний. Три ікони пророків розбиті, з пізнішими вставками (очевидно, понижені під час спільного демонтажу). Чимало пізніх доповнень на ажурній різьбі, на храмових іконах св. Параскеви П'ятниці. Найбільш понижене «Розп'яття», яке завершує іконостас.

першочергова роль, в ній на повну силу утверджується світлий образ гуманіста <sup>62</sup>.

Для атрибуції і датування особливо важливим є зображення споруд не фантастичних форм, що застосовувались у живопису попередніх століть, а ренесансної архітектури. Очевидно, ще за традицією в кількох сценах змальовані гори-лещадки та фантастичні споруди, продиктовані декоративними завданнями. Безсумнівно, цікавість до архітектури була викликана піднесенням будівництва у Львові, діяльністю видатних зодчих Петра Барбони, Павла Римлянина, Павла Щасливого та інших і поширеними через них трактатами, зокрема Серліо. Для цих ікон часто використовуються серліанські мотиви порталів, колон, трикутних арок і, як правило, фрагментів будинків, але відсутні зображення цілих ренесансних споруд (принаймні, в п'ятницькому іконостасі). Активізація серліанства у Львові мала місце протягом останніх двох десятиліть XVI ст. і на початку XVII ст., щоб згодом зовсім вийти з ужитку. Художник сучасну йому архітектурі вільно використовує, фантазує, створює нові форми, які практично не могли застосовуватися, але вносили до живописних сцен невідомі раніше парадність і видовищне багатство. При цьому вирішувались проблеми перспективи, композиційної структури, симетрії, стилістичної зміни і, насамперед, тлумачення по-новому образу.

Такий підхід приносить вагомий наслідок «при аналізі перехідних періодів в історії живопису, зокрема при огляді становлення ренесансного мистецтва, коли роль архітектури в живопису помітно зростає» <sup>63</sup>. І в да-

<sup>62</sup> Логвин Г. Н. З глибин. — К., 1974, с. 164—165.

<sup>63</sup> Стерлигов А. Итальянские архитектурные мотивы в творчестве Жана Фуке. —

тому випадку мова може йти саме про перехідний період, коли в архітектурних мотивах спроможні уживатися ренесансні форми з готичними, бо мінувшина для художника була знайомою і близькою. «Двоїстість... характерна перехідному періоду» <sup>64</sup>, а вона пронизує живопис всього іконостаса; для прикладу можна навести хоч би сцени «Різдво Марії», «В'їзд до Єрусалима», «Успіння» та «Страсті». До речі, інтер'єри тут несуть декоративний характер, вони не обжиті, про що не скажеш в аналогічних сценах успенського та святодухівського іконостасів. Там уже збережена масштабна відповідність людини до архітектури.

Очевидно, архітектура в сценах п'ятницького іконостаса — явище унікальне і неповторне. Значною мірою вона виглядає як творча фантазія на конкретну тему, наче реальність стала стимулом для творчих імпровізацій, натхнення яким слід шукати в новому, ренесансному мистецтві, в поширенні гуманістичних поглядів, в тому значнішому інтересі, який повністю не могла задовольнити тогочасна дійсність. Художника слід віднести до активних творців ренесансної архітектури Львова.

Крім питання датування іконостаса, не менш важливою стає проблема його авторства. Аналіз образно-стильового ладу вказує, що п'ятницький іконостас принаймні створили два майстри, однаково талановитих, але і відмінних між собою віковою різницею. Між ними було повне довір'я і згода, хоч світогляд молодшого далеко відійшов від ідеалів старшого, в якого, можна сподіватись, не викликав заперечень. Своєрідність письма настільки властива кожному з них,

В кн.: Из истории классического искусства Запада. М., 1980, с. 71.

<sup>64</sup> Там же, с. 79.

що дозволяє виявити долю їх участі в іконостасі. Старшому належить найвідповідальніша частина, а саме: центральна вісь з царськими вратами, «Тайною вечерю», «Деїсусом», «Оплакуванням» і «Вознесінням», дияконські двері, а також храмові ікони «П'ятниця», майже всі апостоли, крім Якова, Фоми, Варфоломія, євангеліста Луки, та пророки, половина празничного ряду («Хрещення Христа», «Преображення», «Зішестя до пекла», «Вознесіння», «Зішестя св. Духа», «Успіння богородиці»), хоч в деяких з них присутня допомога молодшого. Старшим намальовані лише дві стравні сцени: «Моління до чаші» і «Зняття з хреста», а в третій — «Бичування» — тільки намітка центральної групи.

Молодший виконав намісні, над дияконськими дверима маленькі зображення «Спаса нерукотворного», «Трійцю», «Козьму й Дем'яна», шість празників, кілька апостолів; його присутність відмічена майже у всьому стравному циклі. З'являється думка про те, що страшний цикл був створений пізніше і лише згодом доповнив ансамбль. Про це свідчить відмінна від інших частин різьба обрамлення і специфічний деконструктивний зв'язок з цілісною архітектонікою, який ніде не повторюється. Тому раніше конструкція іконостаса, напевно, виглядала дещо інакше, бо широкий фриз з виносним карнизом над апостолами має призначення фундаментальної основи для завершення віртуозно-пишним ажуром різьби пророчого ряду, по аналогії з архітектурою. Очевидно, що поверх арки «Деїсуса» різьба з «Вознесінням» монтувалася органічніше. В даному випадку зв'язок різьби пасійного ряду з динамічною різьбою пророків сприймається непереконливо: в ньому відсутня властива всьому іконостасові конструктивна логіка і відчуття контрасту мас.

Старший майстер ще тісно пов'я-

заний з живописом, естетичними переконаннями та складом думок XVI ст. Для нього передусім важливою є система символів, духовної ірреальної чистоти, в його творчості присутня поетична наївність. Малюючи празничні сцени і вибираючи, до речі, ті із них, які були популярні в XVI ст. і які позначені трансцендентною містичністю та стабільною церковністю, що знаходяться за межами проникнення життєво-реального досвіду, майстер намагається зберегти в них поняття нероздільної цільності світу. Завдяки затримці архаїки, йому властива безпосередність, простота й виразність. У композиційних сценах стосунки між дійовими особами він передає не як дію, а як запрограмоване дійство, якому немає земного відповідника, — це наче визначено заздалегідь. Майстер застосовує насичені кольори, пов'язані з середньовічною символічною системою, і, отже, виявляє органічне прагнення до традиційного декоративізму.

Хоча в творчості живописця присутня поетична наївність, але його фантазія вже підвладна досвіду і витісняється подекуди живими спостереженнями, як у зображенні краєвиду в сцені «Моління до чаші» — поєднання гір-лещадок з реально намальованим гаєм. Саме природа є тим наріжним каменем, який підточував хисткі основи духовно-естетичних переконань художника, і в багатьох його краєвидах панує глибоке відчуття реального середовища в романтично-поетизованій інтерпретації.

Молодший майстер не контрастує різко зі старшим, все ж у нього спостерігається певний відхід від художньої системи XVI ст. Він прагне розширити рамки зображення введенням чимало з того, що оточує людину. Його цікавить перспектива, передача об'єму, прийняті повітрям

кольори, отже, ослаблені, глибокі, прозорі, але ненасичені, крім традиційних на намісних іконах. Відмовляючись від образів-емблем, які раніше охоплювали широку сукупність уявлень, він свої образи творить розмірними реальної людини, що було для мистецтва того часу великим досягненням. Але водночас у художника зникає відчуття цільності світу та явно накреслено розрив зв'язків з народною творчістю, що складало основну засаду творчості старшого майстра. Наближеність сцен празничного ряду, виконаних молодшим живописцем, до ідентичних сцен успенського іконостаса визначає спільного їм автора в особі Федора Сеньковича. Як відомо, Ставропігійське братство замовляло Сеньковичу створення іконостаса для новозбудованої Успенської церкви<sup>65</sup>. Хоч цей живописний ансамбль не зберігся в первісному вигляді, все ж залишена частина ікон є неоцінимою підмогою для доказу авторства Сеньковича. При порівнянні сцен одного і того ж змісту двох іконостасів виявляється, що вони виникають із спільного творчого джерела, лише успенські перевищують художнім рівнем. Єдиним задумом і розв'язкою ситуації наділені в них сцени «Різдва Христа», «Стрітення». При цьому необхідно згадати ріпнівську богородицю майстра Федора, між нею і намісною іконою богородиці п'ятницького іконостаса простежується прямий зв'язок, лише остання відзначається більш розквітлою живописною свободою і повніше розвопаченим душевним станом. Така кріпаченість спостерігається між роками ріпнівської ікони і образами п'ятницьких празників у сценах «В'їзд до Єрусалима», «Зішестя до пекла», не залишаючи й пасійний ряд.

<sup>65</sup> Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 82.

Таким чином, створюється безперервний ланцюг творчої діяльності — від ранньої ріпнівської богородиці до успенського іконостаса. Але про життя Федора Сеньковича відомості скупи. Із його заповіту, складеного на початку 1631 р. в присутності іменитих громадян Львова Еразма Сикста, Андрія Чеховича та Войцеха Зимницького<sup>66</sup>, відомо, що він народився в місті Щирці поблизу Львова, його батько і брат були живописцями, сам майстер вчився, очевидно, у Лаврентія Пухали і все своє життя провів у Львові, оточений загальним визнанням і почесними. Жив на Краківському передмісті, мав будинок біля Татарської (Краківської) брами.

Визначення особи старшого художника — справа складніша. Проблема, ним міг бути Лаврентій Пилипович Пухала (Пухальський). Він жив на Краківському передмісті і був членом Миколаївського братства, брав активну участь у боротьбі проти національного гноблення. Художник належав до визначних майстрів свого часу, творчий шлях якого розгортався в 1565—1608 рр.<sup>67</sup> Серед його учнів знаходимо під роком 1601 Федька та Івана, яких акти називають «його слугами». Згодом акти величають Федька, громадянина Краківського передмістя, *famatus* і *honestus*<sup>68</sup>. Кілька ікон «дуже старанно намальованих» митця Федька знаходились в церкві св. Юра (початок XVII ст.)<sup>69</sup>.

Можливо, що в особі приятеля Лаврентія Пухали Сенька (Семена) слід бачити батька Федора Сеньковича, що, як відомо, був «майстром ремесла малярського» в 1573—1600 рр. Його

<sup>66</sup> Там же, с. 82.

<sup>67</sup> Архив Юго-Западной России, т. 10, ч. 1, с. 58, 430, 506; т. 11, ч. 1, с. 3, 4, 29; т. 12, с. 152.

<sup>68</sup> Bostel F. Z dziejów malarstwa lwowskiego, s. 22.

<sup>69</sup> Ісаєвич Я. Д. Найдавніший історичний опис Львова. — Жовтень, 1980, № 10, с. 111.

разом з Лаврентієм Пухалою виганяли з малярського цеху<sup>70</sup>.

З усього сказаного можна було б зробити припущення про давні дружні й творчі відносини між Пухалою й Сеньковичами. Що збереглося у творчості Федора Сеньковича від свого вчителя? — живописна манера, характер типажів, що найбільше проглядаються в сценах празничного ряду, відчуття форми, насамперед в зображенні людської голови. Федір Сенькович дотримується традиційної послідовності в живопису: від темного до світлого, водночас зберігаючи цільною крупну форму не лише широкою кольоровою масою, а й підкресленням контуру лінією. Однак споглядальна мрійливість і тональна м'якість учителя, що подекуди межує з відсутністю міцнішого характеру, в учневі розвинулась в тонку лірику камерного звучання.

Між обома художниками, беручи до уваги яскраво виражену різницю творчих індивідуальностей, існує духовна спорідненість і щільна близькість, як між двома ланками єдиного ланцюга. В їх відносинах зафіксований класичний приклад спілкування поколінь з передачею, мов по естафеті, мистецьких здобутків, що в свою чергу Сенькович згодом здійснив із своїм учнем Миколою Петраховичем.

Питання про відношення Лаврентія Пухали до іконостаса в с. Наконечне, про що вже раніше згадувалося, може вирішитись як в даному випадку в ситуації Пухала — Сенькович. Тут також простежується спільність мистецької лінії, на її різних, хоч і близьких, етапах розвитку. Справді, в образно-живописному ладі іконостаса з Наконечного більше рис, що тяжіють до попереднього мистецького етапу, все ж водночас вони послужили осно-

<sup>70</sup> Архив Юго-Западной Россия, т. 11, ч. 1, с. 33.

вою для творчого дозрівання Лаврентія Пухали.

В цілому п'ятницький іконостас демонструє високі естетичні ідеали, передові суспільні позиції його творців. Обидва художники були активними членами братств (Ф. Сенькович, як і Пухала, належав спочатку до братства церкви Миколи<sup>71</sup>, згодом до Ставропігійського братства). Їх діяльність охоплювала широке коло обов'язків — від дипломатичних депутацій до консультацій (як у Федора Сеньковича) по будівництву та декоративному оздобленню Успенської церкви. Майстри залишались на ідейних позиціях, прийнятих особливою атмосферою довір'я, високою моральною зразковістю, дружбою і людяністю, які спочатку панували в братському товаристві. Чистота відносин, колективізм, спільність духу братчиків були втілені в апостольському ряді іконостаса.

Своє розуміння суті людської гідності, ідеалу гуманної людини з її духовною зразковістю, душевною теплою Сенькович розкрив в намісних іконах Христа і богородиці. Ці твори можна з повним правом назвати програмними: їх створення було продуктом високого суспільного піднесення і глибоких культурних зрушень серед українського народу початку XVII ст.

В останні роки свого життя Федір Сенькович виконував почесне замовлення — іконостас для новозбудованої Успенської церкви у Львові\*. Висока художня вартість іконостаса та шана, якою він був в свій час оточений, і його велике значення для українського живопису змушують знову спробувати відновити етапи його створення<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Архив Юго-Западной Россия, т. 11, ч. 1, с. 30.

\* З кінця XVIII ст. (1767 р.) знаходиться в церкві Козьми й Дем'яна в с. Великі Грибовичі.

<sup>72</sup> Про іконостас писали: *Свенцицька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському мистецтві XVII ст.; *Мілява Л. С.*

Іконостас був поставлений на місце одразу по закінченню будівництва церкви — 1629 р. Перед посвяченням храму трапилось стихійне лихо: пожежа. Вогонь знищив ліву, що промикала до північної стіни, частину іконостаса, деякі ікони, очевидно, загинули безповоротно. Серед них храмова ікона «Різдва богородиці», намісний образ богородиці, декілька празників («Введення до храму», «Благовіщення»). Виходячи із того, що збереглося, можна припустити, що первісний іконостас був чотирьохярусним і не посягав хорів. По суті, він повторював загальною конструкцією і кількістю рядів попередній, який знаходився в старій Успенській церкві<sup>73</sup>.

Братчики намагалися зберегти коштовну пам'ятку<sup>74</sup>, але, мабуть, хворий художник не міг взяти участі в реставрації — він помер в середині 1631 р.<sup>75</sup> Очищали ікони від кіптяви учні Сеньковича.

Очевидно, братство не було задоволене станом іконостаса. Однією із спроб збагатити інтер'єр церкви стала пропозиція (1633 р.) члена братства Григорія Федоровича на власний кошт запросити вправного грецького живописця для прикрас вітварів<sup>76</sup>. Треба гадати, що спроба залишилась нездійсненою.

В 1637 р. братство зважилось на створення нового іконостаса й уклало угоду з художником Миколою Петра-

Христом Потелича; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.

<sup>73</sup> Вигляд іконостаса із старої церкви зберігся на малюнку Мартіна Груневега, що жив у Львові в 1582—1602 рр. і залишив спогади з описом міста (*Ісаевич Я. Д.* Найдавніший історичний опис Львова, фото з неопублікованого малюнка Груневега).

<sup>74</sup> Федору Сеньковичу заплачено велику на той час суму — 2000 золотих (Архив Юго-Западной Россия, т. 11, ч. 1, с. 82).

<sup>75</sup> Там же, с. 382. Запис від 27 вересня 1631 р., в якому засвідчені розрахунки за ікони з «Федьковою маляркою» (дружиною).

<sup>76</sup> Юбилейное издание..., с. 16, прим. 5.

новичем. В угоді передбачалося «нама- левание всех образов... резьба с позолотой украшений... оплатой в 1200 золотых»<sup>77</sup>, але, мабуть, не всіх образів. Як з'ясується, частина ікон із попереднього іконостаса була включена в новий, бо Петрахович наче б доповнював, хоч водночас і створював новий ансамбль, який відрізнявся іншою формою, великими розмірами, — сюди було додано ще два ряди.

Хори-балкони, які заважали, були обрізані<sup>78</sup>, іконостас піднявся майже до склепіння.

Очевидно, в угоді не відбилися два важливі питання: доля збережених ікон, створених Сеньковичем, і склад нового іконостаса. І це справді так. Петраховича пов'язували з Сеньковичем тісні відносини учня, згодом співпрацівника і родича (одружився з племінницею Сеньковича), а після смерті вчителя він успадкував його будинок і художню майстерню «зі всіма причадалами»<sup>79</sup>. На той час Петрахович був поважним живописцем, оскільки братчики замовили йому в 1635 р. ікону Пречистої для зовнішньої стіни, над входом до храму<sup>80</sup>. Крім того, в угоду з Петраховичем закладена дуже важлива деталь, на яку не

<sup>77</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 129, оп. 1, од. зб. 474. Дослідників українського мистецтва бентежила велика різниця грошової компенсації між оплатою Сеньковича і Петраховича, що пояснювалось нібито молодістю і недосвідченістю Петраховича. Але розгадка вирішується при ознайомленні зі складом ікон іконостаса в с. Великі Грибовичі (успенський іконостас був виявлений у середині 60-х років XX ст. в с. Великі Грибовичі з того часу поступово став входити в наукову літературу. Деяка поспішність попередників привела до небажаних помилок у визначенні авторства наявних ікон), де відверто відчутна присутність двох художників і, отже, кількісно нерівномірний творчий вклад.

<sup>78</sup> Архив Юго-Западной Россия, т. 11, ч. 1, с. 132.

<sup>79</sup> Збірник Львівської Ставропігії, с. 266.

<sup>80</sup> Архив Юго-Западной Россия, т. 11, ч. 1, с. 664 (тепер у збірці ЛМУМ).



зверталось належної уваги, — на виконання замовлення передбачалось півроку, і художник, хоч з незначною затримкою, слова дотримав (що було б неможливим, коли б йому довелося виконувати грандіозний обсяг живописної роботи)<sup>81</sup>.

Таким чином, успенський іконостас був створений двома видатними живописцями. Сеньковичу в ньому належали ікони намісного, празничного та пророчого рядів, царські та дияконські двері; Петрахович лише заново створив велику храмову композицію «Різдво Марії» та намісну богородицю (йому ж бо в 1656 р. братство доручило перемалювати намісний образ Христа)<sup>82</sup>, а також доповнив два нові ряди — апостольський<sup>83</sup> та пасійний.

Чому ж братство зважилось на заміну іконостаса Сеньковича? Просто кажучи, цей іконостас, напевно, виявився масштабно невідповідним величавому інтер'єрові храму з чотирма колонами по центру. Іншої причини, очевидно, бути не могло, адже більша частина ікон первісного іконостаса збереглася, і він цілком міг би далі функціонувати після незначного поповнення.

Іконостас Петраховича, займаючи повністю простір вівтарної частини, очевидно, справляв грандіозне й величаве враження, чому передусім сприяв урочистий апостольський ряд з могутнім акордом глибоких, насичених кольорів.

А м'яка кольорова гама, споглядальна лірика образів, тиха зосередженість сцен, замкнута відчуженість від інтер'єра — все те, що було властивим творчому характеру Сеньковича, відповідало пройденому етапу і, по су-

<sup>81</sup> Петрахович закінчив іконостас не до Різдва, як домовлялись, а до пасхи 1638 р. (Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 132).

<sup>82</sup> Там же, с. 442.

<sup>83</sup> Там же, т. 11, с. 32.

ті, мало в'язалось з новими ідейно-естетичними вимогами часу Манеру Сеньковича, як і характер живопису художника, за влучним висловом братчика Костянтина Медзапети, сучасники визначили «умиленими»<sup>84</sup>.

Часи змінились. 30-ті роки — трагічний період у житті українського народу. Після тривалих селянсько-козацьких битв з опалілою шляхтою по Україні прокотилась хвиля найжорстокіших репресій. Шляхта торжествувала з приводу «золотого десятиліття спокою» і ще тугіше затягнула зашморк кріпацтва. Але затишшя на Україні було короткочасним. Роки повстань і роки поразки були для української передової громади суцільним потоком боротьби. Майбутнє тривожно наближалось, і байдужих до подій, які бушували на Україні, не було<sup>85</sup>.

І не празничний, а пасійний та апостольський ряди ввібрали в себе печалі й тривоги, гнівне осудження і мужню стійкість, духовну цільність української громади. Художник, що був тісно пов'язаний із суспільним життям, з діяльністю братства, хоч і не звертався безпосередньо до зображення подій свого часу, але так чи інакше передавав їх у традиційних формах живопису.

В українському живопису першої половини XVII ст. на повну силу виявилось те, що підспудно жевріло в живопису XV—XVI ст. і що стало його суттєвою рисою, — пробудження високої героїки. Для її втілення однією із реальних можливостей було використання насамперед пасійного циклу. Чотирнадцять пасійних сцен успенського іконостаса — це етапи приниження та страждань, крізь які Петрахович проводить людину. Тут діють реальні люди, різко розмежовані на два табори, з оголеними до краю пристрастями і

<sup>84</sup> Архив Юго-Западной России, т. 11, ч. 1, с. 173.

<sup>85</sup> Історія Української РСР, т. 1, кн. 2, с. 270.

принциповими позиціями. Головна лінія основних персонажів доповнена побічними темами. Фарисеям і первосвященникам, що змальовані лаконічно й прямолінійно, протиставлений Христос, як людина стійких переконань. В страстях він виступає втіленням загальних якостей — сили, мужності, і все ж не позбавлений земних слабостей. Художник робить спробу передати щиру відкритість його почуттів, і Христос то людяно простий в поведженні («Умивання ніг»), то внутрішньо обурений («Поцілунок Іуди»), то страдницько-втомлений («Бичування»), то нарешті, вольовий, виявляє мужню витримку, людську гідність в діалогах з Анною, Кайяфою, перед Пілатом та Іродом. У створенні образу Христа, фізично сильної людини, Петраховича живила народна стихія з її простим і здоровим сприйманням життя, чесними і відвертими цілями. Такі якості особливо помітні при порівнянні деяких страстей з відповідними сценами з Біблії Піскатора, які стали проразами. Львівський художник запозичував композиційну схему, виразність деталей, архітектурне середовище, але був самостійним у виборі типажу, ревізиту, в супідрядності дії з оточенням. Він спрощує маньєристичну віртуозність засобів нідерландських художників і прагне до узагальненої передачі форми. Загальне трактування — героїко-монументальне, чому сприяє звучання глибоких, інтенсивних кольорів.

Сенькович і Петрахович, не виключено, однаковою мірою знали і кожний по-своєму використовували Біблію Піскатора, а ще раніше лицеву біблію Гергарда де Йоде антверпенського видання 1586 р. або другого видання 90-х років XVI ст. У Сеньковича це виявилось в активному зацікавленні перспективою, сміливому введенні окремих деталей або цілих об'єктів тогочасної львівської архітектури. На відміну від

нього Петрахович мислить ширшими категоріями, за якими стоїть активніше уявлення про світ і людину, жадібність пізнання, в здійсненні чого художник досить рішучо відкидав догматичні перепони і застарілі патріархальні приписи. Можна допустити, що він глибше розумів унікальність шедевра Павла Римлянина — Успенську церкву, її значення в ідеологічній боротьбі, як втілення ренесансної естетичної ідеї гармонійної довершеності краси. Тому твори нідерландських художників йому були близькими й зрозумілими через спільну його з ними любов до італійського мистецтва, зокрема до ренесансної архітектури, що захоплювала силою своїх форм і багатством художніх концепцій. Але особливого значення для Петраховича набуває питання про людину як визначну особистість — людина ставала втіленням народної моралі і суспільного обов'язку. І образ Христа в «Страстях» був набагато демократичнішим за свою сутність, на відміну від Христа Біблії Піскатора з його холодною витонченістю і стерильною чистотою. Але ця думка глибше втілювалась в апостольському ряді. Його можна трактувати як духовний образ Ставропігійського братства, бо постаті апостолів, майже натуральної величини, своєю значимістю викликають думку про груповий портрет колективу людей, об'єднаних спільністю ідейних переконань. Безсумнівно, на образному вирішенні апостолів відбилися соціально-політичні, суспільно-демократичні, морально-етичні позиції братчиків, їх широкі культурні запиту, пов'язані з художніми досягненнями європейського Ренесансу і національної культури. Апостоли Петраховича — це могутні за своїми можливостями, сильні духом та переконаннями діячі. Їх типаж, їх сутність, складність духовних сил повніше виявлені порівняно з апостольським рядом п'ятницького іконостаса. Успенські апостоли — люди цілком зем-

ні, позбавлені абсолютної ідеальності попередніх. Їх хвилює жива думка як відбиття активної діяльності, тому що цією діяльністю вони живуть постійно.

Таким чином, успенський іконостас відбив на собі дві художні концепції, два світогляди, які, хоча й не заперечували один одного, але, зіставляючись як початок і розвиток, зберігали в собі художні цінності, що відповідали різним культурним періодам. Два видатні художники, Сенькович і Петрахович, — це показове явище в українському мистецтві, на якому можна простежити процес його прогресуючого розвитку.

Сенькович ще досить традиційний, у нього відсутні нові, радикальні тенденції, хоч він був чутливим до суспільних рухів і сам прагнув до нововведень у живопису. Його становище на грані двох періодів виправдувало і його скочану нерішучість, і оглядання на ідеали минулого, і прагнення до широкої творчої діяльності. Він не відзначався цільністю, що можна сказати про Петраховича. Хоч і в Петраховича не розвинулись на повну силу його наміри, спрямовані на втілення грандіозних почуттів, зусиль боротьби, великої людської драми (згадати хоча б чудовий за розв'язанням батальний фрагмент сцени «Поцілунок Іуди» або страждання апостола Петра в сцені «Христос перед Кайяфою і відречення Петра»). Обом художникам властивий потяг до зображення предметного світу. При зіставленні сюжетно близьких сцен виявляється, що Сенькович прагне більше розповісти й одночасно охопити кілька епізодів із життя, пов'язуючи їх в єдиний вузол дії, що відбувається в одному вимірі часу. Відсутність психологічного виразу діючих осіб компенсується динамікою їх рухів. Це показово в характерній сцені празничного ряду «Різдво богородиці» — по суті, в подібних сценах у той час зображували побутову обстановку, сучасне життя, добре відоме художнику,

в яких яскраво відбивався гуманістичний світогляд з прагненням виявити духовні цінності як звільнення людської особистості з-під теологічного за-силья.

У сцені п'ятницького іконостаса подія розкривається в двох планах: передньому, зайнятому служницями та повитухою, що клопочуться біля новонародженої, і дальшому, де розташовані ложе з Анною і стіл з дарами, біля якого знаходяться дві жінки. Але дві групи, незважаючи на спільність шахматно поданої підлоги, що створює враження віддаленої в глибину перспективи, виявляються масштабно рівнозначними. По суті — це двох'ярусна композиція, в якій групи людей не пов'язані ні з архітектурою, ні з перспективою. Тут художник захоплено показує безліч предметів, безумовно взятих з натури: столи, крісла, чани, глеки, любується одягом жінок, їх заняттями; вводить такі мотиви, які любить часто повторювати, — людей, які входять в двері або підглядають у напіввідкриті слухові вікна (очевидно, поширені у Львові), що вносять в сцену теплу ноту уваги і дружнього оточення.

Сенькович, підкоряючи простір оповідальному характеру свого живопису, з перспективою може впоратися лише в інтер'єрі. Але його інтер'єри не обжиті людиною, вони надумані. Люди в цей простір входять і виходять, та все ж таки тут уже звучать ритми нового життя. Так виглядають «Благовіщення», «Зішестя св. Духа» та ін. Але з простором вулиці, площі виявляється складніше, і художник його повністю заповнює натовпом людей («Введення до храму»). І знову тут чимало життєвих спостережень: другорядні персони в сучасних одягах, цікаві стоять на балконах, дивляться з вікон, — все скеровано на те, щоб подія правдоподібно і сучасно звучала. До речі, цю тему художник майстерно розкриває у великого розміру іконі в

Голоско (раніше село під Львовом) — в ній побутові деталі збільшені, розширений їх ефект дії. Надзвичайна близькість голосківського «Введення до храму» до ріпнівської ікони і спільність за живописною манерою до черку старшого майстра п'ятницького іконостаса можуть свідчити про те, що ця ікона створювалась на початку XVII ст.

На жаль, не збережена велика храмова ікона «Різдво Марії» із успенського іконостаса могла б продовжити чудові реалістичні досягнення художника, творчість якого неухильно йшла по висхідній лінії. Але збереглася інша храмова ікона з того ж іконостаса — «Успіння Марії». Цей останній твір Сеньковича, незважаючи на незмінну традиційність даного мотиву, вказує на величезну еволюцію, що сталася у світогляді художника. Сцена по-візантійському відбувається не в інтер'єрі, але об'ємне розв'язання людських постатей, багатство їх характерів і вікових різниць (можна гадати, що частина з них портретна), тло з будинками, горбами і стежкою, що веде повз дерева в глибину, а також безліч побутових та ритуальних аксесуарів у віртуозно памальшованих чотирьох клеймах, розміщених по кутах головної композиції, — все це ознаки не лише зрілої майстерності, а й зміцнілого погляду на навколишній світ. Все ж таки витончена лінійність складок драпіровок, локально-декоративний колір, одухотворена витягнутість постатей, архітектурна фантастика тла залишаються ще вантажем відживаючих традицій. За ці традиції міцно тримається художник, бо ними виражалась основа стильової єдності. Художнику близькими були ідеали краси класичного типу (це помітно в намісних іконах п'ятницького іконостаса та іконостаса в с. Голоско \*). Але ідеалізм Сенько-

\* Зберігаються в ЛКГ (Олеський замок).

вича не варто виставляти як відступ — в ньому полягало прагнення художника, що гостро відчував сучасність зі всіма її хвилюючими подіями, зберегти цільність духовних цінностей у досягнутому ідеалі, захистити його від суєтної невизначеності побуту. Ось тому в творчості Сеньковича спостерігається певна роздвоєність — суперечність між абсолютністю умоглядного ідеалу і вузькістю духовних можливостей реального буття.

Петрахович мислив по-іншому. Він розумів сучасність органічніше і своє до неї відношення висловив найповніше в храмовій іконі успенського іконостаса «Різдво Марії». Тут кожний образ художньо довершений, ніж в однойменній сцені з п'ятницького іконостаса Сеньковича, знайдена індивідуальна лінія поведінки і підкреслена своєрідність дівості згідно з віком і родом занять. У композиції, насамперед, по-новому відчутно пластичне розміщення постатей у просторі, введена діагональ, що відділяє передню групу від другопланової, і водночас ці групи повдані в одне ціле. З'єднуючою ланкою є жіноча постать зліва, що стоїть спиною до глядача і вдивляється вправо, де в двері входить гостя з дарами, — обидві жіночі постаті замикають крайні точки діагоналі. Ця композиція належить до найпродуманіших і найскладніших у спадщині українського мистецтва цього періоду. Її відміння виправданість життєвої ситуації і щирість відносин між людьми — ці якості утверджують реалістичний підхід до зображення. Адже легендарну історію художник переносить в міське житло львівської родини, що дає можливість заглянути в середину кімнати і відчутти побут людей. У сцені акцентовані два змістовних і взаємозв'язаних центри: величаво заспокоєний — Анна на ложі, оточена жінками з дарами, та простодушню поживлений — невонароджена з турботливими служницями.

Надзвичайним у композиції є розв'язання емоційного контакту між людьми, зіткнення їх характерів, підкреслених індивідуальними рисами та своєрідністю психологічних виразів. Хоч зображена та сама ситуація, що й в однойменній сцені п'ятиницького іконостаса, але пронизуючий її дух наповнений переконливішою життєвою правдою.

Зв'язаний з братством, гостро відчуваючи справедливість боротьби українського народу, Петрахович ясно виражав демократичні погляди, стверджуючи значимість простих людей з народу, оспівуючи красу їх побуту, повсякденні переживання. В даному випадку він надихався народним звичаєм, що переростав у справжній ритуал. У цих звичаях художника приваблював вираз національного фольклорного поетизму — ось чому побутова сцена, в якій стикається духовна драма з освяченістю народних традицій, набирає виразу святкового дійства. Приватне життя людини стає частиною суспільного життя. Але ця думка має ще інший відтінок порівняно з подібною сценою п'ятиницького іконостаса, в якій ще, по суті, збережені готичні риси, бо саме відсутність задньої стінки інтер'єра вказує на традиційний підхід до трактування цього сюжету — зіткнення приватного життя і всесвіту. І все ж камерність останньої очевидна перед епічністю шедевра Петраховича, що звучить як монументальний настінний розпис.

Тенденція до монументальності є однією із творчих рис Петраховича. Він укрупнює й узагальнює постаті, об'єднує їх в єдину, щільно збиту групу, підкоряючи її своєрідно сконструйованій системі простору. Петрахович, захоплений ренесансною перспективою, водночас сміливо її порушує, не вважаючи єдино правильним вирішенням проблеми простору. Очевидно, ренесансні закони перспективи не збігали-

ся з його художнім уявленням простору, який він відчував активно присутнім і міцно пов'язаним з людиною, як єдине просторово-динамічне середовище. В цьому середовищі головні фігури були композиційними вузлами, а Петрахович неодноразово допускає в одній композиції присутність кількох різночасових епізодів, створюючи просторово-часову єдність, що не підлягла жорсткій формулі перспективного скорочення. Тому художник зберігає і художньо збагачує давню традицію оберненої перспективи<sup>86</sup>.

Обернена перспектива поширювалась тільки на зображення людських постатей, другопланові більші за першопланові, що створює враження грандіозності, виключності деяких образів, які відіграють визначну роль у змісті тії або іншої сцени. В страсних сценах такий підхід використовується часто, те саме — в «Різді Марії». Такий художній принцип залишився в Петраховича незмінним протягом усієї його творчої діяльності. Але в розв'язанні інтер'єрів, в розміщенні речей він підкорявся владності ренесансної перспективи, все ж і тут прагнув до узгодження і взаємозв'язку людини з простором, щоб простір наповнювався і виражав її почуття. Ось чому людина так органічно себе відчуває в інтер'єрах. У деяких сценах саме краєвидом підкреслена драматична напруга (наприклад, «Пілат умиває руки»), де використано дві точки зору, розміщені на двох горизонтах. При цьому, звичайно, архітектура втрачала стійкість і навіть конструктивну логічність, але водночас набирала гострого напруження.

Петраховичу властивий творчий підхід у використанні зразків, у даному випадку гравюр Біблії Піскатора. На свій розсуд він міняє місце дії,

<sup>86</sup> Флоренський П. А. Обратная перспектива. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, вып. 3, с. 378—416. (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 198).

костюми (вводить турецькі чалми), меблі, декоративні прикраси будинків, при цьому драматично поглиблює композицію застосуванням контрастних смислових центрів. По суті, створює дві, наче незалежні, події, що проходять одночасно. Таке розділення в «Поцілунку Іуди» набирає гострого філософського смислу: зрада братського одностовства здатна породити тривалу в часі криваву агонію. Якщо права частина композиції ще повністю відповідала традиційній євангельській оповіді — Христа цілує Іуда, тримаючи обов'язкову калитку в правій руці, в той час як Петро, замахнувшись мечем, нахилився над поваленим горлиць Малхом, то ліва частина, цілком несподівана своїм розв'язанням і можливо єдина в іконографії цього сюжету (в українському мистецтві), — пропонує битву, в якій, мов в нерозривному клубку, сплелися кінні й піші. Патетичні змахи рук, страх і ненависть на обличчях людей, несамовитість коней, грізна непохитність піднесеної зброї та бойових знамен — все це створює враження страхітливого хаосу битви, в якій важко визначити не лише переможених і переможців, а й взагалі ворожі табори. Ця битва є ніби відображенням розбрату між народами, розділеними релігійними відмінностями, що було актуальним у період жорстоких переслідувань католицизмом православ'я. І зіштовхуючи в одній композиції такі віддалені за своїм змістом сцени, Петрахович досягає не тільки загостреного драматизму дії, але наповнює особливою ідейною глибиною «Поцілунок Іуди», чим і виділяє сцену в усьому страсному циклі.

Неминуче такої складності композиція вимагала відповідного пластичного розв'язання, в якому найбільш відповідальною і традиційно виправданою була справа супідрядності: другорядного головному, чуттєвого духовному, буденного піднесеному. В цьому

приховувалась причина неспіврозмірності постатей з простором. Незважаючи на його видиму глибину, він не втягує в себе фігури, а, навпаки, виштовхує їх наперед, назустріч глядачеві. І враження переваги в композиціях Петраховича статички виявляється тільки зовнішнім. Насправді кожна сцена внутрішньо динамічна, що й дозволяє сюжету розвиватися в часі й просторі.

Таким чином, властивий Петраховичу потяг до героїки та монументальності, до драматичного наповнення почуттів знаходить повне розв'язання в його творчому методі, який став продуктом європейського ренесансного мистецтва.

Видатному попередникові Петраховича таке розуміння динаміки було невідоме. Композиції Сеньковича відзначаються однобічним вирішенням, повністю зберігаючи вантаж попереднього століття. Вони центричні, гранично ритмізовані та симетричні, як орнаментальні формули. Прикладом можуть бути три чудово збережені сцени з празничного ряду успенського іконостаса: «Воскресіння Лазаря», «В'їзд до Єрусалима» та «Зішестя до пекла». Сенькович кольором виділяє лише Христа, постать в центрі, а другорядні групи людей розміщує уступама за ізокефальним вирішенням. Художник в празничному ряді дотримувався традиції, за якою в сценах, «створювали образ вічного споглядання першоподії, уникали драматичності дії»<sup>87</sup>. Це ж спостерігається і в хоральній його композиції «Успіння богородиці».

Сенькович — типовий художник перехідного періоду. Йому, проникливого лірику, що прагнув до зворушливої чарівності зображення, бракувало сміливості та переконливості, щоб вказати живопису нові шляхи.

<sup>87</sup> Данилова И. Е. Категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения, с. 163.

Петрахович, з його активним зв'язком із сучасністю, виявився тим художником, якому під силу було зробити більш рішучий крок. І, як видно, його сміливість в образному, композиційному і колористичному розв'язанні, його глибина змісту і висока громадянськість світогляду були тими якостями, що визначили нову особистість художника, і завдяки яким така особистість набула вагомої суспільної вартості.

В живопису Петраховича, незважаючи на релігійний характер, на повну силу звучать ідеї братства, отже, його живопис проймає думка про душевну красу народу, його моральну чистоту й переконаність у кращих своїх гуманних призначеннях.

Дозрівання художника проходило різними шляхами. Крім навчання в майстра, безсумнівно, Петрахович побував в інших містах, навіть за кордоном, як того вимагали тодішні приписи, знайомився з творчістю художників Кракова, найавторитетнішого художнього центру Речі Посполитої. В колишній столиці на нього міг справили враження Лукаш Порембіуш (Порембович), що користувався визнанням сучасників і виділявся зрілістю та глибиною живопису серед багатьох цехових майстрів. Кращою роботою Порембіуша вважався вітар св. Анни (1619 р.) в костьолі Божого тіла<sup>88</sup>, ікона якого «Різдво Марії» могла зацікавити Петраховича, спонукаючи до вільної творчої інтерпретації теми в бік щільнішого зв'язку з конкретною дійсністю.

Не виключено перебування Петраховича в Гданську, навіть в Нідерландах, де він міг вивчати твори майстрів Фландрії та Голландії, зацікавлений технічною досконалістю живопису. Справді, глибина й насиченість

<sup>88</sup> Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok / Wstęp M. Walicki i W. Tomkiewicz, katalog A. Ryszkiewicz. — Warszawa, 1971, s. 316—317, il. 13.

його темпері передбачає складну систему кольорових підкладок, розмаїття фактурних нашарувань, вмиле використання лесировок, щільності письма, віртуозної закінченості форми в олійній техніці. Поєднанням темпері з олійним живописом користується і Федір Сенькович. Але для Петраховича нова техніка стала необхідним засобом об'ємного моделювання за допомогою світлотіні, насамперед засобом відображення нового світогляду й абсолютно іншої естетичної оцінки навколишнього світу.

Петрахович прагнув до реального кольору, до передачі природного кольорового розмаїття, передусім в людських образах різного віку, любовно відтворюючи обличчя юної діви Марії, аскетичного Іоанна Предтечі, або мужню зрілість Павла, чи благородну старість Петра та інших апостолів. Насамперед кольорова пристрасть п'ятиницького іконостаса виховала в Петраховича потяг до насичених глибоких, наче пройнятих світлом кольорів. Поряд з цим унікальним в українському мистецтві колористичним шедевром художник також шукав у сучасному європейському живопису підтримки в своїх живописних пошуках. Трактуювання ним облич, рук, використання світлотіні, глибина кольору, багатство тональних нюансів виявляє певне захоплення нідерландсько-фламандським мистецтвом, наче художник міг бачити твори Ганса Мемлінга, Рогіра ван дер Вейдена та інших великих художників, аж до Рубенса. Якщо врахувати поїздки львів'ян на навчання (наприклад, Павла Гродвицького до Антверпена), то вивчення творчої спадщини Північної Європи не стало непереможною проблемою.

В колористичній системі Петрахович виходив із кольорового виразу духовної суті образу, притримуючись традиційної символіки лише в намісних іконах. Тому співвідношенням

темно-вишневого та світло-зеленого, що створюють колоче-жорсткий акорд, не позбавлений напружено-мужнього і водночас величавого виразу, художник підкреслює образ Павла, Петро переданий в м'якій згоді вохристо-оранжевих і синьо-ультрамаринових кольорів. Для Предтечі знайшлася аскетична, але напрочуд пройнята внутрішньою чистотою і обеззброюючою прямолінійністю гама синьо-сірого і ослабленого світлом вохристо-зеленого. Потенційна сила і переконлива непохитність волі Симеона підкреслена розмаїттям відтінків червоного поряд з фіолетовим та синім.

У кольорах Петраховича закладена мудра воля художника, вони захоплюють і водночас дисциплінують думку, створюючи урочисту атмосферу. Кольори побудовані на контрасті, який тяжіє до драматичного, активно-пристрасного і напруженого звучання.

Вплив Сеньковича і Петраховича на розвиток живопису в західних землях України величезний. Розкидані по Львівщині, підписані й непідписані ікони несуть на собі відблиск не лише майстерності, а й спосіб мислення цих видатних живописців. Можна вбачати вплив п'ятиницького, успенського іконостасів на двох намісних іконах із Кам'янки-Бузької (ЛМУМ), створених, як про це свідчить підпис і дата, Іваном Малярем в 1629 р. Об'ємне, з рисами традиційності трактування образів виявляє вплив Сеньковича. Очевидно, Іван Маляр походив зі Львова<sup>89</sup>.

<sup>89</sup> Ф. Бостель називав кілька живописців по імені Іван, відомих у Львові в першій половині XVII ст.: Іванко, син художника Пухали (1600 р.), Іван Кузьмичович (1615 р.) із Підзамча (Bostel F. Z dziejów malarstwa z lwowskiego. — In: Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. Krakow, 1893, t. 5, s. 156—159). Можливо, живописець Іван походив із спадкоємної родини ху-

Іконостас у с. Смолин поблизу Немирова в ряді ікон повторює образи й композиційне розв'язання п'ятиницького та успенського іконостасів, а «Успіння богородиці», можна гадати, створено в майстерні Сеньковича. Такого ж походження, вірогідно, ікона «Покрова» із церкви Нового Села, що неподалік від Нестерова, в якій велику увагу приділено архітектурі — аroachна колонада паперті. До того ж походження слід віднести вітарну ікону «Богородиці-Одигітрії» із львівської церкви св. Миколи, що відзначається гармонійною відповідністю прегарного зовнішнього вигляду силі мужнього духу. Дана ікона належить до кращих творів львівського живопису цього періоду.

Близькою до львівського кола живописців є «Богородиця-Одигітрія» із Судової Вишні, що нагадує типажем, пластичним розв'язанням, тисненим орнаментом тла творчі засади Петраховича. Вплив останнього слід вбачати в намісній іконі «Спаса» \* в Нестерова, підписаній і датованій «Іоан маляр» (1643 р.), але яка нічого спільного не має з художником Іваном, раніше згадуваним<sup>90</sup>, а також в намісних великого розміру іконах з Рогатина<sup>\*\*</sup>. Останні різні за художнім рівнем, бо перед одухотвореним образом богородиці поступається грубо ремісничий лик Христа.

Під впливом Петраховича створений один із найчудовіших творів українського мистецтва «Різдво Марії»<sup>\*\*\*</sup>, що відноситься до 40-х років XVII ст. Можливо, це була храмова

живописець Корунків, якого називали Іван Корунчик (або Корунчак) (Збірник Львівської Ставропігії, 1921, с. 267—268).

\* Зберігається у ЛМУМ.

<sup>90</sup> Сєвцицька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., с. 17.

\*\* Зберігаються у ЛМУМ.

\*\*\* Там же.



ікона дерев'яної церкви Різдва богородиці, збудованої в 1630 р. неподалік від Волинської дороги (тепер вулиця Богдана Хмельницького)<sup>91</sup>. В ній, виходячи з передумов однойменної сцени успенського іконостаса, проходить лінія дальшого поглиблення побутового характеру. Тут інтер'єр реієсансного міщанського будинку, меблі, костюми створюють цілком реальну атмосферу життя багатого львівського городянина.

Дія відбувається в двох планах, для чого традиційно використано високий горизонт. Постаті між собою активніше і безпосередніше пов'язані, зберігаючи при цьому масштабне співвідношення, а також просторову глибину інтер'єра. Автор, порівняно з однойменною композицією Петраховича, все ж не пішов по лінії поглиблення змісту — в нього відсутня глибоко народна першооснова, але, залишаючись у вузьких межах камерно-побутової оповіді, він задовольнився констатацією епізоду з максимальною правдоподібністю. Як і Петрахович, майстер захоплюється зображенням предметів: лав, столів, ночов (на Україні за традицією немовлят купають в ночвах), букетом квітів у вазі (раніше під впливом гравюр з Біблії Піскатора зображували лише в сцені «Благовіщення»), подушок, обшитого мереживом покривала. Ця предметність вимагала і людину зображувати цілком природно в сучасному вбранні і за звичними заняттями. Головну увагу художник спрямовує на групу жінок першого плану, зайнятих купанням немовляти, — ця сцена, безсумнівно, своєю поетичністю та душевною чистотою належить до кращого, що було сказано про простий народ в українському мистецтві того часу. Всю сцену пронизує демократизм позицій худож-

<sup>91</sup> Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову. — Львів, 1932, с. 159.

ника. Ритмічно вона побудована, виходячи із архітекtonіки Петраховича, на діагоналях та півколах, якими об'єднані постаті; важливим фактором високої майстерності є також кольорова єдність. У загальній вохристо-зеленуватій тональності виділяються м'які акценти білого, жовтого, червоного та голубого, узгоджені з освітленням інтер'єра. Тут категорично прозвучала відмова від декоративізму локального кольору і кольорової персоніфікації окремої постаті.

Епоха ренесансу вимагала високих ідей з піднесено-величавим характером трактування, але доступним людині. Це був перехідний період від середньовіччя до нового часу, який в українському мистецтві розтягнувся на тривалий час. Тому красномовним симптомом появи побутового жанру судилось зупинитись у своїй первісній стадії. Причину відсутності цікавості до такого виду живопису потрібно вбачати в тому, що в цю надзвичайно складну епоху духовну єдність народу продовжував втілювати релігійний живопис і іконостас залишався всеосяжним зосередженням суспільних, морально-етичних проблем, втіленням національних почуттів. Твір мистецтва мислився як суспільний художній предмет, необхідний для загального користування. Вузька інтимна тема не знаходила замовника навіть серед міщанства, купців і ремісників та ін. Тому ні побутовому жанру, ні красвиду та до певної міри камерному портретові в українському тогочасному суспільстві не було умов для розвитку, хоч побутові елементи продовжували наповнювати такі сцени, як «Різдво Марії», «Благовіщення» чи «Різдво Христа» з поклонінням пастухів. Кращим тому доказом служать чудові твори Івана Рутковича, виконані в кінці XVII і на початку XVIII ст., або дивовижна гострим образами вирішенням ікона «Різдво Ма-

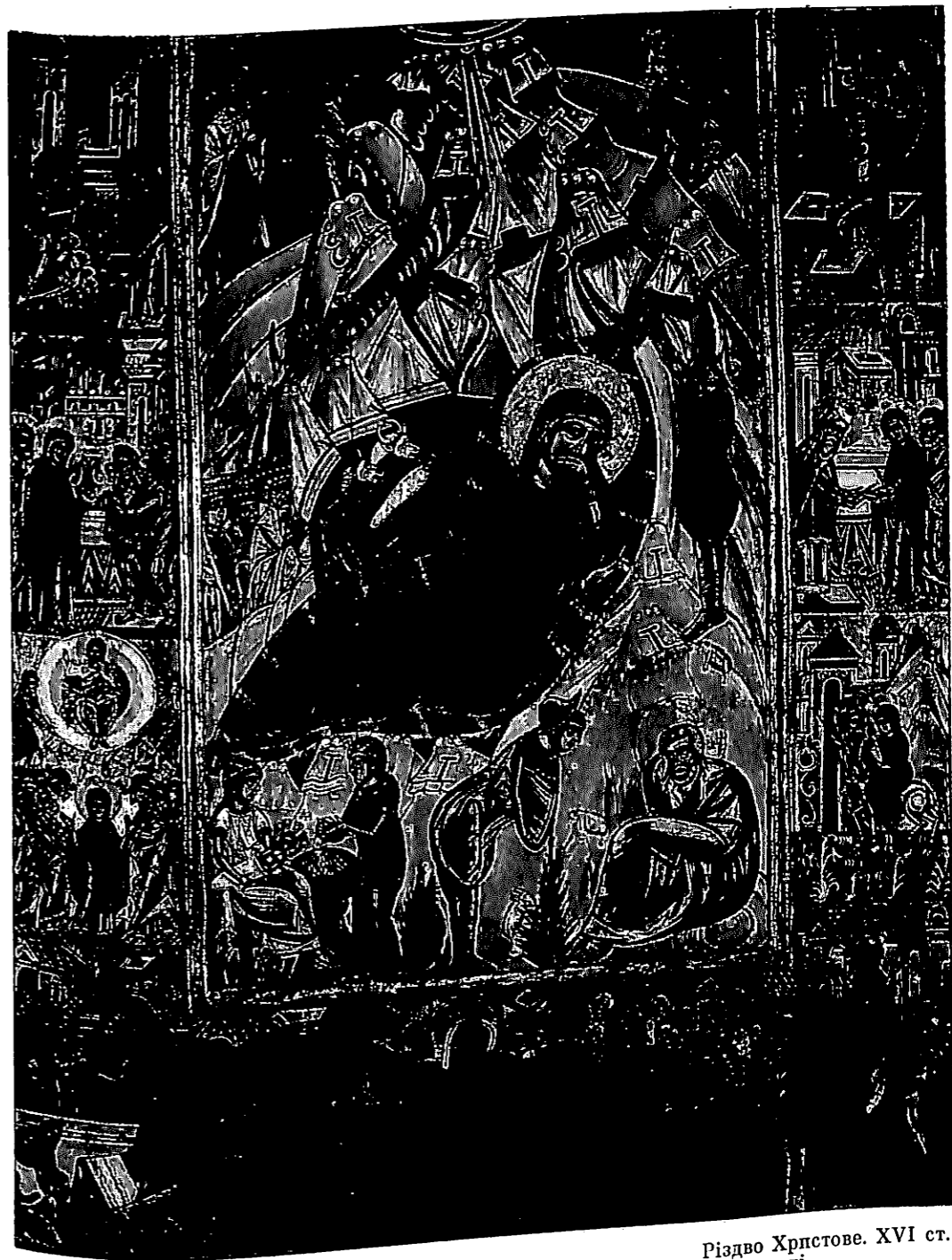


Спас перукотворний. XV ст.

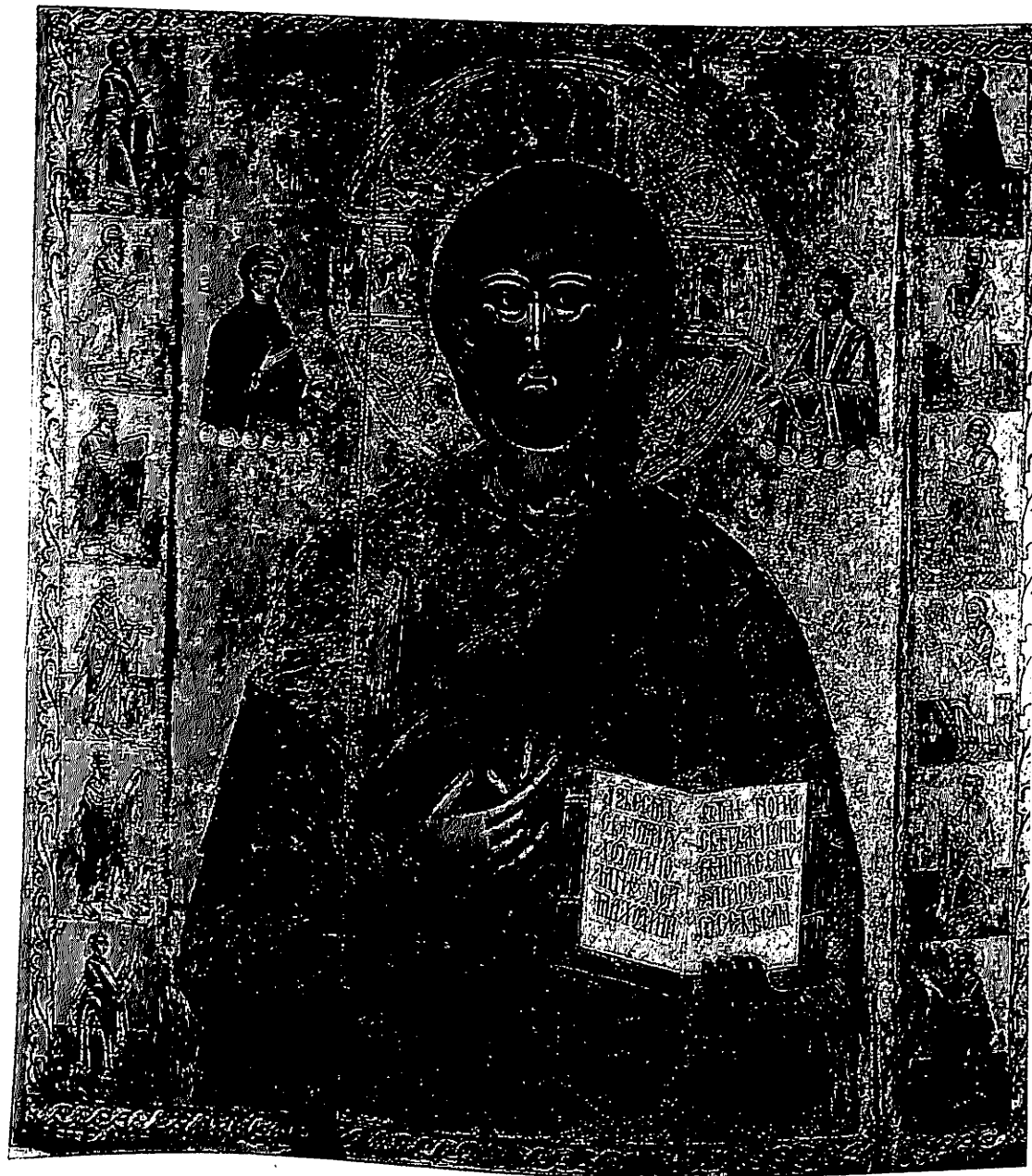
Надгробник Жолкевських.  
Костьол у Нестероні.



Богородиця-Однігрія.  
XV ст. Красів  
на Львівщині.



Різдво Христове. XVI ст.  
Трушевичі  
на Львівщині.

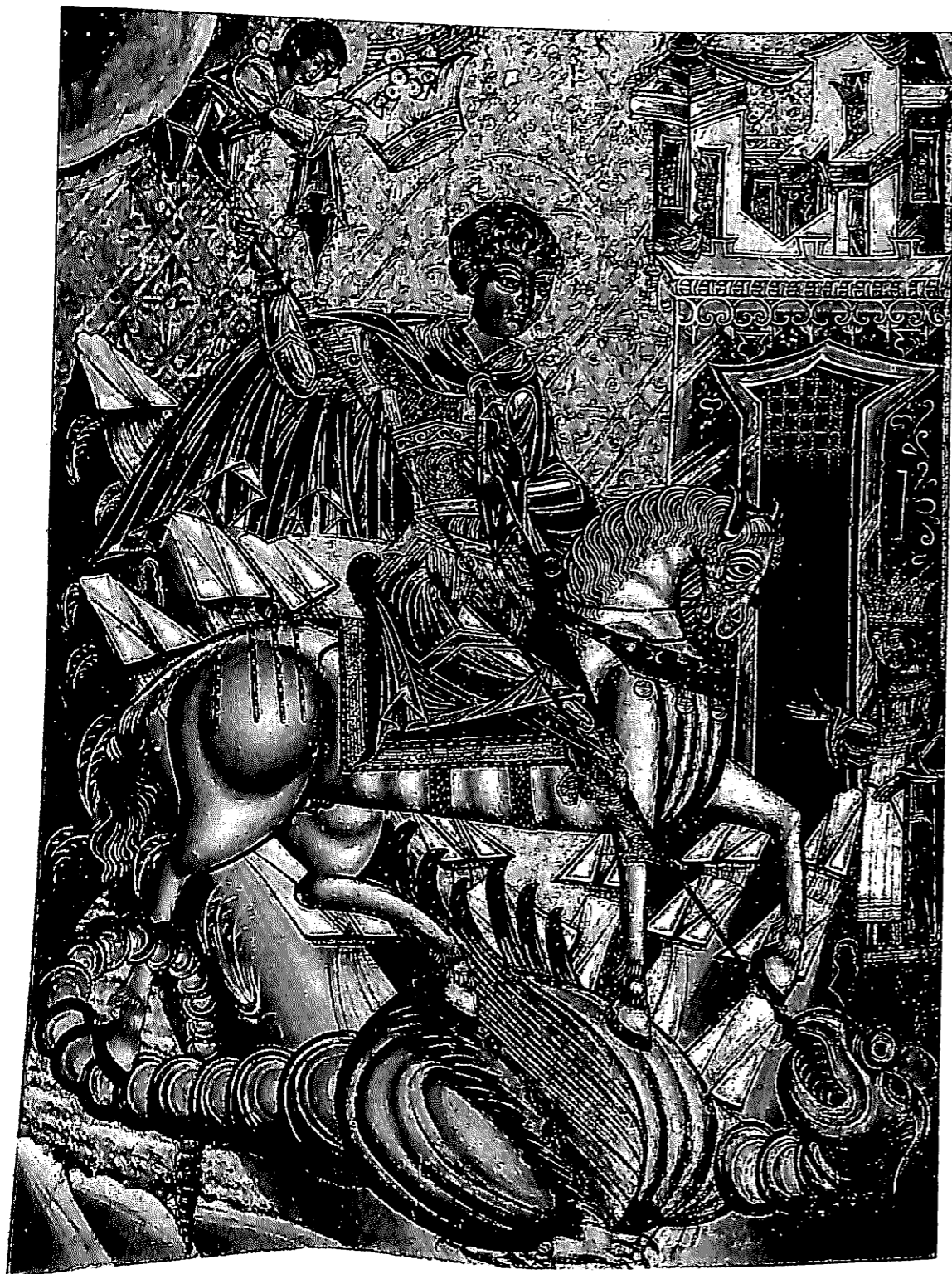


Майстер Дмитрій.  
Христос-пантократор.  
XVI ст. Дощина  
на Львівщині.



Поклоніння волхвів. XVI ст.  
Бусовисько на Львівщині.





Св. Юрій-зміборець.  
XVI ст. Велике  
на Львівщині.

Архангел Михаїл. XVI ст.  
Яблунів на Львівщині.





Богородиця. Буськ  
на Львівщині.



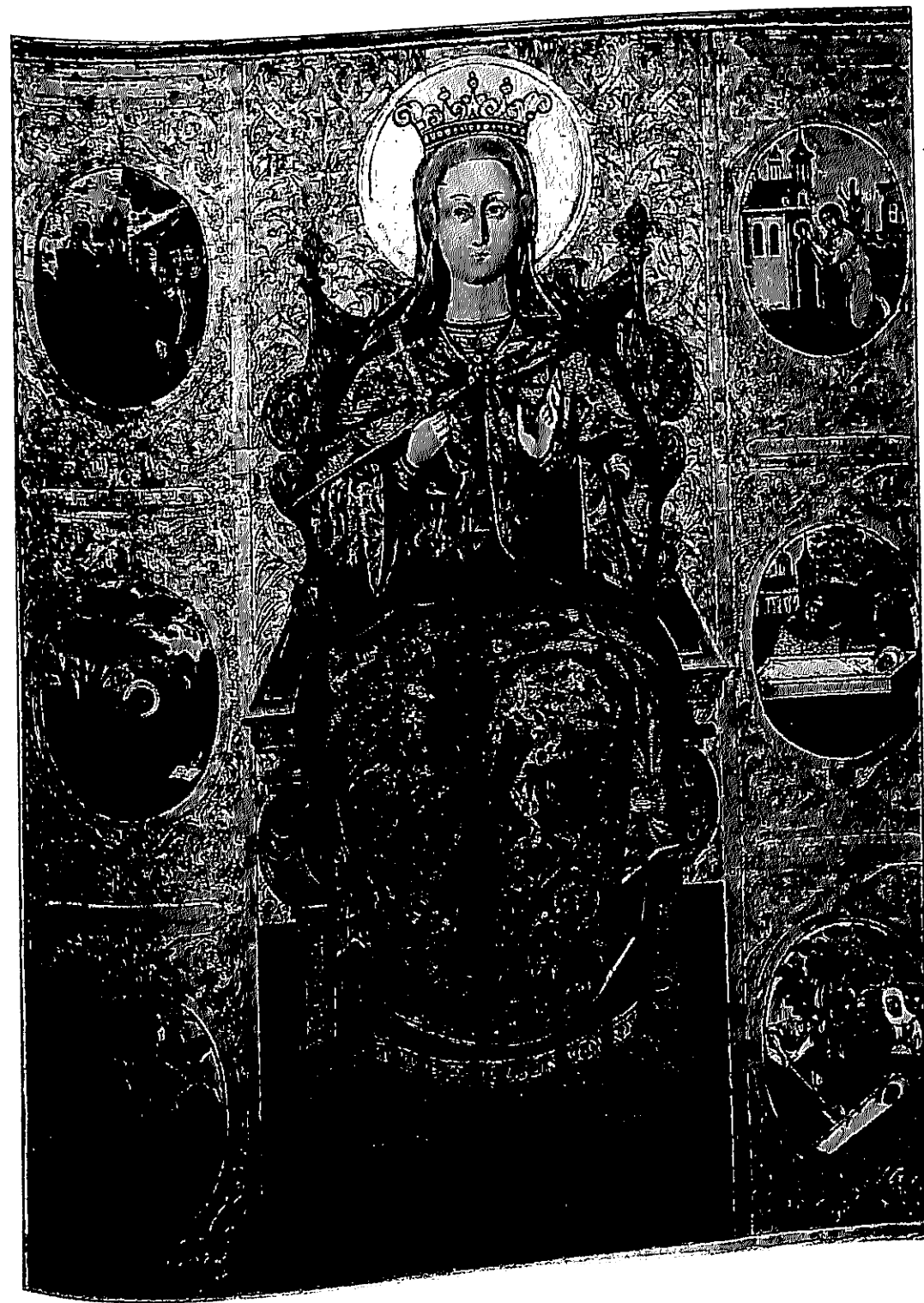
Покладення до гробу.  
Раделичі на Львівщині.



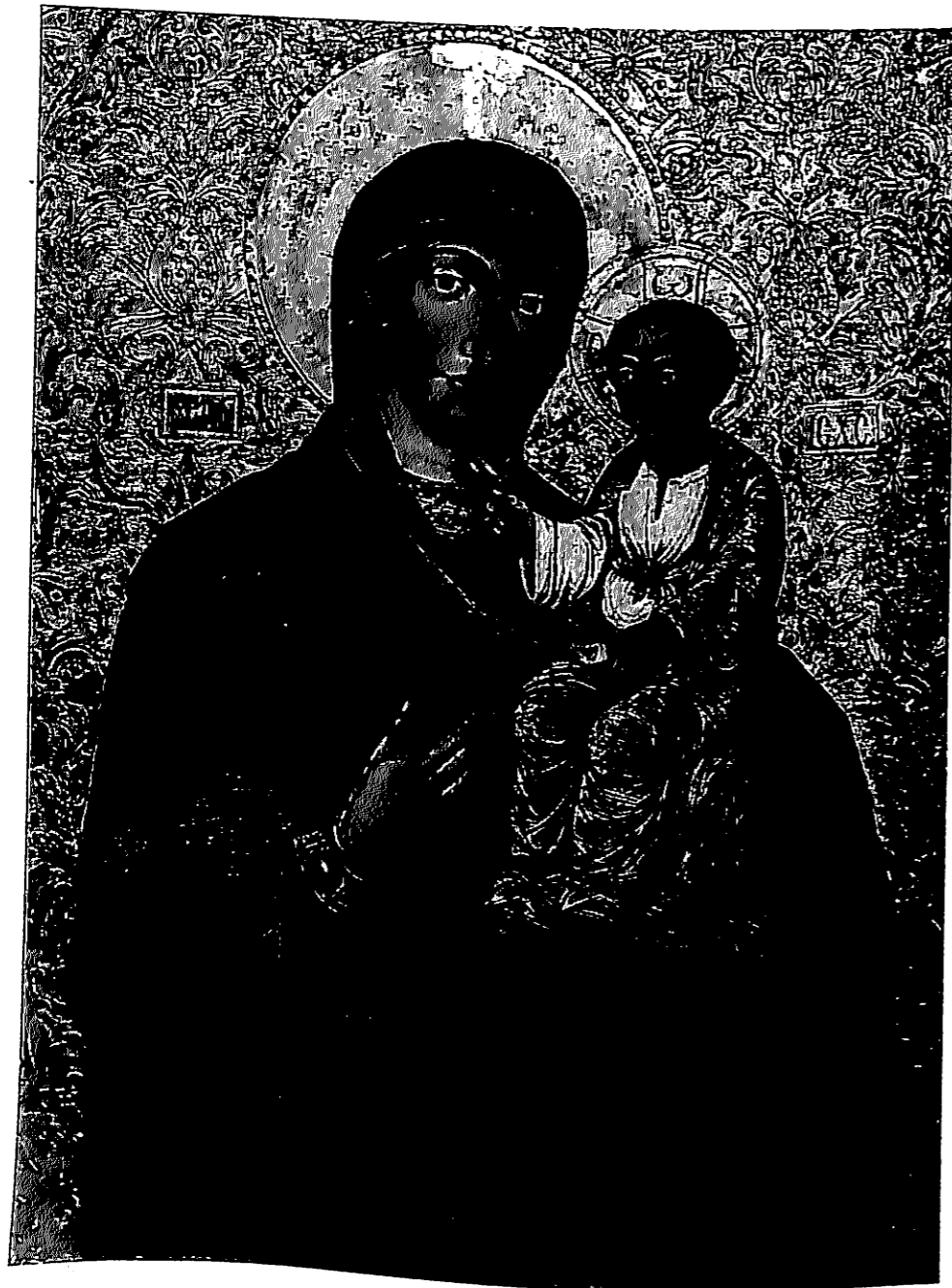
Богородиця і апостол  
Петро. XVI ст. Наконечце  
на Львівщині.



Богородиця Глинів  
на Львівщині  
Фрагмент



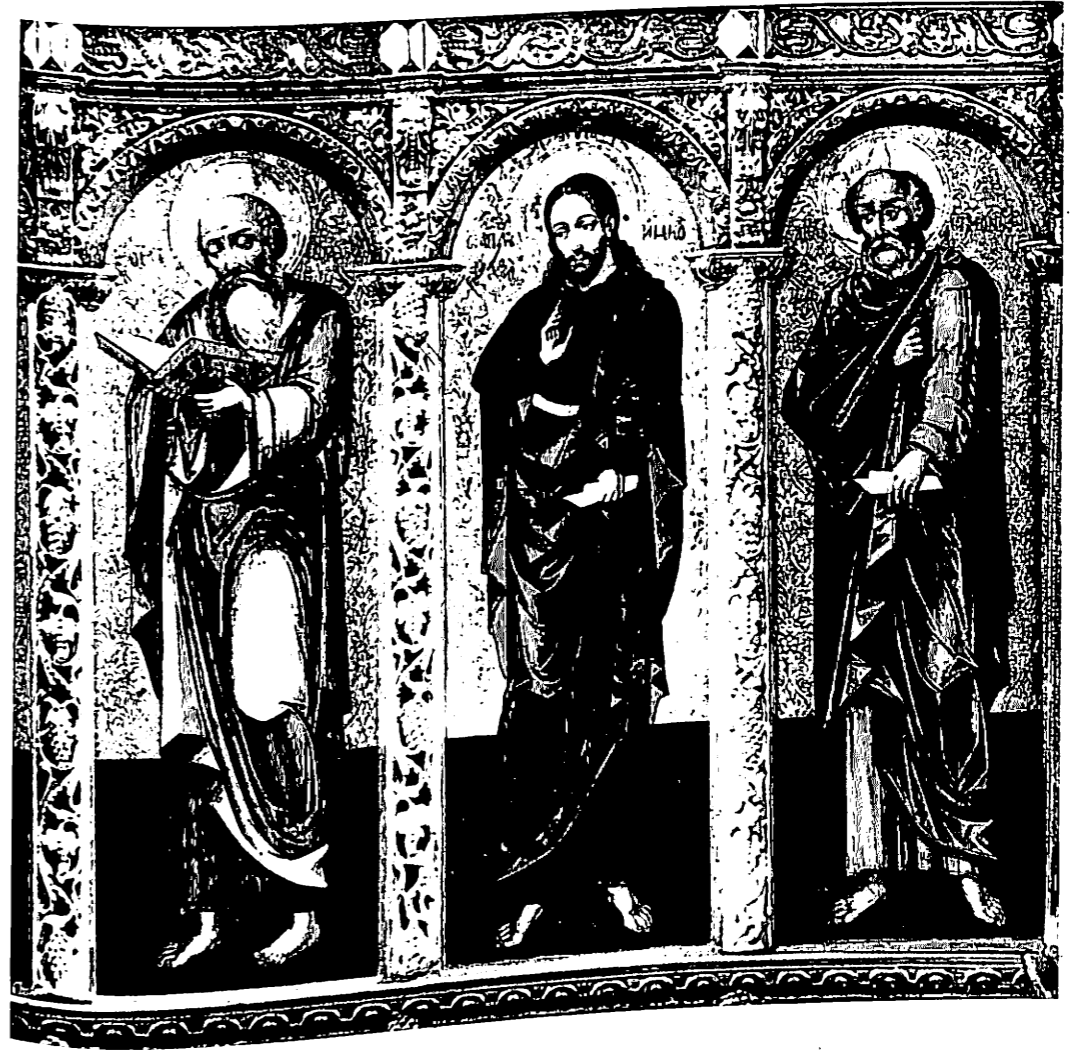
П'ятицький іконостас.  
Св. Параскева П'ятниця.  
Поч. XVII ст. Львів.



П'ятицький іконостас.  
Богородиця.



П'ятицький іконостас.  
Стрітення.

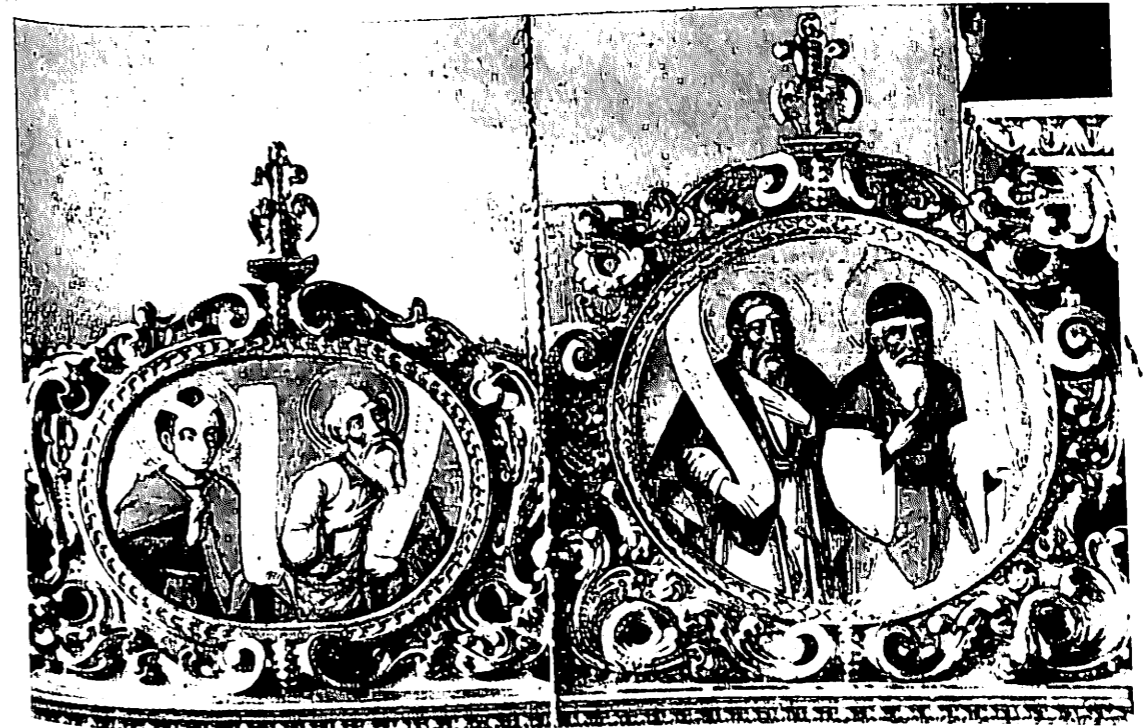


П'ятицький іконостас.  
Апостольський ряд.

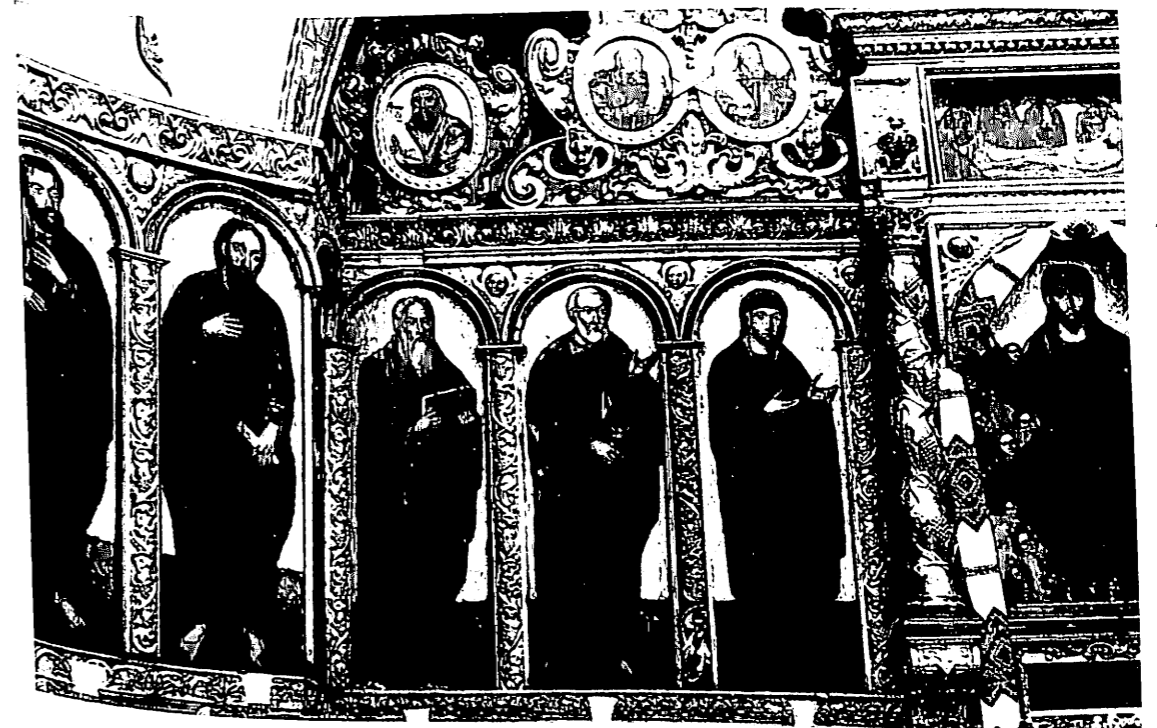




П'ятицький іконостас.  
Христос перед Пілатом.  
Фрагмент.

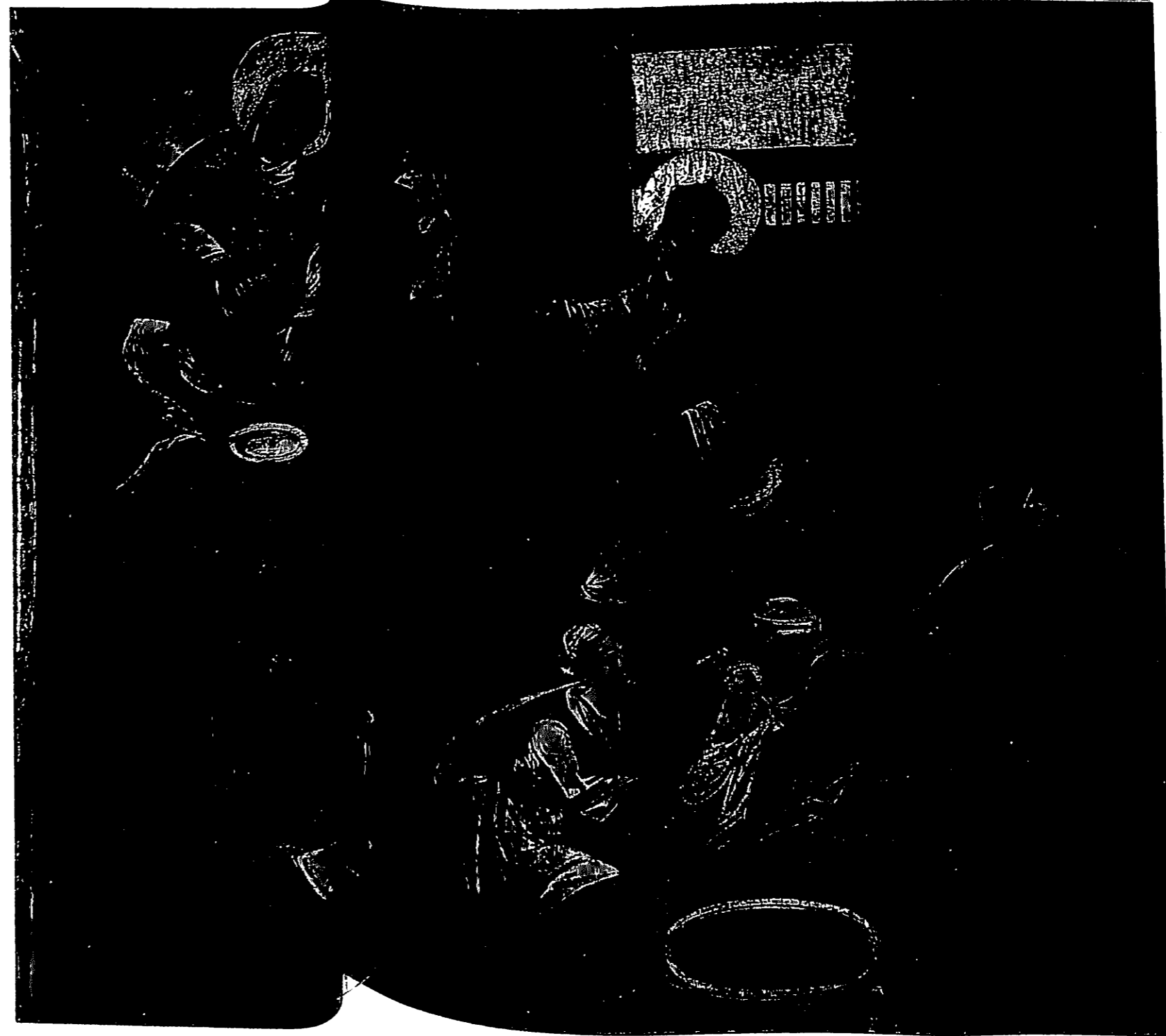


П'ятицький іконостас.  
Пророчій ряд.



Ушенський іконостас.  
1629—1638 рр.  
Великі Грибовичі  
на Львівщині.  
Фрагмент.

Успенський іконостас.  
Різдво Марії.





Успенський іконостас.  
Різдво Марії. Клеймо  
«Введення до храму».



Успенський іконостас.  
Успіння Марії.



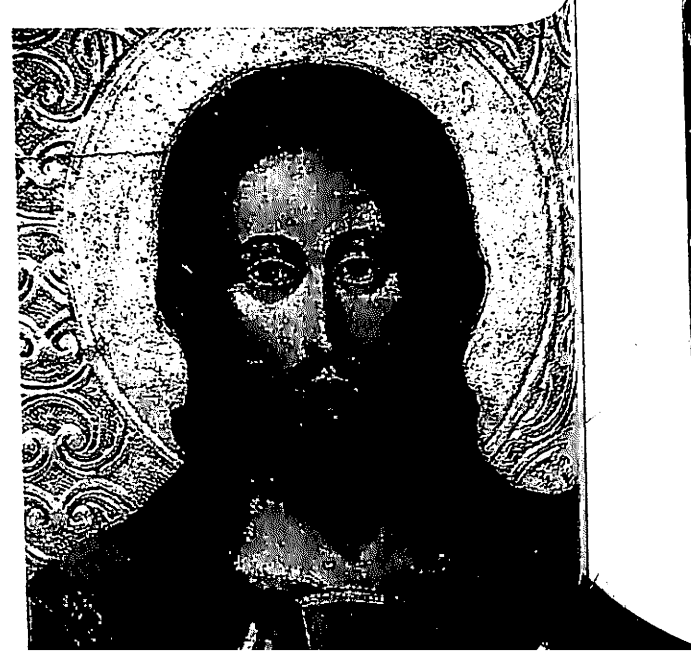
Успенський іконостас.  
Апостольський ряд.





Успенський іконостас.  
Богородиця.

Успенський іконостас.  
Христос. Фрагмент.



Успенський іконостас.  
Христос перед Пилатом.  
Фрагмент.







Успенський іконостас.  
Поцілунок Іуди.



Успенський іконостас.  
В'їзд до Єрусалима.



Успенський іконостас.  
Воскресіння Лазаря.



Успенський іконостас.  
Поклоніння пастухів.

Введення до храму.  
Голоско. Фрагмент.





Святодухівський іконостас.  
Богородиця. Рогатини.



Святодухівський іконостас.  
Архангел Михаїл.



Святодухівський іконостас.  
Св. Трійця.

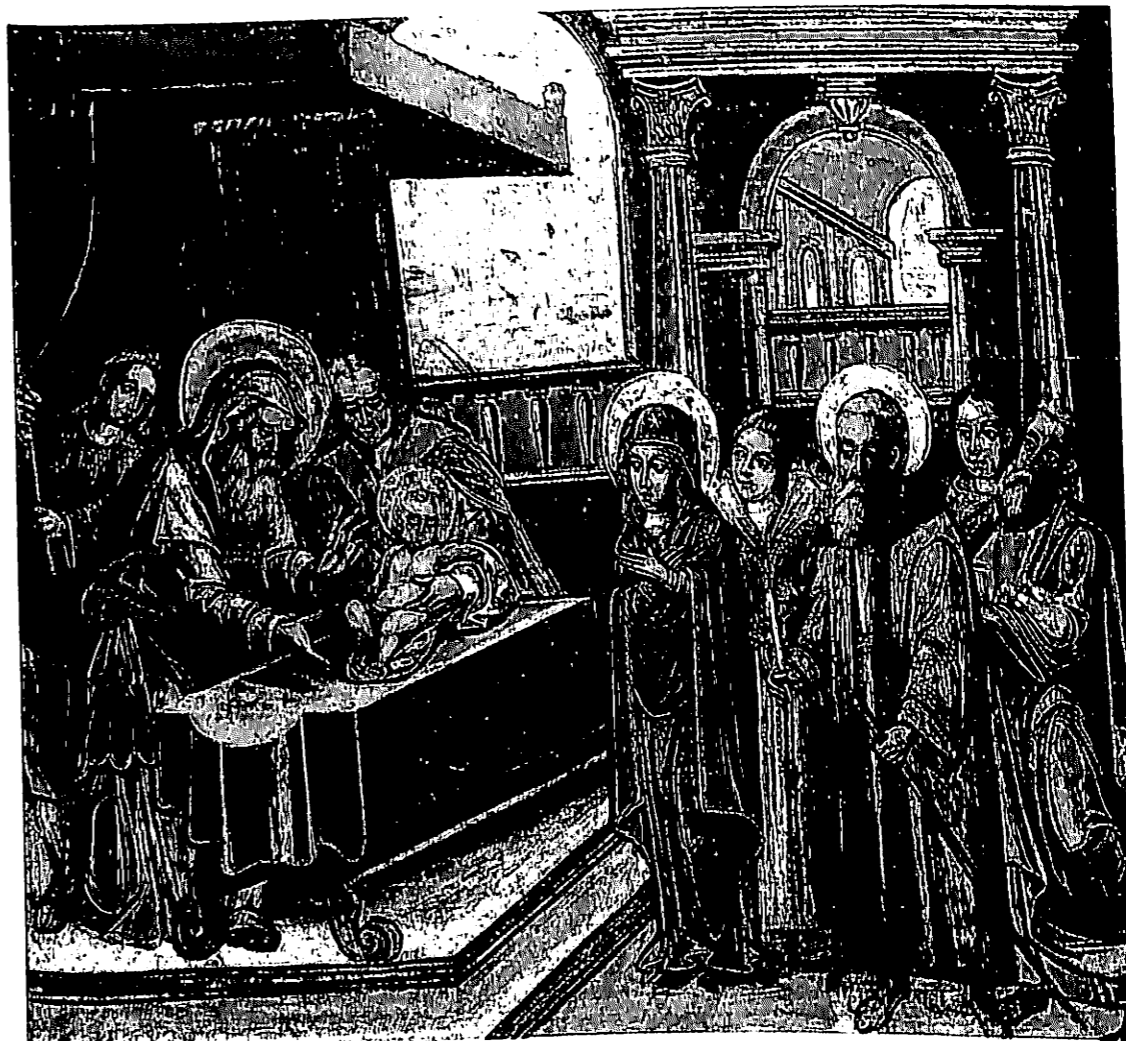
Святодухівський іконостас.  
Архангел Михаїл.  
Фрагмент.







Святодухівський іконостас.  
Бій Якова з ангелом.



Святодухівський іконостас.  
Стрітєння.



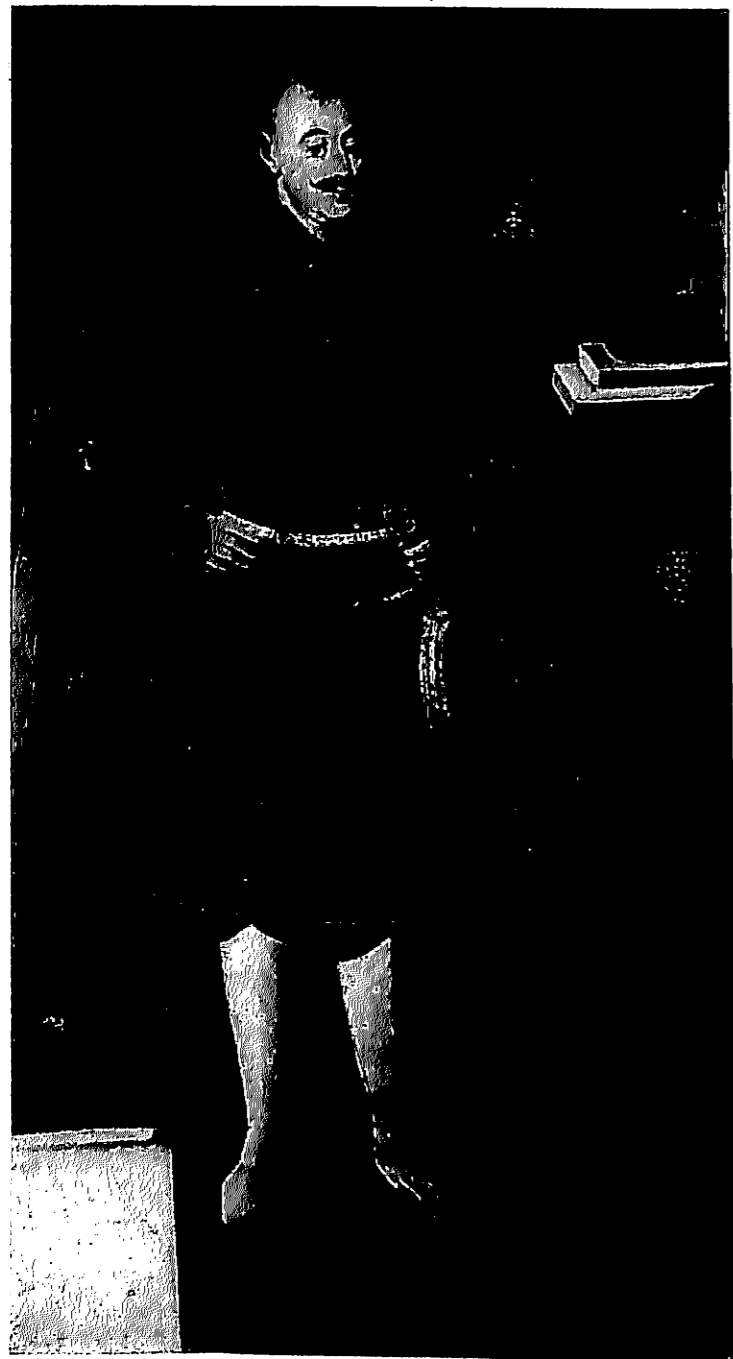
Святодухівський іконостас.  
Апостольський ряд.



Святодухівський іконостас.  
Сон Якова.

Св. Дмитрій з життям.  
1648 р. Білий Камінь  
на Львівщині.

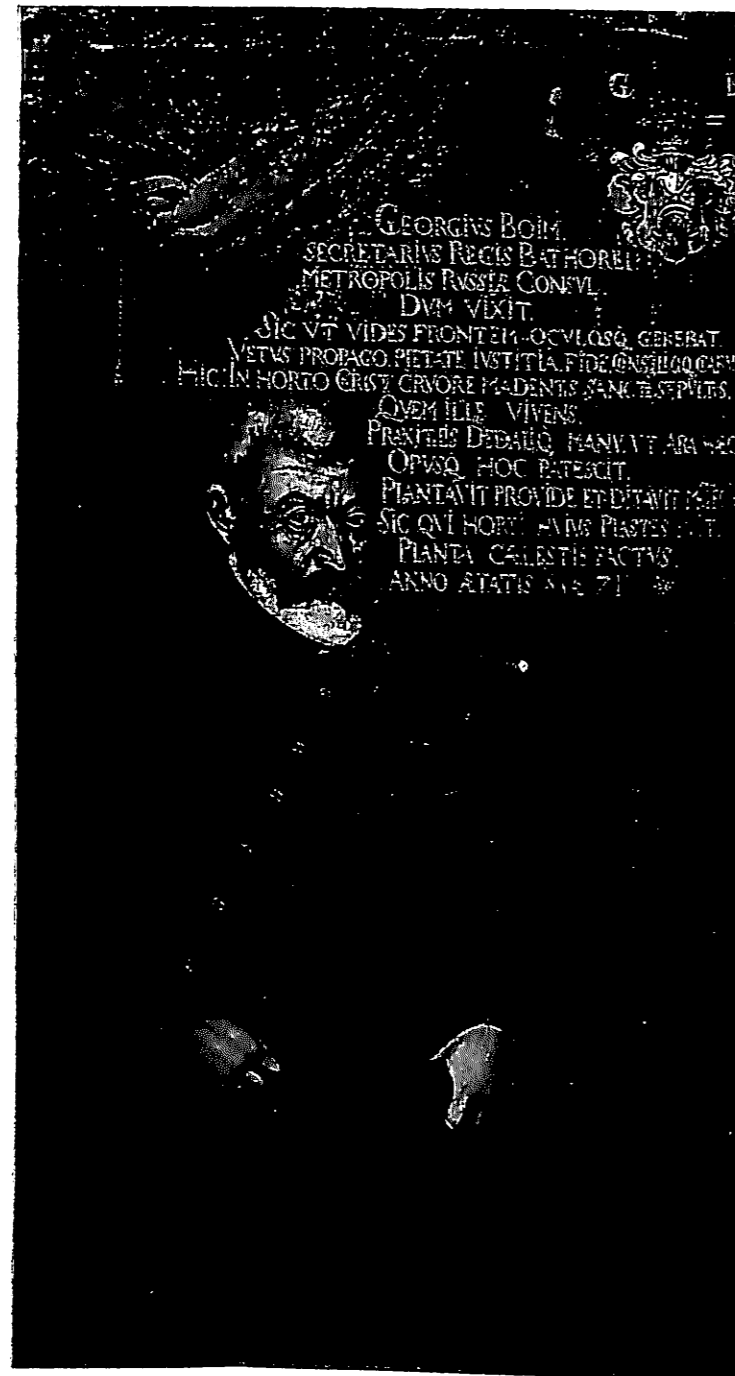




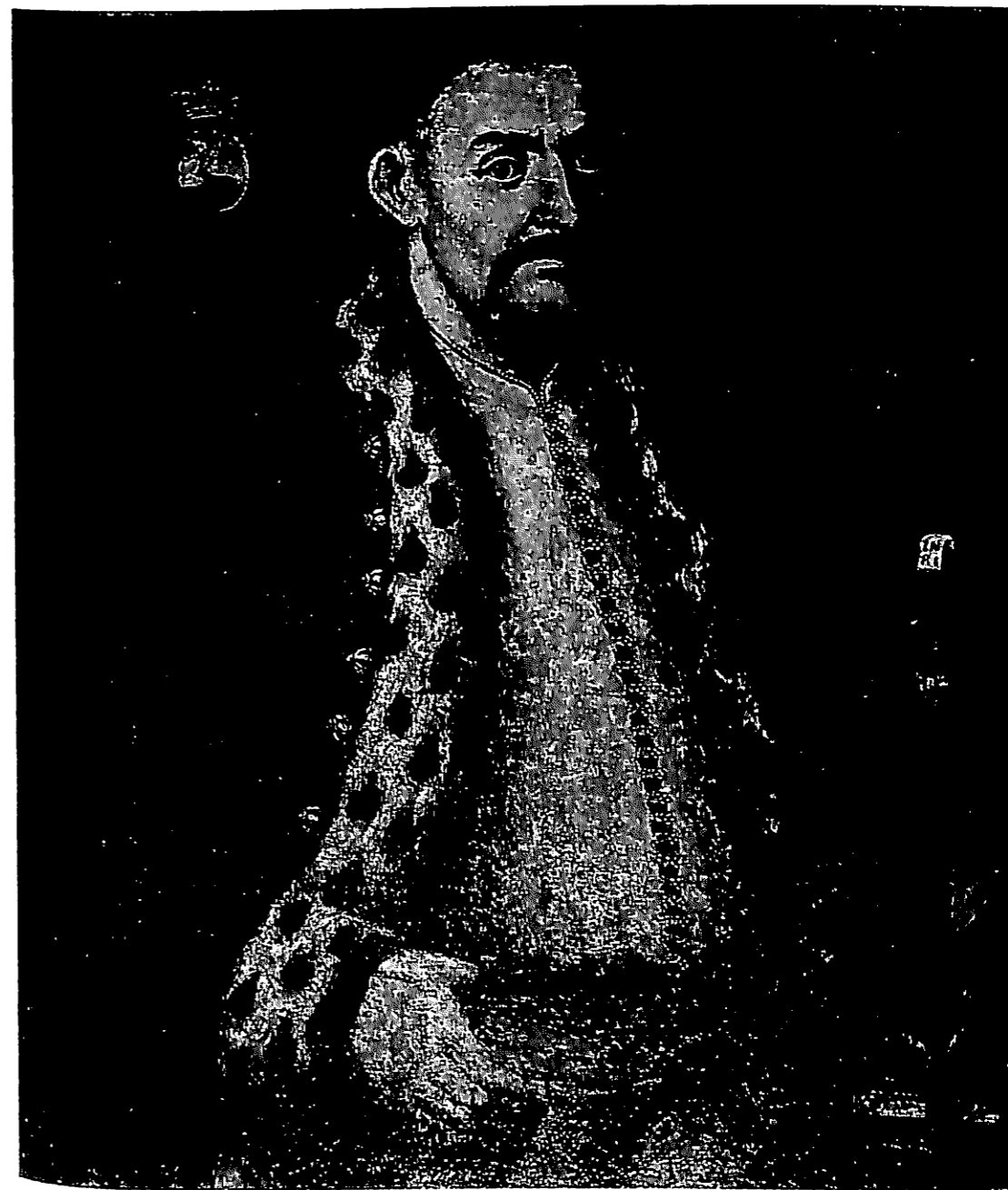
Портрет Олександра  
Корнякта.

Портрет Яна Стефана  
Мишека.



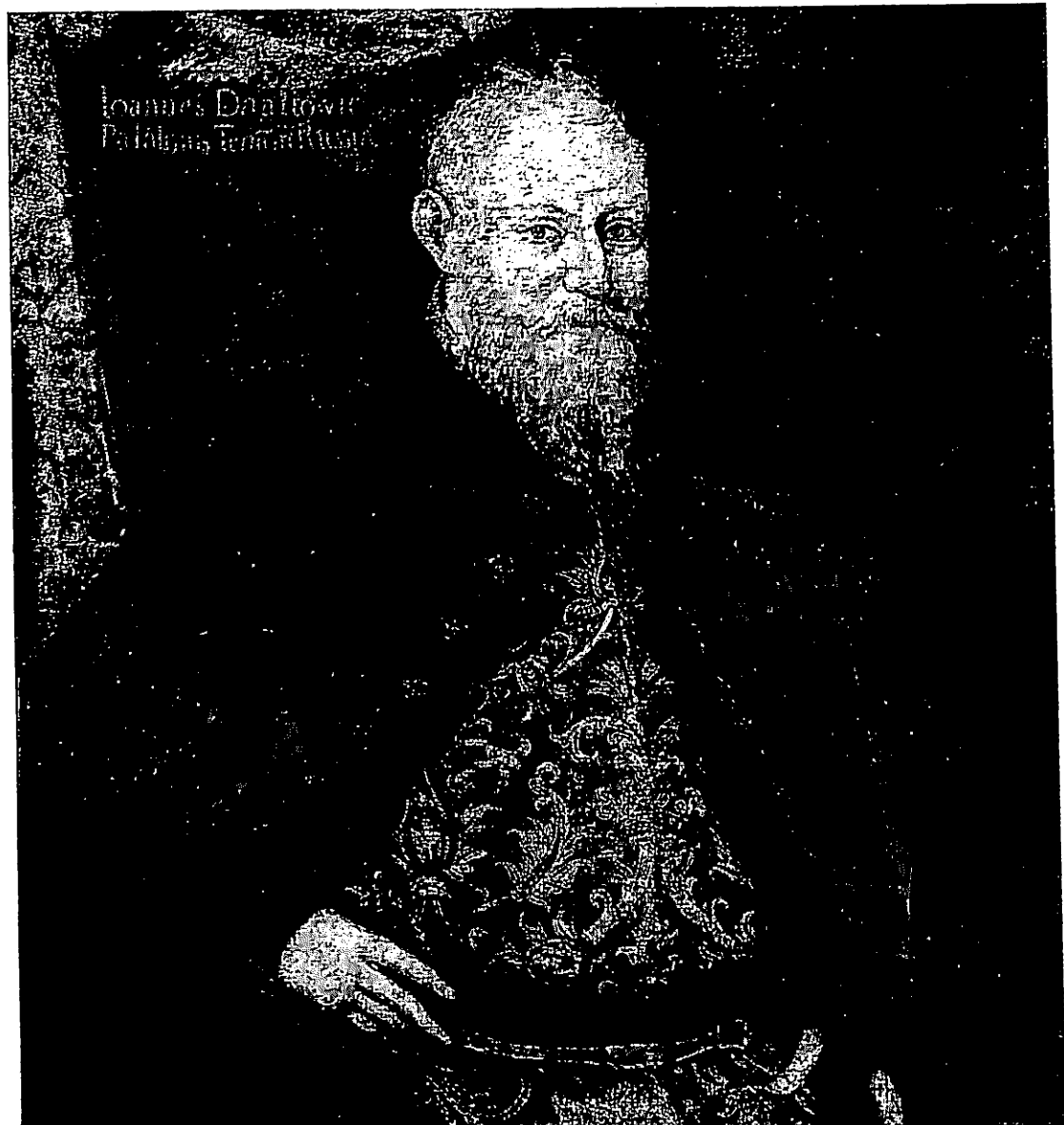


Портрет Георгія Боїма.  
Бл. 1617 р.



Портрет Павла  
Козловського. 1600 р.





Портрет Івана Даниловича.  
Бл. 1620 р.

рії» (1698 р.) із церкви с. Кутн Львівської області.

І в період 40-х років XVII ст. в українському живопису (напередодні визвольної війни 1648—1654 рр.) залишалась провідною тема утвердження сильної людської особистості, її краси та гідності, готової до великих суспільних звершень, особистості, що вірить в життя і закликає до процвітання гуманних і світлих ідеалів.

Ця тема широко розкрита в живописному ансамблі іконостаса церкви св. Духа в м. Рогатині Івано-Франківської області.

Іконостас створений, як свідчить донаторський напис на іконі «Св. Трійця» намісного ряду, 1650 р. Стилїстика різьби і характер живопису святодухівського ансамблю підтверджують думку про його львівське походження. На це вказують загальні живописні засоби та прямі чи непрямі запозичення з п'ятницького та успенського циклів. По суті, святодухівський є гідним їх завершенням і разом з ними створює цілну картину поступального розвитку українського живопису протягом першої половини XVII ст. Ці пам'ятки, тісно пов'язані з духовним життям народу, стали цінними культурними віхами, які відбили в собі багатогранні сторони історичного, соціально-суспільного прогресу.

Святодухівський іконостас полонить святковою радістю. В ньому зафіксовано торжество сильної, здорової плоти й розкріпаченого творчого духа, що прагне розумної й гармонійної повноти життєвого процесу. Безумовно, його емоційний тонус породжений свободолюбним піднесенням і перемогами у визвольній народній епопеї. Можливо, цим пояснюється відсутність пасійного циклу, в усьому іншому спостерігається єдина цілеспрямованість глибоко гуманістичного змісту. В цій програмі воля об-

щини і творчі зусилля художнього втілення перебувають у гармонійній єдності, констатуючи духовно-ідейну зрілість замовника та солідарність з ним виконавця. Справді, міщанство Рогатина брало активну участь у подіях, що розгорнулися, вигнавши католиків із міста і погрожуючи «не падити кожного ляха на світі». В Рогатині створилось козацьке укріплення<sup>92</sup>, і місто стало одним із центрів боротьби проти шляхти. Чимало із рогатинців поповнили армію Богдана Хмельницького. Створене тут у 1589 р. братство стало колективним членом Львівського Ставропігійського братства. Його головним ідейним скеруванням була боротьба проти унії і католицизму. В місті воно виступало на захист станових прав православного населення і в свої справи не допускало клерикальної верхівки.

В іконостасі наче відбитий вільнолюбний дух братства, його життєвий оптимізм, що прочитується в ритмічно чіткій архітектоніці, яка нагадує фасад ренесансного палаццо, у віртуозній різьбі і, звичайно, в живопису. Саме в живопису були поставлені проблеми, набагато відмінніші від успенського іконостаса. Передусім розширюється діапазон зображення за рахунок активнішого контакту з оточенням, з природою. В образах зникає представницьке напруження, замкнутість, натомість з'являється потяг до ліризму, який пробуджує музичність і поетичність фарб, до повітряності світлового середовища, до артистизму виконання. Тут у наявності використані можливості темперки та олійного живопису із застосуванням усіх можливих технічних засобів, що своїм високим живописним рівнем не поступаються європейському живопису. В даному випадку широта письма,

<sup>92</sup> Жерела до історії України-Руси, Львів, 1900, т. 4, с. 60, 87.

витонченість форми, поміркований декоративізм, життєрадісна чуттєвість могли з'явитись під впливом фламандського мистецтва. Прикладом є один із найпоетичніших образів в українському мистецтві «Архангел Михаїл» з північних дияконських дверей. Піднявши наготові меч і підтримуючи правою рукою щит, він запитливо вдивляється в глядача темними широко відкритими очима, злегка посміхаючись своїм думкам. Світло осяває його високе чоло, тремтить дрібними блисками на кучерях волосся, переливається на жорстких зламах червоного плаща. Обличчя архангела — зразок високої майстерності. Ідеальної форми, воно тонко промодельоване світлотінню, фактурними ударами пензля, з підкресленням випуклих частин.

Образ юного воїна, можна сказати, був значним художнім відкриттям для свого часу. Це по-справжньому світське і життєствердуюче зображення викликає загальнополітичним та культурним піднесенням. Його створення було своєчасним, тому що в образах архангела Михаїла і Мелхіседека втілювалась актуальна тема часу: самовідданого патріотизму і людської гідності. Рогатинський воїн мав тривалий і благодійний вплив, про що свідчать ряд ікон (найчастіше дияконські двері), створених протягом другої половини XVII ст.: в с. Скварява Стара (1677 р.) — жовківським живописцем, у с. Волиця Деревлянська (1680—1682 рр.) — Іваном Рутковичем, в с. Кути (1697 р.) — художником кола Рутковича.

Важливо відмітити, що вже Руткович в іконостасі в с. Скварява Нова (1697—1699 рр.) образ архангела Михаїла ускладнює моралізаторською темою — лівою рукою він піднімає терези для зважування добрих і поганих діянь. І це можна пояснити згасанням відгомону народно-визвольної бороть-

би і висуненням актуальних проблем просвітительства.

На противагу динамічному, мов би ширяючому над хмарами, архангелу Михаїлу Мелхіседек — цар Салимський з південних дияконських дверей зображений величаво-спокійним старцем, в красивих, вишитих пишним рослинним візерунком шатах — з плечей спадає червона мантія, на голові східний завій, увінчаний короною. В усій постаті вираз впевненої в собі сили. Таку ж впевненість виражають проникливо-насмішкуваті очі, а весь образ набирає глибокого змісту — перед нами глибоких страстей та сильної волі людини. Його красиве з довгою бородою обличчя носить портретний характер, праобразом і рисами віддалено нагадуючи київського митрополита Петра Могилу. Можливо, в цьому є сенс, бо в його особі сучасники бачили втілення давніх турбот про сильного й авторитетного керівника української церкви.

Поряд з дияконськими дверима намісні ікони святодухівського іконостаса належать до найдовершеніших творінь. Контрастом до пишного обрамлення виступають образи Христа і богородиці, вирішені в камерно-ліричному плані. Завдяки звучному й глибоко насиченому кольору в них відчутно заряд здорового оптимізму. Богородиця відноситься до поширеного мотиву Одигітрії, але нахил її голови, задумливий погляд, чарівна привабливість дитини — все разом складає помітний опір канонам за право утвердження реальної жінки. Краса обличчя викликає естетичне захоплення, впливаючи на людину. Справді, рогатинська богородиця, долаючи шлях у п'ятдесят років після рішнівської, через цілий ряд сходинок, завершує на даному етапі пошуки створення синтетичного, повнокровного образу матері. Симптоматично, що такий образ народжується в українському мистец-

тві в період загального пробудження, наповнюючи його молодого силою й ясними надіями.

Рогатинський Христос — це не споглядальна, а активна особистість. Його струнка без напруження постать оточена хвилюючо-рухливим контуром. В ньому статика й динаміка, бо протиставлення застиглої площинності книги тремтливій руці, що характером і формою нагадує руки героїв Ель Греко, сприяє виявленню душевного руху. Про хвилюючі почуття говорить і відведений у бік погляд очей — свідчення високого інтелекту людини, швидкості думки.

В цьому ж ряді ікона «Св. Трійця» належить пензлеві того ж художника, що створив архангела Михаїла. В ній той самий ліризм образів, те ж гостре відчуття реальності й цілком повна відсутність містицизму. Біблійська оповідь розгортається в плані історичної бувальщини «Гостинність Авраама» і від цього набуває зовсім нового змісту, в якому немає місця ноткам відчуження, ідеальної досконалості, як це ще до певної міри затримано в іконах цього сюжету п'ятницького та успенського іконостасів<sup>93</sup>. Авраам і Сара в костюмах городян того часу, що наче зійшли із старих львівських портретів, підкреслюють світськість сцени, чому сприяє і стил з різними стравами та предметами і, звичайно, елегантні, виховані юнаки. Усі ці реальні деталі допомагають не позбавлену піднесеного характеру ідею сцени розкрити в руслі сучасних морально-етичних правил братства, а саме як вираз єдності духа, дружельності, віри в людину, переконання причетності до розумного й божественного, що й виступало високим втіленням гуманізму.

<sup>93</sup> Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве, с. 218—222.

Гідним завершенням ряду є дві невеличкі сцени, розміщені над дияконськими дверима, — «Сон Якова» та «Бій Якова з ангелом», дія в яких відбувається на тлі реальної природи. Тут вперше вирішується нова для українського мистецтва проблема злиття людської постаті з природою. Яков лежить під деревом у позі, поширеній в живопису Венеції XVI ст., в позі Венери, що спить. В цьому відгукувались зв'язки з ренесансним мистецтвом Європи.

В другій сцені красвід також має першочергове значення. Найціннішими у ньому виявляються гостро підмічені деталі: сухе гілля дерева, обламани деревця біля дороги, пні.

Верхні ряди поступаються намісному емоційною дією. Все ж апостольський ряд відзначається цільністю глибоких образів, розмаїттям характерів і майстерним виконанням. У дещо видовжених постатях, у віртуозно розроблених складках одягу, трактування яких нагадує аналогічні завдання апостольських рядів п'ятницького та успенського іконостасів, але доведеного до виключної вишуканості, та насамперед у сповнених глибокого індивідуалізованого психологізму обличчях апостолів відчутно відбиття північно-європейського маньєризму. Його дуж пронизує образи архангела Михаїла та Мелхіседека, присутній в знервованому обличчі Христа, однак тут маньєризм залишився лише поверховою шатою, не зачепивши їх живого нутра. Це виразно демонструє пророчий ряд. Нерівність виконання в правниках розкриває участь кількох живописців. Але в кращих з них («Різдво Марії», «Поклоніння пастухів», «Стрітення», «Благовіщення») більш настійно проведена накреслена в попередніх іконостасних циклах лінія цільного наближення до природи і побутового трактування євангельських сцен. В кожному з розглянутих іконо-

стасів були розставлені наголоси, викликані актуальністю проблем свого часу. В п'ятницькому — виділені празничний та пасійний ряди, в успенському — апостольський і в святодухівському — намісний.

У святодухівському іконостасі досяг завершення ренесансний гуманізм, що закріпив роздуми про гармонійні відносини між людьми, про духовну силу визволеної особистості. Цей твір, в якому відбилась піднесення антифеодальної й національно-визвольної боротьби, не був винятком. Збережені мистецькі пам'ятки яскраво свідчать про суспільні зрушення. Героїчний дух пронизує ікону «Дмитрій з житієм» (1648 р.\* із с. Білий Камінь, що на Львівщині), в якій оптимістичний, цілком світський образ молодого кременезного воїна відповідав ідеалам часу.

Радістю світовідчуття і життєвою активністю сповнена ікона «Св. Трійця»\*\* із с. Сихів (тепер район Львова), що вийшла з майстерні Миколи Петраховича. В ній відбиті кращі якості живопису цього художника. Порівняно з успенським іконостасом ікону намальовано з більшою легкістю, в її колориті з'явився потяг до тональної єдності близьких по ясності кольорових відношень. Значну увагу тут приділено оточенню, зокрема палаті Авраама (це складний за мотивом ренесансний палац з декоративними маньєристичними елементами) та розкидистому дереву з червоними яблуками замість дуба мамврійського. В образах — прагнення до величавої ідеальності як синтезу найбільш гідного і прекрасного в дійсності.

«Старозавітна Трійця» із с. Барішівка на Харківщині є близькою до сихівської та святодухівської, що вказує на ідейну єдність у період загаль-

\* Зберігається в ЛКГ (Одеський замок).  
\*\* Там же.

нонаціонального піднесення. Живопис Галичини і Східної України мав також образно-стилістичну спільність. Високого розквіту він досягає в Києві, Чернігові, Переяславі, Новгороді-Сіверському, Ніжині, Стародубі, на Полтавщині і Слобожанщині. Про один із художніх центрів, що склався на Полтавщині, свідчило чудове живописне оздоблення Густинського монастиря, про що залишилися літературні та літописні записи<sup>94</sup>.

\* \* \*

На рубежі XVI—XVII ст. формуються жанри історичний та портретний<sup>95</sup>. Елементи дійсності, навіть з підтекстом соціального змісту, проникали в страсні сцени і успішно розвивалися протягом перших десятиліть XVII ст. «Страсті» із Раделич набирали для художника вартості історичної бувальщини, яку для більш активного сприймання тогочасним глядачем оживляли сучасним матеріалом. Майстер з тенденційною метою одягнув негативні образи в шати вищої польської знаті, він прагнув обстановку і типаж наповнити активним відгуком життя, в якому виразно виявлялись загострені полюси соціальних контрастів і невирішених суперечностей. Такі сцени з продуманою багатофігурною композицією, яка, по суті, вже мислилась не як ілюстрація до євангельської оповіді, а як справжня живописна подія, стали значним завоюванням в українському живопису на шляху його ускладнення життєвим матеріалом. Але не їм судилося прокласти дорогу для розвитку цього

<sup>94</sup> Летопись Густинского монастыря.— М., 1848, с. 22, 38; Летопись Самовидца по новооткрытым спискам.— Киев, 1878, с. 135; *Алепський П.*, с. 88—89.

<sup>95</sup> Широко матеріал розгорнутий в кн.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.

жанру, який на початках вже втратив народну основу. Перші відгуки на історичні події не відзначались ні масштабністю охоплення, ні глибиною розкриття змісту, подій. Вони носили тенденційно вузький характер, бо створювались за приватною ініціативою. Тому в картинах історичного змісту не відбилися прогресивні напрями часу. Навпаки, вони залишалися прошляхетськими панегіриками, в яких використовувався середньовічний вантаж символів, алегорій, навіть містики, що за своїм характером і стильовими визначеннями відповідали пишним маньєристичним надгробникам. Для тогочасної історичної картини атмосферу створювала контрреформація, розбуджуючи індивідуалістичні прагнення до втілення непомирних честолюбних намірів, що, в свою чергу, вирішувало антигуманну загалом програму твору.

Все ж незалежно від волі замовника в цей жанр проникали реалістичні досягнення мистецтва того часу з метою правдивої передачі місця й події, об'єктивної оцінки учасників. Прикладом може бути відомий у літературі історико-алегоричний цикл на тему Сандомирського рокоша 1606 р., який колись прикрашав стіни замку Гербуртів в Добромилі і був створений на замовлення керівника рокошу Яна Щасливого Гербурта<sup>96</sup>. На цю ж тему збереглася картина\*. Напис на стрічці, вмонтованій в композицію, розкриває її назву і програму: «Рокош або ганьба Республіки під управлінням Сигізмунда третього року 1606 під Сандомир». Вона носить підкреслено політичний характер з тенденційно-повчальною програмою.

<sup>96</sup> *Bostel F.* O malowaniach zdobiących niegdyś ściany zamku Dobromyńskiego, s. 96—97.

\* Зберігається в Історичному музеї в Києві. Картина була в збірці Г. Мнішека, потім у Вишневецькому замку.

Незважаючи на використання відвертих анахронізмів, як запозичень з «Страшних судів» — гієни вогненної, а в побудові композиції — конструкції вітарних триптихів, в цілому картина відповідає злободенному, реальному фактові, відображенню якого вимагало гострої спостережливості та сміливої принциповості.

Найхарактернішим зразком пишного панегіризму є цикл, присвячений історії Марини Мнішек та Дмитрія Самозванця, створений за ініціативою Мнішеків. Три картини «Заручини Марини та Дмитрія Самозванця в Кракові 1605 р.», «Коронація та коронаційний похід в Кремлі», «Коронація Марини Мнішек»\*\* складають мовби розгорнуту панораму. Замовниками ж переслідувалось створення історії, якомога правдоподібнішої, на зразок об'єктивної хроніки, яка б не викликала сумнівів. Тому тут велике значення надавалось зображенню безпосередніх учасників події. Таким чином, ці сцени є не стільки історичними картинами, скільки першими груповими портретами. Насамперед, потрібно відмітити: ці три картини створювались у різний час різними майстрами. Сцену заручин, що відбувалась 29 листопада 1605 р. (до речі, без Самозванця, який на той час уже був у Москві і якого заступав його повірник дяк Афанасій Власєв), за всіма даними малював краківський художник, що був наближений до двору<sup>97</sup>. Але він серед присутніх не намалював з політичних міркувань польського короля Сигізмунда III, королевича Владислава, сестру короля шведську принцесу Анну та вунція Рангоні, що

\*\* Зберігається в Історичному музеї в Москві.

<sup>97</sup> Цю думку висловив В. Томкевич (*Tomkiewicz W.* Czy Szymon Boguszowicz?— In: *Sztuka i Historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Warszawa, 1966, s. 106). Авторство приписувалось Томазо Долабеллі,

пояснюється, очевидно, їх небажан-ням засвідчуватись в сумнівній істо-рії<sup>98</sup>.

Другу картину, зі сценою корона-ції і урочистостей, створив художник Шимон Богуш (Богушович)<sup>99</sup>, що був присутній в Кремлі. Якщо ліва сцена із зображенням пишної процесії ви-дається переконливішою, то права, в якій дія відбувається в придуманому інтер'єрі — адже коронація проходи-ла в Успенському соборі, — повністю вигадана. Художник, спираючись на гравюри краківських видань, зокрема статут Гербурта, виданий Миколою Шарфенбергом 1570 р., запозичив ін-тер'єр, де зображено засідання гене-рального сейму, специфіку розміщен-ня натовпу людей, мотиви прорізів вікон обабіч трону. Це вказувало б на те, що картина створювалась згодом у Львові або у Вишневці. Центром композиції є сцена коронації на п'єде-сталі під великим зображенням герба Російської держави. В розміщенні по-статей дотримана повна симетрія, як і в іконі. Іконний характер присутній у розв'язанні каскадів густого натов-пу справа і зліва від п'єдесталу, що нагадує традиційні «Успіння». Зобра-ження Георгія Мнішека повторене в його парадному портреті. Вирішення цієї сцени вказує на великі труднощі, з котрими зустрівся художник, якому близькими були естетичні норми українського мистецтва початку XVII ст., що ідеально втілені в п'ят-ницькому іконостасі.

Третє полотно ніби зображує Ма-рину Мнішек під Смоленськом, де во-на насправді не була. За характе-

<sup>98</sup> Tomkiewicz W. Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku. — Biuletyn historii sztuki, 1951, N 1, s. 72.

<sup>99</sup> «Симон Богушович зехал в Москву с оным царем Дмитрием, который в Москву из Польши отправился» (Maikowski T. Lwow-ski cech malarzy w XVI—XVII wieku, s. 55).

ром живопису картина є копією XVIII ст.<sup>100</sup>

Ще більше зацікавлення викликає приписувана Шимону Богушу карти-на «Прийняття польських послів Лже-дмитрієм Першим»\*. події в якій пов-ністю відповідають описам<sup>101</sup>. Вини-кає думка, що весь церемоніал худож-ник замалював з натури. Головна ува-га тут приділена Лжедмитрію, що сидить на вузькому і високому троні. В картині зображений інцидент між Лжедмитрієм, який відмовляється прийняти королівську грамоту через те, що в ній за ним не визнаються ти-тули «непереможного цезаря й імпера-тора» та «великого князя-царя», і польськими послами Миколою Олес-ницьким та Олександром Гонсевським, котрі відстоюють позицію Сигізмун-да III. Серед присутніх виділяється по-важна постать сандомирського воєво-ди Георгія Мнішека, який тут себе по-чуває повноправним господарем. Така увага до Мнішека і Лжедмитрія може послужити аргументом на користь ав-

<sup>100</sup> Sprawozdania komisji do badania histo-rii sztuki w Polsce 1902, t. 7, s. 118. Подія в картині немов розгортається згідно з опи-сами Гвагніна в «Хроніці європейської Сар-матії» про торжества, влаштовані Марині та її батькові під Смоленськом. Але Гвагнін ні словом не обмовився про коронацію, хоч на-пис під картиною на нього посилається. Тут сцена коронації відбувається в павільй-оні на тлі фантастично прегарного міста з видом на гори і безмежне море, що вже само по собі не відповідає дійсності. Стилістика живопису вказує на пізніше походження картини, яка, очевидно, була створена в XVIII ст. за оригіналом, відгук якого залишився в овалному портреті Марини Мні-шек (Історичний музей в Москві).

\* Історичний музей в Будапешті. Копія в Історичному музеї в Москві.

<sup>101</sup> Уваров А. С. Неизвестный русский памятник 1606 р. — Труды Московского археологического общества, 1874, т. 4, с. 171—176; Соловьев С. М. История России с древнейших времен. СПб., 1894, т. 8, кн. 2, с. 781; Дракохруст Е. И. Иконографические источ-ники, освещающие польскую интервенцию начала XVII века. — Труды Государствен-ного исторического музея, М., 1941, вып. 14,

торства Шимона Богуша<sup>102</sup>. Картина цікава намаганням вирішити складне завдання документальної фіксації реального факту. Хоч в картині не переборено традиції іконопису, але Е. Дракохруст робить висновок про те, що «замальовку робив не росій-ський художник, а іноземець, — ми не маємо нічого аналогічного у всьому російському живопису XVI ст.», і про-довжує: «Картина документує най-важливіший момент офіційного ви-знання ролі Польщі в просуванні Лже-дмитрія на московський престол»<sup>103</sup>. Можна стверджувати, що це одна з кращих картин, яка являє собою цін-ний історичний документ і самостійну творчу спробу втілення тогочасного сюжету. В ній в силу замовлення роз-в'язувалися нелегкі проблеми компо-зиційні, просторові та кольорові, в чому художнику прийшлося спирати-ся передусім на вироблене іконопис-ним мистецтвом почуття ритму та де-коративної єдності. Вирішення пер-спективи своєю неузгодженістю люд-ської постаті з інтер'єром нагадує по-дібні ситуації в сценах празничного ряду п'ятницького іконостаса, втілю-ючи тим самим дух часу, що об'єдну-вав творчі пошуки.

Шимон Богуш залишався вірним своїм принципам і в батальних зобра-женнях. Батальний жанр здобув тоді широке визнання. У ньому, як у вуз-лі, зав'язувалися найактуальніші проблеми часу — ідейно-політичні й морально-етичні, розглянуті крізь призму ренесансного гуманізму, з його питаннями патріотизму, братерської солідарності, особистого подвигу в ім'я високих цілей. Ця тема знайшла глибоке відображення в усній на-родній творчості, зокрема в історич-них піснях та думах.

<sup>102</sup> Tomkiewicz W. Czy Szymon Boguszowicz?, s. 110.

<sup>103</sup> Дракохруст Е. И. Иконографические источники..., с. 59.

У 1620 р. Богуш працював при дворі гетьмана Станіслава Жолкевського в Жовкві<sup>104</sup>. На цей час припадає ство-рення величезних розмірів картини «Битва під Клушино»\* із зображен-ням бою, що відбувся 1610 р. між ро-сійськими військами під керівництвом боярина Дмитра Шуйського і поль-ськими, якими командував Жолкев-ський<sup>105</sup>. Жолкевський битву виграв, незважаючи на переважаючі сили су-противника. Ця перемога мала важ-ливе значення для Польщі, що пра-гнула до ослаблення Московської дер-жави та захоплення російського пре-столу. Клушино стало відкритими во-рїтьми, через які ринула на російську землю широка хвиля польської інтер-венції. В ній головна роль випала Жолкевському. Тому в замовленій ним картині переслідувалась мета звели-чити воєнну міць Речі Посполитої та боєздатність польського війська. І ху-дожник малює величезний полігон з висоти пташиного льоту, детально фіксуючи різноманітні бойові заго-ни, розташовані як на параді. Адже битви як такої не відбулося: на початку зітк-нення Дмитрові Шуйському зрадили шведи і перейшли на бік Жолкевсько-го, що й викликало величезне замі-шання. З поля бою втік і сам Дмитро Шуйський. В глибині, на горизонті, горять хати, і лише на передньому плані зображені дрібні сутички. Оче-видно, таким було побажання замов-ника, тому в картині підкреслена ре-міснична виписаність амуніції, військо-вого табору, обозів, але повністю від-сутня динаміка битви. Перебороти статику, що спиралась на іконописні традиції, не судилось, Динамізм битви

<sup>104</sup> Sprawozdania komisji badania historii sztuki w Polsce, t. 5, s. 101—102; Barącz S. Pamiątki miasta Żółkwi. — Lwów, 1887, s. 213—214.

\* Раніше була в жовківському костьолі, тепер зберігається в ЛКГ.

<sup>105</sup> Соловьев С. М. История России с древнейших времен, с. 917—918.



з'явиться пізніше, в сцені «Поцілунок Іуди» з успенських страстей, і оригінально вирішиться в гравюрі «Взяття Кафи» з «Вършъ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного...». По суті, «Взяття Кафи» спирається на ті самі засади, що і «Битва під Клушино», але, незважаючи на спрощеність, тут донесено динаміку бою: атака турецьких галер запорізькими чайками і штурм фортеці з висадкою десанту. Гравюра захоплює мужністю і легендарним характером оповіді, в якій бувальщина набирає виразу героїзму. Без сумніву, основу цього твору склали високі почуття патріотизму, гуманність цілі, які вигідно його відрізняють від ділової сухості «Битви під Клушино», — один служив честолюбним інтересам окремої особистості, другий виражав народні сподівання про свободу.

Все ж історичний живопис залишився фрагментарним явищем, хоча й показовим. У ньому знайшли розкриття реальні, агресивно-антигуманні спрямування панівного класу. Намагання суспільної думки українського середовища, крім поодинокого спалаху, зупинилися на початковому етапі.

\* \* \*

Портрет посів в українському мистецтві визначне місце. Його формування здійснювалось складним шляхом, відбиваючи суперечливі за своїм ідейно-суспільним значенням духовні цінності: релігійну ідеологію і гуманістичний ідеал особи, який дозрівав як під впливом ренесансної європейської культури, так і в силу політичного піднесення української суспільності. Виток портрета сягають в далеке минуле, отже, для українського мистецтва даного часу він не був раптовим явищем, бо цікавість до цього жанру підтримувалася постійно. Ад-

же такі прекрасні ікони XV — початку XVI ст., як «Красівська богородиця», «Христос-учитель» із Милика та багато інших, були ні чим іншим, як ідеальними узагальненими образами, які втілювали у собі своєрідні одухотворені портрети. Поступово з'явиться необхідність транспонувати риси реальної людини в іконний образ, стверджуючи в такий спосіб цінність окремої особистості з визнанням її суспільної вартості. Так чи інакше, вплив іконопису на складання стильових, живописних, образних особливостей портрета дуже значний, і цього не можна недооцінювати.

Але портрет нової епохи починався з донаторських зображень, ще повністю розчинених в атмосфері ікони («Св. Трійця з донатором»\*, «Богородиця з портретом Катерини Домагаліч Ю. Вольфовича»\*\*). Такий тип портрета надовго залишився чинним в українському живопису, переважно пов'язаний з демократичними колами, але, не консервуючись в своєму первісному вигляді, зазнав активної еволюції: із деталі, загубленої в підніжжі божества, він піднімається до панівного положення, відповідно збагачуючись життєвим змістом.

Тільки новими громадянськими та гуманістичними уявленнями про людину можна пояснити вирішення надгробних портретів родини Гербуртів із Фельштина (нині с. Скелівка Самбірського району), з яких зберігся один із зображенням Яна Гербурта<sup>106</sup>.

\* Зберігається в ЛКГ.

\*\* Знаходиться у кафедральному костелі у Львові.

<sup>106</sup> Портрет існує в двох екземплярах: один в Історичному музеї у Львові, другий — в Краківському музеї; останній портрет відрізняється від львівського відсутністю напису вгору і більш м'якою тональністю (Bocheński Z. Portret Jana Herburt (1508—1577). — In: Sprawozdania i rozprawy / Muzeum Narodowe w Krakowie, Rok 1951. Kraków, 1952, s. 295—308.

Подібним чином вирішений і портрет Костянтина Корнякта\*. Їх створення розділене майже тридцятиліттям, тому цікаво відмітити на кожному з них активне відбиття часу. Якщо особливістю портрета Яна Гербурта є мужня простота, стриманість почуттів, м'яко й природно приборканих зусиллями виховної волі й високого інтелекту, то в Корнякті (хоч маємо справу з пізнішою копією)<sup>107</sup> підкреслена не сила характеру, чим він відрізнявся в житті, а містична набожність, властива загальному напруженню атмосфери, загостреної розгулом контрреформації. Ця надгробна пелена своєю установкою є близькою до епітафії Боїмів. Все ж, наскільки би в ній не відбився дух маньєризму, в загальному контексті цілісного періоду, охопленого нами, ця пелена становить лише короткий епізод.

Повертаючись до портрета Яна Гербурта, слід відзначити одну важливу обставину: хоч даний портрет мав конкретно-утилітарну ціль, але своїм змістом він був близьким до морально-етичного ідеалу сучасників, що втілювався в іконописних образах. Саме внутрішня сутність, крім живописних засобів, зближує портрет з іконою. Невिбагливий в житті, без крайностей честолюбства, Ян Гербурт не досяг високих державних почестей, хоч мав на те всі підстави. Крупний дипломат, юрист, вчений-гуманіст, він жив в іншому світі — його життя пройшло, головним чином, в затишку кабінету. Отже, в портреті лаконічно передана основна сутність цієї люди-

\* Зберігається в Історичному музеї у Львові.

<sup>107</sup> Архів Юго-Западної Росії, т. 11, ч. 1, с. 496 (...za jadamaszek włosowy, lok 7, na choregew świętey pamięci jego mość pana Korniakta — z. 56, gr. 7  $\frac{1}{2}$  malarzowi oj malowania — z. 45, gr. 15 — під роком 1669).

ни. А стан самозаглиблення, лінійно-декоративна манера виконання, перевага в настрою лірично-іконної кантілени споріднюють портрет з народною іконою риботицьких майстрів (с. Риботичі поблизу Добромиля було власністю Гербуртів).

Портрет Яна Гербурта безпосередньо пов'язаний з портретом Стефана Баторія\*\*, створеного в 1576 р. львівським живописцем Войтіхом Стефановським (Стефановичем)<sup>108</sup>. Хоч в останньому чітко накреслений відхід від установки попереднього, бо призначався для інших цілей, але розв'язання змісту обох портретів спирається на спільну тенденцію, адже в зображенні Стефана Баторія збережена та сама мужня стриманість і підкреслена здорова простота людини без тіні виключності. І це не тому, що художник малював Баторія у Львові, під час його короткої зупинки перед коронуванням у Кракові, ще як претендента, зберігши на його обличчі вираз неприхованої прозаїчності. Тут, як і в попередньому портреті і в наступних зображеннях константинопольського патріарха Ієремії (1582 р.)\*\*\*, князя Костянтина Острозького, Романа Сангушка та у жіночих портретах Софії Тарновської, Беати Костелецької, Анни Гойської, що дійшли в пізніших копіях, проходить одна, об'єднуюча лінія органічно цілісного ренесансного сприймання людини. В портретах активно виявлено прагнення до синтезу конкретного зовнішнього вигляду з внутрішньою характерністю індивіда без підкреслення соціальної диферен-

\*\* Зберігається в ЛКГ.

<sup>108</sup> Дані, що стосуються уточнення автора і дати створення портрета С. Баторія, викладені в кн.: Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie. — Wrocław etc., 1969, s. 18—19; Mańkowski T. Lwowski cech, malarzy w XVI—XVII wieku, s. 34.

\*\*\* Залишився в копії, зробленій художником Т. Копистинським (Історичний музей у Львові).

ціації, що й створює враження повноти буття, цілісності людської особи.

В цих портретах уся увага звернена на обличчя, тому поширеною формою в даному, досить нетривалому періоді було погрудне зображення. Формат зобов'язував художника розкрити своє вміння психолога. Найважливішим стало відбиття того, що художник бачив в людях і що розумів, не приховуючи свого до них ставлення. Звідси — влучність портретної характеристики, її невіддільна правда. Але неодноразово, поряд з тверезою прозаїчністю (неминуче під впливом німецько-нідерландського портретного мистецтва XVI ст.), настійно накреслювалась складна діалектика розгортання в цьому жанрі протиборствуючих начал як реального та ідеального або естетичного й етичного, нерідко в їх нерозривній єдності. Справді, на українському ґрунті в портреті, що поступово посідав провідне місце як реальна можливість втілити «відкриття людини» перепліталися впливи західноєвропейського мистецтва з традиціями рідного живопису, з його героїко-романтичними засадами, схилянням до лірики, а іноді й до гостроти в розкритті найглибшої суті. Тому в цьому жанрі визначальною залишалась національна традиція, здатна здивувати складністю в тому розумінні, що в ній не прижилась європейська суб'єктивно-чуттєва живописна манера, а збереглась знакова іконописна система як найдоступніша широкому сприйманню. Специфіка умов сприяла тому, щоб портрет залишився на демократичних позиціях. Найхарактерніші риси жанру, як вони почали складатися в українському мистецтві, вже виявились в перших, вищезгаданих творах. Стефановський не приховує вікової обважільності Баторія, його старечо втомленого вигляду, за яким затаєна внутрішня нервова напруженість рпшучої в діях і пронизливо-

хитрої, здібної на віроломство заради вигоди в політичних цілях людини. Художник підкреслює поглядом очей глибину його думки (король був освічений, вчився в Падуї, досконало володів латинською мовою — польською, до речі, не знав) — це створює портрет людини складної й сильної індивідуальності. Але король Баторій любив лестоці і звеличування, був помірно честолюбним, прагнув слави воєнного стратега<sup>109</sup>.

Але в портретах Костянтина Острозького та патріарха Єремії, поряд із прагненням до певного загального типу, проступає суб'єктивна оцінка людини, підфарбована героїчною інтонацією. Правда, вона не суперечить об'єктивному суспільному поглядові, що відрізнявся тверезістю оцінки і достатньою шанобливістю. В ній нема перебільшень, в яких втрачалась би земна масштабність портретованого, як, наприклад, в літературному портреті того ж Острозького, створеному Захарієм Копистенським в «Паліодії». В ньому Копистенський, з позицій свого часу, відтворює з барочною високопарністю інше сприймання людини, в якому нелегко відділити реальність від досконалості ідеалу. І зовні князь винятковий: «Урода Гекторова, красота лица и особи Иосифа Прекрасного — постава вспанялая; — муж обычаев царских, ласкавости и цнот побожных полный»<sup>110</sup>. Він «равен радю и разсудком Иафорови, Фемистоклесови, Артабякови и Велизарю з Нарсесом, и инным тым подобным. Згола муж словом, силою и делом, цнотами и добродействы преславный!»<sup>111</sup>. У справах князь «...первый межи князаты Роскими, великий за-

<sup>109</sup> Голенищев-Кутузов И. Итальянское Возрождение и славянская литература XV—XVI вв., с. 281.

<sup>110</sup> Русская историческая библиотека, т. 4, кн. 1, с. 1135—1136.

<sup>111</sup> Там же, с. 1136.

ступ и потеха всего народа Роского, — мур железный на Украйнах, страх и трепет татарам...»<sup>112</sup>. В цьому ж опису є елементи калокагатії, органічні для автора завдяки тісному зв'язку з фольклором.

Літературні портрети відомі з другої половини XVI ст. Найвинятковішим серед них є панегірик Станіслава Оріховського «Життя і смерть Яна Тарновського»<sup>113</sup>. Але порівняно з їх ерудованою насиченістю живописні зображення значно демократичніші, як відзначалось, і за своєю загальною атмосферою вони ближчі до дійсності. Адже спільність можна виявити в портретах Баторія і двох козаків, Івана Підкови та Гаврила Голубка (збереглися в копіях XVII ст.)<sup>114</sup> — та ж гранична об'єктивність, загальна міра людської гідності. Можливо, лише в Підкові при значній аскетичності подання загострена внутрішня напруженість, що надає його образу героїко-легендарного звучання.

Постать Підкови серед сучасників була оточена романтикою, захоплювала його надзвичайна фізична сила і гідна найвищої пошани мужність. Все своє недовге життя цей дніпровський низовий козак посвятив боротьбі проти Туреччини. Доля підняла Підкову на молдавський престол, але відступаючи під натиском об'єднаних сил султана і турецького ставленика на молдавське панування Петра Хромого, він здався полякам, які відправили його до Львова. Баторій обіцяв Підкові волю, але слова не додержав. За наказом короля, заляканого погрозами султана, мужнього козака стратили на львівській площі 16 червня 1578 р.

<sup>112</sup> Там же, с. 1135.

<sup>113</sup> Ziomek J. Renesans, s. 158.

<sup>114</sup> Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII в., с. 410—412, табл. 6.

<sup>115</sup> Zimorowicz B. Historia miasta Lwowa..., s. 229.

у присутності турецького паші<sup>115</sup>. Перед смертю Підкова подав палачу меч і поклав голову на плаху.

Очевидно, посередня копія не дає відчуття на повну силу і портрет Гаврила Голубка, хоч доносить образ воїна, що все своє життя провів у походах та війнах. Його обличчя не оповите гіркотою й глибокою думою, як Підкови. В ньому яскраво виявлена жорстока, напориста сила, спрямована на досягнення лише прямолінійної мети. В чині полковника козачого війська Голубок брав участь у походах Баторія, згодом — Яна Замойського, в одному з яких він загинув (1588 р.) далеко від батьківщини, під Бичиною в Сілезії.

В українському мистецтві, як відзначалось, кращу сторінку ренесансного портрета складають погрудні. В обличчі людини прагнули втілити найглибший зміст, душу, як тоді говорили. З таких позицій ставили принципові вимоги перед портретом багато хто з культурних діячів того часу. Критична думка, висунута в Кракові або Варшаві, знаходила відгук і на Україні. Описуючи ягайлонську колекцію королівських портретів, зібраних у Вавелі, письменник Криштоф Кобилянський у своєму збірнику «Vagium epigramatum...» (1558 р.)<sup>116</sup> присвячує вірш цим творам. Він критично зауважує, що в портреті для втілення внутрішнього змісту необхідна висока технічна досконалість, що без душевної глибини не може задовольнити тільки правильно охоплену зовнішню подібність. Ян Кохановський натхненно прославляв живопис і скульптуру за те, що завдяки таким засобам можна увіковічити людину<sup>117</sup>. І, перегукуючись з Кобилянським, поет Себастьян Кльонович також заявляв, що для створення правдивого й

<sup>116</sup> Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce / Opracował W. Tomkiewicz. — Wrocław, 1955, s. 182—183.

<sup>117</sup> Ibid., с. 185—191.

глибокого образу сучасника потрібно володіти майстерністю Апеллеса, Праксітеля або Дюрера, необхідно бути видатним майстром<sup>118</sup>. Ремесло не задовольняло, до нього ставились, в кращому випадку, терпляче, не пропускаючи нагоди позлословити.

Про популярність портрета і серйозне до цього жанру відношення свідчить припис у статуті львівського цеху. Однією з вимог на звання майстра було створення «майстерштуку» — «контрфет цілої людини, яку призначать в братстві»<sup>119</sup>. Людину потрібно було зображувати такою, як вона є. Ця початкова позиція стала міцною основою для розвитку реалістичного портрета в українському мистецтві, хоча водночас не означала стереотипного розв'язання образу людини. Культурні центри, що в той час формували естетичну думку і збирали духовні вартості на складному підґрунті культурних власних традицій і тогочасного мистецтва, включаючи Західну Європу, мали дещо відмінне один від одного мистецьке обличчя. І Львів, і Волинь з такими пунктами, як Луцьк, Володимир-Волинський, Острогож, Почаїв, згодом Київ, між якими відразу зав'язується тісний обмін культурними досягненнями, в силу умов і обставин мали певні відмінності, що вагомо відбилась на творчому спадкові.

Портрети Беати Костелецької та Софії Тарновської, двох вельможних жінок, поєднаних шлюбними зв'язками через рід Острозьких з Волинню, відбивають поширений при королівському дворі портрет з його німецькими орієнтирами. На них позначився вплив кранахівського мистецтва, вірніше Лукаса Кранаха Молодшого, з його увагою до розкішного туалету,

<sup>118</sup> *Pisarze polskiego @drodzenia o sztuce...*, s. 77—78.

<sup>119</sup> *Rastawiecki E.*, *Słownik malarzy polskich*, t. 2, s. 302.

безлічі прикрас, до чіткості розміщення півфігури на однотонному тлі. Але на відміну від Кранаха, стриманого в розкритті душевно-почуттєвих особливостей жіночих образів, у цих портретах не приховане захоплення зовнішньою красою, елегантністю молодих жінок. В них, порівняно з мужністю та різносторонністю чоловічих образів, втілена формула абстрактного ідеалу, без передачі індивідуальної своєрідності.

Все ж ця певна ідеалізація не відривала людину від середовища, від життєвих виявів. Подібні портрети сприяли розширенню діапазону охоплення людської особи і розвитку естетичного погляду на цей жанр живопису. В цьому плані слід розглядати портрет Романа Сангушка (Ровно, краєзнавчий музей)\*. Особистість портретованого, який належав до савонної магнатерії, розкривається шляхом інтимної, ліричної тональності, чим обгороджено його аристократичну відчуженість і певну егоїстичну замкнутість. Порівняно з парадними портретами Сангушка, безперечно, більш пізнього походження, в яких він ефектно виступає молодецьким чепуруном, це зображення відповідає чистій формі ренесансного портрета. В портреті присутня оцінка людини, висловлена з гуманістичних позицій вдумливим художником.

До створених на Волині відноситься портрет Анни Гойської<sup>120</sup>. Твір близький до попередньо згаданих спільною

\* Відомий в кількох зразках: Тарнув, Вроцлав (ПНР).

<sup>120</sup> *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст., с. 128. Старий поясний портрет зберігся в Почаївській лаврі. З оригінального поясного портрета Анни Гойської за розпорядженням архімандрита Почаївської лаври Інокентія в останні роки його керування монастирем (1832—1840 рр.) був створений живописцем Петровським новий на повний зріст портрет, за що йому заплачено 6 крб. сріблом. Цей портрет зна-

концепцією подання людини, але водночас відрізнявся своїм призначенням. В портреті передано особу із почуття поваги до її добродійностей — Анна Гойська була опікункою Почаївського монастиря, відома своїми щедрими земельними та грошовими дарами. Але в пластичному розв'язанні, як і в світогляді творця портрета, ще борються дві засади, що взаємовиключають себе: середньовічна та ренесансна. Першою продиктований іконний заціпенілий ієратизм постаті, підкреслений площинністю трактування, вразом благочестивої смиренності. Очевидно, портрет створювався художником-іконописцем, можливо, монахом того ж почаївського монастиря, якому були відомі нові явища світського живопису. Підтвердженням цьому є підкреслення в портреті не людських якостей Гойської, а прославлення смиренності. Порівняно із зображеннями Беати Костелецької та Софії Тарновської найціннішою рисою портрета Гойської є його демократичність.

В роки розгулу контрреформації, поголового окатоличення українських знатних родин дії Гойської, Раїни Могилянки, Єлизавети Гулевичівни та інших сприймалися суспільством як вияв патріотичних почуттів та несхибної стійкості переконань. І образ Гойської, розкриваючи закладену в ньому повноту змісту, набирав епічного звучання та переростав рамки поодинокого фундаторського зображення.

До волинського походження слід віднести портрет Байди<sup>121</sup>. Характер

ходить в Почаївській лаврі (*Хойнацкий А., Крыжановский Г.* *Почаевская Успенская лавра.* Историческое описание.— Почаев, 1897, с. 399).

<sup>121</sup> Краєзнавчий музей в Острозі. В портреті трудно вбачити образ Дмитра Вишневецького, запорізького ватажка, що був страчений в Константинополі 1563 р. Можливо, на ньому зображений хтось з магна-

живопису, стилістичні ознаки, трактування образу вказують на те, що портрет був створений на початку XVII ст.<sup>122</sup> Він гранично монументальний. Справді, в портреті лаконічно виражене органічне почуття форми, майже первісної в своїй могутньо-цілісній масі, що нагадує непохитну брилу. Масивна, мов дзбан, голова втиснута в плечі, охоплені напружено зігнутою лінією. В лівій руці ефес шаблі, в правій — пернач. Обличчя впевнено спокійне. Хоч тут зображений конкретний індивід, але в цілому він викликає враження узагальненого образу — це втілення героїчної індивідуальності, піднятої до певного соціально-історичного типу. В ньому яскраво підкреслено готовність до дії, як невід'ємної якості людей епохи: сильних, вольових, жорстоких, авантюризмів, які повністю живуть інтересами свого часу. В цій людині багато спільного з Гаврилом Голубком — та ж прямолінійність бажань і крайня відсутність душевних рефлексій, що накладає на нього відбиток певного обмеження, очевидно, не завдаючи йому ніякої шкоди.

Пізнавальна цінність портрета в його об'єктивістській суті, в передачі колориту епохи, її атмосфери. При цьому не виключається його велика естетична дія, чому значно сприяє кольорове вирішення, що спирається на національні традиції декоративізму. В портреті Байди, як і в зображеннях Баторія, Гойської, Сангушка, кольорові позиції виступають із засад іконопису, з його яскравістю локального кольору декоративного спрощення форми, ритмічного підпорядкування мас, що стане невід'ємною

тів Сангушків (портрет походить із Славутського замку Сангушків) (*Овсійчук В. А.* *Львівський портрет XVI—XVIII ст.* Каталог виставки.— К., 1967, с. 68).

<sup>122</sup> Там же.

рисою портретів першої половини XVII ст.

Портретам, створеним в перших трьох десятиліттях XVII ст., властиві інші риси. І в них відчувається гуманістичний подих ренесансної течії. Питома вага міщанського портрета є незначною порівняно з шляхетсько-магнатським, який немов раптово щедро розцвів. Становлення останнього проходило швидко, і в цей короткий період формуються його ідейно-стилістичні риси, які залишаються незмінними протягом майже двох століть. Лише портрет Яна Замойського (Флоренція, Уффіці), створений у 1600 р., можливо, Яном Шванковським, продовжує лінію портрета Стефана Баторія. Але наступні зображення Яна Замойського, що приписуються тому ж художникові, а також портрети Станіслава Жолкевського (близько 1596 р.)\*, Яна Соликовського (до 1603 р.)\*\* розпочинають нову сторінку маньєристичного портрета; в ньому було закладено нове розуміння образу людини, яке визначилось соціальним середовищем. Саме портрет став зручною формою демонстрації високого соціального становища, суспільних посад, нарешті, утвердження сили та незалежності, не зупиняючись перед викликом самому королю. Точка рівності вбачалась уже в тому, що першим магнатським портретам зразком служили королівські портрети<sup>123</sup>, — це були парадні зображення з героїзовано-урочистим представленням людини, в певній позі, з чітко підібраними аксесуарами. В портретованому передусім підкреслювалась воєвничість, вигляд суворой готовності — культ лицарства, в цьому того-

\* Зберігаються в ЛКГ.

\*\* Зберігається в Історичному музеї у Львові.

<sup>123</sup> Walicki M. Z. zagadnień poży portretowej. — Przegląd artystyczny, 1954, N 1, s. 29.

часність перегукувалась з середньовічними традиціями, чому сприяли маньєризм і контрреформація. Але обличчя передавалося з безкомпромісною правдивістю, і з такою ж гострою безпощадністю розкривались характери. Таким чином, портрет продовжував сприяти розвитку реалізму.

Все ж ставлення до портрета, як і завдання, що вирішувалися в цьому дуже важливому для того часу жанрі, були двоякими. Об'єднуючись стильовою єдністю і нерідко створюючись одним і тим самим художником, портрети, тісно пов'язані з ідейно-політичною боротьбою часу, відбивали не тільки різні смаки, а й втілювали протилежні погляди та естетичні ідеали, що виходили з національно-моральних засад. Так, для прикладу можна послатись на діяльність львівських художників, багато з яких займалися портретом, виконуючи замовлення крупної магнатерії, багатого купецтва і Ставропігії. Портрети, як можна гадати, малювали Павло Богущ, його син Шимон, Ян Шванковський, Йоган Галлюс, Лаврентій Пухальський, Федір Сенькович, Микола Петрахович та багато інших нам не відомих живописців.

Вірменин Павло Богущ був зайнятий при дворі Жолкевського<sup>124</sup> і, очевидно, є автором портрета свого патрона, витриманого в баторійській атмосфері. Станіслав Жолкевський зображений щелвівським каштеляном (воєводою), що дав право віднести створення портрета на кінець XVI ст., близько 1596 р. Очевидно, початково він виглядав на повний зріст (збереглася поколінна постать, що стоїть біля столу, в шапці-баторійці з плюмажем — «кітою») і, таким чином, відповідав портретові Стефана

<sup>124</sup> Mańkowski T. Sztuka ormian wowskich. — In: Prace komisji historii sztuki. Kraków, 1934, s. 152.

Баторія<sup>125</sup>. Художник створив образ твердої в своїх переконаннях, хоч у житті нерішучої людини, особливо в політиці (прибійник протурецької лінії). Жолкевський був зразком для сановних шляхтичів, буйність, пиха, авантюри амбіції яких викликали в ньому обурення й суворе осудження, як витівки Мнішеків з Лжедмитрієм, розбій Яна Щасного Гербурта, бандитизм Станіслава Стадницького та ін.<sup>126</sup>. Йому, що й не мріяв про спокійне життя, випали часті війни — він поплатився головою під Цецорою в кровопролитній битві з турками. Портрет цілком відповідає соціальним потребам того часу. Така ідеалізуюча спрямованість імпонувала шляхті. Син Павла Шимон Богущ був придворним художником Мнішеків та Вишневецьких<sup>127</sup>. На цій підставі йому приписують портрети Мнішеків: батька, сина, дочки, парний портрет Марини та Лжедмитрія. На відміну від попереднього портрета програма Шимона Богуща складніша і змістом, і пластичним втіленням, на що вказує представлена родинна галерея. Портретованих, людей непомірно честолюбних, жорстоко-розрахункових, об'єднує атмосфера надуманої навмисності. Вона виражена в скам'янілій нерухомості, в крижаній холодності, в обличчях без почуттів — наполегливе бажання імітації двірського зразкового етикету, запозиченого з іспанського королівського двору, до речі, дуже популярного в Польщі та Зигмунта III. А поряд з етикетом і художнє розв'язання наближене до іспанського двірського портрета часів

<sup>125</sup> Портрет С. Баторія (на повний зріст, біля столу з короною) до 1939 р. був у приватній збірці, загинув під час війни (репродукований в кн.: *Jasienica P. Rzeczpospolita obojga narodow.* — Warszawa, 1967, s. 100).

<sup>126</sup> Łoziński W. Prawem i lewem, t. 2, s. 10.

<sup>127</sup> Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI—XVII wieku, s. 55.

Філіпа II, звідти ж ускладнення зображених емблемам та атрибутами, що елементарно розкривають прихований в них зміст. Тому значну увагу приділено прискіпливій передачі розкішного вбрання з філігранним, гідним ювеліра вималюванням тонких мережив, перлів, золотих прикрас. Таким виглядає коронаційний портрет Марини\* та його повторення в парних овальних поколінних портретах з Лжедмитрієм\*\*.

Всього десять років відділяє ці портрети від портрета С. Жолкевського, але такий короткий час приніс великі переміни. Насамперед посилилась увага до естетичної дії портрета, зросла майстерність, збагатилась можливість пластичного подання людини за допомогою зовнішнього атрибутивного антуражу. Але одночасно із здобутками помітні й втрати — неможливість створення досконалої гармонійної особистості, до чого перед тим накреслювались неспівливі спроби. В колі магнатерії такий портрет не мав підстав для розвитку. Але поступово народжувався портрет, в якому сплітались культурні надбання східної й західної культур та живописні місцеві традиції. Цей складний сплав, що ліг в основу тогочасного українського портретного мистецтва, визначив його своєрідність і відмежував від іноземного портрета, передусім польського. Прикладом може бути портрет Яна Стефана Мнішека (близько 1602 р.)<sup>128</sup>.

\* Знаходиться у вавельському замку в Кракові.

\*\* Зберігаються в Історичному музеї в Мокві.

<sup>128</sup> Зберігається в ЛКГ. На портреті зображений син Георгія Мнішека Стефан, що помер 1602 р., а не, як помилково вказує напис, зроблений, очевидно, на портреті у XVIII ст., Ян, син Станіслава Боніфація. Станіслав Боніфацій не мав потомства. Проте, що напис з'явився у XVIII ст., свідчить факт появи в ньому титулів «vandalinus» та «граф римської імперії», які почали використовуватись Мнішеками тільки в XVIII ст.



Виходячи з парадних іспанських прототипів (авторство Шимона Богуша гіпотетично), тут, крім того, поєднані традиційні іконописні якості з східними, іранськими ремінісценціями<sup>129</sup>. В портреті активно виділені декоративні засади, він абсолютно ритмічний, що сприяє закладеній у ньому неприродній скруглості. Очевидно, нарочита умовність пози й положення рук були запрограмовані розміщенням портрета в родинній галереї\*, нагадуючи стереотипністю ряд надгробних зображень Гербуртів.

Але цінність цього твору полягає в тому, що в ньому виявлено прагнення до створення індивідуальної характеристики на основі гострого розкриття духовних якостей. Контрастом до статичної постаті виступає нервово обличчя молодого людини з напружено-хворобливим виразом, в якому прочитуються і прихована озлобленість, і фанатична нетерпимість. Можна здогадуватись, що вигляд Яна Мнішека несе відбиток пори буйств контрреформації, що й робить портрет органічно невіддільним від свого часу.

Ця атмосфера повніше виражена в портреті Георгія Мнішека (1610 р.)\*\*, в якому художник досяг можливої повноти розкриття внутрішньої суті людини. Те, що тільки накреслювалось у попередньому і цілком було недоступним у коронаційних зображеннях, тут набрало свого завершення. Портрет гранично драматизований. У ньому тактовно збережена монументальність і підкреслена імпазантність особи, але нічим не акцентовано суспільне положення: атрибути представництва відсутні. Перед нами лю-

(Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie, s. 34).

<sup>129</sup> Білецький П. Український портретний живопис XVII—XVIII ст., с. 91.

\* Портрет, вірогідно, походить із замку Мнішеків в с. Ляшки Муровані (тепер — с. Муроване).

\*\*Зберігається в ЛКГ. Є пізніша копія.

дина, внутрішньо спустошена, цинічно жорстока, озлоблена. Так, по суті, й було. Портрет створений після закінчення грандіозного авантюрного спектаклю, в який за примхою Мнішека було втягнуто дві країни і який обійшовся великим кровопролиттям та дорогою коштував самому призвіднику: він втратив все. Його громіздка постать у чорному (улюблений колір Мнішека) владно заповнила простір, але в самому Мнішеку присутнє щось награне (сучасникам, що ненавиділи Мнішека, було відоме його акторське юродство), і ця нещирість викликає відштовхуюче враження.

В портреті майже повторена постать Мнішека з композиції «Коронування в Кремлі». По суті, в характерах портретованих Шимон Богуш глибше розкрив трагічні колізії свого часу, ніж у великих історичних полотнах.

Авторство Ш. Богуша відгадується і в портреті Зигмунта III<sup>130</sup>. Король зображений в іспанському костюмі на тлі облоги Смоленська. Композиція портрета запозичена зі спадщини іспанського художника Пантохи де ля Крус, із зображення Філіппа II. Все ж популярний у шляхетському середовищі вид монаршого портрета виявився чужим усталеним художнім традиціям. Тому в наслідування були внесені суттєві корективи. Імітуючи позу короля, магнateria тверезіше дивилась на себе, не допускаючи манірної вишуканості й свідченої аристократичності, про що свідчать портрети руського воеводи Івана Даниловича (бл. 1620 р.)\* та Олександра Острозького\*\*. Останній зберігся в посередніх копіях, а перший належить до кращих досягнень портретного мис-

<sup>130</sup> Зберігається в ЛКГ. Освйчук В. А. Деятельность армянских живописцев во Львове (XV—XVII вв.). — Историко-филологический журнал, 1966, № 2, с. 258.

\* Зберігається в ЛКГ.

\*\* Кращавчий музей в Острозі.

тецтва того часу. В цих та їм подібних зображеннях загальним стає прагнення до підкресленої показності, що доходить до надмірної помпезності, як вираз панівного й незалежного становища. Людина на повний зріст біля столу, часто поряд з колоною, обвитою вгорі драпіривою, в яскравих насичених кольорах, представлялась святковим видовищем. Головною рисою її інтерпретації стала піднесена героїзація, яка вносила в портрет обов'язкову ноту ідеалізації, і все ж при цьому не виключався тісний зв'язок з реальністю, із земними і цілком натуральними вимірами. І якщо така ідеалізація в портретах Яна Жевуського і Криштофа Збараського виражена по-різному в кожному, згідно із побажаннями замовника, то в Івані Даниловичу, крім обов'язкової норми пози, як данина часу, нарешті, як невід'ємного показника причетності до вищого клану Речі Посполитої, вся увага приділена обличчю, переданому з глибокою художньою правдою. Тому з вимушеною напруженістю пози і хвацький жест рук сприймаються штучними порівняно з обличчям, в якому змальовані риси суперечливого й складного характеру. В ньому і спокійна гідність, і активна життєва енергія, владна уперта воля й гіркота роздумів. Високий живописний рівень твору, його зміст спонукають вбачати у Федорі Сеньковичу можливого автора портрета Івана Даниловича<sup>131</sup>.

Портрет Криштофа Збараського (після 1622 р.)\* не претендує на таку глибину виразу внутрішніх почуттів, як портрет Івана Даниловича, проте цей твір належить до найкolorитніших за стильовими ознаками в портретній спадщині. Зв'язок його з іконописом дослідники відзначали не

<sup>131</sup> Возницький Б. Олеський замок, с. 118, № 25.

\* Зберігається в ЛКГ.

раз<sup>132</sup>. Але весь урочистий лад портрета відповідає поширеному типу парадного зображення, що в даному випадку майже документально відтворює зовнішній вигляд Криштофа Збараського як посла Речі Посполитої до турецького султана. Таким він з'явився на чолі пишного почту в Константинополі в 1622 р. Всі перипетії цієї дипломатичної місії, що мала цілком заглядати принизливі для Польщі наслідки цецорського походу, поетично описані секретарем Збараського, поетом Самуїлом Твардовським<sup>133</sup>.

За зовнішнім, демонстративно-ефектним виглядом постає людина надзвичайно колоритна й органічна для свого часу. Криштоф Збараський був всебічно освіченим, вчився в університетах Італії та Нідерландів, прославився як учень і шанувальник Галілея<sup>134</sup>. Серед сучасників відрізнявся незалежним складом мислення і сміливо виступав проти єзуїтів (чого король Зигмунт III не міг йому пробачити, законсервувавши його просування по службі). Мабуть, ні в польському, ні в українському портретному малярстві того часу не знайдеться твору з подібним образно-фольклорним розв'язанням. У ньому підкреслена відвага і зухвала незалежність, хитра кмітливість і переконана впевненість (рисні легендарних героїв, оспіваних в народній творчості) — таким його уявляли перед султаном. Адже славетні «турчики» С. Оріховського в XVI ст. здобули популяр-

<sup>132</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 139; Тананаєва Л. И. Сарматский портрет. — М., 1979, с. 196; Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie, s. 30—31.

<sup>133</sup> Przeważna legacja t. e. historyczny opis poselstwa polskiego do Porty Ottománskiej przez Krzysztofa księcia na Zbarożie odbytego w r. 1621.

<sup>134</sup> Dobrowolska W. Młodość Jerzego i Krzysztofa Zbaraskich, s. 127.

ність автору тим, що в них він закликав до хрестового походу проти Туреччини і з гуманістичних міркувань обстоював звільнення поневолених султаном християнських народів.

І в портреті, хоча й невиразно, рупійною силою стала патріотична ідея, яка визначила узагальненість образу, його народно-іконописну доступність і теплоту ставлення художника до зображеного. Напевне, цьому сприяли і лояльність Збараського до православ'я, і його виступи за знищення унії, про що він заявив на сеймі 1607 р., й заступництво від єзуїтських насильств та знущань над православними, хоч це йому не завадило заснувати єзуїтську колегію у Вінниці для поширення католицизму на Поділлі, підтримувати монаші ордени бернардинців та василіан<sup>135</sup>.

У зв'язку з розглянутими портретами виникає питання про так званий сарматський портрет<sup>136</sup>. Сарматизм склався в Польщі в кінці XVI ст. в середовищі шляхти і функціонував протягом XVII і першої половини XVIII ст. Він став зосередженням специфічних рис ідеології та культури, які розвинулись на політично-суспільному ладі Польщі, коротко кажучи, на свавільстві шляхти. Розвиток такого портрета, на якому відбилися естетичні смаки, суспільне становище, духовний світ панівного класу, припадає на час барокко в мистецтві Європи й Польщі, що визначило його стилістичну своєрідність. Цей тип портрета поширився на землях, які входили до складу Речі Посполитої і серед яких слід виділити Україну, де він досяг високого розвитку в середовищі магнатерії та згодом вплинув на портрет

<sup>135</sup> Викторовский П. Г. Западно-русская дворянская фамилия, отпавшая от православия в конце XVI и в XVII вв. Киев, 1912, вып. 1, с. 72.

<sup>136</sup> Тапанова Л. И. Сарматский портрет, 1979.

козацької верхівки. Над створенням цього типу портретів працювало чимало переважно анонімних майстрів, які внесли в їх живописну тканину, в образно-композиційну структуру художні смаки й традиційні навички свого регіону. Часто художником переборювалась умовна примітивність, певна ремісничість невибагливого до художнього виразу сарматського портрета і вкладалась як у форму, так і в зміст незрівнянно глибша інтерпретація, що виражала духовні інтереси іншої суспільної групи.

Про сарматський портрет вичерпно сказав Т. Добровольський: «Загальною рисою більшості представлених осіб є якийсь зовнішній біологізм, часто вираз пихи і самовпевненості, які стверджують їх суспільне значення, а в кращому випадку просто сам факт фізичного існування»<sup>137</sup>.

Прикладом жіночого сарматського портрета, досить рідкого в першій половині XVII ст., є репрезентативного характеру епітафійне зображення Анни Синявської (1632 р.)\*. Він був призначений для поминальних цілей і знаходився у домініканському костелі у Львові. Анна, як розповідає напис, була дружиною Прокопа Корнякта. Її обличчя з ідеальними, майже іконописними рисами непроникливо спокійне, нагадує маску. Можна говорити, що портрет створювався по-смертно. Підставка під розп'яттям та, що і в портреті Костянтина Корнякта (батька), ті самі українізи в напису (польською мовою), а насамперед характер живопису є цінними свідченнями для визначення львівського походження твору.

Водночас розвивався міщанський портрет. Уже відмічалися реалістичні тенденції меморіальних зображень.

<sup>137</sup> Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe..., s. 211.

\* Зберігається в ЛКГ.

Поряд з надгробною хоругвою Костянтина Корнякта, з аскетично суворим виглядом померлого, наявні два рідкісних міщанських портрети, що зображують багатих львівських громадян: аптекаря Павла Козловського (1600 р.)\* і купця Георгія Боїма (близько 1617 р.)\*\*. Їх призначення також меморіальне. Вони вирішені в ренесансних традиціях, відбиваючи вплив німецько-нідерландського мистецтва. Можна сказати, що в них продовжені й розвинуті установки Войцеха Стефановича. Одночасно в цих зображеннях із загостреною індивідуалізацією наявна тогочасна атмосфера, що виражена в крайній зібраності, без зовнішнього вияву внутрішніх почуттів, творячи образи людей твердих і рішучих, що звикли до постійного стану облог і міських напружених відносин.

Портрет Георгія Боїма існує в двох однакових повтореннях: в станковому та настінному. Останній знаходиться на зовнішній східній стіні каплиці Боїмів поряд із зображенням Катерини Боїм, дружини Георгія, втілюючи добropорядну респектабельність львівських міщан.

Демократичним характером, близьким до братських установок, позначений портрет Раїни Вишневецької<sup>138</sup>, який з повною підставою можна віднести до кращих ренесансних портретів в українському мистецтві. Він мовби розвиває те краще, що було створено в цьому жанрі в XVI ст.

У портреті відсутній шаблон пози та нарочитої ефектності як обов'язкових відмітних рис для вказівки на належність до панівного стану. Молода жінка сидить спокійно, тримаючи пе-

\* Зберігається в Історичному музеї у Львові.

\*\* Каплиця Боїмів.

<sup>138</sup> Вілецький П. О. Український портретний живопис XVII—XVIII ст., с. 73, іл. 78. Портрет Раїни Вишневецької втрачений.

ред собою в руках хустку і книжку, на якій прочитується назва «Молитвослов славянорусский». Можна не сумніватися, що цей напис акцентовано спеціально, бо за ним розкривається духовно-життєва програма людини. Раїна, дочка молдавського господаря Єремії Могили, була одружена з оверуцьким старостою князем Михайлом Вишневецьким. Разом із чоловіком вона дотримувалася православної віри (померла в 1619 р., в тридцятирічному віці). В своїх переконаннях вона залишалась до кінця непохитною, і це почуття щирості, душевного благородства донесено в портреті. Твір дає уявлення про узгоджену гармонію духовної та фізичної зрілості, відповідності морального ідеалу й життєвих вчинків. У портреті Раїни Могилянки гуманістичний ідеал досяг повного втілення<sup>139</sup>.

<sup>139</sup> Особливе місце посідає в українському мистецтві портрет Варвари Лангиш, прийнятий на віру після довільного визначення І. Шараневича (*Szaraniewicz I. Katalog archeologiczny — bibliograficznej wystawy Instytutu Stawropigiańskiego we Lwowie. — Lwów, 1888, s. 24, N 74*). До речі, автор сам сумнівався у правильності свого висновку, але згодом І. Свенціцький без вагання прийняв атрибуцію (Опис музею ставропігійського інституту во Львові. — Львів, 1908, с. 198, № 282), портрет міцно приписано до дати — «1635» і до творчості Миколи Петраховича. Однак твір за художніми якістьми не має аналогій серед західноукраїнських портретів того часу, що відзначив П. Жолтовський (Український живопис XVII—XVIII ст., с. 130). Слід також зауважити типово барочне вирішення образу й барочний характер живопису, крім того, зачіска з прикрасами відноситься до останньої чверті XVII ст. Не характерним для зображення представниці міщанської родини є декольте, причому в обличчі жінки відгадуються портретні риси королеви Марії (Марисеньки) Собеської. Очевидно, даний портрет нічого спільного не має з «островежистою таблицею» (*Ісавич Я. Д. Джерельні матеріали з історії українського мистецтва XVI—XVIII ст. в архіві Львівського братства, с. 110*). За характером живопису портрет із зображенням молоді жінки можна віднести

Три портрети Корняктів, батька і двох синів, складають унікальний ансамбль, який спеціально створювався для Успенської церкви. Вдячлива Ставропігія таким чином вшанувала свого члена, щедрого ктитора церкви. Але цей ансамбль найзагадковіший в українському мистецтві і викликає суперечливі думки<sup>140</sup>.

Портрети, напевно, замовлялись разом з іконостасом, щоб фігурувати на церемонії посвячення нового храму. За стильовими ознаками вони вбирають в себе систему парадних зображень 20-х років двірських художників Варшави (портрети Владислава IV, Себастьяна Любомирського — Віланув, ПНР).

Декоративізм портретів та їх величезні розміри (єдині серед-подібних того часу) були зумовлені естетичною вимогою ув'язки з інтер'єром. Тому головне в них відмічене в цілності кольорової маси — великої червоної плями на чорному тлі, що посилювало тим самим урочисто-величавий характер зображень. Така мета продиктувала технічний засіб — широке заповнення кольором площин без зайвої деталізації і без застосування світлотіні, а лінія контура, безкомпромісна в своїй конструктивній чіткості, наче береже в собі виразну силу минулих настінних розписів. Виділяючись серед інших широтою загального за-

до кінця XVII ст., і він не обов'язково мусив бути надгрудним. Враховуючи матеріал (метал), форму (овал), величину зображення (голова з верхньою частиною погруддя, нижня частина площинно замальована коричневою фарбою), можна вважати, що портрет міг призначатися для супрапорт, надкамінних прикрас.

<sup>140</sup> Голубець М. Начерк історії українського мистецтва; *Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie; Жолтовський П. Український живопис XVII—XVIII ст.; Оасійчук В. А. Львівський портрет XVI—XVIII ст.; Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.*

думу, два портрети синів належать до найпоетичніших творів, свого роду живописних імпровізацій на задану портретну тему з образами, виплеканими в середовищі Ставропігії. Це визначило зміст портретів, який виходить за вузькі рамки, передбачені іконографічним завданням. Останнє, можна здогадуватися, виражене з великою часткою відносності, посилячись на те, що Корнякти, очевидно, не обзаводились іконографічною генеалогією роду<sup>141</sup>. Надгробна хоругва старого батька, відбиваючи міщанські смаки, не претендує на виключність увіковічнення. А крім того, сини Корнякта після його смерті хоч і не поривають зв'язків зі Львовом, але постійним місцем проживання вибирають свої маєтки в Перемишльських землях, в Злочковичах, Сосниці, Білобоках і живуть серед опозиційно настроєної проти їх нобілітації шляхти. Нобілітація їм не дала особливих переваг — вони не посідали державних посад і не дослужувались до будь-яких титулів<sup>142</sup>. До того ж Олександр помер дуже молодим, лише Костянтин залишив потомство. Корняктам була відкрита тільки військова служба — Костянтин в чині ротмістра загинув у битві з татарами в 1624 р., до цього ж чину дослужився його син Кароль Франтишек. Таким чином, не було важливих віх як приводу для увіковічнення, крім самого факту нобілітації, єдиного офіційного успіху роду, що й підкреслено в даних портретах правом на носіння шаблі та червоного одягу. Старий Корнякт цією привілеگیєю, як видно, не користувався, навіть гербом з ініціалами.

<sup>141</sup> Костянтин Корнякт отримав у 1571 р. нобілітацію від Зигмунта Августа (*Polski słownik biograficzny. — Wrocław etc., 1968, s. 83*).

<sup>142</sup> *Loziński W. Prawem i lewem, t. 2, s. 283, 292.*

Отже, зміст портретів не диктувався Корняктами, а відображав програму Ставропігійського братства, для якого їх нобілітація була, напевно, предметом гордості і яке, враховуючи і шануючи право патронату, що, очевидно, продовжувалось синами, інакше не допустило б експонування портретів в Успенській церкві. Тому в образах молодих Корняктів відображені братські, пробуджені гуманізмом умонастрої. В них, ідеально облагороджених і героїзованих, вбачали сучасників, наділених високими доброчесними якостями, як людей мужніх і великодушних, справедливих і чесних, готових служити суспільним інтересам. Урочистою статикою підкреслено в кожному характері спокійну впевненість і відчуття непохитної переконаності, безстрашність перед труднощами (глибше в образі Костянтина) та духовного просвітлення, щирої чуйності (в Олександра). Важливо те, що в молодих Корняктах присутнє, наче приховане за демонстративно-навмисною позою, глибоке відчуття душевної теплоти і ліричних роздумів, якими пройняті твори мистецтва, ще тісно пов'язані з народною творчістю. І в колориті домінує червоний, улюблений в народному мистецтві, колір, що виступав контрастом до чорного. Золотисто-вохристі, зелені, сріблясто-голубуваті, вкраплені з тонким чуттям міри тони збагачують загальне кольорове звучання. Художник, який створив ці портрети, був чудовим живописцем. Він прагнув, виходячи з ренесансного мислення, наблизити індивід до типового образу, виробленого в братському середовищі і відповідно до певного ідеалу українського суспільства. Ось це й визначає органічну ціліність зображення і, незважаючи на поверхову близькість до сарматської атмосфери, рішуче їх від неї віддаляє.

Як згадувалось, портрети Корняк-

тів, вірогідно, створені на замовлення братства одночасно з іконостасом для Успенської церкви\*. Таким чином, вирішилося б питання авторства, можливо, це була майстерня Федора Сеньковича<sup>143</sup>. В портретах синів все ж помітні два цікавих моменти: незавершеність голів і порожні, підготовлені для написів площини, розміщені внизу портретів, при загальній живописній закінченості. Справді, зображень синів, як можна гадати, і не існувало, художник для відтворення

\* Очевидно, питання про створення для Успенської церкви портретів Корняктів не було таким актуальним у кінці XVIII ст., як у першій третині XVII ст. Це зумовлено рядом об'єктивних причин, насамперед зміною державного підпорядкування і прийняттям унії (1708 р.), що поставило діяльність братства під контроль призначених папським нунцієм комісарів. Економічні справи братства не відзначалися процвітанням.

<sup>143</sup> Думка про те, що портрети Корняктів створені у XVIII ст. львівським художником Лукою Долинським, не аргументована документально, але вона посіла місце в науковій літературі: *Шурат В. Лука Долинський. — Світ, 1917, № 3; Січинський В. Архітектура кафедри св. Юра у Львові. — Львів, 1934, с. 59; Голубець М. Начерк історії українського мистецтва, ч. 1, с. 203. Цю думку продовжують: *Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie, s. 26; Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв., с. 153. Технолігичний аналіз полотна та живопису підтверджує належність портретів до періоду, що розглядається. Портрети Корняктів, синів і батька, приписувались Миколі Петраховичу: *Оасійчук В. А. Львівський портрет XVI—XVIII ст. Каталог виставки, с. 25. Тепер, коли чіткішим стало творче обличчя Федора Сеньковича і Миколи Петраховича, з'явилась можливість ці твори піддати глибокому аналізу. Якщо час створення майже залишається незмінним, то авторство набуло певної градації: портрети синів відносяться до майстерні Ф. Сеньковича — тут в рисах Олександра відчутні риси образів Сеньковича, властиві художникові готична довгастість постаті, короткуваті руки, увага до прикрас, шахматність підлоги. Портрет батька зараховують до спадщини М. Петраховича.***

подоби сина Олександра міг використати надгробну хоругву батька — між їх обличчями збережена родинна подібність. Пам'ять про Олександра могла не зберегтися, і природно, що в портреті звернено більше уваги на прикраси, в передачі яких відчувається смак і терпляча віртуозність ще старого гарту майстра, котрому близькими були виробы золотарів та інших ремісників. Тому з таким захопленням та бережливістю він малює чорний взірець на скатертині — в мотиві її складок відчутна нова естетична оцінка реальних предметів, у чому вже проступає схвильована піднесеність бароко.

Образ цього чепуристого, тендітного юнака художник наповнив суперечливою ускладненістю: в сумному його погляді наче застигло болюче почуття, а в усьому ясному вигляді світиться душевна чистота. Олександра порівнювали з «старим Соломоном», як доносить напис його епітафії в Перемішлі<sup>144</sup>.

Портрет Костянтина-сина чіткіший за архітектонікою, в ньому відношення до постаті активно-динамічне, через зміщення її з центру дещо вліво. В точці перетину діагоналей, таким чином, розміщується рука, що стискає рукоять шаблі, яка стає незвичайно змістовним елементом для утримання компактної цілості постаті і посилення енергії образу. Це розуміння глибоко ренесансного мотиву було невідоме попередньому портрету, невідомою залишалась така композиційна ускладненість і Шимону Богушу. Очевидно, на портреті Костянтина-сина відбита творча установка майстерні Федора Сеньковича з активною участю учнів, не виключено й Миколи Петраховича серед них, — згадаймо його органічно ренесансну спрямованість у

<sup>144</sup> Łoziński W. Prawem i lewem, t. 2, s. 283.

творчості, цікавість до предметності та до складних діагональних композицій.

Портрет Костянтина Корнякта-батька значно відрізняється від портретів синів як живописним трактуванням, так і інтерпретацією образу. Без сумніву, в основу його покладено надгробну хоругву, однак це цілком самостійний, глибокого змісту твір. У докладному латинському напису, відповідному напису, що знаходиться на звороті хоругви, перелічені найважливіші віхи життя Корнякта. Але в портреті вони не відчутні, навіть відсутній герб шляхетства — верх бажань міщанина. Тут усе традиційно просто: старий чоловік на повний зріст, звернений молитовним жестом до розп'яття, що стоїть на столі. Жест рук, що походив від надгробних зображень, був поширений в українському живопису в портретах фундаторів. Тим більше в портреті члена Ставропігії жестом підкреслювалась духовна спільність зі всіма братчиками. Все ж Корнякт постає на портреті людиною складного характеру, сильної волі, стриманої у виявленні емоцій. У ньому, не позбавленому честолюбства, сильні відчуття владності й власної гідності, набуті тривалою життєвою практикою, пов'язувались із скнаристою дріб'язковістю крамара, жорстко педантичного у фінансових справах та холодно безжалісного до людських слабостей. Як людина свого часу, він був щедрим меценатом ренесансної архітектури у Львові. І хоч залишався байдужим до ідейно-політичного спрямування діяльності братства, але його фінансова допомога була відчутною в здійсненні крупних починань Ставропігії.

Композиційний лад портрета батька нагадує портрет сина: і в ньому виділено цільною, могутньою масою людину. Її форми монументалізовані за собою іконописного мистецтва — той

же підхід, що і в розв'язанні апостольського ряду успенського іконостаса. Портрет звучить не тільки монументально, а й епічно. Якщо в надгробній хоругві голова, руки і розп'яття замкнуті в нерозривний трикутник, який створює відчуття трансцендентального відречення, то в портреті трикутник порушується введенням ще одного предмета — книги, що торцем стоїть за розп'яттям. Це внесло живу мову в контрапунктне співвідношення ритмізованих мас. Такий засіб давно відомий в українському живопису. Він застосовувався в іконах XVI ст. «Поклоніння волхвів» із с. Бусовисько, «Різдво Марії» з с. Лісковате та ще з більшим художнім тактом ним користувався Микола Петрахович в «Різдві Марії» з успенського іконостаса.

Достатньо повному враженню реальності сприяє колір, який тут постає в іншому значенні, ніж у портретах синів, де його роль зводиться до функції композиційного фактора. Ізолюванню локальних тонів, декоративній активізації протиставлена згармонізована тональність, в якій тони узагальнені у великі кольорові маси, що впливають одна на одну. Постає видається відділеною від тла присутністю ніби повітряної атмосфери, при цьому в передачі обличчя, рук, розп'яття художник залишається на старих лінійних позиціях.

Портрет Костянтина Корнякта є видатним твором. Ним, по суті, активно накреслювалось під дією ренесансного гуманізму нове живописно-пластичне розв'язання образу людини.

В мистецтві Києва, коли він стає центром культурно-політичного життя на Україні, і взагалі в Наддніпрянщині, портрет посідає провідне місце, що дало привід Павлу Алепському висловити суттєву думку про те, що козацькі живописці «вельми спритні в зображенні людських облич з повною схожістю... мають велику вигадли-

вість у відтворенні людей, як вони є»<sup>145</sup>. І хоч портретів першої половини XVII ст. збереглося небагато, все ж можна скласти картину еволюції цього жанру, визначивши його основну лінію поступального розвитку, передусім як героїко-репрезентативного зображення<sup>146</sup>.

Якщо у Львові портрет 40—50-х років напередодні народно-визвольної війни українського народу набирає камерно-ліричного звучання, то в Києві цей жанр стає засобом втілення великих суспільних ідей, зберігаючи образи широко масштабного змісту і високих громадянсько-державних позицій. І не менш суттєвим є те, що значною мірою на портрет накладались обов'язки формування морально-етичного ідеалу людини. Тому поява портретів діячів української культури того часу була своєчасною і симптоматичною. Очевидно, зображення Єлисея Плетенецького, Захарія Копистенського, Ігнатія Оксеновича-Старушича, Петра Могили, Інокентія Гізеля та ін. збереглися в пізніших копіях, що значно занижує їх художньо-пізнавальне значення, але не зменшує культурно-історичної значимості.

Така ж висока історико-суспільна місія вкладалась в образи святих та пророків, під виглядом яких зображувалися сучасники. І можливо, цілком закономірно вбачати зображення Петра Могили в образі Іоанна Златоуста з мініатюри рукописного Службеника Іова Борецького (1632 р.) (згодом власність Петра Могили)<sup>147</sup>. Златоуст представлений на повний зріст, в яскравому малиново-червоному са-

<sup>145</sup> Алепский П., с. 28.

<sup>146</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 138.

<sup>147</sup> Попов П. М. Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили. — Народна творчість та етнографія, 1969, № 6, с. 41—46; Логвин Г. Н. Забутий шедевр живопису XVII століття. — Образотворче мистецтво, 1970, № 5.



косі, на тлі міського краєвиду, з річкою та аничним мостом — тут все заповнене радісною дзвінкістю чистого кольору, що мінливо переливається під дією світлотіньового моделювання. Незважаючи на парадність і відгук традиційних урочистих стоянь, образ носить глибоко чуттєвий характер. У ньому всіма засобами підкреслена значимість персони. За своїм характером це портрет пізнього ренесансу, точніше маньєристичний, що передає людину імозантною, але позбавленою теплоти й природності. І він сам, і його оточення стають риторично багатомовними (чим, по суті, прикрито справжню суть портретованого).

Автор, очевидно, робив усе за бажанням замовника. Однак протиставленням середовища надуманій постаті, барвистою пишнотою краєвиду, що нагадує ренесансні твори венеціанців, майстер розкріпачував себе в бік реального сприймання життя.

Легка данина готицизму пройшла в українському портреті непомітною (більше виражена в скульптурі), і даний твір явився лише симптомом, в якому відчувалися абсолютистські вияви, але прикриті моральною досконалістю та виправдані бажаним ідеалом владного церковного проводиря, що тоді було цілком закономірним.

Можна розглядати повністю тотожним мініатюрі за цільовим спрямуванням, але одночасно й протилежним за розв'язанням образу зображення Петра Сагайдачного на відомій гравюрі з «Вірш на жалосний погреб зацного рыцера...» (1622 р.) Касіяна Саковича. Є здогад, що гравюра повторює живописний портрет гетьмана<sup>148</sup>.

<sup>148</sup> Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 135 (автор припускає, що живописне зображення гетьмана — це щось подібне до надгробної хоругви, яка висіла над гробом Тимоша Хмельницького в Суботіві); Аленський П., с. 193; Шероцький К. Дещо про давні портрети. — К., 1914.

При цьому не виключено знайомство художника з кінними портретами, що були популярними при дворі молдавського господаря<sup>149</sup>, а також з ренесансними творами європейського мистецтва на цю тему.

Портрет зберігає в образі демократичну доступність простої людини, зібраність державного мужа і казкову легендарність воїна. Тут чітко виражено прагнення до створення образу, який би втілював у собі ідею козацької незалежності та військової доблесті. Але це зображення можна тільки розглядати як переддень до портрета Богдана Хмельницького, бо в ньому ще присутні ідилічна романтика і неконкретизована соціальна значимість особи.

Друга чверть XVII ст. була для України, зокрема для Наддніпрянщини, наповнена подіями, які стали серйозними випробуваннями перед народно-визвольною війною. Ці випробування торкнулися усіх ділянок суспільного і культурного життя, в них змінилися характери, визначалися позиції, виявлялась цінність особи. Час створював образ людини, розширюючи діапазон її суспільних інтересів в нових масштабних вимірах, зовсім невідомих портретам недавнього минулого, навіть створених під патронатом братств. Свідченням тому є портрети Петра Могили та Богдана Хмельницького.

Митрополит втілений у донаторському зображенні на стіні церкви Спаса на Берестові в Києві (1644 р.)<sup>150</sup>, що виявляє складний характер сильної людини. Могила таким і був, коли в 1632 р. добився від короля легального визнання Київської митрополії, а це розв'язувало йому руки для активних дій на ниві просвітництва. Створена в тому ж році Києво-Могилянська ко-

<sup>149</sup> Аленський П., с. 68.

<sup>150</sup> Логвин Г. Н. Петро Могила в живопису. — Мистецтво, 1968, № 2, с. 21—22.

легія згодом стала першим вищим учбовим закладом, вплив якого поширювався далеко за межі України і який знаменував «початок нового й принципово важливого етапу в поступі української освіти й культури»<sup>151</sup>.

Могила прагнув в питанні освіти досягнути європейського рівня. Він змушений був переглянути свої погляди на братства і вилучити їх з-під влади місцевих владик, переборюючи ідкі зауваження (згадати ренегата К. Саковича). На Могилу, свідка козацько-селянських повстань, народна трагедія періоду так званого десятиліття золотого спокою справила незгладиме враження, і тоді його принципівість у боротьбі з уніатами виражалась в рішучому їх осудженні, саме на Київському соборі 1640 р.

На портреті Могила зображений в останні роки життя. Крупноголовий, з високим відкритим чолом та динамічно піднятими бровами, він, звернений до божества, поринув у свої думки. На обличчі відбитий складний і суперечливий процес внутрішніх почуттів. Оповитий скорботою погляд (митрополит хворів тяжкою недугою, що звела його в могилу) не благає й не подавлений божеством. Людина мужньо переносить випробування і не приховує внутрішнього збентеження, залишаючись зовні в межах респектабельності свого становища та у відповідності з парадністю дійства. Портрет Могили відтворює історію життя людини, і його розмах, епічна широта, багатство психологічної характеристики ляжуть в основу подальшого розвитку портрета, що не забариться втілитися в ряді творів. Стиль і живописні якості зображення Могили підтверджують здогад, що портрет був створений не грецьким майстром, а талановитим «козацьким живописцем».

<sup>151</sup> Наливайко Д. Києво-Могилянська академія і Європа. — Всесвіт, 1972, № 7, с. 185.

Першоджерелом для багаточисленних зображень Богдана Хмельницького була відома гравюра гданського гравера Вільгельма Гондіуса<sup>152</sup>. Гондіус, очевидно, в роботі спирався на портрет гетьмана, створений українським художником. Існувала думка, що замальовку з такого зображення зробив А. Вестерфельд, двірський художник литовського гетьмана Януша Радзівілла, що і стало підмогою для гравера<sup>153</sup>.

Якщо невідомо, хто був замовником портрета гетьмана, то створення гравюри приурочувалось до Білоцерківської угоди з Польщею — 1651 р.<sup>154</sup>

У портреті втілено те, що становило суть не лише героя народно-визвольної війни, видатного політика, а й уявлення про нього, яке склалося в народі. Образ сповнений епічної величі й одночасно демократичної простоти, духовної глибини та розумної практичності.

В образі підмічені й розкриті такі риси, які стають набутком не однієї особистості, а немов би узагальненим втіленням часу, країни, народу, — і в цьому велика пізнавальна цінність твору. Тому що Гондіус, незважаючи на орієнтацію на сарматський портрет, підкреслив в Хмельницькому не урочисту застиглість виключної особи, як Даніель Шульц в портреті короля Яна Казімежа, а, подолавши сарматизм, висловив героїчну велич історичної епопеї народно-визвольної

<sup>152</sup> Смирнов Я. Н. Рисунки Києва 1651 года по копиям их конца XVIII ст. — Труды тринадцатого археологического съезда в Екатеринославе, 1908, т. 2, с. 310, 311 (гравюра існує в двох варіантах, різних тільки за текстом латинських написів, третій варіант гравюри малює Б. Хмельницького в сатиричному плані — в персоналізації діявола).

<sup>153</sup> Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст., с. 38.

<sup>154</sup> Там же.

війни українського народу. Так і був сприйнятий портрет Богдана Хмельницького сучасниками, і в цьому секрет його широкої популярності аж до наших днів.

За порівняно недовгий період портрет в українському мистецтві визначився як жанр і зміцнив свої художні та суспільні позиції. По суті, він залишався по-справжньому єдиною станковою картиною, досить поширеною в той час, — в портреті ренесансна гуманістична позиція знайшла пряму можливість розповісти про сучасну людину.

Весь розвиток живопису, що проходив у бурхливому коловороті подій,

наповнився основною увагою до людини. В цій мистецькій дії сконцентрувалося велике ренесансне досягнення: вплив мистецтва на життя людини, внесення до нього елементів гармонії та краси, свідомого пробудження високих гуманістичних ідеалів, отже, духовного возвеличення і морального очищення. Суспільно-історичні події знайшли відбиття в зміненому вигляді в живопису, однак залишалась квінтесенція людських сподівань і прагнень, тому живопис становив поетично-світлу й піднесено-одухотворену частину земного життя людини — в цьому полягала його велика естетично-суспільна цінність.

## Висновки

Майже столітній період розвитку українського мистецтва до визвольної війни 1648—1654 рр. проходив в умовах гострої соціально-політичної та національно-релігійної боротьби. У всіх ділянках тодішнього культурного життя буяла активна творча енергія. Це був результат піднесення свідомості й яскраво вираженого прагнення до соціальної емансипації. В культурі відбилися висунуті епохою нові ідеї, нові естетичні та духовні цінності. Вони спрямовувались на збагачення щоденної життєвої практики людини, розширюючи світогляд, зміцнюючи суспільні позиції й зв'язки з реальним світом в пізнавальних цілях. Твори мистецтва, що знайшли вияв в архітектурній споруді, в скульптурному рельєфі чи живописному фрагменті іконостаса, портреті, були не тільки згустком культурних досягнень, а й безпосереднім емоційно-енергійним відбитком життя, де все, що створювалося, узгоджувалося з людською свідомістю, людською особистістю. Звідси така змістовна наповненість і прагнення до втілення безмежної гами почуттів та настроїв. Недаремно в цей час користуються винятковою увагою цикли празників і пасій однаковою мірою в живопису і скульптурі, а також портрети.

Споруда стала втіленням ідеологічної боротьби, свідомим образом глибокого суспільно-національного змісту, який в своєму становленні спирався як на давні традиції, так і на досягнення ренесансного європейського зодчества. Європейське зодчество в даному випадку сприймалося не як апробований зразок, обов'язковий для наслідування (на Україні, за винятком кількох католицьких храмів, відсутні прямі повтори або готові перенесення цілісних вирішень), а як високе досягнення творчої думки, що визірвала на ідейних переконаннях та естетичних ідеалах певного суспільного середовища. Тому на Україні використання ренесансних досягнень було творчим. Ці досягнення тут підтримували прогресивні пошуки нових форм як свідчення солідарності в гуманістичних спрямуваннях часу і як втілення

нової краси, що виходила з нового світогляду. І все це творилося в несприятливих умовах поневолення народом, який ворожий силі з її антигуманізмом, анархатом насильств миг протиставити людяність, високу моральність, патріотизм. Вишпекані на Україні естетичні цінності свідчили про загальний високий духовно-культурний рівень і про близьку співзвучність мистецького виразу творчих потенцій народу ренесансному світу Західної Європи.

Але слід сказати, що на Україні не відбулося тріумфуючого походу нових художніх ідей. Створення ансамблю на Руській вулиці у Львові можна віднести до щасливого випадку. Продумані системи площі Ринок у Львові, в Жовкві, Бродах, Бережанах, оборонний комплекс Кам'янця-Подільського завдячують поєднанню традицій, які, до речі, ніколи не відкидалися, з виразними новими формами — в цьому альянсі перемагало доцільне, близьке національному ідеології.

Однак повноті втілення перешкоджали певні перепони, насамперед трагічна доля країни, а також нерівність економічно-культурного розвитку окремих великих територіальних районів. Відмінність відверто помічалась між Галичиною зі Львовом, Волиню та Східною Україною з Києвом. Багато з того, що тут могло досягти надзвичайних вершин в мистецтві, так і не здійснилося навіть в кращий період піднесення. До речі, можна сприйняти архітектурну фантазію з гла празничного та пасійного рядів п'ятницького іконостаса, не таку вже далеко від реальності, як бачення нової архітектури. Справді, Львів дав ренесансний початок у всіх ділянках мистецтва. Його творче зростання набирало масштабної широти, глибоко торкаючись політико-ідеологічних питань часу настільки енергійно, як на

це лише можна було відважитись в умовах шляхетського деспотизму.

Радикальність позицій Ставропігійського братства на початковій стадії його організації безсумнівно вказує на запрограмовану з охопленням широкого кола політично-суспільних проблем часу культурну діяльність.

Ця програма була прийнята ренесансним гуманізмом. І хоч на той час братства, що виступали на захист прав українського населення, діяли ізольовано (незважаючи на деякі спроби об'єднання зусиль окремих братств), все ж Львівська Ставропігія мала вплив на діяльність Віленського, навіть Київського та інших братств. Це був багатозначущий симптом спільності інтересів молодого українського бюргерства. Але українські міста щодо свого соціально-політичного зростання, а також стосовно культури являли собою картину надзвичайно різноманітну. Однак в історичному процесі, єдиному для всіх земель України, спільними були політично-ідеологічні цілі й ідеали, за які боролась вся країна і які пронизували й змістовно наповнювали тогочасне мистецтво.

Ренесансний період в українському мистецтві був короткочасним. Але його високі духовні здобутки й значення для подальшого розвитку надзвичайно знаменні.

Спочатку ренесансні елементи, як зазначалося, виявились в архітектурі. Остання, а також щільно пов'язана з нею скульптура рано були захоплені ренесансною течією, першими під впливом гуманізму відбили новий світогляд. В архітектурі переважало світське будівництво.

Зовнішній вигляд споруди, підкреслений декоративним фасадом, втілював нові ідеали краси. Образотворчі особливості виражали ступінь чуттєвого і науково-художнього освоєння світу. Таким чином створювався синтез мистецтв, при цьому архітектурі належала

провідна роль. Скульптура, наповнюючи архітектуру конкретним життєвим змістом, разом із живописом створювали єдине образне і естетично облагороджуюче середовище. Синтез мистецтв, що досяг у кращих творах органічної єдності і високого гармонічного вираження, став закономірним звершенням Ренесансу.

Найцінніше із створеного залишалося нетлінним зразком, складаючи вагомую частину мистецького національного спадку.

Реальний світ, доля людини, її радощі й печалі, громадянське сумління й суспільне становище дедалі більше стають невід'ємною частиною мистецтва, незважаючи на те, що воно тривалий час залишалося під опікою церкви.

Українське зодчество XVII—XVIII ст. у кращих його пам'ятках прийняте світоглядом ренесансу. Право громадянства після різноманітних випробувань у цей період здобула різьба. Вона згодом розквітне скрізь: і в прекрасному декоративному багатстві іконостасів (наприклад, Чернігівського Блещького монастиря, Троїцького собору Густинського монастиря, Покровської церкви в Новгороді-Сіверському, в Ніжині, в Ромнах, в Софійському соборі в Києві, в церкві св. Миколи в м. Бучачі), і в творчості славетних скульпторів, і в декоративному вбранні архітектури.

Живопис цього періоду дав початок усім жанрам, що розвиватимуться успішно в наступний час. Продовжувачі ренесансної лінії ще значніше наповняють стару релігійно-церковну тематику світським духом. Яскраво зазначена реалістична течія буде шукати дедалі впевненішої підтримки в досягненнях західноєвропейського мистецтва, хоч при цьому не втратиться зв'язок з атмосферою суспільного життя на Україні і національним духовно-емоційним колоритом. Спираю-

чись на творчість М. Петраховича та на досконалість живопису святодучівського іконостаса з Рогатина, згодом могутньо розвинулось мистецтво видатних художників Івана Рутковича та Іова Кондзелевича. Відгомін давньої культурної традиції через Лаврську іконописну школу яскраво позначився на сорочинському іконостасі.

Ренесансний портрет з його гуманістичною вірою в земну людину, що в українському мистецтві посів поряд з традиційним іконописом рівноцінне місце, активно продовжив свій розвиток.

Портрет став втіленням суспільних і високих громадсько-державних ідей. По суті, в ньому, як ні в жодному жанрі того часу, сутність людини розкривалася з ренесансних гуманістичних позицій.

У наступних століттях те, що лише накреслювалося в портретному жанрі, досягло глибшого виразу й мистецької досконалості.

Людина була в центрі уваги живопису. В ньому концентрувалися вироблені ренесансним світоглядом нові потенціальні сили, покликані активно впливати на людину, пробуджувати в ній високі гуманістичні ідеали, вносити в її життя гармонію й красу.

Значно доповнило зміст живопису породжене новою епохою графічне мистецтво. Бурхливий розвиток книговидавництва активізував мистецтво ілюстрації. Саме в ній знайшли глибоке відбиття актуальні проблеми часу, тодішні суспільні відносини з підкресленням суспільної нерівності, осудженням експлуатації. Особливо гостро соціальний підтекст виражений в ілюстраціях до притч «Євангелія учительного» (1637 р.).

Чимало культурних діячів того часу усвідомлювали силу духовного впливу книги, а також значення художнього вирішення, що орієнтувало на всебіч-

ний розвиток особи. В той період над художнім оформленням книги трудилась велика кількість граверів-художників, внаслідок чого мистецтво гравюри досягло за порівняно короткий час високого професійного рівня. Варто згадати таких художників, як Памво Беринда, Ілія, його учень Прокопій, творчість яких, переплітаючись з європейськими досягненнями, наповнювалась глибоким патріотичним почуттям, долею країни і народу. Активне звертання гравюри до реальної дійсності, удосконалення засобів поглибленої інтерпретації неодноразово приводили її до рішень, що випереджували свій час.

Гравюра навіть швидше, ніж живопис, реагувала на зміни в складному

тогочасному житті і завдяки мобільності й широкій аудиторії могла впливати на формування суспільної думки. По суті в цьому виражалось значення всього мистецтва даного періоду.

Найцінніше значення мистецтва цього періоду в тому, що воно формувало тогочасну суспільну думку, виходячи з позицій закладених в ньому гуманістичних ідей та ренесансного вільнодумства, а отже, підготовляло та створювало ідеологічні основи визвольної епопеї 1648—1654 рр.

Притаманні цьому мистецтву ідеї свободолюбства й братерства безпосередньо втілились в історичному акті возз'єднання братніх народів Росії та України.

## Зміст Вступ 5

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ СТАНОВИЩЕ  
І КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ XVI — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ  
XVII ст. 9

АРХІТЕКТУРА 28

СКУЛЬПТУРА 75

ЖИВОПИС 113

Висновки 179



АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,  
ФОЛЬКЛОРА И ЭТНОГРАФИИ им. М. Ф. РЫЛЬСКОГО  
Львовское отделение

ВЛАДИМИР  
АНТОНОВИЧ  
ОВСИЙЧУК

УКРАИНСКОЕ  
ИСКУССТВО  
ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XVI —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

(Гуманистические и освободительные идеи)

(На украинском языке)

Киев, издательство «Наукова думка»

*Затверджено до друку вченою радою  
Институту мистецтвознавства,  
фольклору та етнографії  
(Львівське відділення)*

Редактор Н. М. Рожнова  
Оформлення художника Т. Преснякової  
Художній редактор В. І. Прищепя  
Технічні редактори Г. М. Ковальова,  
І. М. Лукашенко  
Коректори О. О. Ісарова,  
О. В. Скворцова, Л. В. Малюта

Информ. бланк № 5928

Здано до набору 30.08.84. Підп. до друку  
07.08.85. БФ 01072. Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Папір  
друк. № 1. Звич. нова гарн. Вис. друк. Фіз.-  
друк. арк. 11,5+6,0 арк. вкл. на крейд. пап.  
Ум. друк. арк. 20,48. Ум. фарбо-відб. 30,57.  
Обл.-вид. арк. 20,89. Тираж 7000 пр. Зам. 4—2529.  
Ціна 2 крб. 50 к.

Видавництво «Наукова думка».  
252801, Київ 4, Репіна, 3.

Головне підприємство республіканського вироб-  
ничого об'єднання «Поліграфніга». 252057,  
Київ, вул. Довженка, 3.