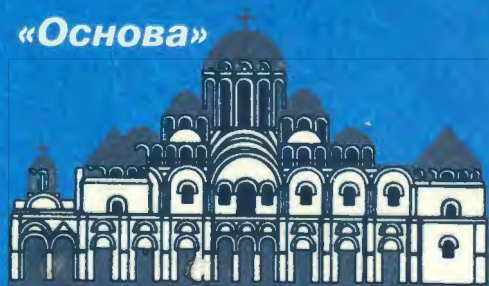


ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Теорія
та історія
української
художньої
культури



«Основа»



2
ЧАСТИНА

ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

ЧАСТИНА 2

*Теорія та історія Української
художньої культури*

ЗА РЕДАКЦІЄЮ В. О. ЛОЗОВОГО, Л. В. АНУЧИНОЇ

*Допущено
Міністерством освіти України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

Харків
«Основа»
1999

ББК 71.0 (4УКР)я73
075

Рецензенти: кафедра культурології Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди; д-р філос. наук, проф. М. В. Дяченко (Харківська державна академія культури)

Автори: Л. В. Анучина, В. Г. Грицаненко, Н. О. Карпова, В. О. Лозовой, В. М. Пивоваров, О. В. Сердюк, Л. М. Сідак, В. Ф. Тертична, Н. Г. Чибісова, О. В. Шило

Редактор *Анатолій Балабуха*

075 **Основи художньої культури. Частина 2: Теорія та історія української художньої культури: [Навч. посібник для вищ. навч. закладів] / За ред. В. О. Лозового та Л. В. Анучиної. — Х.: Основа, 1999. — 444 с.**

ISBN 5-7768-0246-6 (Ч. 2).

ISBN 5-7768-0244-Х

Посібник присвячений теоретичним питанням та історії художнього життя України від найдавніших часів до сучасності. У ньому розглядаються також особливості розвитку художньої культури основних регіонів України та української мистецтва, висвітлюється історичний процес формування та розвитку видів мистецтв тощо.

Для студентів вищих навчальних закладів.

0 449244090033 БЗ-28-96

ББК 71.0 (4УКР)я73

ISBN 5-7768-0246-6 (Ч. 2)
ISBN 5-7768-0244-Х

© В. О. Лозовой, Л. В. Анучина,
Н. О. Карпова та ін., 1999
© В. С. Петренко, художнє
оформлення, 1999

ПЕРЕДМОВА

Посібник є продовженням уже виданої першої частини «Основ художньої культури», в якій викладено розвиток світової художньої культури від давніх цивілізацій до сьогодення, головним чином на прикладі Західної Європи та Росії. Історія українського художнього життя є частиною історії світової культури, особливою її гілкою. Витоки цього самобутнього феномену сягають у далеке минуле, а кристалізація його своєрідності, неповторності — це історичний процес втілення особливостей менталітету й вираз відношення прабатьків, батьків та сучасників до свого буття, до суперечливої долі свого народу.

Сама історія українського народу надто складна й досі не повністю з'ясована. А духовне життя розвивалось не лише за логікою історичного процесу, а й за своєю самостійною логікою. Стосовно художнього процесу, то він базується ще й на своїх внутрішніх законах розвитку.

В уявленнях про розвиток культури, в залежності від світоглядних орієнтацій та методологічних підвалин, склалися кілька точок зору: 1) культура України — це культура етносу, що вийшов із слов'янських племен; 2) що це результат становлення й розвитку української нації, початок процесу інтеграції якої можна віднести до XIV—XV ст.; 3) українська культура увібрала в себе надбання всіх племен і народів, що жили на її географічній території починаючи з трипільської культури (IV тисячоліття до н. е.) до сьогодення. У посібнику подається матеріал про життя різних племен на географічній території України майже з IV тисячоліття до н. е., залишивших матеріальні сліди. Але автори дотримуються традиційної для української історіографії концепції, започаткованої М. С. Грушевським¹ й розвиненої його чисельними послідовниками², тобто зародження праукраїнського етносу сягає у V—VII ст., а ранні етапи формування саме українського етносу починаються з епохи Київської Русі.

Автори прагнули дотримуватися започаткованого у першій частині підходу до аналізу художнього життя, основних процесів, тенденцій та спадковості в його розвитку на різних етапах історії українського народу, а саме: опис загальної характеристики соціального фону конкретно-історичної епохи (соціально-економічні умови, політико-правові засади, особливості духовної атмосфери); місце митця у суспільстві, розкриття домінуючої

¹ Див.: *Грушевський М.* Ілюстрована історія України. Київ—Львів, 1913. С. 29—40.

² Див., наприклад: *Залізняк Л.* Нариси стародавньої історії України. К., 1994.

концепції мистецтва й розвиток різних його видів та їх співвідношення, особливості соціального замовлення на продукцію художньої творчості, вираз у мистецтві образу часу і концепції людини, продукування її в образі героя; показ еволюції уявлень про моральні та естетичні цінності тощо.

Зміст навчального посібника складається із трьох частин. У першій — дається характеристика загальних чинників, що суттєво впливали на особливості розвитку як народного, так і професійного мистецтва, засобів його прояву та ствердження. У другій — подані історичні умови та етапні досягнення у розвитку саме української культури взагалі та її художньої складової зокрема з докиївської до сучасної доби. Показано особливе місце кожного етапу в накопиченні духовного скарбу нашого народу, надбання художньої творчості. Третя частина присвячена тим особливостям розвитку основних регіонів України, з часу їх виникнення й до сьогодні, що пов'язані з етнічним складом їх населення, особливостями географічного простору (природно-ландшафтними — полісея, лісостеп, степ, гориста місцевість), мовними особливостями, специфічними орієнтаціями на системи цінностей, що спричинилися під впливом сусідніх культур, тобто були зумовлені етнічними традиціями та умовами життя у цих землях й визначили становлення і розвиток регіональних субкультур. А також подається загальна характеристика розвитку художнього життя української діаспори.

У наш драматичний час кожен українець є активним учасником чи пасивним спостерігачем чергового (третього) українського відродження. Відродження України як незалежної держави неможливе без глибокого вивчення її духовного скарбу й художнього життя як його вагової частини.

Глибоке вивчення викладених розділів має збагатити духовний світ студентів знаннями художнього життя свого народу як суттєвого чинника його менталітету, виховувати у них почуття гордості за своїх прабатьків, що у важких умовах тривалої боротьби за незалежність та державність зуміли вибудувати та зберегти ті духовні цінності, надбання, які дають змогу говорити про яскраву самобутність цього феномена.

Автори навчального посібника далекі від думки, що в ньому розв'язані всі проблеми, пов'язані з висвітленням складної, суперечливої історії українського народу та її складової — духовної культури, а тим більше мистецтва у розмаїтті його видів, жанрів та стилів, вичерпно викладені всі питання розвитку художнього життя українців. Вони вважають, що це одна з перших спроб зібрати й підійти до системного викладання вже відомої, але надто розпорошеної інформації про розвиток українського художнього процесу, що це заклик до однодумців-патріотів до співпраці на ниві наукового дослідження білих плям духовного життя, запрошення до подальшого спільного пошуку повноти духовних надбань свого народу.

Феномен української художньої культури

Розвиток світової художньої культури неможливо уявити без палітри національних культур. У цьому різнобарв'ї живе й українська художня культура, що володіє неповторними самобутніми якостями, які відзначають її особливе обличчя у загальному контексті світового художнього життя.

Феномен української художньої культури складний і багатогранний, він проходив процес становлення і еволюції у важких історичних умовах, зазнав гіркую втрат і в той же час зумів зберегти те головне, що забезпечило йому продовження життя. При цьому його історія обумовлена історією народу, виникає одночасно з нею, на собі відчуває скрутні часи та важку долю українців.

Розділ 1

УКРАЇНЦІ В КОНТЕКСТІ ВЛАСНОЇ ІСТОРІЇ

Особливості життя в українських землях

Питання про обставини виникнення українського народу залишається дискусійним і на сьогодні. Українські історики і культурологи, як, доречі, і вчені, що досліджують походження інших народів, намагаються звернутись до найглибших коренів етносу, зосередити увагу на тому, що пов'язує його з історією людства, і, в той же час, виділяє з неї. Визначення того, як йшло формування власне українців, їх ментальності, означення часу, коли це відбувалося і завдяки чому, яким чином, є предметом наукових дискусій. Точки зору, що існують з даного приводу, різноманітні, часто прямо протилежні, базуються на бага-

тому фактографічному археологічному, фольклорно-му, художньому та ін. матеріалах, використовують багаточисленні джерела, мають свою аргументацію та логіку. Визначальними для всіх науковців концепцій походження українців вважають дві теорії їх етногенезу¹: теорію автохтонності українського народу та міграційну. Відповідно до першої ідеї, наші предки жили на своїй території з давніх давен, і, хоч окремі народи, різні племена пересувались по ній зі сходу на захід, з заходу на північ і південь чи на схід, основна маса населення залишалася тут постійною, зазнаючи на собі соціальних та господарських змін. Прибічники іншої позиції вважають, що пращури українців прийшли до Наддніпров'я з іншої території, витіснивши звідси корінне населення. Міграційні процеси відбувались тут досить часто, тому виявити точку відліку власне українського початку досить важко, а то й взагалі неможливо.

Але й в межах окреслених концепцій не існує єдності в тлумаченні того, звідки починати розповідь про історію українців. Наприклад, серед дослідників є прихильники теорії, згідно якої формування української народності як етнічної спільності здійснювалось на основі частини слов'ян, що входили до складу Давньоруської держави. Умови для виділення українців, росіян та білорусів із складу східнослов'янських народностей виникають в XII—XIII ст.² Інша група вчених бачить в українцях прямих спадкоємців південних східнослов'янських племен антів і гадає можливим починати розмову про їх історію з IV ст.³ Ще одна частина дослідників України бачить етногенетичні витоки українців в племенах трипільської культури (4 тисячоліття — 2 тисячоліття до н. е.)⁴.

¹ Див.: *Петров В.* Походження українського народу. К., 1992.

² Див.: *Культура і побут населення України.* К., 1991; *Українська народність: Нариси соціально-економічної і етнополітичної історії.* К., 1990 та ін.

³ Див.: *Грушевський М. С.* Очерки истории украинского народа. К., 1990; *Крип'якевич І. П.* Історія України. Львів, 1990; *Дорошенко Д.* Нариси історії України: у 2 т. К., 1992; *Подоноска-Василенко Н.* Історія України: у 2 т. К., 1992.

⁴ Див.: *Петров В.* Походження українського народу. К., 1992; *Супруненко В.* Народина. Витоки нації: Символи, вірування, звичаї та побут українців. Запоріжжя, 1993; *Брайчевський М. Ю.* Конспект історії України // *Старожитності*, 1992. Ч. 2 — 6; *Іванченко Р.* Україна від Кля до Кравчука. К., 1992.

Вони визначають явища трипільської культури як основу становлення української культури, яка в наступні часи лише еволюціонізувала, але не втрачала своєї сутності. Більш глибокі корені українського народу бачать вчені-прибічники теорії походження українського народу від племен аріїв (оріїв)¹. Ці хліборобські племена, що жили ще в VIII—VI тисячоліттях до н. е. на степових просторах від Прикарпаття до Дніпра, на їх погляд, поклали початок існування країни. Аріану, при цьому, вважають коліскою людської цивілізації, своєрідною праматір'ю усіх європейських народів. Іншими словами, Аріана уявляється своєрідним пульсуючим культурним центром, який надає імпульс культурного розвитку іншим землям і, одночасно, отримує його в зворотному порядку, відтвореним від оточуючих культур.

Існують і інші версії етногенезу українського народу і їх множина підкреслює складність дослідження даної проблеми. Не віддаючи перевагу будь-якій із них, звернемо увагу на те, що в розгляді питань розвитку художньої культури важливо якомога глибше зануритись в минуле народу, спробувати уявити його художні орієнтири і поривання якомога більш далеких часів. Тому вважаємо виправданим виходити в своїх судженнях із тлумачення найбільш стародавнього походження наших прабатьків, бо історія української культури містить у собі те, що було притаманне глибокій архаїці, що складалося тисячоліттями, залишалось її суттєвістю, незважаючи на суспільні та історичні катаклізми. Переважаючим, при цьому, вважаємо і те, що історія української культури не залишалась поза контексту постійних змін, що відбувалися в землях України, впливали на спосіб життя, характер діяльності і т. д. людей, які тут жили.

Життя українського народу не відрізнялось ні спокоєм, ні безтурботністю, не було легким, безхмарним, ситим і безклопітним. Його історичний шлях — важкий і тернистий — багато хто порівнює з хресним шляхом на Голгофу. Українці, як свідчать факти історії, ніколи не намагались жити за рахунок інших народів, не відрізнялись неробством, вміли і любили

¹ Див.: *Силенко Л.* Мага віри. Нью-Йорк, 1979; *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології. К., 1993; *Борисова О.* Свет идет от Ориента // *Панорама*, 1993. № 2; *Каныгин Ю.* Путь ариев. К., 1996.

працювати, засуджували легковажність і самовпевненість. Спробуємо позначити ті головні життєві ситуації, що визначили становище українського народу, обумовили основні якості його культури.

Люди, що з самого початку жили на території України, були пов'язані з природними умовами степу, лісостепу і лісу. Це визначило характер їх життєдіяльності, особливості взаємовідносин. Так, відомо, що здавна тут мешкали хліборобські племена, основним заняттям яких було землеробство. Разом із землеробством люди, що жили в українських землях з давніх давен, займались мисливством, рибальством, скотарством, а також бортництвом. Ці види господарської діяльності вимагали від них не лише фізичної витривалості, а й стійкості, впертості, терплячості і, звичайно, працелюбства. Здобуття великих результатів хазяйнування вимагало й передбачало обов'язкову наявність міцного господарства, твердої господарської руки, дружної спільної праці. Крім того, успішність ведення хазяйства зумовлювало суворе дотримання традицій пастушачого та патріархально-хліборобського побуту, їх збереження, опанування та розвиток. Нарешті, землеробство, в першу чергу, а також полювання, бортництво, скотарство, рибальство сприяло створенню роботящої сім'ї, що була орієнтована на продумане, доглянуте і продуктивне господарство, в якому обов'язково мали волів, корів, овець, бджіл, поля, ретельно оброблені і доглянуті. Господар-хлібороб, що був главою сім'ї, мріяв про багате, різнобічне власне господарство, докладав максимум зусиль для його зміцнення, працював важко, але із задоволенням. Він будував свою сім'ю разом з роботящою, охайною, вродливою дружиною і жив з нею у згоді, ждав від неї миру і затишку у домі. Поряд з батьками в українській родині завжди була дочка-красуня, добра працівниця, а також слухняний і працюючий син. Взаємини будь-якої сім'ї з сусідами будувались на доброзичливості, повазі і допомозі. Таким чином, природні умови, в яких здавна жили українці, види господарської діяльності, що ними визначались, формували тип людини спокійної, урівноваженої, вдумливої. Вона мала смак до роботи, бачила в ній і задоволення, і основу власного благополуччя, покладалає на саму себе, на свої сили, шукала відради у сім'ї та власному домі.

Заняття землеробством, бортництвом, скотарством, рибальством не могли проводитись поза зв'язком з природою, без урахування, розуміння її, в цілому без опори на природні основи. Знання природних явищ, використання їх у повсякденній діяльності, дотримання їх в різних життєвих ситуаціях забезпечувало можливість нормального життя, ефективного ведення господарства. Завдяки цьому створювались відношення прадавніх українців до природи, які характеризувалися обожнюванням її, страхом перед нею, і поклонінням їй, її проявам, погодженістю з природою при вирішенні побутових, суспільних та інших проблем. Взаємовідношення природи і людини, що склалися, сприяли формуванню в українського народу намагання жити у відповідності із звичайними, природними початками, бажання бути близькими їм за зовнішнім і внутрішнім станом.

Плодючість українських земель, оптимальні кліматичні умови викликали у багатьох народів, як в найдавніші, так і найближчі часи, бажання зробити їх місцем свого постійного проживання, підпорядкувати їх собі. Більше того, ліс, лісостеп і степ, що пролягли до моря, створили на території України своєрідний степовий коридор, через який постійно і періодично надходив сюди і відходив звідси приплив багаточисельних кочових племен, котрі приносили з собою різноманітні культурні початки, а також вбирали в себе ті культурні основи, які тут існували. Цьому сприяла і та обставина, що українські землі об'єднувала одна із найстаріших водних артерій — Дніпро, завдяки якому людям, котрі жили в цих землях, відносно легко було ввійти в коло єдиної, універсальної культури. Крім того, Дніпро поділяв Україну на право- та лівобережну, внаслідок чого виникли умови для відносної особливості культурного життя тих, хто пов'язав з цими регіонами свою долю.

На характер культурних процесів впливало й те, що українські землі здавна були тісно пов'язані з Центральною Європою своїми комунікаціями, економічними відносинами, через них Європа отримувала широкі можливості встановлення взаємозв'язків з безліччю народів зі Сходу. Зі Сходу, через українські землі проходив великий торговий шлях, що починався в Китаї. Крім того, українці мали вихід в Індію та Іран. Через Чорне море Україна була зв'язана з Кав-

казом, Малою Азією і з усім Середземномор'єм. Природно, що таке вигідне географічне положення не могло не привернути до себе уваги сусідів. Це підтверджують історичні факти. На території України кочували кіммерійці, скіфи, що прийшли з Ірану, сюди приходили сармати, готи, тут заснували міста-держави грецькі колоністи, господарювали східні кочові племена — авари, хозари, печеніги та ін. Пізніше ці землі підпорядкували собі татари-монголи, ними намагалася заволодіти Польща, Литва, Австрія, Угорщина, Турція, Росія.

Дана обставина не могла не вплинути на спосіб життя українського народу, його характер. Люди жили тут в умовах постійної загрози іноземних нападів, піддавались таким нападам. Вони навчились бути готовими в будь-який час дати відсіч ворогу, уміли захищати свій дім, свою сім'ю, гарно володіли зброєю, відзначалися фізичною силою, мужністю, стійкістю, витриманістю. Одночасно ці люди жили, як було зазначено, в центрі європейського роздоріжжя й тому мали постійно приймати гостей, спілкуватися з представниками різних народів. Вони намагалися зрозуміти і пізнати тих, хто до них прийшов, дізнатись про їх наміри, домовитись про співробітництво, надати їм допомогу або повчитись у них. Для цього потрібно було оволодіти мовами інших народів, мати дипломатичні здібності, показати себе з кращого боку, бути готовим розпізнати підступність і т. п. Хотілося б звернути увагу ще й на те, що з давніх давен прабатьки українців не проживали в жорстких територіальних кордонах. Вони зазнавали втрати території на заході, півдні і сході¹, змушені були віддавати їх іншим на-

¹ Прабатьківщиною українців вважається земля від середини Вісли до верхів'їв Дінця, яка поєднує Холмщину, Галичину, Волинь, Полісся, Київщину. Кордоном цієї землі вважається лінія Коломиї, Вінниці, Черкас, Сум. Природним кордоном України було Чорне море. Видатний український історик М. Грушевський відмічав, що українська територія входила до складу Росії, Австрії й Угорщини. Вона включала: в Австрії — усю Східну Галичину, гірську підкарпатську область Західної Галичини до «Руської ріки» (притоку Дунайця), на заході та північно-західну частину Буковини; в Угорщині — сусідню з українською територією Галичини гірську область (до півдня від Карпат) в комітатах Спишському, Шарішському, Землінському, Ужському, Бережському й Марморощському; у Росії — губернії: Волинську із суміжними частинами Люблінської, Седлецької, Гродненської, Мінської, Київську, Подільську, значну частину Бессарабської, всю Херсонську, Єкатеринославську та материкову

родам, а самі жили поряд з ними, або вирушали в інші землі. Можливо, саме це сприяло формуванню в українців витриманості, терплячості стосовно інших людей, поваги до їхніх поглядів та позиції.

Історія українського народу свідчить про те, що він майже весь час жив під владою інших народів. Часи самотійного, незалежного життя українці пов'язують з Київською державою. Але її існування було недовгим: вже після смерті Київського князя Ярослава (1054) Київська Русь розпалась на 12 окремих князівств, а руйнівні удари монголо-татарських орд спустошили її. З XIV ст. українська земля стала складовою частиною інших держав. І лише періодично, зовсім не надовго, український народ повертався в стан незалежності, самотійності, за що потім платив тяжкою даниною. Втіленням ідеї незалежності, своєрідним історичним дивом, виплеканим українцями, була Запорізька Січ. І хоча цей зародок української державності, національно-політична сила, з якою повинен був рахуватись весь світ, не вижив через руйнівні дії сусідніх народів, він перетворився в символ української нації, котрий став свідченням могутнього духу і нереалізованих потенцій народу. Ще однією спробою українців забезпечити власну незалежність стало проголошення в 1917 році Української Народної Республіки. Проте й це закінчилось для народу фактичним позбавленням державності.

Взагалі історія українського народу сповнена спрямованістю до самотійності, бажанням звільнення від підкорення іншими народами, спробами об'єднання українських земель. Тому звичайними для всіх періодів життя були пошуки варіантів виходу із економічної, політичної, культурної залежності, концентрація сил для відновлення єдності України. Ідея свободи, утворення власної держави прикрасила всю історію народу, підпорядковувала собі всі його дії, перетворилась в головну мету нації. Ознакою цього стало глибоке почуття любові до рідної землі, до Батьківщини,

частину Таврійської, всю Полтавську й Харківську, значну частину Чернігівської, південно-західні частини Курської, східну частину Воронежської губернії й Донської області, значні частини Кубанської й губернії Чорноморської (Новоросійської) й Старопольської (до якої примикають потім більш ізольовані колонії Астраханської й Саратовської губерній.— *Грушевський М. С.* Очерки истории украинского народа. К., 1990,— с. 6).

протест проти будь-якого насильства, орієнтація на демократичні основи життєдіяльності.

Таким чином, історичний шлях українського народу, характер його життєдіяльності свідчить про те, що він відчув на собі дії руйнівних сил, спрямованих на злом національних основ, і, в той же час, мав такий духовний потенціал, завдяки якому зумів уберегти себе і свою своєрідність. Важливу роль в цьому зіграло збереження і зміцнення традицій, дотримання норм і законів моралі, піклування про продовження роду, тобто те, що складає основу традиційної культури. Остання як, до речі, і життя нації, доля України найтіснішим чином пов'язана з ментальністю українців.

Ментальність українців

Осмислення ментальності українського народу характерно для таких дослідників історії і культури України, як І. Нечуй-Левицький, М. Костомаров, В. Липинський, М. Грушевський, Є. Маланюк, О. Кульчицький, В. Петров та інші. Розглядаючи українську національну культуру як єдиний цілісний організм, вони концентрують увагу на пошуках її душі, того, що визначає її унікальність, реалізується в світосприйнятті окремої особистості. Культурологи, філософи культури через призму ментальності, яку розуміють як образ мислення, світовідчуття й світосприйняття, що концентрує в собі певне бачення світу, досліджують явище української культури в цілому, а також особливості її окремих структурних компонентів, зокрема. При цьому в усіх роботах, де висвітлюються проблеми ментальності українців (до речі, як і ментальності інших народів), підкреслюється, що саме нею обумовлена суттєвість нації, вона визначає народ, бо є своєрідним психологічним оснащенням представників окремої культури, що дає змогу утвердженню певного світобачення. Архетипи національної душі проявляються вже на початку виникнення етносу, а потім, у процесі його історичного шляху, зберігаються в своїй основі, хоча можуть і модифікуватись. Саме завдяки їм народ залишається народом, незважаючи на всі історичні катаклізми, через котрі йому доводиться пройти. Звичайно, зафіксувати риси національного характеру, дух нації, душу народу (ще й так можна визначити суть ментальності), надто важко вловити, що йдуть ще з

первісних архетипів світосприйняття і поведінки, досить складно. Проте така фіксація існує вже в працях згаданих вчених, в зв'язку з чим ми можемо нею користуватися для з'ясування того, що визначало самобутність української культурної традиції, і, зокрема, особливості художнього життя народу.

Повернемось до українських першоджерел і звернемо до світорозуміння наших пращурів, закладеному згодом у контекст ставлення українців самих до себе, до інших народів, до Природи, Землі і Всесвіту.

Перш за все, відзначимо, що люди, які народились і жили на черноземі обробляли землю і залежали від неї, котрі вважали саме її своєю годувальницею, їй поклонялись, не могли не відноситись до неї як до джерела життя, як до Матері. В них складалось і зміцнювалось безмежне довір'я до Матері-Природи, Матері-Землі, особливе їх шанування. Звичайним було прагнення людини до праці з природою та землею, формування в неї уміння слухати й розуміти їх, бажання прикрасити, сприяти розквіту, а також самою бути такою ж вродливою, як і вони. Все життя українців було проникнуто ідеєю ласкавої, родючої Землі і Природи, ідеєю фізичного і духовного єднання з ними. Може бути, саме завдяки такому ставленню до навколишнього світу, українці намагались створити красу навколо себе, виявляючи її в одязі, в предметах побуту, в житлі, у взаємовідносинах з рідними і сусідами. З цим же пов'язана їх працелюбність та працездатність, завдяки яким забезпечуються як благополуччя, так і ласка, заступництво, захист з боку природи.

Боготворіння Природи та Землі призводило і до боготворіння усього живого, лежало в основі уявлення про образ світу. Як і у багатьох інших народів індоєвропейського кола цілісна концепція світу втілювалась в українців у образі Світового дерева. Цим деревом для них було райське дерево, явір, дуб, сосна, вишня, яблуня, горобина. Дерево концентрувало у собі триєдину вертикальну структуру світу — три царства: небо, землю, підземне царство; його чотирьохсторонню горизонтальну структуру: північ, південь, схід, захід; життя і смерть світу — зелене, квітуче дерево і дерево, що всохло. Три вертикальних яруса Світового дерева були світом тварин: від голок до вершини був світ птахів — тут жили сокіл, соловей,

міфологічні птахи, крім того, це було місце сонця й місяця; стовбур дерева був житлом бджіл; корінь — центром зосередженості життя змії, бобрів і т. п.

За допомогою триярусної структури Світового дерева здійснювалось об'єднання Всесвіту (макрокосмосу) і людини (мікрокосмосу), воно виступало місцем переходу одного в інше. Нарешті, горизонтальна площа, центром якої було дерево, відображувало ідею часу, його рух, відтворювало часові структури життя — ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима.

Весь Світ (інакше ширше — Космос) для українців об'єднували парні, протилежні основи, які проявляли себе в усіх життєвих, просторових, часових, суспільних ситуаціях. У будь-якому випадку вони завжди стояли сукупно, були невіддільні в людському житті. Наприклад, нероз'єднано існували щастя (доля), і нещастя, життя і смерть, небо і земля, верх і низ, суша і море, вогонь і вода, день і ніч, сонце і місяць, правий і лівий, парний і непарний, чоловіче і жіноче, біле й чорне, близьке й далеке, хороше і погане і т. д.

З уявленнями про Всесвіт в образі Світового дерева тісно пов'язане й розуміння його в образі Світового яйця. З Світового яйця постає Всесвіт, воно зосереджує в собі певну творчу силу, що реалізує ідею родючості, відновлення життєвих сил Космосу. Саме ці два начала увійшли у життя українського народу, були основою пояснення світових процесів і явищ, обумовлювали поведінку людини, її вибір у різних життєвих ситуаціях. Так, становлення впорядкованого світу, створення Космосу із Хаосу пов'язувалось з деревом, з якого виникли небо і земля. А в яйці елементи Космосу перебували у згорненому вигляді. Вони існували тут у вигляді зародка до тих пір, поки яйце знаходилось у підземному царстві Змія, уособлюючи в собі започаткований Хаос.

Виходячи із уявлень про Всесвіт в образах Світового дерева й яйця, українці особливо прихильно ставились до дерева, прикрашали його (навіть сухе), робили центром ритуальних обрядових дійств тощо. Аналогічним було і відношення до яйця, яке відіграло вирішальну роль в уявленнях про родючість, у поясненнях світових і життєвих процесів, — його розписували, приносили в дар, зберігали тощо.

Універсальна, цілісна концепція світу наших пращурів була покладена в основу їх відношення до по-

кійників. Померлі сприймалися як та Сила, що активно впливає практично на всі сфери земного життя, переходить із п'ятьми до світла, із іншого світу, темного та холодного, в земний дім, світлий і теплий. Через ріку, що з'єднувала життя і смерть, померлі приходять до живих. Птах — душа померлого, вона знає більш, ніж це дано живому, — готова або злетіти в небо, або заговорити людським голосом. Вона може заговорити і пообіцяти допомогу, може нагородити господаря щастям-долею або, навпаки, повести за собою — у країну смерті. Авторитет предків, які підтримували живих, опікали всі аграрні, родинно-родові-життєві цикли, переселяли свої душі в явища природи, без сумніву, визначав і зміст сімейних взаємовідносин. Характерним для них було шанування батьків, старших за віком, дотримання їх порад у вирішенні абсолютно всіх питань, в тому числі і практично-життєвих.

Подібне ставлення до світу і до людського життя можна пояснити й тим, що протягом усього свого існування українці вірили у Господа Бога, Творця Всесвіту і людей. Ідея вищого духовного ества, Бога, стверджують численні фахівці, пронизувала староукраїнську релігію, в якій Бога-Вседержителя поважали як батька природи і владика світу, вважали, що його воля керує долею світу, на його силі тримається світ. Богу дякували, йому вклонялись, бо він не лише створив людей, а й навчив їх любові до себе і ближнього, послав на землю плуг, навчив землеробству. Взагалі, слова «Бог», «Господь» існували в мові прадавніх часів, задовго до введення християнства, також як і слова «Дух», «Душа», «Рай». Більше того, ще до офіційного прийняття християнства визнавали факт створення Світу Господом Вседержителем, шанували Його, і все, що було створено Ним. При цьому боги з давніх давен були простими, близькими, земними, вони йшли до людей, спускалися з неба на землю, навчали людей користуватися вогнем, кувати, доглядати природу, худобу, керували їх працею і т. д. Можна сказати, що з самого початку релігійні основи пронизували життя українського народу, без них неможливо було здійснення будь-якої діяльності, будь-яких починань, будь-яких взаємовідносин. Упевненість у тому, що всі життєві проблеми можуть бути розв'язані

тільки завдяки допомозі Бога сприяли розвитку в українців пасивності, спостережливо-сприйнятливого, спостережливо-інтуїтивного відношення до дійсності, почуттєво-емоційного погляду на світ, орієнтації на вдачу і долю. Сподівання на Бога, який допоможе розв'язати всі проблеми, знайти вихід із складного становища, впевненість, що Бог завжди допоможе, супроводжувала життєвий шлях українського народу. Богу були притаманні доброта, сердечність, він був простий і зрозумілий — таким його уявляли і в дохристиянських віруваннях, і в християнській релігії.

Вклоняючись Богу, українці разом із тим, з особливою шанобою, любов'ю ставились до Богородиці. Таке ставлення склалось ще у дохристиянські часи, коли існував культ Оранти-Берегині — заступниці землеробів, богині добра та захисту людей від будь-якого зла. Після офіційного прийняття християнства Ярослав Мудрий в 1037 році, закладаючи Золоті Ворота в Києві з церквою Благовіщення Пречистої Діви Марії, оголосив Діву Марію царицею народу Русі. З того часу Божа Мати стала вважатися Матір'ю України-Руси¹. Саме Оранта-Берегиня, яка втілювалась у християнські часи в образ Богородиці, супроводжувала народ в горі і радості, її шанування було настільки велике, що часом не лише співвідносилось з поклонінням Ісусу Христу, але було більш розповсюдженим. І тут можна припустити, що поклоніння спочатку Оранті-Берегині, а пізніше Богородиці тісним чином пов'язано, а вірніше, впливає із ставлення до землі як до Великої Матері, що народжує життя². Інакше кажучи, культ жіночого начала, яке спочатку уособлював образ Великої Матері Землі, потім Оранти-Берегині, а пізніше Божої Матері — Богородиці, — явище, що обумовлено особливим складом світосприйняття українців, їх уявленнями про значимість животворчого начала. Мабуть, дана обставина вплинула ще на одну особливість українського характеру. Ми маємо на увазі властиве

¹ Невипадково всі чудотворні ікони України (їх відомо близько 240) — це ікони Богородиці. В найдавнішій українській іконі поєднались дохристиянська Оранта-Мати людського роду, Берегиня і християнська Матір Божа.

² Як свідчить ряд істориків, ще аріани, що жили на території України, поклонялися Землі як Великій Матері. Коли вперше весною вони йшли в поле орати, одягали білий святковий одяг, брали з собою ритуальну їжу — пшоняну кашу, яка уособлювалась із народженням життя.

українцям ставлення до Жінки взагалі і Жінки-Матері, в особливості. Справа в тому, що будь-яке спілкування з жінкою було прикрашено почуттями шани й поваги. Так, в сім'ї, звичайно, балували красуню-доньку і привчали її до роботи, виховували її роботящою. Слово дівчат було законом для хлопців, воно було вирішальним. Мати в українських сім'ях бере на себе обов'язок виховання дітей, передає їм родові норми поведінки, моралі, життєві настановки. Вона розбудовувала дім, утверджувала взаємини в нім, до неї тяглись діти, вона була для них тією благодатною силою, яка рятує і зберігає. Українська жінка, окрім всього іншого, відрізнялась активністю в суспільному житті, вражала своєю мужністю. Її вірність, відданість сім'ї, дітям, чоловікові часто дивувала інші народи, а її самовідданість, сила духу сприймалась як зразок. Саме Жінка-Мати формувала і визначала зміст взаємин у сім'ї, стояла біля витоків почуття Дому, святості домашнього вогнища.

Подібна роль Жінки-Матері не могла не зробити пріоритетною для українця ідею Сім'ї. Життя в рідній сім'ї, незалежно від кого б то не було, вважалось ідеальним. З цією орієнтацією українців можна пов'язати ще одну притаманну їм якість — прихильність до «малого гурту». Скоріше всього, її наявність пояснюється тим, що норми поведінки, характер моралі, ідеали, життєві установки українського народу походять із норм і цінностей, типових для жінок, для жіночої свідомості. Звідки зрозуміло, чому природними для українців є такі якості, як доброта, м'якість, сердечність, ніжність. Подібні якості, як і пріоритет жіночого начала, найповніше могли реалізувати себе в невеликому гурті людей, які об'єднуються родинними взаєминами. В системі «малого гурту», завдяки тісним спорідненим узам, кожний був однаковим і рідним, і дорогим Матері, бо в ній сиділа жінка, кожний любить рідних братів та сестер, має можливість для розкриття усіх своїх сил і потенцій, його всі розуміють, підтримують і заспокоюють. У малому гурті знають позитивні й негативні якості кожного, доброзичливо ставляться до всіляких ініціатив, бажають добра, не допускають нерозумних вчинків, карають за них. Все це формує в людині почуття відповідальності за справу, яка їй доручена, котру вона виконує. Для неї велику значущість має оцінка тієї діяльності, якою

вона займається, та її результатів. Ось чому українці вважають справою честі добросовісне, досконале виконання будь-якого покладеного на них завдання, прагнуть досягнення найбільш високого результату в усілякій діяльності. Вони соромляться власної недосконалості, намагаються в усіх своїх справах все робити для її подолання. Українці завжди прагнуть отримати схвалення, підтримку збоку як свого найближчого оточення — родичів, сусідів, — так і світу в цілому. Для них це ставлення настільки важливе, що практично вся їхня повсякденна діяльність співвідноситься з тим, яку реакцію це викличе в оточуючих, чи буде вона позитивно оцінена.

Власне, приматом жіночого начала, сільської структури життя, тяготінням до малого гурту можна пояснити відносну байдужість українців до загальнодержавних інтересів і проблем, їхнє тяготіння до розв'язання індивідуальних проблем. Для українського народу характерне недовірливе, неприязливе ставлення до будь-якої влади, хоча він і змушений, в силу обставин, підкоритися її силі. Українці внутрішньо завжди суперечать владі, навіть ненавидять її, всіляким чином намагаються звільнитися від її безпосереднього впливу, виступають проти її проявів, однак зовні демонструють стосовно неї послушність та лояльність. Взагалі для українського народу влада завжди уособлювала насилля, тому підкоритися їй можна тільки через страх перед її силою, але не за власним бажанням. Звідси зрозуміло прагнення багатьох до того, щоб бути самому собі паном, жити незалежно. Бажання рівності, свободи охоплює душу українця, з нею пов'язані надії і мрії, для її досягнення використовуються будь-яка можливість.

Ще однією якісною особливістю українського народу вважають те, що його життя підпорядковане одній головній ідеї — ідеї Волі, Правди, Долі. Воля, при цьому розуміється як максимальна самореалізація на основі високої продуктивності, працездатності у сфері спорідненої діяльності, відповідальності за її результати. Жадоба до Волі, що уособлює у собі рівність, значущість, цінність кожної особистості, що ґрунтується на самоповазі і шані будь-якої людини, невідділена від української нації, виражає її глибинні першооснови.

Потреба в Волі невідділена від потреби Правди,

що об'єднує істину і справедливість. Справедливість же, згідно з уявленням українців, полягає в їх рівності. А сама рівність обумовлена тим, що всі українці — сини однієї Матері-Батьківщини. Вона однаково любить кожного з них і створює для всіх, хто розпочинає життя, однакові умови. Далі все залежить від конкретних людей, від їхніх природних та сформованих здібностей. Таким чином, самореалізація людей визначається їхніми особистими бажаннями, волею, розумом, пов'язана з їхньою працею, яка це забезпечує.

Потребу у Волі, Правді український народ вважає невід'ємною від Долі.

Українці вірять, що у кожного є своя Доля, але впевнені в тому, що вона залежить від успадкованих та набутих, завдяки вихованню, можливостей, від людяності. Щасливою Доля може бути тільки за умови об'єднання Правди та Волі, а суть її проявляється в самоствердженні особистості завдяки улюбленій роботі, результати якої належать сімейному колу, а лише потім опосередковано-громадському суспільству. В свою чергу, Правда і Воля не можуть бути здобуті без щасливої Долі. Забезпечення Волі, Правди і Долі можливе лише в державі, лад якої не став перепорою для щастя кожної людини, а навпаки, створив умови для її широких прав і захищеності. Лише Воля, Правда і Доля всього народу є основою Волі, Правди і Долі кожної людини і, навпаки, Воля, Правда і Доля кожного визначає Волю, Правду, Долю усіх. Отже, державні і власні інтереси мають збігатися, і державі слід будь-кому надавати базу для вільної творчої самореалізації та для досконалого виконання покладених на нього завдань.

Нарешті, цілеспрямованість українських людей до Волі, Правди і Долі, утверджуючись в усіх видах діяльності, розв'язанні усіх проблем, сприяла формуванню ідеалів державного устрою, що базується на рівноправності та незалежності, спрямовувала на його реалізацію у тих небагатьох випадках, коли виникали умови створення держави в Україні.

Особливістю світосприймання і світотворення українського народу є й те, що ідеї Волі, Долі, Правди, як і уявлення про Рай, моральні, етичні ідеали найповніше втілювались ним у Домі. Тут господар-хлібороб реалізував увесь комплекс настанов, що виходили

із самої суті його взаємовідносин з природою, з іншими людьми, із Землею, Небом, Предками. Дім був місцем; куди з Неба були перенесені усі форми життєтворчості, а тому лише тут можна було найповніше здійснити реалізацію всіх сил і можливостей, досягнути найвищого рівня досконалості. В Домі, де живе Сім'я, формується характер, натура людини, вона опановує систему трудової діяльності, морально-етичні настанови, засвоює норми життя і т. д. Репутація сім'ї, яка мала, поряд з економічним і соціальним становищем, велике значення для українців, визначилась Домом, змістом процесів, що відбувалися в ньому. Нарешті, Дім як мікрокосмос, уявлявся згустком якостей, притаманних українській нації, у ньому вони існували в усій повноті та очевидності. Саме тут відкривався простір для розкриття почуттєво-емоційного світу людини, а також зосереджувались головні форми і засоби його збагачення.

Істотним для характеристики українського народу вважається той факт, що українців репрезентують два типи особистості, що базуються на двох протилежних типах реакції — авантюрно-ентузіастичний і споглядальний, заглиблений у власний світ. Перший тип реакції найяскравіше виявив себе у козацьких діях, у безшабашництві козаків, їх ентузіазмі, насолоді життям, впевненості у подоланні будь-яких перепон, знаходженні оптимального виходу з якого завгодно, навіть вкрай важкого становища. Другий тип реакції обумовив орієнтацію на звуження контактів із зовнішнім світом, занурення у самого себе, у свій власний світ. З ним пов'язане прагнення українців досягати щастя шляхом самопізнання, заглиблення у внутрішнє «я». Таке самозаглиблення призводить до того, що людина дізнається про свою спорідненість із певним видом діяльності, духовної чи фізичної, про те, що він призначений для неї, а вона — для нього. У зв'язку з тим, що споріднена праця відповідає природним нахилам людини, завдяки злиттю з нею і досягається щастя. Бог (за Г. Сковородою) «блажена натура» — створив все необхідне, потрібне людині, природне для неї таким, що легко досягається, навпаки, все важкодоступне для людини їй непотрібне, не заслуговує її уваги. Відповідно споглядально-спостережні настанови, характерні для українців, націлюють їх на створення кращого світу, перш за все, в своїй душі, а по-

тім — в Домі, орієнтують на те, що щасливе життя забезпечується вільною, улюбленою працею, шляхом самовдосконалення, виступають основою формування відношення до миттєвості як до вічності, підкреслюють підвищену цінність справжнього для людини. Іншими словами, два типи реакції, які розрізняють представників українського народу, визначили характер і зміст його внутрішніх взаємовідносин, спрямованість культурних процесів.

Нарешті, ще однією ознакою української нації визнається перевага в її житті емоційно-почуттєвих основ над раціонально-вольовими. Ставлення українців до навколишньої дійсності базується на її сприйнятті через чуттєві моменти — через кохання, ненависть, добро чи зло, смуток чи радість і т. д. Суттєво, що домінуючими серед почуттів українського народу є любовне споглядання, розчуленість, хоча одночасно з ним можна спостерігати й прояви запальності, а інколи і вибуховості, навіть спалахи негативних емоцій. В цілому, емоційно-почуттєві основи, властиві українцям, пов'язані з насолодою життям, життєлюбством, орієнтацією на здачу, досягненням щастя завдяки самопізнанню та улюбленій праці. Вони практично ніколи не стикаються зі злобою та насильством, виключають агресивність. Звідси природним і зрозумілим стає прихильність українського народу до м'якого гумору, його ліричність, меланхолійність, мрійливість.

У дослідженнях, присвячених українській нації, звертається увага і на такі особливості її представників, як повільність, неповоротливість, непрактичність, а також стриманість, надзвичайну чутливість, велику самотійність, прихильність власним традиціям і, навіть, деяку консервативність в цьому плані.

Таким чином можна охарактеризувати узагальнений образ українця, його світ та душу. При цьому треба звернути увагу на те, що український менталітет був постійно підданий руйнуванню — позбавлення можливостей незалежного життя негативно позначилось на дотриманні таких якісних задатків, як гідність, честь, совістливість, прагнення до волі тощо, вимагало конформізму, приниження, служняності, відмови від самотійності і т. д. Однак, не зважаючи на всі випробування, що зазнав народ, він, як народ, нація зберігся, отже залишилась живою його душа, ті якісні основи, що її наповнюють. Століттями україн-

ці змушені були жити в умовах, які не дозволяли їм повністю реалізувати свої духовні потенціали, тому вони шукали собі такий притулок, таке сховище, де можна було найповніше розкрити себе, свої сили і можливості. Ними були Сім'я і Дім, де концентровано виявлялися сутність людини, де формувались її якості.

Розділ 2

ХАРАКТЕР ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

В Домі та в Сім'ї у повній мірі проявлялася і така особливість українського народу, як його нахил до естетичної діяльності. Історики та культурологи відзначають, що здатність зосереджуватись призводить малороса до мрійливості, а остання надає поживу для його багатой поетичної творчості. Любов до витонченості пронизує все життя малороса. Крім сфери поетичної та музичної творчості, помітна вона і в його одязі, і в житті, і в любові до природи, що проявляється, наприклад, в піклуванні за садочком — безперечною приналежністю малоросійської хати, на решті, у відсутності цинізму в його мові та вчинках¹. Інакше кажучи, життя і побут українського народу пронизані художніми початками, а сам він схильний до художньої діяльності на всіх рівнях і в усіх життєвих ситуаціях.

Доказом цього є багата, а разом з тим, і складна історія української художньої культури. Вона зазнала важких випробувань, переживала часи руйнування і відродження. Українську художню культуру, як і культуру в цілому, намагалися то полонізувати, то мадяризувати, то омосковити, її досягнення часто знецінювались чи присвоювались іншими народами, вважались цінностями інших культур. Активному опору процесам нівелювання художнього життя, розчинення його в сусідніх художніх системах, заперечення його значимості сприяло прагнення українського народу до збереження національної самобутності, зміцнення любові до неньки України, до того, що створено нею. Завдяки цьому українці весь час відчували необхідність збереження витоків і цінностей своєї худож-

¹ Див.: Россия: Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей: Т. 7: Малоросія. Спб., 1903, с. 102.

ньої культури. На противагу офіційним орієнтирам, нормам, цінностям, що поширювались серед українців, навіть насильницьким способом, вони зосереджували себе на розвитку, збагаченні тієї художньої основи, що була їх власною правдою, власним ідеалом, своїм розумінням прекрасного.

Хотілося б звернути увагу на те, що українська художня культура для багатьох постає загадкою, бо з наукової точки зору важко пояснити, як, завдяки чому через століття потрясінь, безчестя, знищення вдалося пронести духовну естетичну суть народу, зберегти, утвердити її в пам'яті поколінь, зберегти кращі художні зразки, зробити їх основою художнього життя усіх часів. Процес підриву коренів художнього життя, що почався досить рано, з часів монголо-татарських набігів, набирав сили, обмежував можливості творчості народу, був перепоною виходу національно-художніх досягнень на рівень світової культури. Реакцією на це стала концентрація духовності в художніх явищах, встановлення святого ставлення до традицій, до самотутніх основ, зосередженість на народній творчості. Склад характеру українського народу, зміст його ментальності, особливості життєдіяльності, природні умови, в яких він жив, взаємовідносини з іншими народами і їх культурами визначили головні якості його художньої культури. До них належать такі, як:

— висока духовність, що пронизує всі художні явища. Духовність українців поєднувала в собі духовні начала язичества та духовну основу християнства. Найповніше вона була втілена в художній системі Київської Русі, коли духовність виступала головним життєвим орієнтиром. Зосередженість на оспівуванні радості і смутку людей, їх мужності і простоти, любові до світу, героїки та моральної чистоти, готовності постраждати за праве діло і т. п., тобто спрямованість до духовної досконалості визнається властивою рисою для українського художнього життя всіх часів, відрізняє його зміст і напрям. При цьому митці відмовляються від залучення до художнього процесу всього того, що надмірно потворне, що є людською вадою, відштовхує, наповнено жорстокістю тощо. Вони акцентують увагу на пізнанні життя через кохання, на житті з любов'ю, завдяки любові, стверджують благородство і високу мораль;

— дотримання в художній діяльності етичних ідеалів. Подібно до того, як у греків у понятті калокагатії об'єднувались уявлення про добро і красу, в українській художній культурі явища краси існували лише в проявах добра, любові, справедливості. Будь-який вид художньої творчості, все мистецтво і за змістом, і за формою пронизані високою мораллю, підпорядковані їй;

— порівняно довготривале збереження в художньому житті усного типу культури, його визначальної ролі в процесі культурної еволюції. Завдяки цьому українська художня система найбільш повно виявила себе в народних піснях і танцях, в звичаях та обрядах, у народній музиці та живопису і т. п. Крім того, усний тип культури характеризує анонімний суб'єкт. Він пов'язаний з тим, що в створенні художніх цінностей бере участь велика кількість людей. Усний тип культури базується на залученні в процес створення художніх цінностей практично кожної людини, реалізує себе в народній творчості;

— зосередженість художніх процесів у системі народного життя. Власне у сфері народної творчості повніше всього і яскравіше зосередився художній пафос нації, тут закріплені її головні художні досягнення. Професійна гілка мистецтва, що виникла в Київській Русі, довгий час розвивалася в руслі народного мистецтва, дотримуючись його форм і відповідаючи його вимогам. І лише наприкінці XVII—XVIII ст. остаточно відбувся водоподіл професійного та народного мистецтва, хоча українських художників-професіоналів відрізняв потяг до народних витоків, зосередженість на народних ідеалах, бажання дійти до суті через видиму оболочку речей і явищ.

Прагнення краси, прекрасного охоплювало всі сфери життя українців, з'являлося в усіх видах життєдіяльності. Історія свідчить про те, що майже всі життєві ситуації український народ намагався наповнити красою, її вищий прояв він вбачав у природі, вважав своїм ідеалом природну красу. Ідеалам природної краси намагалися підпорядкувати устрій побуту, їх дотримувалися у творах мистецтва. Світло, порядок, гармонія лежали в основі прекрасного, склали сенс художніх процесів в Україні.

Твори української художньої системи (і традиційного, і професійного мистецтва) насичені поетичністю

та ліричністю. Поетичність у художній творчості обумовлена поетикою взаємовідносин українців з природою, відносин у сім'ї, взаємин між чоловіком та жінкою. Здіймаючись над повсякденністю, наповнюючи життєві тягарі ліричними планами та надіями, поетичні основи з'являються в людських radoцax та стражданнях. В художніх творах завжди підкреслювали моральну чистоту, душевне благородство людини, зосереджували увагу на щирості, піднесеності людей і природи. Поетичність виявляє себе в емоційній насиченості, мрійливості, піднесеності художніх творів. Ліричність, як одна з ознак української художньої культури, пов'язана з потребою українців відтворити будь-які події, будь-які явища у формі суб'єктивних переживань, надати їм інтимного забарвлення. Її наявність робить твори мистецтва близькими та зрозумілими всім людям, забезпечує панування в них душевних, почуттєво-родинних основ, стверджує співпереживання й співчуття.

В українській художній культурі не можна не звернути увагу на те, що її твори сповнені світлого трагізму, світлого смутку та героїчності. Витоки трагізму виходять з самого життя українців — драматичного, навіть трагічного, але сповненого оптимізму, віри в справедливість, в незалежне майбутнє. Волелюбство в умовах постійного гноблення, надія при майже повній безвихідності відрізняли український народ, надавали навіть найдраматичнішим ситуаціям оптимістичного характеру. Тому стан смутку наповнювався світлом віри, надії, любові. Бажання добути Волю, незалежність вимагало героїчних вчинків. Врятування Батьківщини-Матері, її звільнення було пов'язано з ідеєю героя, його жертвою в ім'я перемоги. Смуток і віра, героїзм і надія — начала, що визначають художнє життя в Україні.

Згадані якості української художньої культури не вичерпують її багатогранність та глибину, хоча й можуть бути її загальною характеристикою, яка дає уявлення про її самобутність, неповторність. Ці якості виявляються в усіх компонентах художнього процесу, але більш всього пов'язані з народною творчістю. Про це свідчать різні види мистецтва.

Так, однією з найважливіших якісних ознак української музичної культури вважається ліричність. У музиці, яка використовує мову емоцій, відобража-

ються всі відтінки ліричних почуттів, про що говорять твори як професійної, так і народної творчості. «Спів козаків тішить душу і зціляє від смутку, бо їх наспів приємний, йде від серця і виконується немов би з одних уст, вони палко люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії»¹, — так визначав суттєвість українського співу Павло Алеппський, що подорожував по Україні разом зі своїм батьком — антиохійським патріархом Макарієм III. Наповнена світлом, ліричною граціозністю музична творчість України оспівує красу природи, відрізняється тематичним багатством. Поетичні образи української музики характеризуються світлим величальним началом, вони сповнені красою, силою, коханням. Разом із тим у них присутні і драматичні, і епічні елементи. Значна частина творів, навіть ліричних пісень, пронизана почуттям глибокої скорботи, присвячена пам'яті героїв-захисників рідної землі. Серед жанрів української музики особливе місце належить думам, в яких глибока трагедійність поєднана з величавим героїчним пафосом та ліризмом. Висока етична спрямованість, драматичний метод відображення дійсності характеризує думу — одне з найунікальніших, неповторних явищ української музики.

Нахил українців до поетичної творчості, їх любов до вишуканого, крім музики, досить яскраво виявилися в літературі, що також увібрала в себе якісні особливості української культури. Як свідчать літературознавці, вона до краю сповнена демократизму, гуманізму. Найповніші самотутні начала української літератури втілені у поезії. Літературні твори, написані в Україні, містять нотки смутку, меланхолії, досить тонкого гумору. Вони характеризуються високою художністю, ліричністю, схвильованістю, жагучістю. Темі краси і величі Батьківщини-Матері, природи, героїзму і жертвовності за Батьківщину-Матір, за волю, осудження політики роздору, возвеличення моральної краси людини характерні для літературної творчості в Україні. Тут особливо впадає у вічі єдність естетичної та етичної основи: добро в письмовій та усній словесності українців завжди прекрасне, а прекрасне невідділено від доброго. Вже фольклор найдавніших часів, на думку М. Грушевського, відрізняється моно-

¹ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву XVII веке. М., 1897. С. 180.

та діалогічністю розкриття сюжету, ліризмом і епізмом, суб'єктивізмом та колективізмом, а його поетичні форми існують в синтезі з ритмікою, вокалізмом та музичністю, знаходять повне відображення в театральних (святково-обрядових) дійствах.

Подібні якісні відмінності можна простежити в образотворчому мистецтві, що відрізняється поетичною ширістю, святковою піднесеністю, об'єднує в собі моральну чистоту і людяність. Починаючи з ефектного розмаїття розписів з переважанням золотистих відтінків давніх часів і закінчуючи полотнами живописців-професіоналів, образотворче мистецтво України характеризується інтимністю, спрямованістю до людських почуттів. Його невід'ємними ознаками мистецтвознавці вважають занурення у внутрішній світ природи та людини, зосередженість на гармонії природних та людських начал, глибоку духовну насиченість, красу колориту. Особливої концентрації при цьому українські художні основи знайшли в іконопису, в першу чергу, в циклах страстей та святковому циклі. Суттєво те, що звернення до мук Христа було пов'язано як з християнським почуттям любові та глибокої пошани, поклонінням стражданням, що випали на долю Бога, що переніс їх в ім'я людей; так із народними прагненнями до самопожертви заради Волі, незалежної держави, з неприязню до зради та несправедливості. Христос — символ подвижництва, ясного розуму, сили переконання, твердості характеру — мав величезне значення для духовних орієнтирів українців. Одночасно, ідея заступництва від ворожих сил, врятування від житейських смутків зосереджувалась в образі Богородиці, що уособлювала Ідеал самовідданої материнської любові. Опоетизоване відношення українців до землі, природи, краса та благочестя, душевна чистота, внутрішня зосередженість і чекання, м'якість, ліричність, підкреслюють мистецтвознавці, лежить в основі українського народного образотворчого мистецтва та мистецтва професійного.

Відображенням особливостей української художньої культури в архітектурі можна вважати те, що вона поєднувалась із природою, органічно впліталась в неї, але не здіймалась над нею, не переважала її. В ній досить широко використовувались орнаментально-декоративні засоби, вона відрізнялась благородною простою своїх нехитрих форм, гармонією, масштабністю.

В архітектурі також реалізувались погляди на місто як на образ прекрасного, на споруду як на втілення загального прекрасного.

Самобутність української художньої культури знаходить своє відображення і в інших видах мистецтва. Наприклад, очевидна неповторність українського декоративно-прикладного мистецтва, концентрацією якого можна вважати мистецтво орнаменту, що ввійшло в життя і побут українців, оточуючи їх повсякденність. Театрознавцями констатується факт існування українського національного театру, в тому числі національних акторської та режисерської шкіл, у змісті і формі яких можна легко прослідкувати якості, властиві українській національній культурі.

У контексті роздумів про особливості української художньої культури є сенс звернути увагу на ті образні основи, котрі супроводжують її історичний шлях, органічно входять у канву творів мистецтва, уособлюють в собі українські основи. Мова йде про жіночий образ і образ дороги. Жіночий символ, народження якого пов'язане із землеробською культурою, матріархатом, походить від Землі, Матері, Лади, Березині, Оранти-заступниці. В ньому відображалась та відбивалась прихильність народу до терплячості, доброти, тепла, співробітництва та взаємодопомоги. Він органічно продовжував і концентрував такі особливості українців, як дружелюбність, ліричність, лагідність, заспокоєність, м'який гумор. Як і жінка в повсякденному житті, жінка, жіночий образ у мистецтві оточений любов'ю, глибоким епітетом. Жіночі основи надають художнім явищам м'якості, лагідності, сердечності, обумовлюють відсутність у них різких тонів, категоричності, агресивно-наступальних дій. Жіночий образ в українському художньому житті сповнений краси, любові, віри і надії, однак не позбавлений драматичного, навіть трагічного начала. Він невіддільний від Батьківщини-Матері, її Долі, випробувань, що випали на неї.

Зосередженість життєвих прагнень українців на досягненні незалежності, звільненні України від ворогів, бажанні її самовизначення пов'язана з прихильністю української художньої культури до образу дороги, який виступає в ній як конструктивна, центральна основа. Художнє порівняння України-Батьківщини з чайкою, яка «вивела діток при битій дорозі»,— один

із фундаментальних образів національної культури. З ним тісно пов'язаний ще один образ-символ України, втілений в її художній системі — образ козака, бандуриста-кобзаря. Якщо звернутись до художніх явищ, які створені народом, органічно походять із національного ґрунту, то в них таким чи іншим чином з'являється образ дороги-шляху і Кобзаря, що йде цим тернистим шляхом, складає думи про долю рідної неньки Батьківщини, її красу та доброту, про тих, хто поклав своє життя у важких битвах з ворогом, про непохитну жагу свободи. Тягарі, скрутності дороги, злидні і випробування компенсує чудова рідна українська природа, близькість із нею і допомога від неї, подолати всю важкість шляху сприяє любов Матері-Батьківщини, порідненість українців, їх бажання самовдосконалення.

Невід'ємною рисою української художньої культури, яка забезпечила її виживання в найжорстокіших умовах, є її поєднання з життям народу, її вплетення в народний побут. Досить, в зв'язку з цим, ще раз звернути увагу на Дім українців. Вбрання української хати, обов'язковими елементами якої є розписана ніч, вишиті рушники, вирізні та оздоблені тарілки, глечики тощо, одяг українців, обов'язковий вишневий садок коло хати та ін. виступає красномовним свідченням того, що художні основи були присутні у кожному елементі побуту, в кожному його складовому компоненті. Дім був своєрідним центром втілення властивої українському народу ідеї єднання, добра і краси, яка реалізувалась в предметній формі через сімейний уклад, сімейні відносини, взаємодію з сусідами, навколишньою природою і т. д. Дім був не лише центром життєдіяльності мікросім'ї, а й макросім'ї, українського Роду, всі взаємовідносини якого, його устрій, його ідеали визначились панестетизмом. Починаючи від пісень, писанок і закінчуючи чисто побутовими предметами — ложка, лава, ярмо для волів і т. п. — все було підпорядковане одній ідеї — ідеї краси, ідеї прекрасного.

Найповніше художні прагнення народу, їх суттєвість і спрямованість втілені в такому невід'ємному компоненті національної культури, як свята та обряди. Особливістю українських свят та обрядів є їх насиченість піснями, танцями, підпорядкованість найскладнішим драматичним законам, пронизаність теат-

ралізованими діями. Вони відрізняються своїми специфічними пластичними та кольоровими малюнками, базуються на складних поетичних текстах високого художнього рівня і т. д. Українська обрядовість і святковість має яскраво виражену художню спрямованість, базується на вишуканих художніх образах, передбачає органічне включення людей в художню діяльність, котра забезпечує їх створення, тобто вимагає участь усіх людей в таїнстві творення свята чи обряду. Інакше кажучи, українські свята та обряди усували їх пасивне використання, а планували активний процес їх створення кожною людиною.

Нарешті, варто звернути увагу на становище художника в Україні. Тут його здавна шанували, до його думок прислухалися, на його погляди орієнтувалися. Святими для українського народу стали Т. Шевченко та Г. Сковорода, портрети яких нерідко висіли на покутті сільської хати разом з образами, прикрашались рушниками, вшановувались поряд з іконами. Проте, долі художників не відрізнялись ні легкістю, ні простотою, — вони, начебто, повторювали, відображали долю свого народу. І бідність, і невизнаність і звинувачення у вторинності — все це супроводжувало практично кожного митця на його шляху. Жорстка централізація художніх процесів з боку держав, що підпорядковували собі Україну, звужували поле діяльності майстрів, обмежували можливості реалізації творчих нахилів і потенцій. Імена багатьох художників забувались, їх відкриття часто не визнавались або применшувались. Український художник, таким чином, частіше всього залишався невідомим як для світової художньої культури, так і для свого народу.

Отже, український народ жив у специфічній художній системі, яка виражала сутність його ментальності, була пов'язана з усіма процесами повсякденної діяльності, що найповніше і найглибше проявилася в народній творчості.

Історія українського художнього життя

Розділ 3

СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Стан української художньої культури не залишався незмінним у процесі історичного шляху народу. В контексті долі України можна розглядати зміни в її художньому житті, говорити про особливості виявлення художньої самобутності, розкривати характер реалізації тих якісних основ, котрі притаманні художній системі українців.

Українська культура в системі світових культур

Питання про корені української культури досі є дискусійним. Разом з тим безперечним є визнання того факту, що українська культура в своєму бутті тісно пов'язана з індоєвропейськими початками, але проблема часу та місця налагоджування цих зв'язків, їх характер розуміють і пояснюють неоднаково. Взагалі розмова про взаємодії української художньої культури з іншими культурами дуже складна і багатоплानова, тому не існує однозначного погляду на історичні витoki культури українців. Якщо підтримати побажання, висловлене раніше, і зазирнути в сиву давнину вітчизняного художнього життя, то необхідно віділити ті світові культурні явища, котрі відіграли суттєву роль у творенні цього феномена.

Як вважають фахівці-культурологи¹, українська

¹ Грушевський М. С. Очерки истории украинского народа. К., 1990; Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. К., 1992.; Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. К., 1992; Шевчук В. Мислене дерево. К., 1989; Богдан Лончина. Українська культура: Короткий огляд. Нью-Йорк, 1983 та ін.

культура в своєму розвитку спиралася на взаємодію з типами культур, котрі так чи інакше впливали на неї та проявлялися в ній: доіндоєвропейську, індоєвропейську, слов'янську, балканську, іранську, західноєвропейську тощо. Особливо значущими для української культури були при цьому зв'язки з доіндоєвропейськими, індоєвропейськими, слов'янськими, балканськими, іранськими, алтайськими культурними колами. Вони знаходились в основі її початків, в той час як антична, германська, візантійська, західноєвропейська культури, так би мовити, намощувались на ту базу, що була запроваджена насамперед.

Найбільш глибинними в культурі українців вважаються ті починання, котрі виходять з доіндоєвропейських зародків, зростають із взаємодії з середземноморським культурним колом. Наочним підтвердженням цього факту є те, що завдяки цим зв'язкам в землях України почали приручати тварин, використовувати плуг у хліборобській праці; тут набули розповсюдження такі злакові культури, як пшениця, просо, ячмінь; з'явилася рогова і камінна мотика, кістяний і дерев'яний серп — знаряддя, з якими до цього не були знайомі. Археологи гадають, що саме тоді були закладені основи будівництва українського типу хати. Нарешті, таке явище, як матріархат, на думку вчених, також віддзеркалює вплив доіндоєвропейських культурних традицій. Пізніше яскраво виявляють себе в історії української культури індоєвропейські культурні впливи. Фахівці стверджують, що саме вони забезпечили перехід в українських землях до патріархату, установлення культу сонця в житті праукраїнців. Крім того, індоєвропейські основи проявляються в українській мові, про що свідчить походження слів: мати, син, дочка, дім, двері, вівця, вода, влада та ін. Можливо, саме завдяки зв'язкам з індоєвропейським культурним колом на території України почав запроваджуватися обряд поховання на саях серед літа, розповсюджений в княжу добу¹.

Про слов'янські корені української культури говорить орієнтація на патріархальну родину як підставу суспільної організації, базу функціонування громади на засадах самостійних родів, господарств, що

¹ Про це говориться у такому творі, як «Повчання Володимира Мономаха».

самі за себе відповідали і самі про себе дбали. Завдяки слов'янським джерелам був наданий поштовх до розвитку міст, котрі ставали політичними центрами. Ними правило віче, їх боронили військові дружини. Від слов'ян залишилось шанування природи, почуття глибокої поваги до її сил, віра в потойбічне життя. Крім того, український народ успадкував від слов'янських племен такі якості, як свободолюбивість, гостинність, любов до співу й музики, чеснота і вірність, прихильність до бражництва тощо. Безперечно й те, що українська мова пов'язана з мовою слов'ян, вона наповнена словами слов'янського походження: кінь, стіл, ніж, голуб, яблуко та ін.

Балканські та іранські культурні явища, на думку культурологів, також проявляються в процесі становлення української культури. Але досі ці зв'язки надто мало досліджені, тому розкриття характеру та особливостей їх виявлення в культурному житті українців досить складне і вимагає звернення до спеціальних дослідницьких праць. Разом із тим, безперечним свідченням наявності балканської та іранської спадщини в українській культурі можна вважати те, що українська мова складається з безлічі слів, які мають іранське походження (курка, чобіт, сокира тощо), а також той факт, що на території України були поширені металеві ювелірні вироби, споріднені з іранськими і балканськими типами культури.

Помітний, хоч і не до кінця досліджений, слід в українській культурі залишили алтайські культурні починання. Найбільш яскравими наочними проявами взаємодії з алтайським культурним колом вважають такі явища в українській культурі, як гоління волосся, оселедець, танок навприсядки, толерантність тощо. В українській мові, крім того, існує багато слів, які мають тюркське походження: козак, отаман, кошовий, майдан, шаравари та ін.

Значний внесок в українську культуру зробив феномен античної (грецької і римської) культури. Спільним для цих культурних типів був пріоритет краси в усіх видах життєдіяльності; ідеалізація краси як добра та добра як краси; прагнення людини до самодосконалення, її прихильність ідеї служіння Вітчизні, державі. Близькість античної та української культур проявляється ще й в тому, що греки багато в чому сприяли становленню та затвердженню худож-

нього смаку праукраїнців. Більш того, останні зберегли в собі римський бойовий дух, римську школу дисципліни, громадських обов'язків, виховання, а разом із тим, і багато слів, які мають римське походження.

Культурологи, котрі досліджують сутність, витoki та характер української культури, констатують прояв у ній засад германської культури. Цей висновок вони роблять на підставі того, що завдяки германській культурі люди в українських землях мали перше знайомство з християнством (через місіонерів). Одночасно вчені виявили в Україні схожі з германськими елементи військового устрою, права, усної словесності. Нарешті, за рахунок слів германського походження була збагачена українська мова.

Вельми помітний слід в українській культурі залишила справпраця з Візантією. Остання являла собою безпосередню спадкоємицю культурного феномена античності, тому була дуже зрозуміла для людей, які жили в землях України. Візантійські художні канони приймали у землях України без вагання, навіть із захопленням. Православна християнська релігія, церква та її устрій, азбука, зразки літератури, іконопису, архітектури тощо своїми коріннями пов'язані з візантійськими феноменами. Більш того, державний устрій Візантії, її політичне життя не були знехтувані в процесі життєвого шляху Київської держави. Зрештою, фахівці вважають, що в процесах еволюції, в історії української науки не останню роль відігравали наукові досягнення візантійських учених, а також звертають увагу на те, що українська мова одержала стимул для свого розвитку внаслідок вживання слів візантійського походження.

В контексті розмови про зв'язок української культури з світовими культурами неможливо не зупинитися на взаємодіях вітчизняних та західноєвропейських культурних засад. До речі, на думку культурологів, у духовному феномені України щасливо поєднані культурні типи Заходу та Сходу, які чудово й гармонійно споріднені. Історія свідчить про те, що співпрацю України й Західної Європи зміцнювали династичні шлюби, політичні взаємодії, торгові відносини тощо. Виявлення спадкоємності між українською та західноєвропейською культурами можна спостерігати в мові, релігії, архітектурі, літературі і тому подібно. Культурні контакти України й Західної Європи особливо ак-

тивізувалися в XVI—XVIII ст., тобто в той час, коли українська молодь отримувала освіту в університетах Польщі, Голландії, Франції, Італії і Англії, мала змогу збагнути суть західного життя, його характер, дух тощо.

Очевидно, що українська культура в цілому і художня культура, зокрема, формувалася, зміцнювалася й еволюціонувала не осторонь від світової культури, від її верстового шляху, а на основі активних взаємодій з іншими культурами — як із найдальшими у часі і просторі, так і з тими, що безпосередньо перепліталися з нею. В останньому випадку мається на увазі, що найближчі до української культури — російська, білоруська, польська. Вони настільки споріднені з українською художньою системою, що деякі культурологи розглядають останню як один з варіантів російської або польської культури. Аргументами, які свідчать проти подібного тлумачення явища української художньої культури, можуть бути, в першу чергу, обряди, традиції, звичаї українського народу, уклад його життя, мова, вірування тощо, котрі несхожі на аналогічні явища інших народів (в тому числі російського та білоруського), тому що базуються на ментальності нації, виходять з національних образів світу.

Прадавні часи на території України

Спробуймо зазирнути в світ культури, який характеризував тих, хто жив у землях України в прадавні часи. Історики вважають, що зародження в них культури сягає в далеке минуле, яке визначається як палеоліт. Саме тоді починається оформлення двох груп європейських культур: одна з них охоплювала північну Германію, Польщу, північні землі Східної Європи, інша — південні землі Європи від Піренеїв, південної Франції, Швейцарії, Чехії, Білорусі, України. Потім еволюція культури в українських землях минає епоху мезоліту, неоліту і досягає особливого злету в добу Трипілля. Зупинімося на цьому часі розвитку культури більш докладно, тому що у ту добу з'являються ті культурні начала, котрі потім виявилися в художній системі українців.

Археологічні розкопки, взагалі дослідження археологів, надають можливість вважати, що вже в сиву давнину люди, які жили в землях сучасної України, мали і релігійні уявлення, і пов'язані з ними обряди. На-

приклад, знахідки людських постатей із каменю та кості, фігур тварин тощо розглядаються як атрибути божества родючості, а також вважаються елементами вірувань та обрядів тих племен, що були з ними пов'язані. Місця поховання, котрі відкрили археологи, також підтверджують цю гіпотезу, надають підставу говорити про існування віри в загробне життя.

Ті пам'ятки, котрі дійшли до нас, дають змогу твердити, що люди тоді вірили в найвищу силу, воліли залучити її собі на допомогу й використовували для цього усілякі знаки, зображення, магичні дії (саме цим можна пояснити широке розповсюдження постатей жінок, тварин, птахів, малюнків та різьби на стінах, орнаменту на браслетах тощо). Вони жили не тільки в гротах та печерах, а й в оселях типу куреня, стіни яких прикрашали бивнями та кістками мамонтів, шкурами тварин.

Пізніше, в умовах неоліту, людина вийшла за межі тієї вузької території, в котрій вона жила, й завдяки тому люди почали активно взаємодіяти на рівні племен. Прийшов час переплетіння і співпраці культур. Перехід до землеробства сприяв зміцненню культу жінки — це був час матріархату, який базувався на релігійних уявленнях, в котрих головна роль належала культу Богині-Матері.

Наприкінці неоліту виникає явище трипільської культури (від села Трипільля біля Києва, де вперше були виявлені її пам'ятки), хоч її межі значно ширші: з трипільською культурою пов'язують життя племен, що заселявали Наддніпров'я та Придніпров'я. Саме тоді особливого піднесення досягає розвиток гончарства. Його вироби, перш за все, посуд уражають не тільки різноманітністю форм, а й досконалістю орнаменту: врізного, розписного, — де домінує спіраль, стилізовані рослини, стилізовані постаті тварин та людей. Широке розповсюдження мали і керамічні фігури різних тварин та людей. Треба звернути увагу на те, що серед антропоморфних фігур провідне місце займали жіночі статуетки, причому кількох типів: стилізована жіноча постать без ніг, яка закінчувалася клином; більш реалістична постать, що мала позначені, але не до кінця визначені ноги; постать жінки, що сидить; інколи жіночі статуетки з дитиною на руках. Фахівці дійшли висновку, що в трипільській культурі був збережений культ Богині-Матері, іс-

їували космічні образи, зокрема, образ сонця, був розвинутий культ плодючості та вогню. Одночасно саме тоді беруть початок вірування в «діда», «дідька», «домовика», котрі пов'язані з культом вогню, з уявленням трипільців про домашнє вогнище.

Цікаво й те, що для трипільської культури властивий, поряд з культом жіночої плодючості, культ бика (голова бика з розлогими рогами прикрашала посуд; знайдені фігури биків, що нагадують нам кріто-мікенську культуру), а також культ інших тварин — оленя, кози, вовка тощо.

Біля III тисячоліття до н. е. територія, на якій формувалась та розвивалась трипільська культура, була захоплена новими поселенцями, менш розвинутими в культурному відношенні, але такими, що вміли обробляти мідь. На території України почалась епоха міді й бронзи, пов'язана з активним переміщенням значної маси людей, а звідси і з постійними культурними взаємодіями. Разом з тим, незважаючи на інтенсивні переплетіння культур, продовжували своє життя й культурні основи, притаманні трипільській культурі.

І в наступний час — (залізний вік) трипільська культура продовжувала проявляти себе, хоча, природно, трансформувалася відповідно зі зміною обставин. Наприклад, у культурі, що існувала тоді на території України змінились та заглибились античні культурні традиції, з'явились елементи скотарської культури, про що свідчить скіфська культура, зміст та форма якої базувалися на трипільсько-античній основі: це можна простежити на скіфських легендах, на зразках декоративно-прикладного мистецтва, на зразках вазопису, прикрас, орнаменту та ін.

Підкреслимо, що через землі України пересувалося багато народів, тому сформовані осідлим населенням культурні засади органічно поєднувались з тими культурними системами, котрі ці народи приносили з собою. На цих основах забезпечувалося утвердження своєрідного типу культури, ядром якого все ж залишалась трипільська база. Найбільш концентровано ця культура відбивалась у слов'янських племенах, особливо в південній групі східно-слов'янських племен, в першу чергу, антів та венедів.

Спосіб життя слов'ян визначався особливостями характеру. Багаточисельні джерела повідомляють про те, що слов'яни — люди спокійні, тихі, працьовиті,

добродушні та приязнені. Одночасно вони відомі своєю войовничістю, волелюбністю, сміливістю та терпимістю. Суворість родинних стосунків, щирість, гостинність слов'ян поєднувались із поетичним, веселим характером. Пісня, танок, музика, вино, бражництво супроводжували їхнє життя, природно входили в їх побут. Але лагідність та покора не заважали слов'янам в походах здобути славу людей жорстоких й немилосердних, тих, хто не має жалю до ворогів.

Світогляд слов'ян був заснований на культурі природи, шануванні всіх природних сил. Вони поважали єдиного бога, а також поклонялися великій кількості надприродних істот. Природа, що оточувала слов'ян, була наповнена величезною кількістю божеств: русалками, лісовиками, польовиками, водяниками, мавками, дядьками, домовиками тощо, які могли приймати і людське, і тваринне обличчя. Живими вважалися й рослини, слов'яни вірили в їх чудодійну силу. Відповідно до цих вірувань творились обряди, звичаї, свята, складались пісні, казки, легенди тощо.

Багато слов'янських обрядів пов'язано з природними явищами. Так, прихід весни зустрічали веснянками, весняними забавами, славили Ярило та Ладу. Існував тиждень русалок, коли за повір'ями русалки виходили з води і гуляли по берегах. Святкували середину зими, найкоротший день — Корочун, а потім найдовший літній день — Купалу. Восени прощалися з літом, святкували день Коструби.

Для того, щоб здобути ласку богів, їм приносили жертви. Але храмів, жерців слов'яни не мали — жертви приносили там, де людина відчувала присутність таємничих сил — в лісі, біля ріки, болота, колодязя, під старими деревами, біля вогню тощо. Одночасно люди вірили в Долю, яка була нікому непідвладна й стояла над всім і всіма.

Віра в Долю поєднувалась із вірою в загробне життя, в існування душі, в можливість появи духа померлого серед живих. Вони допомагали людині, або, навпаки, були проти неї. Духи предків, покійників, вважали слов'яни, жили постійно серед людей, особливо у часи народження, весілля, смерті. І боги, і духи жили з людьми досить мирно, були радісними та веселими, відрізнялись ласкою, лагідністю, оберігали від бід і знегод.

Однією з важливих потреб слов'ян була потреба в

естетичному оточенні, в мистецьких творах. Майже всі мистецькі твори того часу були пов'язані з системою язичеських вірувань, з культом природи, характеризувалися міфологічним змістом. Вони натурально входили в життя і побут людей, не існували поза їх межами. Культура того часу носила синкретичний характер, тому пам'ятки давньослов'янського побуту можна розглядати й як явища художньої творчості. Підтвердженням цього є орнамент посуду, одягу, зброї, знарядь праці, зображення язичницького бога тощо. І орнаменти, і візерунки, і всілякі зображення мали конкретне призначення: оберігати людину від усіляких лих, бід, нещастя, допомагати їй жити і працювати. Всі художні прояви відрізнялися символічним характером, універсальністю: так, улюблений слов'янами орнамент — розетка — символізував сонце, хвиляста лінія — воду, горизонтальна — землю, квадрат, поділений на чотири рівних частини з крапками, був символом засіяного лану тощо. В зображеннях зооморфних образів коня, птахів, фантастичних тварин та істот втілювалися язичеські вірування. Слов'янами були створені цілі композиції, побудовані на образах язичницьких богів, котрі уособлювали сили природи: жіноча постать з піднятими руками-гілками знаменувала велику богиню, заступницю (Берегиню) життя, що сприяє зародженню життя, плідності. Крім того, в художніх явищах, створених слов'янами, дослідники вбачають відгомін первісного культу світового дерева — «дерева життя»: це можна прослідкувати на прикладах зображення рослин, що вертикально піднімаються на рушниках, декоративних розписах, у композиційних основах орнаментики, в об'ємно-просторовій композиції житла та ін. Своєрідним згустком міфологічних і художніх образів були також писанки, які мали символічне значення, бо концентрували в собі універсальний погляд на світ.

Естетичні, зокрема, художні уявлення та смаки стародавніх русичів знайшли відображення, в першу чергу, в дерев'яному будівництві та декоративно-житковому мистецтві, музично-поетичній творчості.

Художнє життя за прадавніх часів

Архітектуру того часу ми можемо лише уявити на основі відомостей, які дає археологія. Відповідно до археологічних даних споруди слов'ян відзначаються

високою технікою зрубних конструкцій, свідчать про давні будівельні традиції, мають розвинену композицію, оздоблені різьбленими деталями. Так, народне житло пройшло багатомістовий шлях розвитку, взагалі характеризується тим, що житла були великі (більші ніж сучасні хати українського селянина), однокім'ятні, або дво-, три- та багатокім'ятні; кожний кім'ят мав піч або грубу. Будувались ці хати з брусів, поставлених сторч і обмазаних ззовні і з середини грубим шаром глини, або з вальків глини — саманним способом (хати, знайдені на урочищі Коломщини, коло села Халеп'я, у Володимирівці на Уманщині). Вже в період пізнього палеоліту слов'янські племена будували унікальні житлові споруди з дерева, бивнів та кісток мамонта, оленячих роїв, які використовували як каркаси для складних куренів, котрі зверху покривали шкірою тварини, а основу закріплювали іноді кам'яними плитами (Мезинська, Межиріцька стоянки). Пізніше, в добу так званої зарубинецької культури (III ст. до н. е. — II ст. н. е.) житлові споруди були зроблені прямокутними напівземлянками, що заглиблялися у ґрунт. Стіни робили з плетневого каркасу, який обмазували глиною, для опалення використовували відкриті вогнища, що робили на добу. Для зберігання припасів поблизу житла використовували господарські ями. Потім (з кінця II ст. н. е. — до початку I ст., у так звану черняхівську культуру) почали будувати наземні глинобитні будинки на деревоземному каркасі та напівземлянки. Поруч із житлом будували сараї для утримання худоби, споруди для зберігання хліба, господарського інвентаря тощо. Архітектура V—X ст. пов'язана з напівземлянками стовпової та зрубною конструкції з печами, камінками та вікнами, з оборонними спорудами, укріпленими поселеннями — городищами, які були розташовані у центрі селищ та захищені ровами, валами і дерев'яними стінами.

В цілому архітектура прадавніх часів відрізняється тим, що в ній максимально враховувались природні умови, оселі будувались біля водоймищ, на захищених від вітрів ділянках, в будівлі використовувались ландшафтні особливості.

З найдавніших часів в архітектурі знайшли яскравий вияв спадковість традицій, естетичні засади, доцільність і соціальна зумовленість. Обов'язковим еле-

ментом оселі завжди була піч та покуть, червоний кут. Житло мало різноманітне декоративно-художнє оздоблення: це й різьблення, й розпис, й кераміка тощо. Це свідчить про розповсюдженість у той час декоративно-вжиткового мистецтва. Пам'ятки його дійшли до нас у великій кількості. Так, різьблення по дереву було добре відоме слов'янам, що жили на території України, і існувало в орнаментальних формах. Різьбленням прикрашали найважливіші архітектурні деталі: фронтони, вікна, двері, сволюки; ужиткові предмети: скрині, дерев'яний посуд, знаряддя праці та ін. Улюбленими мотивами оздоблення вважаються геометричні (трикутники, ромби, квадрати), солярні (зірка, хрести, кола), рослинні (гілки, квіти), зооморфні (силуети кінських голів, птахи). Зразки декоративно-художнього мистецтва пов'язані з ковальським та ювелірним ремеслом. Найбільш цікавими його пам'ятками вважаються фібули — бронзові застібки, різноманітні пряжки, бляшки-нашивки тощо. Прикладом творів такого типу можуть бути чисельні срібні бляшки у вигляді коней чи якихось фантастичних тварин, які, взявшись у боки, виконують ритуальний танок (знайдені в Мартинівському скарбі на Київщині і належать до VI ст.). Можна в даному контексті нагадати ще про фібулу, котра була знайдена біля хутора Бажки Зіньківського повіту Полтавської губернії в 1906 р., і належить до VI—VII ст. Вона має складну композицію, в якій відображена цікава та складна картина світу давніх слов'ян: небо, земля, долішній світ.

Нарешті, улюбленим матеріалом вжиткового декоративного мистецтва слов'ян була кераміка. Посуд оздоблювався різноманітними орнаментами, які виконувались у техніці гранування, карбування, штампування, рель'єфу. Про те, яке значення мало оздоблення посуду для слов'ян, можна дізнатися з досліджень Б. Рибаківа. Він доводить: у системі орнаментів, що оздоблюють посуд, втілений своєрідний слов'янський календар, де символічно зображений річний цикл хліборобської праці й означені її зв'язки (таких своєрідних посудин-календарів вчений нараховує біля десяти).

Невід'ємною художньою ознакою життя давніх часів були такі явища народного образотворчого мистецтва, як колір та візерунки. Колір мав смислове

значення: червоний символізував життєдайні сили, був кольором вогню та сонця; жовтий пов'язувався з досягними плодами, зерном та уособлював добробут; зелений був кольором весни, означав розквіт природи, її відродження. Використання кольорів носило поліхромний характер, вони відрізнялися яскравістю й, разом з тим, узгодженістю, що підкреслюють кольори одягу, оформлення житлових та господарських споруд тощо. Вже розкопки Мезинської стоянки говорять про існування народного малюнка: тут кістки мамонта розмальовані червоною фарбою. Навіть вікна трипільського житла окантовані геометричним орнаментом. Цікаво те, що в розписах, як і в різьбленні, взагалі в декоративно-ужитковому мистецтві, присутні архаїчні солярні знаки, рослинні мотиви, тут зосереджений образ світу слов'ян. Свідченням цього є писанки, рушники та інше. На жаль, жодних даних про язичеський живопис немає, хоч відомо, що у слов'ян святилища та храми оздоблювали живописом, а також різьбленням та скульптурою.

До речі, до наших днів дійшло кілька пам'ятників скульптури того часу. Це три статуї язичницьких богів у вигляді кам'яних стовпів, що увінчані схематичними зображеннями людських облич (с. Іванівка Жмельницької області), а також кам'яна скульптура слов'янського бога Світсвида (відома як Збручський ідол), й рельєф на скелі біля печери (с. Буш, поблизу Кам'янця-Подільського) з зображенням священного дерева, на якому сидить півень (охоронець від злих сил), а перед ним — постать людини навколішках в молитовній позі, за нею — зображення оленя. В згаданих творах зображення зроблені досить схематично та узагальнено, але майстерно й образно. Ціла система розуміння світу слов'янами утілюється в цих прадавніх зразках художнього життя.

Найяскравішим концентратом життєвого досвіду слов'ян, їхнього світогляду, ідеалів, мудрості вважається усна творчість. Її предметна форма, перш за все, пов'язана з календарно-обрядовою поезією, обрядовим фольклором, фантастичними оповідками, героїчним епосом. Відомо, що з давніх часів прийшли обрядові пісні (на Купала, колядки, щедрівки, закляття, плачі, героїчні співи тощо), танок (наприклад, типом архаїчного хороводу вважаються так звані «кривий танець», яким почитаються майже завжди

весняні ігри). Дослідники свідчать про те, що на території України з доісторичного часу залишилися пам'ятки музичної культури. Вони вважають, що музика посідала важливе місце в побуті населення. Це підтверджують знайдені вченими різні музичні інструменти, пісні, які дійшли до нашого часу. Хоча про рівень музичної культури того давнього часу, про функції інструментарію, тим більш про особливості звукової системи мало що відомо, кількість таких пам'яток, «географія» їх розповсюдження підтвержують значну роль цього мистецтва в дозвіллі, повсякденному житті й віруваннях наших далеких предків. З глибини віків прийшли з музикою звичаї, що становлять нині своєрідні «живі» релікти мистецької діяльності і являють собою найдавніше джерело української музичної культури.

Особливе значення в цьому відношенні мають календарно-обрядові пісні, які вражають своїм художньо-образним наповненням і відзначаються стильовою своєрідністю. У них відбито схилення перед силами природи, а також трудові процеси й специфічні звичаї, пов'язані з певними порами року. У народній пам'яті ці пісні збереглися разом із давніми обрядами, яких люди дотримувалися з незапам'ятних часів.

Звертає на себе увагу стильова єдність пісень календарно-обрядового циклу всієї території України. В основі такої єдності лежить спільність анімістичних вірувань наших далеких предків.

Як відомо, Новий рік починався у давніх слов'ян весною. Його відзначення, що знаменувало черговий розквіт сил природи, несло в собі багато святкового та життєствердного. Весняні пісні (веснянки) та хоровади посідали важливе місце в обряді його зустрічі. Сповнені світла, ліричної граціозності, вони вражають своїм тематичним багатством. Залицання, вибір-пари, зародження кохання, жарти, величання, нещасливе кохання, розлука, сатира на багачьких дівок, жіноча доля та протиставлення їй дівочої — далеко не повний перелік тем. Одночасно у багатьох веснянках оспівується краса природи, весняна пора року тощо.

В ігрових піснях значне місце посідають персонажі тваринного світу — птахи, звірі, комахи тощо («Козлик», «Журавель», «Галка», «Зайчик», «Жучок» та ін.). Найчастіше вони алегоричного змісту.

Багато хороводів відображають трудові процеси, наприклад, вирощування сільськогосподарських культур («Мак», «Просо», «Огірочки», «Грушка», «Хрін» тощо). Нерідко в їх зміст вплітаються мотиви кохання, залицяння, сімейних взаємин тощо.

З усіх видів пісень календарно-звичаєвої обрядовості веснянки позначені найрізноманітнішими музично-поетичними засобами. Це, передусім, зумовлено самим «розмахом» весняної святковості, багатством розваг, що, звичайно, стимулювало творення нових виражальних засобів.

Залежно від функцій веснянок розвивались їх структура й мелодика. В них спостерігаються різні форми вірша, різні за стилем мелодії. Однак поряд з цим виразно визначаються певні музично-поетичні формули. Пісенні строфи багатьох веснянок складені з двох структурних елементів — заспіву й приспіву. Часто друга половина строфи сприймається як своєрідний рефрен. У ряді веснянок музична строфа розвивається за рахунок повторень одного й того ж мотиву, що впливає зі структури поетичного тексту. Подеколи одна словесно-музична формула кладеться в основу кількох веснянок чи навіть цілої групи пісень.

Кожна місцевість мала свої традиції виконання веснянок, свій репертуар. Проте побутує багато однакових пісень якщо не по всій території України, то в ряді її районів. До їх числа належать «Кривий талець», «Подольночка», «Вербова дощечка», «Просо», «Кострубонько», «Нелюб» та ін. Зрозуміло, що кожна з них виникла в далекому минулому в якомусь одному осередку і згодом поширилась в Україні (а декотрі вийшли і за її межі). Звичайно, ці пісні в різних місцях піддавалися у процесі побутування різним змінам, внаслідок чого з'являлися досить віддалені варіанти, в яких спільними залишалися тільки сюжетні мотиви.

На початку літа веснянки поступалися місцем так званим русальним пісням. За структурною будовою мелодій і ладовими особливостями русальні пісні близькі до купальських та петрівчаних. Але на відміну від останніх, їх наспівів збереглося небагато. Це зумовлено тим, що на одну й ту ж мелодію співалися різні слова.

Купальські й петрівчані пісні також пов'язані з

літом. Якщо мелодії веснянок різноманітні за стилем і колоритом, то пісні літньої пори створені в одному характері. Вони більше, ніж веснянки, мають зразків із спільними мелодіями і позначені стабільною музично-поетичною формою. Звичаї та обряди Купала належать до найдавніших.

На відміну від веснянок, купальських, петрівчаних пісень, котрі виникли на основі трудової діяльності людини, але протягом багатьох століть здійснювали функцію святкової обрядовості, жнивварські (жнивні, заживні, обжинкові) безпосередньо пов'язані з процесом збирання врожаю. Як і всі інші календарні пісні, вони виразно позначені характерними рисами. У кожній місцевості наспівів обжинкових пісень побутує небагато, текстів їх значно більше. При такому співвідношенні групі текстів відповідають певна мелодія і певна формула мелодико-поетичної строфи. На їх основі з'явився ряд варіантів, поширених у багатьох районах України.

Колядки і щедрівки належать до пісень зимової пори. Здебільшого це різні за змістом і функцією пісні, хоча в їхньому стилі й характері багато спільного. Їх співали переважно молодь і діти, вони звучали фактично в один час (як, приміром, пісні купальські й петровчані) і тому складають єдину групу. За змістом, стилем, музично-поетичними образами вони настільки близькі, що їх не завжди можна розрізнити. Це переважно величальні пісні, що співаються під вікном або й у хаті. В них прославляється господар, господиня, інші члени родини, оспівуються їх достоїнства, висловлюються побажання здоров'я і достатку. Поетичні образи подаються у колядках і щедрівках у піднесено-світлому величальному тоні; краса, сила, працьовитість, гречність — далеко не повний перелік побажань тим, до кого спів спрямовується. Тематика колядок і щедрівок багатша за інші типи календарних пісень. У них оспівані не лише побутові мотиви, а й явища громадського життя. У ряді колядок і щедрівок можуть бути згадані конкретні історичні події та особи.

Значне місце у житті людей завжди посідав весільний обряд. У весільних звичаях і піснях усіх східнослов'янських народів знайшли відбиток сліди матриархату, родоплемінні зв'язки. Стародавні форми шлюбу через умикання нареченої відтворені у бага-

тьох піснях (мотиви оберігання молоді, збройного поїзда, який уподіблюється нападам чужинців, втечі молоді від переслідувачів тощо). Більш того, весільні пісні та звичаї містять основи первісних вірувань, про це виразно говорять їх пантеїстичні мотиви й антропоморфізми. Язичницькі вірування спостерігаються в ряді весільних звичаїв, наприклад, «смалення молоді», продавання батька, вінків тощо. Такі звичаї, як обсіпання зерном, обливання водою, обмазування медом, також пов'язані з часами язичництва, коли людина вірила в магічну силу цих дій, покликаних забезпечити її добробут, знешкодити згубний, ворожий вплив.

Поступово з'являються пісні, де підкреслюється цінність предметів домашнього вжитку, одягу. Це можна пояснити поетичним уреальнюванням одвічної мрії хлібороба про добробут.

Невіддільна від інтересів своєї общини, людина користувалася простими, доступними засобами поетичного й музичного вислову. Колективні види дозвілля породили легко пристосовувані до будь-яких ситуацій форми вислову. Звідси й та легкість, з якою під час весілля виконується на одну і ту саму мелодію велика кількість текстів, звідси ігровий характер багатьох весільних пісень.

Весільні обряди — це складний комплекс різноманітних елементів музичного, поетичного й драматичного мистецтва. Тут звучали пісні, виголошувалися замовлення, приказки, загадки, відбувались танці тощо.

Щодо характеру емоційного вираження у весільних мелодіях виділяються дві основні групи: ліричні й святкові.

Спільною особливістю весільних пісень усіх етнографічних регіонів України є два типи співвідношень між словом і наспівом. Перший — відносна самостійність обох компонентів. Вона полягає у співі текстів переважно святкового, ігрового або жартівливого змісту на одну й ту саму мелодію, яка характеризується емоційною гнучкістю, легкістю пристосування до різних слів. При цьому віршова форма може бути неоднаковою. Процес розспівування слів відбувається шляхом збільшення або подрібнення ритмічних вартостей.

Другий тип — належність мелодії до певного тексту — дістає своє вираження у піснях лірикодраматич-

ного змісту, пов'язаних з сумними моментами весільного дійства (вони звучали на дівич-вечорі, під час розплітання коси, прощання молодої з рідними тощо).

Вся пісенна частина весілля виконується переважно хорами дівчат (дружки, світилки) або жінок (свахи, коровайниці). Деякі весільні пісні мають своєрідний багатоголосий склад.

Вибір наспіву залежить значною мірою від смаку і вміння заспівувачки, яка вибирає мелодію, котра найкраще відповідає тій чи іншій ситуації. У кожній заспівувачки є свій запас весільних пісень.

Особливості весільних пісень найяскравіше відбилися у типових формулах — зачинах і рефренах, які, як правило, визначають давність їх походження.

Весілля з його драматичними, епічними й ліричними елементами, численні паралелі, які можна провести з календарно-обрядовими, ліричними, історичними, козацькими, рекрутськими, баладними піснями — все це дає змогу вважати жанр весільних пісень одним з тих, від образної системи яких відштовхувалися творці й носії інших типів.

Отже усі факти свідчать про те, що взагалі обрядова пісня є невід'ємною частиною того складного синтетичного цілого, що являє собою язичницький обряд і не мислилась поза цим синтезом. Як вважають дослідники, її ніколи не співають просто «для себе», наодинці. Це пісні колективної дії, які співають завжди хором і, як правило, супроводжують відповідними рухами (хоровод, танок, похід).

Суттєво відрізняється від неї в цьому плані трохи молодша за віком лірична пісня, специфіка якої, в першу чергу, проявляється у підвищенні інтересу до емоційного світу окремої особистості. Саме в народній ліриці простежується динаміка її еволюції залежно від обставин історії і соціально-побутових умов.

Лірика, на думку вчених, сформувалась пізніше, ніж епічна творчість. Проте народ, як відомо, ніколи не прагнув у своїй творчості спеціально відокремити художньо-образні ознаки того чи іншого роду — епічного, обрядового, ліричного. Жанри фольклору різняться специфікою образного змісту, який концентрує інших за родом елементів музично-поетичної мови.

Такий процес відбувався і в часи виникнення ліричної пісенності. Її зародження простежується у надрах давніх календарних пісень. Через оновлення їх

змісту (в поетичних паралелях, метафорах, мелодичних розспівах та імпровізаціях) відбувається становлення нового твору, який оспівує духовний світ особистості. Людина — головний герой ліричної пісні. Більша суб'єктивізація змісту (відносно об'єктивного обрядового) поступово сприяє відокремленню такої пісні від обряду, від його чіткої функціональності.

Зокрема, родинна лірика на відміну від епосу переважно виконувалась жінками (соло). Співачки розкривали свій імпровізаційний талант, створюючи варіанти мелодії, піднімаючи художню виразність образів до високої трагедійності. Пісні-імпровізації, вирізнялися великою індивідуалізованістю наспіву, варіантністю розвитку не тільки в межах одного куплета, а й в наступних. Показова щодо цього пісня «Летять галочки у три рядочки», яка входить у весільний обряд як пісня-прощання молодої з дівуванням. Про старовинність даного зразка свідчать характерні особливості слів і мелодії. Змістовним стрижнем вірша стала традиційна поетична паралель, де зіставляються світ природи і людське життя. Метафоричне порівняння зозулі-нареченої, галочок — її подруг, калини — весільного посаду чи заміжжя є прадавньою обрядовою символікою.

Специфіка ліричної пісні полягає також у тому, що конкретний зміст поетичного слова відбивається у адекватному емоційному змісті музики, котрий створює відповідний психологічний підтекст.

Образний зміст ліричних пісень розкривається передусім засобами музичної виразності. Це зумовлює їхню імпровізаційну свободу й багатство розспівів, вільну та примхливу ритміку, самотутню ладовість.

Широкий діапазон образів, втілений у пісенній ліриці охоплює різні грані висвітлення життя і свідчить про наявність трьох типів лірики: інтимної, пейзажної та громадянської (суспільної). То могли бути пісні ряду тематичних груп, які прилягали до цього жанру або цілком, або окремими своїми зразками. Серед перших — такі, що традиційно належали до ліричного жанру, — родинно-побутові, весільні, про жіночу долю, про кохання, колицкові тощо. До других відносяться деякі історичні та суспільно-побутові пісні.

До речі, інтенсивний розвиток ліричної пісенності мав значний вплив на весняні пісні. Це призвело до того, що деякі веснянки важко відрізнити від пісень ліричних.

Переважно лірична основа характерна і для голо-
сінь — найдавнішого серед сімейно-обрядових жанрів,
пов'язанного із звичаєм оплакування померлого.

Взагалі, такий чудовий за своєю поетичною доско-
налістю зразок, як Плач Ярославни із «Слова о пол-
ку Ігоревім», у якому узагальнені різноманітні еле-
менти народних голосінь, міг з'явитися тільки на грун-
ті високорозвинутої традиції, що складалася протягом
століть.

В різних народних іграх, танцях, піснях і наспі-
вах, звичаях та обрядах наявні елементи театраль-
ного дійства, характерні мелодії, мотиви, різного роду
інструментальні награвання.

Взагалі народна інструментальна музика набула
широкого розповсюдження на території України. Ра-
зом з нею формувався і народний інструментарій. Вже
у давнину люди використовували різні предмети, взя-
ті з навколишньої природи або зроблені своїми рука-
ми й перетворювали їх на музичні інструменти. До
найдавніших із тих, що були знайдені на території
України, належать сопілки епохи палеоліту (40—15
тис. р. до н. е.), а також дудочки періоду неоліту, схо-
жі на флейту Пана. До археологічних знахідок, що
доповнюють наші уявлення про давній музичний ін-
струментарій, належать також ударні інструменти, знай-
дені недалеко від Чернігова на Мезинській палеолі-
тичній стоянці. Це набір різних кісток мамонта, на-
бірний браслет, що «шумить» та «молоток» з рога пів-
нічного оленя. Дослідники вважають, що це своєрід-
ний ансамбль з шести інструментів. Багато музичних
інструментів скіфського часу виявлено в Александро-
польському кургані, розташованому в нинішній Дні-
пропетровській області. Серед них — численні дзвіноч-
ки, бронзові бляхи, брязкальця тощо. Подібні речі
виявлені також у Чортомлицькій могилі під Нікопо-
лем. Їх використовували при освяченні жертв, при
очищенні житла від «злих духів», в похоронних обря-
дах, шаманських «дійствах» тощо. Інструменти скіф-
ського періоду досить часто траплялись під час архео-
логічних розкопок східнослов'янських курганів. Це
переважно бубонці розмаїтих форм і розмірів, виго-
товлені з заліза, бронзи та срібла. Їх знаходили в по-
хованнях у Києві, на Княжій горі Черкаської області
та в інших місцях.

Цікавий інструмент пізнішої доби (II—I ст. до н. е.)

знайдений в кургані поблизу Сімферополя. Це мисливський або військовий ріг із срібною оправою. За формою він нагадує знамениті слов'янські роги тура з Чорної могили Чернігівського кургану, що відносяться до IX—X ст. н. е. Цей факт свідчить про тризв'язний вплив грецької культури на культуру наших предків.

Якщо зробити висновки щодо розвитку культури в землях України в прадавні часи, треба звернути увагу на слідуюче. Життя в згадані часи базувалось на міфологічному мисленні. Воно відрізнялось тим, що панували анімістичні (коли душою наділяються не тільки люди, тварини, але й рослини, предмети неживої природи), антропофорфні (коли людськими властивостями наділяються тварини, рослини, а боги уявляються у подібні людини) вірування. Саме вони склали основу образної системи усної творчості, з ними пов'язані всі давні сюжети, мотиви творів того періоду. Тоді формувалась образна система українського художнього життя, символіка художньої системи, певні стереотипи мовлення, досконалі художні форми, жанри, поетична спрямованість мистецтва. Це був час органічного поєднання колективного та індивідуального творчого процесу, тоді знімалось питання про авторство культурних цінностей, тому що кожен твір був результатом творчих зусиль всіх і кожного. Неодмінним елементом творчого процесу тих часів була імпровізаційність. Кожний культурний твір мав багато варіантів, змінювався, доповнювався в залежності від обставин та тих, хто брав участь в його відтворенні. Але саме в творах усного типу культури жила та розвивалася традиція, реалізувалися досягнення попередніх поколінь.

Суттєвими рисами культури прадавніх часів можна вважати її символічність, схематичність, захисну (атропейчну) спрямованість, концентрування уявлень про Всесвіт¹.

¹ Детально про це розповідають: *Культура і побут населення України*. К., 1993; *Грушевський М.* Історія української літератури: В 6 т. К., 1993; *Петров В.* Походження українського народу. К., 1992; *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М., 1988; *Булашов Г.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. К., 1993; *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. К., 1993; *Золотослов*. К., 1988 та ін.

Розділ 4

КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВИ ТА ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА

Загальна характеристика культурних процесів

Культурні начала, що панували в прадавні часи, знайшли продовження в Київській державі. Як відомо, в IX—X ст. Київська Русь була могутньою силою, що підпорядковувала собі не менш 20 залежних князівств, з нею рахувалися інші держави, навіть Візантія. Завдяки прийняттю християнства, Русь увійшла в коло християнських народів, її авторитет значно зріс, вона отримала міцний імпульс розвитку. Але вже в часи князя Ярослава розпочався процес відділення князівств від Києва, розподіл Київської держави на окремі князівства. В середині XIII ст. державна організація Київської землі остаточно була зруйнована монголо-татарською ордою. В землі України повернувся стан роз'єднаності. Тільки в Галицько-Волинським князівстві були збережені традиції та державне життя Київської Русі.

Але, незважаючи на недовгий час свого існування, Київська Русь залишила такий тип культури, котрий має велике значення для розуміння сенсу української культурної системи, її суті, змісту та спрямованості.

Природа, серед якої жили люди Київської держави, відрізнялася м'якими барвами, розмаїттям, красою, була багата на ліси, ріки, луки, поля, виказувала людям свою ласку, відрізнялась поетичністю, лагідністю і, одночасно, виявляла суворість, неблаганність, часом і жорстокість. У природі формувались та еволюціонували риси і якості характеру, притаманні слов'янам, які жили у давні часи. Крім того, природні умови сприяли заняттям хліборобством, завдяки якому у Київській державі була сформована своєрідна

структура населення, до складу якої входила земельна аристократія та смерди як ядро сільського населення, а також ізгої, сябри, закупи (безземельні селяни) — вільні, хоч і економічно залежні. Всі вони прагнули міцного господарства, бажали жити в міцній родині, в своєму Домі. Вони були пов'язані з природою, продовжували її обожнювати, шанували всі її прояви, вбачали в ній втілення прекрасного. Саме того ж прагнули, цим характеризувалися і ті, хто присвячував себе скотарству, мисливству, бджільництву. Ці люди відрізнялися фізичною витривалістю, кмітливістю тощо.

Розвиток торгівлі як одного із напрямків господарчої діяльності в Київській Русі, сприяв формуванню у людей, які нею займалися, толерантності, гостинності, привітності. Завдяки торгівлі активно вивчалися іноземні мови, вдосконалювалися дипломатичні здібності, виникало бажання порозумітися з іншими людьми тощо.

Формуванню та ствердженню давньоруєського типу культури сприяв соціально-політичний устрій Київської держави. Відомо, що ця держава була побудована на династичній ідеї, завдяки якій створювалась уява, що нею керував весь рід князів і всі вони були рівні один одному. Інакше кажучи, тут панувала ідея Роду, Родини, яка формувала відповідальність кожного за рідні землі, за Батьківщину.

У зв'язку з тим, що участь населення у владних структурах була досить обмежена, виникало неприйняття влади, зміцнювалось бажання бути паном у своєму домі, будувати свій дім, свою родину згідно з уявленнями про добро та справедливість.

Незважаючи на те, що все населення Київської держави було розподілено на вільних та невільних людей, твердих меж між суспільними групами не існувало, люди мали широкі можливості переходу з однієї соціальної групи в іншу. Суспільний устрій Київської держави не був жорстким стосовно своїх громадян, надавав їм змогу вибирати той вид діяльності, яким вони бажали займатися, дозволяв їм вільно реалізувати свої потенції. Таким чином, умови життя того часу надавали кожній людині широкі можливості творчості, сприяли розвитку творчих засад у вирішенні повсякденних питань.

У культурних орієнтирах Київської держави, в

змісті духовних основ життя значну роль відіграло прийняття християнства. Воно проходило досить мирно тому, що морально-етичні основи язичництва та духовна сутність християнства не були протилежними, дуже близько стояли один до одного. В результаті стара віра та нова, християнська, органічно з'єднались. Релігія язичництва сформувала філософію життя людей, їх поезію, розуміння світу та природи, вона вироблялась століттями, увійшла в їхню плоть і кров, у зв'язку з чим не могла не залишатися в християнстві. Стався процес злиття начал язичництва та християнства, що мало відображення в мові, в святково-обрядових діях, у художніх образах, у побуті та ін. Християнство, побудоване на любові до Бога, до ближнього, на лагідності, відмові від гордості та на ідеї життя по волі Божій, органічно продовжувало лінію язичництва на формування моральних і естетичних основ людини, в яких добро було невід'ємним від краси, а краса не уявлялась без добра. Більш того, християнство закріплювало ці основи тому, що його заповіді багато в чому збігалися з морально-етичними нормами життя в добу язичництва. Воно стверджувало примат духовних начал у житті народу Київської держави.

Історики та культурологи підкреслюють, що формування людини того часу забезпечували чотири головні суспільні середовища: сільське, дружинне (лицарське середовище), міське і духовенське. Вони не існували один без одного, спліталися, взаємодіяли, але кожне з них вносило щось своє до процесу становлення людини.

Так, в сільському середовищі головним началом була Сім'я, Родина, Рід. Провід тут належав батькові або найстаршому братові: їх повинні були слухатись, вони ділили господарство, розпоряджувались всім, починаючи з майна й закінчуючи вибором дружин та чоловіків. В родині зберігали закони батьків, жили за давніми традиціями, додержувались старовинних обрядів — тобто зберігали духовну спадщину минулого, моральні та естетичні настанови, вироблені пращодами. Зв'язок із землею, з природою в цілому, який був характерним для сільського життя, не міг не виявитися в людях: їх головними рисами ставали терплячість, витриманість, потреба праці, прагнення природності, бажання злагоди, намагання жити у красі, ідеалом якої є природа. Це позбавляло

людину агресивності, войовничості — селяни були пов'язані з настроями пасивності та підкореності долі, відрізнялись емоційно-почуттєвим поглядом на світ, вірою в Долю. Завдяки тому, що сільські люди постійно працюють, вони практично виключені з громадської діяльності, визнають кожну владу, яка має за собою силу, і відокремлюються від неї, коли вона слабіє, починають жити своїм життям родів та родин. Тільки земля цікавить селянина й заради неї він може активно боротися з ким завгодно: з іншими людьми або з природою, її він шанує, з нею пов'язує уявлення про добро та прекрасне.

Іншим осередком формування людини було так зване лицарське середовище, виявом якого вважається дружина, яка мала призначення забезпечити оборону держави. У дружині духовну атмосферу головним чином визначали бояри, хоча дружинниками (для котрих війна — постійне ремесло) були представники різних груп населення. Лицарське середовище, таким чином, створювали представники всіх верств населення, яких поєднував неписаний кодекс, що витворився у безперервних війнах, походах, боях. У цьому кодексі головне місце займала хоробрість, особливо цінувалася вірність князю, існувала вимога додержуватися закону честі, який наказував віддати життя за свого князя, не дозволяв зради, порушення присяги, підлості. Дарма, що ці якості відізнавали дружинників, вони визнавалися, їх додержувалися усі люди. Це було пов'язано з тим, що всі вважали: відсутність означеної якості веде до загибелі Київської держави, її єдності та незалежності.

Міське середовище також виробило свої орієнтири та ідеали, які впливали на обличчя людини того часу. Визначальну роль у формуванні цього обличчя відігравали торгівля та ремісництво. Завдяки розвитку й поширенню торгівлі та ремесла зміцнювалися та проявлялися такі якості людини, як лагідність, гостинність, кмітливість, хитрість, формувалися навички дипломатії, опанування іноземної мови тощо. Саме в місті відбувалось перше знайомство з культурними здобутками інших народів, тут вони спліталися з традиційною культурою. Культурне життя міста було більш інтенсивним, цивілізаційні процеси тут ішли більш активно, населення було орієнтоване на новизну та неординарність.

Ще одним середовищем, яке творило життєву атмосферу Київської Русі та її людини, було духовенство. Саме духовенство подавало приклад життя за духовним та фізичним ідеалом. Особливо велике значення для цього мали монастирі, в яких розвивались різні ремесла, садівництво, городництво тощо. Ченці виконували всю фізичну працю, невпинно працювали як фізично, так і духовно. Монастирі сприяли розвитку писемності, тут народилось літописання, при монастирях малювали ікони, перекладали твори з грецької мови тощо — іншими словами, монастирі були центрами інтенсивного духовного життя. Духовність, так би мовити, виходила з монастирів і охоплювала всіх, хто жив поза монастирями, ставала ознакою їх життя.

З'єднувала все населення Київської Русі любов до рідної землі. Завдяки їй всі люди вважали себе членами єдиної родини, тому мали захищати рідну землю, охороняти її, віддавати за неї життя, множити її багатства. Тих, хто робив це, високо цінували, шанували, інших, хто руйнував державу, засуджували, навіть проклинали. В такій атмосфері, духовно насиченій, жили люди Київської держави, функціонувала її художня система. Більш того, саме в сфері художньої культури знайшов утілення високий рівень духовності, властивий тому часу.

Особливості художнього життя

Слід відзначити основну особливість художньої культури тієї доби: її вростання у всі види повсякденної діяльності, тобто побудову всього життя за законами краси, на основі прекрасного. В створенні художніх цінностей брала участь кожна людина, що було обумовлено пануванням усного типу культури. Культурні цінності створювали всі й для всіх, тому рівень культури людей Київської держави був дуже високим. В той час досягли розквіту практично всі види мистецтва: література, архітектура, іконопис, мозаїка, декоративно-ужиткове мистецтво, музика. Крім того, художні досягнення Київської Русі знайшли своє концентроване відображення в народних святах та обрядах. Останні можна вважати культурними явищами, які поєднували в собі всі види художньої творчості, надавали простір реалізації всіх творчих начал, котрі носила в собі людина.

В умовах Київської держави бере початок розвиток письмового типу культури, стимулом для якого було християнство. Саме тоді були створені перші школи, з'явилися книголюби (ті, хто любив читати, збирав бібліотеки), виникали бібліотеки, широкого розповсюдження набули письмові літературні твори — ті, що були перекладені з іноземних мов, та ті, що були створені в Київській Русі.

Культурологи вважають, що це був час відокремлення професійного та самодіяльного в художній творчості. Професійне мистецтво почало набувати силу і доступово наповнювало художнє життя.

Говорячи про художнє життя доби Київської держави, треба підкреслити той факт, що воно характеризувалось активними взаємодіями, співпрацею з візантійською та західноєвропейською художніми системами. Цікаво те, що Візантія IX—X ст. визнавалася своєрідним світовим культурним центром, в тому числі й художнім, а зміст та спрямованість її культурних ідеалів збігалися з культурними прагненнями Київської держави. Завдяки цьому візантійські художні досягнення легко освоювалися й органічно входили в контекст давньо-руської художньої культури, а остання за своїм рівнем та духовним наповненням займала одне з головних місць у світовій культурі.

Разом з тим візантійські художні канони давньо-руська культура не просто автоматично приймала: вони з'являлись в землях Київської Русі з Болгарії під впливом староболгарських основ, були наближені до суті її естетичних та моральних ідеалів; вони накладались на ґрунт слов'янських, язичницьких основ, і це змінювало їх до невпізнання (нагадаємо для розуміння даного процесу дві пам'ятки архітектури: Софію Костянтинопольську та Софію Київську — вони водночас схожі й несхожі між собою, а також іконопис Візантії та Київської Русі тощо).

Одночасно з візантійськими зв'язками художнє життя Київської держави тісно взаємодіяло з західноєвропейським художнім процесом. Про це свідчать прояви західноєвропейських начал у таких видах мистецтва, як декоративне різблення, вітражне мистецтво, архітектура тощо.

Зміст та сенс художньої культури Київської держави визначала ідея Бога, прагнення жити по-божому, на засадах добра, злагоди й краси. Художні

твори були сповнені надією на Бога, присвячувались шануванню Богородиці, були зосереджені на поклонінні святим тощо. Майже в усіх видах мистецтва панували образи Христа — доброго пастиря, Богородиці, які вражають відсутністю грізних рис, наповненістю почуттями, замисленністю. Відзнакою художніх досягнень часу фахівці визнають високий рівень майстерності творців, емоційну силу образної мови, яка лежить в основі художніх цінностей. Більш того, пам'ятки давньоруської художньої системи визначає єдність поетичної форми й високого духовного змісту, відображена в складній та вишуканій композиційній побудові.

Треба позначити й таку рису художнього життя Київської держави, як поєднання в творах мистецтва здобутків філософської, історичної, етичної думки часу. Це дає змогу вбачати в художніх цінностях історичні документи, сконцентровані філософські погляди на світ і людину, сутність морально-етичних відносин часу. Важливо підкреслити ще одну особливість художніх процесів у Київській Русі: вони здійснювалися згідно з прадавньою традицією наближення до природних основ. Художні образи увібрали в себе прадавні уявлення про живу природу, об'єднували події християнської святої історії і міфологічні факти, відмовлялись від неестетичних елементів, спрямовували на любов, правду і естетичність.

Ще одна особливість художньої культури доби Київської Русі полягає в тому, що мистецтво тут було, перш за все, формою буття, а вже потім поставало засобом самовираження, а також засобом опанування світу. Тому характерною ознакою художнього процесу стало панування колективної творчості. Але саме у той час активізується перехід до індивідуальної творчості. У першому випадку мистецтво творилося в процесі здійснення різноманітних видів діяльності — праці, боїв, одружень, похоронів, тощо, у зв'язку з чим в них відбивався внутрішній стан колективу, реалізувалася особистісна форма його культури. Це сприяло наповненню художніх творів симфонізмом почувань, роздумів, реакцій, поетичним симфонізмом. Індивідуальна творчість пов'язана з заглибленням у найтонші почування і настрої суб'єктивного почуття індивіду, концентруванням уваги на героя, що своєю щастя здобуває своїми власними якостями. Вона більш

наближена до верхівки суспільства, часто відмовляється від традиційних орієнтирів, займається пошуком нових форм, нових ідей. Можна вважати, що набувають силу процеси розподілу художнього життя на творення цінностей для верхів суспільства і на творення цінностей народом і для народу. Перші пов'язані з письмовим типом культури, другі — з усною традицією. Останні всіма засобами консервують художні традиції сивої давнини і тільки поволі, в формах спрощених та пристосованих до них, приймають здобутки нових орієнтацій.

Зміст та сенс художньої культури Київської держави та Галицько-Волинського князівства досить яскраво репрезентують пам'ятки мистецтва того часу. Особливо концентровано стан культури проявлено в давньоруській літературі, архітектурі, іконопису, музиці.

Література

У системі художнього життя Київської держави особливе місце належить літературі. Як й інші види мистецтва, література містила в собі релігійний зміст — у ній знайшли образне втілення основні канони християнського вчення. Разом із тим тут відчутно позначався вплив народних язичеських вірувань і переконань. На той час у літературі функціонувало дві сторони творчого процесу — усна і письмена (писана). М. Грушевський стверджував, що писана словесність виступила на перший план у другій половині Київської доби, а до того більшою мірою розповсюджувалася обрядова поезія.

Словесна творчість найбільшого розвитку та виразності знайшла у циклах, пов'язаних із хліборобським господарством, родинним життям й з організацією оборони.

Поезія господарського життя мала яскраве хліборобське забарвлення і найбільш концентрувала в собі елементи хліборобської поезії. Її відбиттям були різдвяні свята. Вони відкривали народне річне коло, займали в ньому центральне місце, відрізнялись тим, що були орієнтовані на систему мотивів і магічних дій передхристиянського часу, мало пов'язані з християнською ідеологією. Головна ідея різдвяних свят полягала в тому, щоб словом і ділом, словесною дією та магічним актом створити образ багатства, щастя, ми-

ру, спокою в своїм домі. Цієї ідеї — творенню щасливого нового року присвячували всі обряди новорічного циклу: обходи колядників, які починались вечором першого чи на другий день Різдва й продовжувалися аж до Водохреща; обрядовість Нового року і Водохреща.

За новорічним обрядовим циклом розпочинався період весільний, який тривав в час між попередніми (новорічними) святами і святами весняними. Останні характеризувалися багатим і різнорідним змістом, але зазнали змін у зв'язку зі зміцненням християнства: вони припадали на великій піст і через те дещо з них перейшло на великодній тиждень. Прологом весняних свят була «стріча зими з літом» (тепер вона поєднана зі святом Стрітіння). В цілому весняні свята розпочиналися появою перших птахів (початок березня) і кінчалися святкуванням Благовіщення. Основна ідея цих свят — пробудження землі і затаєного в ній життя. Благовіщення відкривало другий весняний цикл, головні події якого, після утвердження християнства, були перенесені на великодній тиждень. Це було перше весняне очищення землі вогнем, відігнання морозу, зими, смерті, всякої нечисті, а також очищення самої людини. Весняні свята, як і новорічні, насичені символами, язичеськими міфологічними образами, космічними та еротичними темами. Літо і осінь також були пов'язані з святами та обрядами. Найбільшим святом серед них вважалася Тройця. Разом з тим тоді святкували цикл купальських свят. Можна вважати провідною ідеєю цих свят переконання про особливу цілющу й магічну силу рослин, води і роси, а також віру в те, що всякого роду нелюдські істоти мають в цей час найбільшу силу. Пізніше, під час літнього повороту сонця, а потім після закінчення тяжкої роботи в господарстві суто природні явища привертають менше уваги. В осіннім часі свята переважно зв'язані з церковними празниками. Крім того, від Покрови починається час весіль.

Система обрядів та свят, в якій жили люди Київської Русі, сповнена словесної творчості. Остання неодмінно пов'язана з заклинанням багатства, добра, успіху на дім господаря, на його родину та хазяйство. Поетичний світ усної літературної творчості малює ідеальний багатий, могутній, світлий дім та його господаря й господиню, їх синів і дочок, що мають сла-

ву, щастя. Усна поетична творчість того часу майже постійно використовувала образи дерева (ялини, або «золотої» сосни, улюбленого явора та ін.), за якими стояв образ ідеального, символічного, райського дерева — дерева життя. Поряд з образом Світового дерева стояв образ птаха чи птахів — творців світу та пожитку (частіше всього це образ сокола). Крім того, література тієї доби пов'язана з чудовим образом старого дев'ятироного або тридцятироного, сімдесятироного оленя. Дуже популярним тоді був і образ винограду — нової форми райського дерева, яка символізувала собою родину.

Поетичні твори відрізняються замилюванням золотим вбранням, дорогоцінностями (золотокорі дерева, жемчужна трава, золоті тереми та ін.). М. Грушевський вважає, що це пов'язано зі стилем тієї епохи — епохи романо-візантійської, меровінгської, а також з культурними впливами Візантії, Боспору, Туркестану¹. Поезія не вглиблюється в психологію, душевні зворушення, вона присвячена простим відносинам — батьків та дітей, господарів та слуг, жінок і чоловіків, які відрізняються чистотою патріархальної моралі.

Серед творів усної літератури особливе місце посідають билини — явище усного епосу. Вони цілком пов'язані з міфологічною свідомістю людини того часу, тому їх улюблені герої майже нічого спільного не мали з історичними прототипами. Найбільш відомими героїчними образами билин були князь Володимир Красне Сонечко, Альоша Попович, Добриня Никитич, Ілля Муромець та ін. Герої билин завжди вірні рідній землі, шанують її, дбають про її захист, живуть ідеєю єдності. Хоробрість, вірність, самовідданість, порядність характеризують кожного з них. Силу, любов до Батьківщини багатирі виявляють у боротьбі зі злими суперниками — тими, хто являв собою образи руйнівників держави, миру, родини, щастя. Це й якісь страшенні чудовиська, й хани, й змії, й водяні царі тощо. У билинах, як і в інших усних творах літератури язичницькі та християнські образи переплетені, існують поруч, поєднуються. Головне, що їх відрізняє — поетичний світ, ліричність, сила духу.

Дуже багату, різномірною, була усна описова,

¹ Див.: Грушевський М. Історія української літератури. К., 1993. Т. 1.

оповідна література, але, на жаль, у своєму первісному вигляді вона до нашого часу не дійшла. Найбільш яскравою вона проявляє себе у казках, які можна розділити на такі групи: про звірів, про космічні сили, оповіді про подвиги, оповідання демонологічні¹. Головними мотивами казок вважаються — космічні сили (сонце, місяць, мороз та ін.), фантастичні надприродні істоти (Лісовик, Водяний, Цар, Баба-яга та ін.), фатальні чудесно народжені герої. В казках панують образи Баби-яги, Змія, Кашея, кобилячої голови, одноокого людодода, Долі, Недолі, Злиднів, героя-малолітка, його чудесних помічників та ін. Тут поєднуються героїчні, побутові та фантастичні теми.

Серед казок особливу увагу привертають твори, присвячені родинним взаєминам — про злу мачуху, та її доньку і дідову доньку, про недобру жінку або сестру, яка хоче позбутися свого чоловіка, або брата, про трьох братів, про засуджених на смерть. Казки будувалися на контрасті. Всі вони входили в життя народу, реалізовували його уявлення про добро та зло, про буття. Казкові мотиви мають сліди в героїчній поезії, в піснях, а також у письмовій літературі.

Бурхливий розвиток письмової літератури відбувається наприкінці X ст., коли широко розповсюджувалася церковна та світська література, переклади, що йшли в Русь із Візантії і Болгарії, створювалися оригінальні книги.

Одне з видатних місць серед оригінальних творів того часу займає «Слово о законі і благодаті» митрополита Іларіона (1050 р.) — філософський твір, написаний в жанрі проповіді, в якому розкрита картина хрещення Русі, говориться про значення прийняття християнства. «Слово» дає блискучу антитезу поганства та християнства, малює картину охрещення України. Іларіон в цьому творі виявляє широку ерудицію, знання класичної літератури, вміння користатися стилістичними формами, блискучими порівняннями і антитезою. Крім блискучого таланту оратора та ерудита, Іларіон виявляє національну свідомість і пишається, що належить до «Русі»: «не в худі бо и не в невідомі землі владичествовала (Володимир і його предки), но в Руской, яке відома й слишима есть всіми конци землі». Поява такого вченого, еру-

¹ Див.: Грушевський М. Історія української літератури. К., 1993. Т. 1.

дита, філософа, як Іларіон, на світанку української культури — річ звичайна. Це свідчить, що письменна культура України була значно старшою, коріння її було глибше, ніж доба офіційного хрещення.

Особливо активно в добу Київської держави розвивалася повчальна література — повчання, проповіді, послання, життя («Слово про князів», проповіді митрополита Климентія, єпископа Серапіона, «Повчання Володимира Мономаха», «Києво-Печерський патерик», «Моленіє» Даниїла Заточника та ін. Окреме місце серед них займає «Поученіє Володимира Мономаха».

В «Поученії», що є разом і автобіографією князя Володимира, описуються походи та лови, подаються поради морального характеру як для людини взагалі, так і для князя, який повинен сам входити у всі галузі управління, а головне — у суд: не дозволяти тивунам зловживати владою, не кривдити людей, зберігати мир, бути милостивим навіть до винних, аби не покарати невинного; бути побожним, молитися, шанувати церкву. В цілому цей твір дає образ тогочасної освіченої світської людини Київської Русі та її християнського забарвлення.

Визначними пам'ятками і особливим видом літератури XI — поч. XII ст. вважаються літописи. На думку фахівців, перші літописні записи вели в Києво-Печерському монастирі, але імена авторів цих творів невідомі. Ченці, які займалися такою відповідальною справою, виконали колосальну працю — зібрали докупи порічні записи, оповіді сучасників, записки окремих осіб, легенди, договори, а також зразки чужої літератури: болгарської, моравської, грецької.

Найвидавнішим літописом, що складається з кількох окремих літописів, є «Повість минулих літ».

Цей історичний твір, останній список якого зроблено у 1116 р. ігуменом Видубицького монастиря Сильвестром, являє собою одночасно й наукову працю, й видатне художнє явище. Основна ідея «Повісті» — ідея єдності Руської землі, руської держави, символом об'єднання якої є князівська династія, рід князів Рюриковичів. Важливо те, що ідея єдності і політичної незалежності держави була проголошена у ті часи, коли швидкими темпами йшов процес розподілу Київської держави на окремі землі, коли точилися міжусобні війни князів.

Взагалі у літературі XII—XIII ст. більше, ніж у будь-якому іншому виді художньої творчості, знайшли прояв прагнення людей до об'єднання. Найвиразніше це концентрує в собі «Слово о полку Ігоревім» — одна з перлин літератури того часу.

Тема «Слова» — опис невіддалого походу Новгород-Сіверського князя Ігоря проти половців у 1185 р. Страшні наслідки княжих міжусобиць для руської держави та її широких хліборобських мас малює автор «Слова», доказуючи на прикладі Ігоря, які страшні події потягла за собою незгода й колотнеча удільних князів. Сумуючи з причин княжих міжусобиць, поет висуває князям перед очі спільного ворога — половців і проти нього рад би з'єднати всіх князів. Єдність держави — головна ідея «Слова о полку Ігоревім».

Своїм змістом, формою, ідеєю «Слово» надає дорогоцінне забарвлення всій літературі тієї доби. Тема його відповідає історичній основі, а сам твір є не лише малюнком подробиць тодішнього дружинного, княжого побуту, військового життя, а й показом спокійного життя по селах і містах, створює і картини бенкету, хліборобської праці на полі тощо. Автор дав чудовий опис одного з багатьох походів князів на половців, змалював картини природи, виявив душевний настрій людей, їх радощі та смуток, їхні думки та змагання і все те одухотворив своїм яскравим талантом, виразним ліричним началом.

«Слово о полку Ігоревім» вирізняється великою національною свідомістю і повною самостійністю. Хоч автор був обізнаний із сучасною йому перекладною літературою, але своїм генієм він створив неповторний і оригінальний твір, що чаруватиме своєю будовою, надзвичайною поетичністю і глибокою ідеєю любові до рідної землі.

Серед літературних пам'яток XII—XIII ст., коли остаточно Київська Русь роздробилась на окремі князівства і землі, треба звернути увагу на «Київський літопис». Саме в «Київському літопису» ми зустрічаємося з поняттям «Україна». В оповіданні, датованому 1117 р., де йдеться про смерть переяславського князя Володимира Глібовича, літописець виголошує йому похвалу і говорить, що «о нем же Украина много постана». Очевидно у народному

вжитку цей термін був раніше, ніж потрапив на сторінки літопису.

Наприкінці XII, а особливо XIII ст. в землях України відбувається посилення тенденцій і диференціацій у мові та письменстві. Цей процес накладає свій відбиток і на літописання Русі, у тому числі на літописні пам'ятки південноруського походження.

Пам'яткою південноруського літописання, в якій знайшли відображення події XI — XIII ст. вважається західноруський літописний звід XV ст., названий Іпатіївським. Цей літопис поєднує в собі 3 основні джерела. Першим джерелом було давньокиївське літописання, у тому числі так званий Київський літопис 1200 р. Другим джерелом було ранньогалицьке літописання і літописний звіт Галицько-Волинської землі, так званий Галицько-Волинський літопис. Третім джерелом був текст оповідань, зазначений з північно-східного зводу XIII ст.

Головним змістом Київського літопису 1200 р. є відображення боротьби Русі з половцями і міжусобних воєн князів, починаючи від смерті Володимира Мономаха. У ньому також відбито ряд питань з історії культури Південної Русі, церковного життя, зовнішньополітичних відносин тощо. Значне місце в літопису займає військова тематика і заклик до боротьби з половцями та до єднання князів руських. Тут продовжують звучати ідеї об'єднання, особливо в розповідях про війни з кочівниками.

Щодо Галицько-Волинського літопису, то він є головним джерелом для вивчення історії Південної Русі цього періоду. У ньому відображені найголовніші події часів утворення, розквіту і занепаду Галицько-Волинського князівства, в яке входила більша частина південноруських земель. Цей літопис, складений з різних історичних оповідань десь наприкінці XIII ст., був продовженням попереднього літописання і уривається розповіддю про початок литовського панування.

Отже, Київська Русь була тим середовищем, без якого ми не мали б ні «Слова» митрополита Іларіона, ні опису подорожі Данила Паломника, ні високих літературних зразків літописів, зокрема Галицько-Волинського літопису, ні «Слова о полку Ігоревім», ні інших літературних пам'яток. Руйнування держав-

ності привело до руйнування середовища, яке сприяло народженню зразків письмової літератури наших пращурів.

Музичне життя

Разом із літературою доби Київської держави та Галицько-Волинського князівства значні досягнення характеризували музичну культуру. Перш за все, треба підкреслити, що саме в той час яскраво виявила себе одна з головних особливостей української музичної культури — її відкритість різноманітним впливам як Сходу, так і Заходу. Крім того, в музиці, як мистецтві, що користується мовою емоцій, знайшла найбільш виразний відбиток ліричність українського народу.

Взагалі в побуті населення того часу музика посідала важливе місце. Про те свідчить, в першу чергу, величезна кількість пісень, які оточували людину того часу, без яких вона не уявляла свого існування. Ці пісні — календарно-обрядові, весільні — продовжували музичні основи, складені ще в прадавні часи. Хоча після хрещення Русі язичницькі обряди та їх музично-поетичний фундамент служителі християнської церкви відкидали, викорінити їх виявлялося неможливим: надто глибоко ввійшли вони в народну пам'ять і звичаєвість. Їх стійкість пояснювалася тісним зв'язком з трудовими процесами і явищами природи. З часом анімістичні мотиви відступили, а на перший план вийшли моменти, зумовлені потребами народного життя. Служителі християнського культу змушені були пристосовувати язичницькі обряди й пісні, пов'язані з ними, до інтересів церкви, що і спричинило появу в них певних понять та образів. Свято зустрічі весни, наприклад, підпорядковалося відзначенню Великодня (Пасхи), русальні дні — християнській Трійці, Купала поєднувався з днем Іоана Хрестителя. Найбільш це позначилося на колядках, які почали виконувати під час різдва тощо.

Неабияку цінність для еволюції музичної культури мали стародавні дзвони Десятинної церкви — пам'ятки культури Київської Русі, а також мідний дзвін XII—XIII ст. з Вщижа на Десні Чернігівського князівства. Церковний дзвін скликав людей на віче, попереджав про небезпеку, пожежі, ворожу навалу. Значний інтерес представляє й музичний інструмен-

тарій часу. Так, розповсюджені були свистунці — глиняні коники та чотиринога іграшка з головою людини, знайдені в Києві на Флорівській горі. Різноманітні знахідки, літературні джерела, зображення на фресках соборів свідчать про те, що музичний інструментарій періоду Київської Русі був досить багатий і своєрідний. До його складу входили струнні щипкові — кобза, бандура, лютня, псалтир (дещо схожий на арфу), — і смичкові — гудок і смик (у ряді джерел ці інструменти ототожнюються), духові роги (виготовлялись з рогів тварин — вола, барана, козла, тура та ін.), труби, свистки, сурни, кувички, свирілі, сопелі (схожі на ріг, але більші за розміром), дудки, або піпелі, окарини, що побутують досі як дитячі музичні іграшки у вигляді глиняних фігурок звірят і птахів, різні свистячі флейти, язичкові інструменти — сопілки, волинки, органи, та ударні — бубни, тарілки, або кімвали, різноманітні дзвіночки, брязкальця. Найпоширенішим ударним інструментом був бубон. Він скоріше нагадував теперішній барабан, мав циліндричний корпус, і дві мембрани, стягнені тасьмою. Грали на ньому за допомогою ремінної кулі на шкіряній плетінці з дерев'яною ручкою.

Наявний матеріал про музичний інструментарій Київської Русі та його функціональне застосування у різних формах музикування дає підставу твердити про високий рівень інструментального мистецтва тієї доби. У подальшому його розвиток буде стимулювати вдосконалення вже існуючих та появу нових інструментів. Серед ударних поширюється бугай (невелике конусоподібне дерев'яне барильце), тулумбас (різновид литавр), барабан (у Галичині — тамбор). Більш численною стає група духових інструментів, до складу якої, крім сопілки та її різновидів (денцівка, зубівка, флюяра), входять кувича (свиріль), труба, сурма, трембіта (довга конічна дерев'яна труба без отворів), волинка (інші назви — дуда, коза).

Слід зазначити, що в Київській Русі разом з усною музично-поетичною народною творчістю починає активно розвиватись письмове церковне мистецтво, а музика завжди була вагомим складником релігійних обрядів.

Факти свідчать, що у православній церковній музиці доби Київської Русі поєдналися різні стильові компоненти, котрі йшли від візантійської музики, яка

сформувалася на базі культури багатьох народностей (греків, арабів, вірмен, слов'ян та ін.), та місцевих народнопісенних традицій, що складалися протягом тривалого попереднього язичницького періоду. На жаль, поки що важко показати на самій музичній творчості ті її складові елементи, які впливали з цих різних джерел. Від періоду Київської Русі збереглися у невеликій кількості лише записи духовної музики, але й вони поки не піддаються розшифровці. Що ж стосується народної культури дохристиянської доби, то вона не фіксована і існує тільки в залишкових, трансформованих формах у народній пісенності. Проте, як показує порівняння мелодики тих культових і народнопісенних жанрових форм, що дійшли до нас, у них наявні спільні елементи.

Важливо те, що на Русі церковний, переважно монодичний (тобто одноголосий) спів поширювався не тільки у його візантійському (грецькому) варіанті, а й у слов'янському, оскільки його розповсюджували також болгари, що мали обіход у перекладі на зрозумілу слов'янську мову. У болгар візантійський спів вже трансформувався під впливом місцевих обрядових (язичницьких) і народнопісенних традицій.

У перші століття розвитку культового співу на Русі з'являються свої центри і школи співу, висуваються співаки, доместики. Одним з осередків формування і поширення церковної музики стає Києво-Печерська лавра. У ній виділяється ряд видатних майстрів хорového співу, наприклад, відомий піснетворець Стефан, що був у Печерському монастирі доместиком або установником (керівником) хору, це чернець Григорій Печерський, який створив тексти нових канонів до давніх мелодій. Сучасником Стефана був пропагандист нового київського співу Лука, котрий очолив у Володимирі на Волині школу («лучину чадь»), та ін.

За часів Володимира Святославовича при новозбудованій Десятинній церкві в Києві діяли великий хор і школа для навчання співу.

У зв'язку з тим, що в руській церкві з'являються свої свята (освячення новозбудованих храмів), виникає потреба в нових піснеспівах. У рукописах XII ст. є служба мученикам Борису і Глібу, що виникла для оформлення богослужіння, встановленого третім митрополитом Русі Іоаном. Йому ж приписують авторст-

во цієї служби. В рукописах XII—XIV ст. збереглася служба князеві Володимирі, що виникла, очевидно, значно раніше.

Тоді існували два види церковного співу, по суті два різних стилі — кондакарний і стихирарний, мали кожен відповідну безлінійну нотацію. Кондакарний спів (від слова «кондак» — короткий вірш на честь святого) за текстовим матеріалом нагадував грецьку богослужбову систему, що склалася після VI ст. Перевага в ній надавалася співові перед читанням, а в самому співові — складним орнаментальним мелодіям перед речитативно-оповідними. Стихирарна форма церковного співу нагадує ветхозавітний псалом, але є більш епічною, оповідною із невеликими молитвами — ліричними відступами. Музика була простішою, ніж у кондаках, часом речитативною. На перше місце виходив не звук, а слово. Стихира мала строфічну будову з приспівом. Найстародавніша стихирарна форма — знаменний розспів, який пройшов шлях становлення саме в епоху Київської Русі.

Згодом знаменний розспів усе більш мелодизується, з'являються розвинені поспівки, ускладнюється письмо. Зі знаменним розспівом генетично пов'язаний київський розспів. Але він дещо простіший за мелодичним і ритмічним складом, у ньому спостерігається, крім іншого, повторення окремих фраз тексту, чого не було в знаменному розспіві. Нарешті, у Київському розспіві помітні деякі нові інтонаційні нащарування, які, очевидно, йдуть від народного мелосу. Особливо яскравим щодо інтонаційного багатства є шостий глас, деякі мелодичні звороти і ритми якого нагадують навіть конкретні народні пісні, такі, як «Летить галка», обрядова «Щедрик», пісенно-романсова «Сонце низенько». Між Київським розспівом і народною українською піснею існує також спорідненість у способах розвитку мелодії: варіаційність, імпровізаційність у межах одного розспіву.

Таким чином, музичне життя часів Київської держави було пов'язане з церковною музикою та з усною музично-поетичною народною творчістю. Якщо остання концентрувала в собі прадавні художньо-моральні ідеали, одухотворяла буття, утілювала сутність народу, то церковна музика — явище, в якому загальнохристиянські канони, котрі були запозичені з інших країн, поєднувались із народною пісенністю, завдяки чому виникали її самобутні зразки.

Архітектура

Часи Київської держави та піднесення Галицько-Волинського князівства були сповнені й архітектурними досягненнями.

На думку фахівців, архітектура Київської Русі пройшла кілька стилістичних станів. Перший — це кінець X — перша половина XI ст., часи Володимира та Ярослава Мудрого. Тоді архітектура, розвиваючи свої власні традиції, творчо освоювала здобутки світової культури, в першу чергу, візантійської. Наступний етап — друга половина XI — початок XII ст. Архітектура цього часу вже більше набувала самобутніх рис, розвиваючи традиції попереднього часу. Зразком для будівництва вважався Успенський собор Печерського монастиря з його суворими формами. Відчувається прагнення до більшої свободи в трактуванні образів, хоча візантійські канони ще діють у мистецтві архітектури. Третій період починається з 30-х років XII ст. й характеризує значні зміни в стилістичних рисах архітектури. В той час міцніють і розвиваються місцеві школи, хоча Київ ще передус. Зодчі переходять на будівництво з місцевих будівельних матеріалів; традиційне для попередніх часів змішане мурування, що через Візантію прийшло на Русь ще зі Стародавнього Риму, змінюється цегляним у Придніпров'ї та на Волині, білокам'яним — на Галицькій та Володимиро-Суздальській землях. Візантійські типи хрестовокупольних споруд ще зберігаються, але в характері архітектурних форм рішуче проступають власні стилістичні риси. Відходять у минуле візантійські традиції, давньоруське мистецтво все більше зближується з романським. Романські риси можна простежити в декорі споруд XII ст. Києва і Чернігова.

Наприкінці XII ст. в архітектурі виникає новий стилістичний напрям, що характеризується відходом і від візантійських традицій у композиції споруд, і від романських рис в архітектурних формах. У цей час складається тип баштоподібного храму з композицією наростаючих вгору об'ємів та пишно прикрашених декором фасадів (П'ятницька церква в Чернігові). В архітектурі посилюються риси, що зближують її з народними художніми традиціями, водночас спостерігаються прикмети готичного стилю Європи, мистецтва Грузії, Вірменії та Балкан.

Розвиток архітектури в Україні мав свої особливості. По-перше, це його залежність від господарських та політичних обставин, по-друге, архітектура зазнавала чужосторонніх впливів, хоча чужі зразки в Україні ніколи не сприймалися рабськи, а вже від найдавніших часів зливалися з місцевою творчістю в органічну цілість, по-третє, народна творчість і саме життя народу з розвинутим естетичним почуттям визначали характер професійної архітектури.

Архітектура в епоху Київської Русі досягла високого рівня. Про це свідчать міська забудова, оборонна та церковна архітектура.

Велике кам'яне будівництво розпочалося тут після прийняття християнства, коли Володимир запросив з Візантії майстрів для будівництва Десятинної церкви. Відомо, що стародавня Русь споконвіку була дерев'яною, і в Київській Русі, і століттями пізніше кам'яні споруди були поодинокими в міській забудові. Із становленням держави формувався тип давньоруського міста, що мав здебільшого тричастинну систему: «дитинець», або «днешній град», де містилися князівські та боярські двори, «окольний град», в якому жила переважна частина міського населення, та «посади», або «кінці», заселені ремісничим і торговим людом.

Археологічними дослідженнями у Києві на Подолі, та інших стародавніх містах виявлено численні житлові комплекси, що дають уявлення про характер міської забудови.

Здебільшого споруди будували з дерев'яних зрубів. Основним типом споруд були п'ятистінні (тобто двокамерні) будинки з житловими приміщеннями («істопками»), що опалювалися глинобитними пічками, та з холодними приміщеннями перед входом — сінями. Здебільшого такі будинки мали нижній господарський поверх — підкліть, який іноді був трохи заглиблений у землю. До сіней вели ганки, довкола часто робилися галереї.

Композиція мала мальовничий вигляд. Споруди розташовувалися з додержанням правил «позору», яким заборонялося затуляти сусідам вид на природу, вулиці та будівлі, що були орієнтирами забудови. Правила забудови були сформульовані у так званій «Кормчій книзі» (найдавніший відомий список походів з XIII ст.) — збірник законів, що включав як

давньоруські, так і візантійські законоположення про містобудування. У міській забудові були відсутні монотонність і скупченість, і цим давньоруські міста відрізнялися від багатьох середньовічних міст Візантії, Заходу та Сходу.

Літописи розповідають, що князівські та боярські хорони являли собою ансамблі споруд із золототеремними теремами та сінями на другому поверсі. На князівських дворах були ґридниці — великі зали для прийомів. Будували там і поруби — в'язниці для непокірних. Ансамблі склалися з клітей (перекритих дахом зрубів) з переходами та ганками.

Важливою галуззю будівництва в Київській Русі було оборонне. У містах існували артілі «огородників» — будівничих міських укріплень. Стіни робили з засипаних землею зрубів — городень. На городнях стояли забрала — криті бруствери з бійницями. Ворота розташовували в надбрамних вежах. Зрідка брамні вежі були кам'яними (Софійські ворота X ст. у Києві), а іноді над ними ставили ще й надбрамні церкви (Золоті ворота 1037 р. в Києві, Єпископські ворота 1997 р. в Переяславлі). Перед Ворітьми через рови перекладали мости, що іноді піднімалися за допомогою спеціальних пристосувань — «воротів» та «жерваців» (князівський замок у Любечі).

Щодо культурних споруд Київської Русі, то загальноприйнятою тут була розроблена візантійськими зодчими хрестовокупольна система. Саме вона лежала в основі майже всіх давньоруських церков. За цією системою прямокутне в плані приміщення членувалося стовпами на подовжні нефи. Перекривалася церква куполами і склепіннями, що півколами завершувались на фасадах. Перекриття над центральними частинами церкви утворювали рамена просторового хреста, звідки походить і назва системи.

У західній частині церкви був нартекс — приміщення перед входом, де часто ховали феодалів. Над нартексом влаштовували хори. Зі сходу церква мала здебільшого три апсиди (півкруглі у плані виступи). У центральній апсиді містився вівтар, у бокових — підсобні приміщення, жертovníк — у лівій та дияконник — у правій.

Будували тоді з цегли та каміння. Цегла — тонка, схожа на плитки (вона звалася плінфою), була такою ж, як у Візантії та Стародавньому Римі, звідки

Візантія одержувала у спадщину будівельну майстерність. Стіни в X—XI ст. почали зводити з каміння та прошарків цегли (змішане мурування) на вапняному розчині з домішкою товченої цегли (цементівки). Цементівка надавала розчину гідравлічних особливостей, що зміцнювало мурування.

Покрівлю клали непосредньо на склепіння. Здебільшого вона була з великих листів свинцю. Рідше вживали для покрівлі черепицю. У вікна встановлювали віконниці — дошки з прорізними отворами або дерев'яні рами, куди вставлялися круглі скельця. Велику увагу приділяли підлозі, яку в X—XI ст. робили з мозаїки, а в XII — здебільшого з різноколірних полив'яних плиток.

Важливе значення у будівництві кам'яних споруд мала система пропорційності, що була основним будівельним методом зодчих¹. За основну міру найчастіше брався діаметр головного купола, а решта розмірів пов'язувалися між собою системою певних співвідношень. Усі ці співвідношення склалися на основі мірної системи, що була прийнята на Русі. В її основі лежали розміри людського тіла («сажень», «лікоть», «чверть», «палець»)².

У 989 р. візантійські майстри почали будувати в Києві церкву Богородиці, що звалася Десятинною церквою, оскільки, за звичаєм, на церкву виділялася десята частина державних доходів. Церкву збудували й оздобили за п'ять років. Одночасно з церквою зводилися кам'яні князівські палаци та розбудовувався і укріплювався київський дитинець — «місто Володимира».

Від оборонних споруд того часу залишилися рештки фундаментів кам'яної башти з воротами, що вели на «поле вне града» і згодом звалися Софійськими, а пізніше — Бативими, бо через них орди Батия вдерлися у 1240 р. в дитинець. Перед собором Богородиці на головній площі міста Володимир поставив античні скульптури, вивезені з Херсона, серед яких було

¹ Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961; Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1976.

² Рыбаков Б. А. Математика древнерусских зодчих // Рыбаков Б. А. Из истории культуры древней Руси. М., 1984. С. 82—103.

четверо мідних коней, на взірець тих, що стояли перед Софійським собором у Константинополі.

Від Десятинної церкви збереглися лише фундаменти. Церкву, що була останнім рубежем героїчної оборони Києва у 1240 р., зруйнували орди Батия. Проте археологічні дослідження дають змогу визначити деякі риси її архітектури.

Десятинна церква з усіх давньоруських споруд поступалася розмірами лише київському Софійському собору. За типом це був хрестовокупольний храм з трьома нефами, оточений галереями. Завершувалася церква кількома верхами. У розкопках знайдено уламки мармурових різьблених плит, залишки мозаїчної підлоги, мармурові капітелі, фрагменти фрескового розпису та бронзові прикраси¹.

Винятково цікавим було декоративне оздоблення Десятинної церкви. Давні мандрівники і письменники відзначали, що в церкві було багато мармурових деталей, і називали споруду «марморяною». Справді, крім численних мармурових одвірків, карнизів, колон, саркофагів, підлога храму була інкрустована різноколірним мармуром, шифером, порфіром та яшмою, стіни прикрашені мозаїками та фресковим розписом. Безумовно, Десятинна церква, і головним чином її центральна частина, правила за взірець для багатьох давньоруських культових споруд XI—XII ст.

Архітектурні традиції київської Десятинної церкви знайшли продовження у храмі св. Спаса в Чернігові. Спаський собор у Чернігові зведений князем Мстиславом Володимировичем близько 1036 р. Ця споруда дійшла до наших днів майже у первісному вигляді. Його лише частково перебудували у XVIII ст. Це — восьмистовпний храм, у якому південні та північні рамена просторового хреста перегороджені колонадами (що надає собору схожості з базіліковими спорудами), чітко виділений нартекс з баштою з північного боку і хрещальнею з південного. Собор увінчується п'ятьма куполами. Архітектурні форми собору спокійні й урочисті. Центральні частини фасадів підносяться над боковими, що ускладнює композицію споруди. Стіни розчленовані пілястрами, профільованими у другому ярусі. Фасади оздоблені численними орнаментами з цегли: тут і своєрідні «віяла», візерунки, хрести, меандрові пояси. В середині собор

¹ Каргер М. К. Древний Киев. М., 1961. С. 49—58.

прикрашений фресковим розписом та різьбленими орнаментальними плитами, мармурові колони з іонічними капітелями. Художній ефект підсилювала різнобарвна підлога.

Найяскравішим зразком архітектури Київської Русі вважається собор Софії в Києві. У знаменитому літописі пишеться: «В літо 1037 заклав Ярослав місто велике, біля того міста Золоті ворота. Заклав і церкву святої Софії, митрополичу, потім церкву на Золотих воротах, а потім монастир святого Георгія і святої Ірини»¹.

Софійський собор — це «митрополія руська», головний храм давньоруської держави. Його функції не обмежувалися суто церковними призначеннями: тут відбувалися урочисті державні церемонії — «сідали на столи» князі. При соборі було засновано бібліотеку та центр книгописання. Під пізнішими надбудовами (його одягли в барочні «шати» у XVII—XVIII ст.) собор добре зберіг свої первісні форми. Свідок його будівництва митрополіт Іларіон писав: «Церква дивна и славна всемь округнымь странам, якоже ино не обрящется въ всемь полуноши земным от вьстока до запада». В цьому храмі втілювалися досягнення візантійської культури, вживлені у свідомість давньоруської людини й одухотворені її гуманістичним світосприйманням. Софійський собор був взірцем для будівництва однойменних храмів у інших містах держави.

За типом це п'ятинефний хрестовокупольний храм з хрещатим підкупольним простором та анфіладами бокових нефів. З трьох боків Софійський собор оточують два ряди відкритих галерей — двоповерхова внутрішня і одноповерхова зовнішня, утворена рядами підпружних піварок-аркбутанів. Згодом, десь у XII ст., зовнішню галерею було надбудовано. З заходу між зовнішніми галереями споруджені дві вежі, з яких широкі сходи вели на другий поверх «полаті». Дві світлі зали на другому поверсі, як можна припустити, призначалися для князя.

Головний художній ефект споруди полягає в її складній і водночас гармонійній композиції. Відкриті арки галерей наче об'єднують споруду з навколишнім простором. Їх ритм пов'язаний з декоративними ніша-

¹ Повість минулих літ. Літопис / Переказ В. Близнеця. К., 1982, с. 106.

ми, що прикрашають фасади, півциркулярними арками вікон, дверних прорізів і нарешті, завершеннями куполів. Складність композиції наростає знизу вгору і з боків до центру. Собор завершується тридцятьма главами, з них центральна, найбільш прикрашена, є завершенням усього художнього задуму споруди. Двадцять бічних глав виконували важливу функцію: ними освітлювалися бічні приміщення другого поверху.

Композиція київської Софії має динамічний характер не тільки зовні, де її гармонія підкреслюється ритмом різномасштабних елементів, а й усередині.

В архітектурно-художньому задумі собору виняткову роль відіграє синтез мистецтв. Мозаїка та фрески вкривають стіни, стовпи, склепіння, арки й куполи собору. Яскраві в центральній частині храму, вони вдало поєднуються з легкими тонами фрескового розпису, що прикрашає бічні стіни центральної частини, бічні нефи, галереї, приміщення другого поверху і башти собору. Художній ефект підсилюють барвисті килими мозаїчних підлог, різьблені мармурові прикраси вівтарної перегородки, мармурові пороги та одвірки отворів, різьблені шиферні плити, що прикрашають парапети другого поверху. В архітектурі Софійського собору насамперед треба відзначити новаторство зодчих, котрі на основі здобутків візантійської майстерні і при безперечному знайомстві з архітектурою інших країн (наприклад, башти, характерні для романської архітектури) створили власний образ храму з яскраво виявленими неповторними рисами (тринадцятиверха композиція).

Архітектура Києва справляла великий вплив на архітектуру інших давньоруських міст і пізніше. Тип Успенського храму Києво-Печерського монастиря (шестистовпний, хрестовокупольний) набув поширення по всій території Київської Русі.

У культовому будівництві XII ст. переважали невеликі чотиристопні храми, декоровані пілястрами з напівколонами, аркатурними поясами, хрестами. Наприкінці XII—XIII ст. монументальна архітектура Русі розвивалась шляхом ускладнення зовнішніх форм. Будівлі цього часу мають висотні композиції. Класичним зразком нового стилю стала П'ятницька церква Чернігова.

П'ятницька церква в Чернігові невелика за розмі-

рами, дуже струнка за пропорціями, з винятково вишуканою композицією. Чотири восьмигранних у плані стовпи широко поставлені, бокові нефи вузьенькі, стіни товсті, вони ж і несуть на собі основний тягар високої споруди. У товщі стін розташовані сходи на хори та внутрішні галереї. Основною конструктивною і композиційною особливістю храму є ступінчасті склепіння, що перекривають рамена архітектурного хреста. Зовні глядач бачить три яруси дещо стрільчастих арок, що височать одна над одною. Вертикалізм споруди підкреслюється профільованими пілястрами, а масштабність — реєстрами вікон та декоративних ніш, що зменшуються догори. Зовні стіни прикрашено сітчастим орнаментом, а також меандрами, що замінили романські аркатурні пояси. Важливу роль відіграє колір: червоний — цегли, білий — ніш, сріблястий — свинцевої покрівлі, створюючи виразну колірну гаму¹.

Розвиток архітектури тривав і в другій половині XII — першій половині XIII ст. В окремих землях головні міста забудовуються оборонними та культовими спорудами, нерідко виконаними у традиціях місцевої народної архітектури. Їх спорудженнями керували досвідчені будівничі. Літопис повідомляє, наприклад, що міські укріплення на Волині зводив «мужь хитрий» Олекса.

На Подніпров'ї розвивалися й взаємозбагачувалися пов'язані єдиними стильовими особливостями київська, чернігівська та переяславська архітектурні школи. У Києві будуються соборні церкви Видубецького і Михайлівського Золотоверхого монастирів, церква Богородиці Пирогощі на Подолі, Кирилівська та ін. Кирилівська церква це найхарактерніша споруда Києва XII ст. Вона зберегла свої первісні форми до наших днів під барочним «одягом» XVII—XVIII ст. Її збудувала вдова київського князя Всеволода Ольговича. В ній ховали князів чернігівської династії Ольговичів, серед яких був герой «Слова о полку Ігоревім» — київський князь Святослав Всеволодович.

Церква за типом, як і Пирогоща на Подолі, з хрестовокупольним храмом з нартексом (шестистовпним) з трьома апсидами і однією главою. Її фасади

¹ П'ятницька церква у Чернігові була зруйнована німецько-фашистськими загарбниками і відбудована після війни у первісному вигляді видатним реставратором П. Барановським.

розчленовані пілястрами з могутніми півколонами. Стіни прикрашають характерні для романської архітектури аркатурні пояси. Споруда справляла враження важкої і занадто масивної. Велику увагу зодчі приділяли інтер'єру храму. З затемненого нартекса, де видно аркосолії, в яких стояли саркофаги Ольговичів, через велику арку проходимо до залитої світлом середньої частини церкви. Високо вгору здіймаються могутні стовпи, на яких зображено постаті святих воїнів. Стіни і склепіння також прикрашає фресковий розпис. Вузенькі сходи в товщі північної стіни ведуть на широкі хори — «полати», що двома арками відкриваються всередину храму. З правого боку хорів — каплиця, під нею в нартексі була колись хрещальня. Навколо церкви з південного і північного боків пізніше були прибудовані каплички, певно, князівські чи боярські усипальниці.

У Чернігові у другій половині XII ст. були споруджені Борисоглібський та Блєцький собори, церкви П'ятниці, Ілл'їнська, що виступають пам'ятками стилістичного напряму придніпровського зодчества 30—80-х років XII ст. Високохудожні архітектурні пам'ятки виникають у Володимирі — на Клязьмі: Успенський і Дмитрівський собори та Золоті ворота, Покровська церква на Нерлі; в Новгородській землі побудовано церкву Спас-Нередиця.

З переходом давньоруської держави у стан роздрібленості почала розвиватися архітектура окремих князівств. Виникає власна архітектурна школа в Галицько-Волинській землі, де протягом XII—XIII ст. здійснювалося велике кам'яне будівництво. Зведено кам'яне будівництво. Зведено кам'яний князівський палац, Успенський собор, церкву Пантелеймона та ін.

У XII ст. значним архітектурним центром стає Холм, де продовжувалися традиції галицької архітектури. На жаль, жодна з пам'яток холмської архітектури не збереглась, проте літопис розповідає про церкву Івана, яку збудував зодчий та різьбяр Авдій («хитрець», як зве його літопис). Її фасади були прикрашені різьбляними оздобами з білого та зеленого каменю, скульптури мали позолоту, а вікна — вітражі («римські шибки»).

Про розвиток традицій галицької архітектури свідчать також найдавніші пам'ятки Львова. До другої половини XIII — поч. XIV ст. відносять ряд львівсь-

ких церков, що стояли у Підгородді, де у той час був осередок міського життя. З них збереглися лише нижні частини стін та апсиди в Миколаївській церкві, які за технікою будівництва близькі до галицьких і можуть бути віднесені до давньоруських часів.

Заключним етапом розвитку давньоруської архітектури на південному заході була архітектура Волині, де тривало кам'яне будівництво після Батієвої навали. У XII—XIII ст. кам'яне будівництво відіграє усе помітнішу роль в оборонній архітектурі. Зокрема, зводяться кам'яні стіни фортець у Старій Ладозі, Луцьку, Холмі, Ізборську, Володимирі.

Значний інтерес викликають волинські кам'яні башти другої половини XIII ст., що збереглися до наших днів на околицях Холма (в селах Белавіно і Столп'є—тепер Польща) та Кам'янці-Литовському (Біла Вежа). Холмські башти складені з білого каменю, в чому проявилися традиції галицької будівельної техніки. Кам'янецька Біла Вежа побудована з брущатої цегли.

В архітектурі післямонгольського періоду визначилися свої особливості. У південно-західній Русі, зокрема у Галицько-Волинській землі, під орудою князя Данила та його наступників відроджується містобудівництво, зводиться ряд нових фортець, відбудовуються старі, зруйновані ординцями. Виникає новий тип оборонних споруд — з великою кількістю башт і центральною вежею-донжоном. У другій половині XIII ст. розпочинається будівництво кам'яних замків у Луцьку, Кременці, Невицькому, Хотині. Нові тенденції з'явилися і в культовому будівництві, що відбулося у спорудженні підкреслено урочистих храмів: церкві Успіння та Івана Предтечі у Холмі, храми Івана Богослова та Дмитра в Луцьку (кінець XIII ст.), церква Миколая у Львові, церква Василя у Володимирі-Волинському та ін. В їхній архітектурі візантійський стиль переходить у нові форми — перероблені на місцевому ґрунті західно- та південноєвропейські. Тут свобрідно переплітаються візантійсько-руський і готичний стилі.

Образотворче мистецтво

Однією з органічних складових частин художньої культури Київської держави та Галицько-Волинського князівства, було образотворче мистецтво. Воно розвивалося в пластичному, живописному і графічному

напрямах і існувало в різних традиційно-побутових явищах — знаряддях праці, художній обробці стін житла, архітектурно-конструктивних елементах його екстер'єру та інтер'єру.

Доба Київської держави та Галицько-Волинського князівства може бути визнана як час, коли найбільш інтенсивно, та різноманітно розвивалося народне образотворче мистецтво. Професійне образотворче мистецтво тільки починало перші кроки і заявило про себе після хрещення русичів у іконопису, монументальних розписах.

Найбільшого естетичного вияву мав у той час пластичний напрям народної творчості, який набув височини в орнаментальних формах — різьбленні по дереву та інших матеріалах. Різьблення по дереву було поширене в усіх районах України, особливо у лісовій смузі, ним прикрашалися найважливіші архітектурно-конструктивні деталі, фронтони, обрамлення вікон і дверей, сволоки. Існували і улюблені мотиви різьбляного оздоблення: це трикутники, квадрати, ромби; в'юнкі гілки, квіти, вазони; силуети кінських голів, птахи тощо. Було поширене побутове різьблення з тими ж мотивами, але воно відрізнялося від архітектурного ретельністю деталювання, філігранністю техніки, яка була плоскісна (оздоблювалися скрині, одвірки, дерев'яний посуд тощо) і профільована (оздоблювалися бокові дошки і завершення мисників, спинки ліжок, лав).

Багато зразків народної пластики давало ковальське ремесло. Сільські ковалі кували надбанні, придорожні й надгробні хрести, огорожі, звичайним зубилом насікали свої орнаменти на дверних замках, клямках, скринях.

Поєднання доцільності і краси було притаманне і шкіряним виробам, взуттю, хутрянному одягу, військовому лаштунку. Особливої слави зажили футляри, табівки, череси з ременю, що вироблялися у Карпатах.

Застосовуючи традиційну техніку плетіння, народні умільці створювали з лози, рогами та інших рослинних матеріалів різні за формою і орнаментом ужиткові предмети для домашнього збіжжя.

Традиційний український керамічний посуд: глечики, горщики, гарбузи і баньки, пукаті макітри,

амфороподібні водяники — вражає розмаїттям і багатством форм.

Живописний напрям образотворчого мистецтва проявляється у традиційному стінопису, візерунках на меблях, кераміці тощо.

У декоративних розписах поширені архаїчні солярні знаки, рослинні мотиви. Одвічні в мистецтві багатьох народів світу, в українському стінописі вони дістають своєрідного забарвлення завдяки особливостям композиції, прийомам стилізації (особливо цікавою є подача квітів у розрізі), технології (розпис по сухій і вогкій штукатурці). Народні художники саморобними пензликами, трафаретами або навіть пальцями наносили на білені стіни хат барвисті малюнки. Окремо розмальовувався комин печі.

Подібно до орнаментів стінопису і мальовок розписували традиційні меблі та посуд (розпис по неполив'яній та полив'яній кераміці тощо).

Антропоморфні, зооморфні, рослинні та геометричні мотиви наносили також на писанки, які ще з часів язичництва мали символічне значення — після хрещення Русі вони були включені до культової сфери християнства.

Живописні основи закладені також у тканих і вишитих узорах одягу, декоративних тканин, килимів. З особливою ретельністю орнаментувалися рушники, які мали і утилітарне, і декоративне, і обрядове значення. Орнаменти наносилися на рушники і шляхом вишивання. Вишивками прикрашали й інші декоративні тканини, а особливо одяг (сорочки, запаски, безрукавки та ін.).

Основним видом давньоруського монументального мистецтва був фресковий живопис. Він не вимагав дорогих матеріалів і разом з тим справляв великий художній ефект. Потребував фресковий розпис добре приготовленого вапняного розчину, достатнього набору фарб, в основному мінеральних, і дуже високої майстерності живописців. Художній ефект від фрескового розпису надзвичайний. Він чудово гармонує з фактурою кам'яних стін, дає можливість застосовувати будь-які колірні поєднання. Світлі фрескові розписи мають гарний вигляд у затемнених приміщеннях. У Київській Русі X—XI ст. набула поширення техніка фрескового живопису, характерна для візантійсь-

ких художніх шкіл. Технічні прийоми письма були розроблені візантійськими майстрами дуже досконально, проте й давньоруські художники внесли нове і в техніку письма, і в стилістику зображень. З кожним десятиліттям давньоруський фресковий розпис набуває все більше самобутніх рис. Формується і розвиваються художні школи, спочатку — в Києві, згодом — в інших містах.

Багато фрагментів фресок, переважно орнаментального характеру, було знайдено при розкопках палацових споруд X — поч. XI ст. Цілий світ давньоруського мистецтва відкриває нам найбільший з усіх ансамблів — ансамбль розписів київського Софійського собору.

У Софійському соборі було створено три цикли фрескових зображень. Один з них відтворює євангельські сюжети, другий розповідає про сюжети із Старого завіту, третій — розкриває житійний цикл, побудований, головним чином, на переказах про покровителів князівського роду — святого Георгія, архангела Михаїла.

Розпис Софії читається зліва направо і зверху вниз. На склепіннях собору зображено сцени з життя Христа: різдво, стрітіння, преображення та ін. Під склепіннями збереглися сцени з пізніших євангельських подій: суд над Христом, розп'яття. Нижче, на стінах, композиції «Воскресіння», «Зішестя в пекло» та ін. Усі постаті виконано приблизно в одному масштабі, лише постать Христа дещо більша за інші. Композиції майстерно вписані в площини півциркулярних закомар та ділянок стін. На південній, західній та північній стінах під арками хорів містилась велика композиція з зображенням Ярослава (що «підносив» Христу Софійський собор), дружини Ярослава, Ірини, а також синів та дочок Ярослава.

На жаль, більша частина цієї композиції загинула. На північній стороні збереглося лише зображення двох хлопчиків, певно молодших синів Ярослава. Зображення старшого з двох синів Ярослава збереглося добре. Ось про цю постать написано: «Обличчя її, обрамлене густим волоссям, написано з великою майстерністю. У ньому так багато індивідуального, воно виіплене з такою м'якістю, що його мимоволі

¹ Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1960. С. 27.

сприймаєш як шедевр середньовічного портретного живопису¹. Цей портрет представляє ту течію візантійського живопису, яка пронесла через століття елліністичну традицію.

Цикли житійних композицій розміщено у вівтарях та бічних нефах. Це майстерно виконані сцени, серед яких привертає увагу «Влаговіщення», близьке за багатьма ознаками до робіт раних італійських майстрів.

Великі тематичні композиції в залах розміщено на стінах другого поверху. На стовпах зображено численні постаті святих. Винятковий інтерес становлять розписи на стінах веж, де розташовані сходи, якими князь, його дружина і його почет піднімалися на полаті. Це були не церковні приміщення, і тому оздоблені вони так, як прикрашалися палаці: розписами на світські теми. Найбільше зображень, пов'язаних з улюбленою розвагою князів — полюванням. Тут і полювання на оленів з гепардами (прирученими до полювання) та собаками, на вепрів, на вовка, на рись; зображення вершника на коні, який відбивається від ведмедя, що напав на нього. У медальйонах на склепіннях веж зображено ловчих птахів: соколів, яструбів, кречетів. Крім полювання, представлено й інші розваги: от готові почати двобій борці; жонглер балансує жердиною, по якій лізе хлопчик-партнер; танцюють скоморохи; грають на дудках, флейтах, домрах музиканти; грає на органі органіст, а його помічники ногами натискають на міхи. Деякі артисти приїхали здалеку: от гість з Азії грає на смичковому інструменті, ще один прибулець з далеких земель веде на повіді верблюда. Змагаються «ряджені», приготувалися пустити стріли лучники. З палацу виходять імператор з юнаками-охоронцями, а далі якась високопоставлена жінка з почтом. У південній вежі ще одна цікава композиція: столичний іподром, заповнений глядачами. В ложах — візантійська знать і сам імператор. Далі — змагаються колісниці.

Для більшості сюжетів характерним є те, що в них посилені, порівняно з творами константинопольської школи, лінійний елемент. Однак є зображення, написані у вільній живописній манері. У всякому разі слід відзначити, що тут працювали майстри різних шкіл, і працювало їх багато.

Велике значення в оформленні інтер'єра Софії відіграють фрескові орнаменти, що об'єднують композиції, підкреслюють і декорують архітектурні елементи, підсилюють враження святковості й багатства.

Колірна гама софійських фресок стримана. Домінують оливкові, рожеві, блакитні та коричневі тони. Майже всі зображення виконано на синьому тлі, що добре гармонує з багатоколірними орнаментами.

Софійський собор було розписано не тільки всередині, а й зовні. Зображеннями було покрито стовпи та арки зовнішньої галереї, а також, мабуть, півциркулярні ніші, що прикрашали фасади.

Від другої половини XI — поч. XII ст., коли міцніють локальні художні школи і зростають кадри місцевих майстрів, фрескових розписів лишилося небагато: це кілька фресок з Михайлівського Золотоверхого монастиря та фрагмент цікавої композиції в церкві Спаса на Берестові.

З Михайлівських фресок до нас дійшло кілька постатей святих та сцена «Благовіщення», розміщена на пілонах перед віттарем. Техніка й манера виконання тут така ж, як і у софійських, проте тональність фресок інша. Значно посилюється живописність, яскравість, насиченість кольору, мабуть, не без впливу руських народних смаків. Барви переливаються тонами, як перламутр. Пропорції постатей стрункіші за софійські, більше експресії в обличчях, динаміки в рухах. Цікаві зображення старого суворого воїна та пророка Захарія, а також ліричні постаті Марії та архангела з композиції «Благовіщення».

Фрескова композиція на західній стіні в церкві Спаса на Берестові виконана в іншій манері. Фрески написано сміливо і швидко, без графії з накладкою мазків (сцена «Чудесний лов риби» з зображенням Христа, Петра та чотирма рибалками, які тягнуть сіті).

Істотні зміни в монументальних розписах Київської Русі відбуваються у XII ст. У розписах церков характерним стає зображення святих воїнів у вигляді феодалів небесних — покровителів феодалів земних, посилюється лінійний характер зображень та строкатість колориту. Характер розпису має чимало спільних рис із романським мистецтвом, хоч візантійські традиції ще даються взнаки.

Уславленим ансамблем розписів цих часів є фрески Кирилівської церкви в Києві. Манера письма тут широка й енергійна. Пробіли кладуться сміливим мазком, зморшки на обличчях, тіні на бородах та вусах, складки одягу малюються лінією. Рухи передано дещо різкувато, постаті та композиції часто бувають наче розпластані на площині. У композиціях значну роль відіграє умовний строкатий архітектурний пейзаж, трактований площинно. Кожному, хто входить до церкви, нагадується про пекельні муки, що чекають на грішників. Композиційно розпис поділено на окремі реєстри, медальйони та картини. Розміри зображень невеликі — їх розглядають зблизька, до того ж вони масштабно відповідають низькому і трохи затісному приміщенню нартекса. В центрі, у великому медальйоні, зображено грізного суддю — Христа, який в оточенні апостолів сидить на троні. До нього підходять лики праведників, серед яких — лики князів. Ліворуч від Христа грішників женуть у пекло. Перед глядачами розкриваються страшні картини з «Апокаліпсису»: вода й земля віддають своїх мерців, грізний ангел в рвучкому русі звивається в небо, зображене у вигляді величезного сувою. Остання композиція — одна з найкращих у кирилівських розписах.

У середині церкви на високих стовпах у кілька рядів зображено святих воїнів. Це Федір, Дмитро Солунський, Олександр. Усі князівські покровителі подані в повному озброєнні.

Розписи східної частини церкви більш канонічні за характером. В апсиді було зображено Богоматір, під нею Євхаристію, ще нижче — великі постаті святих у білому одязі із сувоями в руках. У правій апсиді кілька реєстрів зображень присвячено сценам із життя Кирила Александрійського, зокрема «Кирило проповідує віру», «Кирило повчає царя», «Кирило повчає єретиків» та ін.

Цікаві дві великі композиції на стінах над боковими входами: «Успіння Богоматері» та «Різдво Христове». Постаті численних персонажів подані у стрімкій динаміці: падають на коліна апостоли, літають у небо ангели, скачуть коні, розвіваються плащі вершників. Деякі риси кирилівських розписів зближують їх з балканським живописом тих часів. Про це свідчить також велика кількість балканських святих, зображених у Кирилівській церкві.

Близькими до кирилівських фресок є фрагменти розписів в Успенському соборі Сльцького монастиря в Чернігові.

Наприкінці XII ст. у живописі Придніпровської та Північної Русі відбуваються істотні зміни. На жаль, від розписів Придніпров'я кінця XII — поч. XIII ст. дійшли тільки фрагменти, але й вони дають змогу визначити деякі їхні особливості. Цікавою новиною були золотофонні фрески в церквах Апостолів у Білгороді та Василя в Овручі, що нагадує золоті фони в апсиді Софії Київської.

Давньоруське мистецтво мозаїки найбільш яскраво репрезентують мозаїки Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого монастиря. Але настінні мозаїки застосовувалися в спорудах Київської Русі з кінця XII ст., у Києві мозаїками було прикрашено інтер'єри палаців і майже усі церковні споруди часів Володимира і Ярослава Мудрого. Смальту від мозаїки знаходили навіть при дослідженні Золотих воріт, де ними оздоблено було маленьку небрамну церкву Благовіщення.

Мозаїчне мистецтво Софії Київської сконцентровано у середині купола собору, де зображена велетенська мозаїка — постать Пантократора (Христа-Вседержителя). Це символ влади, що панує над усім. Суворий погляд великих очей, грізно піднята рука, яскраві барви одягу — пурпуровий з золотим хітон, блакитний плащ, багаті оздоби велетенського євангелія і, нарешті, дев'ять різнобарвних кіл, що оточують постать і символізують собою дев'ять небесних сфер. Нижче на куполі — зображення чотирьох архангелів в урочистому багатому одязі. Нижче, в простінках вікон барабана — постаті апостолів; ще нижче, на парусах, — зображення євангелістів. Мозаїкою прикрашена центральна арка, апсиди, стіни та склепіння між центральною частиною собору і апсидою.

Центр усіх мозаїчних композицій Софійського собору у Києві — головна апсида. Тут грецький напис оточує велике зображення Богоматері (5,45 м), що заповнює усю верхню частину апсиди. Це найбільша фігура в усьому давньоруському мистецтві. Богоматір зображена з піднятими вгору руками (Оранта), як заступниця людей. Постать її у синьому хітоні, поверх якого накинуто пурпуровий плащ — мафорій, в яскра-

во-червоних чобітках. Вона наче виходить з золотого сліпучого мозаїчного фону апсиди. Золоті промені пронизують її одяг.

Дві смуги мозаїчних орнаментів та шиферний карниз відокремлюють верхню частину апсиди від нижньої. Нижня, у свою чергу, також розділена на дві частини: на верхню з величезною сценою причастя апостолів («Євхаристія») і нижню з зображенням постатей отців церкви. Усе у композиції підпорядковане законом монументального мистецтва. В зображеннях навмисне не дано перспективи: вони не розбивають, а підкреслюють півкруглу стіну апсиди. Постаті не зв'язані з дійсністю — це ілюстрація абстрактної ідеї прийняття християнського учення, а не реальної події.

У колориті композиції цілий вихор світлих, переливчастих тонів: білі плащі та хітони апостолів, біло-блакитний одяг ангелів, світлі тони голів, рук та ніг. З цією гамою контрастують яскраві насичені барви престолу та сині плащі і пурпурові хітони зображень Христа. Нижній реєстр зображень в апсиді — постаті отців церкви — найдосконаліші мозаїки в усьому комплексі.

Софійські мозаїки вражають винятковою насиченістю колориту. Це досягалось тим, що вживалася величезна кількість відтінків смальти. Дослідження показали, що зелена смальта мала 34 відтінки, золота та коричнева — по 25, жовта — 23, синя — 21, червона — 19, срібна — 9, пурпурова — 6. Усього палітра софійських мозаїк нараховує 177 відтінків.

Здатність мозаїк переливатися в світлі сонячних променів, свічок та лампад досягалася тим, що мозаїчні кубики вдавлювалися під різними кутами. Постаті наче оживали, і це справляло величезне враження на глядачів. Цей ефект посилювався ще й тим, що мозаїками здебільшого прикрашали увігнуті та вигнуті поверхні — апсиди, куполи, склепіння, арки. До того ж при зображенні облич враховувалася їхня віддаленість від глядача — деталізація узагальнювалася, контури малюнка ставали грубішими. У цьому проявлялося винятково тонке розуміння середньовічними майстрами особливостей монументального мистецтва. Художній ефект Софійського собору доповнювали мозаїчні підлоги.

Ми не знаємо, звідки прийшли візантійські майстри, що виконували софійські мозаїки. Дослідники то

вбачають в них представників столичної константинопольської школи, то зважають на деякі елліністичні тенденції, характерні для провінційних шкіл. В усякому разі це були дуже кваліфіковані майстри. Цілоком вірогідно, що разом із візантійськими майстрами працювали і руські. Знайдена майстерня на Подолі, що виготовляла смальту для мозаїк, свідчить про наявність руських майстрів у цій галузі.

В ансамблі софійських мозаїк велику роль відіграють орнаменти. Мозаїки в куполі та перед апсидою виконані в характері гофрованих та ступінчастих орнаментів. Кожну оточує смуга багатоколірного орнаменту з квітками арніки, синіх кіл та листя. На центральних пілонах — чорний орнамент на жовтому тлі, в центральній апсиді — фризи зі смуг білого на чорному тлі геометричного орнаменту та квітково-листяний орнамент яскравих синіх, червоних, білих, зелених та жовтих кольорів. Чорно-білі геометричні орнаменти є й у відкосах вікон центральної апсиди. Основним мотивом всіх софійських мозаїчних орнаментів є ритмічне чергування паростків стебла з вусиками та листям, що розходитьсь від нього, вписані в геометричні фігури — кола, трикутники, квадрати.

Програма мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору дещо відрізнялася від софійських. Пропорції Михайлівського Золотоверхого собору стрункіші за софійські, пропорції постатей тут витягнуті, — певно, мозаїсти брали до уваги перспективне скорочення фігур, коли дивилися на них знизу вгору. Художники Золотоверхого собору всіма засобами намагаються наблизити сцени мозаїк до реальної, земної події. (Наприклад, у сцені Євхаристії апостоли підходять до Христа групами, вони, нібито, розмовляють між собою, по-різному виявляють здивування, шанобливість до Христа, урочистість моменту). Майстри намагалися навіть намалювати психологічний портрет того чи іншого апостола: Петро — суворий, Яків — мрійливий, Матвій — загрузений, Фома — юний і простодушний, Лука — сухуватий. Апостоли зображені без німбів — певно, художники намагалися надати їм більшої схожості з реальними людьми.

Відрізняється від софійських і колористична гама михайлівських мозаїк. Тут домінуючими виступали зелений і червоно-рожевий тони.

Велике місце в образотворчому мистецтві Київської Русі займав іконопис¹.

Мистецтво іконопису мало свої особливості, що відрізняли його від мистецтва монументальних розписів, хоч часто бувало так, що одні й ті ж майстри працювали і над іконами, і над настінними розписами. В іконі нема простору, він обмежений. Якщо в настінних розписах можна було втілити цілі програми зображень та композицій, то в іконі доводилося зосереджуватися на одному зображенні. При цьому головну увагу тут приділяли психологічній характеристиці, знаходженню найвиразніших композицій та колористичних рішень, які значною мірою визначалися розробленими протягом століть іконописними канонами. Монументальні розписи були роботою артільною і тимчасовою, а над іконами художники працювали сами по собі у своїх майстернях, звідки вони і розходилися по всій Київській Русі. Замовлення славетним київським живописцям давали іноді з далеких міст.

Становлення давньоруського станкового іконопису (печерська художня школа) припадає на другу половину XI — поч. XII ст. Першими відомими майстрами в Київській Русі були іконописці Григорій та Алімпій, про що розповідає Печерський Патерик. Особливо славилися роботи Алімпія, якого вважають найвидатнішим митцем Київської Русі. Роботи Алімпія знав і навіть придбав одну з ікон Володимир Мономах для церкви Богородиці в Ростові.

На жаль, ікон XI—XII ст., що їх документально можна б віднести до роботи київських майстрів, не збереглося. Більшість пам'яток цих часів походять не з Києва, а з Новгороду, Володимира, Ярославля. Проте серед них є такі, що безперечно несуть на собі риси київського мистецтва. Деякі, певно, є копіями з київських зразків, а деякі, можливо, належать пензлю київських майстрів. Так, близькою до київських художніх традицій є ікона «Ярославська Оранта», що знаходилася в ярославському Спасо-Преображенському монастирі. На іконі зображено Богоматір в позі

¹ Перші ікони привіз до Києва князь Володимир з Корсуна (Херсонес). Візантійські ікони привозили на Русь і пізніше: в Константинополі спеціально купували ікони. На початку XII ст. звідти були привезені ікони Богородиці Пирогощі та Володимирську. Володимирська Богоматір відіграла величезну роль у давньоруському іконостасі.

Оранти з немовлям та двома архангелами в медальйонах. Монументальність образу «Оранти» близька до мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору. До традиції київського іконопису належить також ікона першої половини XII ст., що зветься «Устюжське Благовіщення». В постатях архангела, що урочисто оповідає благу вість, та Марії, яка слухає його, багато спільного з композицією сцен «Благовіщення» в Київських соборах. З київськими традиціями пов'язують одну з найстаріших і наймонументальніших ікон — ікону св. Георгія в Успенському соборі Московського Кремля; ікона Дмитра Солунського, що з Владимиро-Суздальської Русі, теж близька до київських традицій та ін.

У другій половині XIII ст. написано відому ікону Свенської Богоматері. В центрі її зображено Богоматір на троні з немовлям. Погляд Богоматері сумний і зосереджений, поруч неї — високі постаті засновників Печерського монастиря Антонія і Феодосія. Ікону написано в широкій і сміливій манері. Малюнок дещо грубуватий, проте вишукана гама блакитних, темно-червоних, коричневих, зелених та жовтих кольорів свідчить про традиції великої художньої школи. Зображення Антонія та Феодосія мають портретний характер. Певно, Свенська ікона є копією з якогось більш раннього взірця. Печерський Патерик розповідає, що портрети Антонія та Феодосія були в Печерському монастирі вже через декілька років після їх смерті. Можливо, композиція Свенської Богоматері була створена в печерській школі ще за часів Алімпія. Тому ця ікона і називається «Свенська (або Печерська) Богоматір».

Київські майстри виготовляли ікони, які потім ввозилися в інші міста держави. Літописи неодноразово згадують про це. Мстислав замовляв у Києві ікони для Новгороду, Андрій Боголюбський вивіз багато ікон з Києва до Володимира, і навіть вже після того, як Київ було розгромлено ордами Батия; в 1257 р. галицький князь Данило Романович прикрашав церкву Іоанна у Холмі іконами, що приніс із Києва тощо.

У часи розвитку Галицько-Волинського князівства особливого піднесення досягла книжкова мініатюра. Про високу майстерність художників-книжників свідчать мініатюри Галицького Євангелія (1283), наприкінці XIV ст. в Україні було створено відому «Київську Псалтир», оздоблену 303 мініатюрами. Значного

рівня досяг тоді й живопис, до найцінніших пам'яток котрого належить Волинська Богоматір — XIII ст.

Таким чином, можна охарактеризувати художнє життя в українських землях часів Київської держави та піднесення Галицько-Волинського князівства. Саме воно більш всього концентрувало в собі якості української культури й досягло великого піднесення в усіх видах мистецтва. Особливо яскраво художня творчість тієї доби заявила про себе в народній традиційній художній культурі, котра відрізнялася синтезом усіх видів художньої діяльності, її поєднанням із повсякденним життям та побутом кожної людини.

Розділ 5

УКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ ПІД ВЛАДОЮ ЛИТВИ ТА ПОЛЬЩІ: ХАРАКТЕР І ЗМІСТ КУЛЬТУРИ (КІНЕЦЬ XIV — ПЕРША ПОЛОВИНА XVII СТ.)

Особливості культурних процесів

В останній чверті XIV століття практично вся територія України була підпорядкована литовським князям. Процес установаження влади Литви над землями колишньої Київської держави не зустрічав опору з боку місцевого населення: практично воно продовжувало жити тим життям, яким жило й до цього часу.

Литовські князі перебували під впливом давньоруської культури, з повагою ставилися до місцевих традицій та звичаїв, не втручалися в господарське життя, в ті взаємовідносини, які тут панували, вели активну боротьбу з татарами, породжували надію на визволення від татарського ярма, додержувались православної віри. Люди тоді мали змогу жити досить замкненим життям, відносно самостійно, хоча й під пануванням князів. Це створювало враження нібито продовжувалися часи Київської держави. Більше того, це подавало їм надію визволитися від татарського ярма. Але, незважаючи на це, в землях України йшло на перший погляд непомітно, проте послідовне та рішуче винищування не тільки незалежності, а й самого прагнення до неї, руйнування духу самостійності. Даний процес посилювався, коли володарем цих земель стала Польща, яка намагалася остаточно знищити всі досягнення Київської держави, а Київ перетворити в звичайне провінційне місто.

Життя в складі Великого Литовського князівства та Польщі принесло істотні зміни в стан і характер розвитку народу. Саме тоді, в XV—XVI ст., почалось докорінне перебудування тієї господарчої системи, яка існувала в Київській державі: на зміну натуральному господарству прийшло грошове господарство, хоч і натуральне цілком не загинуло й продовжувало розвива-

тися. Традиційні види господарчої діяльності сприяли зміцненню таких рис та якостей характеру народу, як любов до природи й милування її красою, самостійність і незалежність, шанування Бога, підкорення Правді, Долі й Волі, поважне відношення до жінки тощо. Разом з тим включення людей в систему грошових відносин, розвиток господарства в маєтках, притягнення сюди великої кількості робочих рук, розповсюдження панщини поклало початок тому, що потреба в відзначених якостях починає зменшуватися. І це можна вважати першою спробою обмеження творчого самовираження людини, замикання її в вузькі межі власне виконавчої діяльності (проте це були тільки ледве помітні паростки порушення, тому вони ніяким чином не впливали на духовне життя). В той час найбільше дух вільнолюбності, самостійності виявився в явищі чумаків. Останні втілювали в собі підсвідому потребу в мандрах, пригодах, товариському житті, самовизволенні від родинних ланцюгів.

На відміну від суспільного устрою Київської держави, де були відсутні межі між верствами населення і людина мала змогу переходити з одного стану до іншого, в часи панування в землях України Литви та Польщі були затверджені різкі кордони між суспільними станами, завдяки чому з'явилися замкнені, відокремлені один від одного соціальні групи. Тоді в українських землях володарювала лише одна група людей — поляки: ті, хто ставився з презирством до всіх досягнень Київської держави, намагався їх знищити. Зрозуміло, що подібне соціальне та духовне приниження народу викликало прагнення до звільнення від влади іноземців, бажання відтворити власну незалежну державу.

Подальше закріплення і розповсюдження влади поляків в українських землях привело до того, що виникла проблема повного знищення українців. Своє рятуння вони вбачали в концентрації народного духу. Це було дуже важко тому, що процес насадження польських засад захопив сферу духовної культури. Особливо активно працювало в цьому напрямку польське духовенство, представники якого проводили цілеспрямовану місіонерську роботу, особливо серед заможних людей, серед людей талановитих, видатних тощо з метою їх залучення до католицької віри. Таке

ж завдання ставили перед собою магнати, шляхта та ін., котрі намагалися полонізувати, денаціоналізувати українську аристократію, послабити міщанство, зруйнувати православну церкву.

Міцний натиск польської сили та духу породив опір з боку тих, хто відігравав провідну роль в українському духовному житті того часу — української аристократії, духовенства, міщанства. Українська аристократія вважала своїм обов'язком зберігати народну культуру, стояти на чолі руху за протистояння Польщі. Але поляки робили все можливе для того, щоб залучити представників аристократії до католицької віри, зруйнувати їх національний дух, тому проти ополчення найбільш активно виступала незаможна шляхта та селяни. Саме вони зберігали національні традиції, відстоювали права православної церкви, були орієнтовані на розвиток народної культури. Але особлива роль, спрямована на збереження духовно-творчого потенціалу українців, належала тоді духовенству. Духовенство займалося розв'язанням духовних і світських проблем, воно сприяло зміцненню єдності народу, працювало в школах, шпиталях, братствах, стимулювало розвиток письменності, мистецтва. Поряд з духовенством в означеному напрямку працювало міщанство. Завдяки міщанству була активізована діяльність братств — організацій, які з давніх часів існували при церквах.

Своїм корінням братства сягають часів язичества, вони пов'язані з язичницькими святами, котрі в умовах християнства були перетворені у храмові свята. Обов'язковим атрибутом храмового свята (поєднаного з конкретною церквою та об'єднавшого населення певної території) були бенкети, прибутки від яких, як і постійні внески прихожан, надходили на користь церкви. Братства спочатку зосереджували свою діяльність на організації та проведенні святкових служб та похорон, потім почали вирішувати питання, пов'язані з церковною організацією, дисципліною та моральністю, нарешті, почали займатися більш широким колом проблем духовно-національного змісту. Їх чисельний склад був невеликим — не більше ніж 30 чоловік, — котрі збиралися на сход, як правило, раз на місяць. Один раз на рік проходили загальні збори братчиків, на яких обирали старшину — старших братів. Всі братські кошти суворо контролювалися.

Якщо перші братства становили собою організації мідан, то з часом до них почали вступати шляхта та духовенство, й це зробило братства всенародними організаціями. Всі питання, що виникали в братствах, вирішували виключно самі братчики, а це, натурально, зміцнювало авторитет та значущість останніх серед населення. Поступово братства були перетворені в організації великої громадянської сили, спочатку економічної, а пізніше політичної та культурної. Вони не тільки зміцнювали і зберігали православну віру, виступали ініціаторами духовних реформ тощо, а й являли собою головних охоронців та розповсюджувачів досягнень духовної культури, створювали школи й бібліотеки, сприяли появі нових культурних цінностей, здійснювали просвітницьку, літературну, видавничу діяльність. Вони організували школи (Львівське братство, наприклад, організувало школу з вивченням слов'янської та грецької мов), створювали друкарні й видавали літературу тощо.

Саме в той час в українській землі поряд з православною церквою активно діяла греко-католицька уніатська церква. Як вважає ряд культурологів, завдяки унії у Бресті, котра надала можливість офіційного визнання греко-католицької віри, українці визволилися від релігійних переслідувань з боку поляків, перед ними був відкритий шлях до європейської освіти. Крім того, на думку фахівців, проголошення унії надало українцям таких позитивних здобутків: поширило можливість збереження в умовах латинізування та полонізації історично сформованої й освяченої традицією єдності віровчення та культури народу як фактора його духовності; активізувало пробудження національної свідомості українців, їх національного духу; стимулювало створення духовенством уніатських шкіл, які являли собою центри української духовності; забезпечило умови для одержання середньої та вищої освіти; дозволило зберегти національну церкву, вільну від державної влади і чиновництва.

Важлива роль у духовному житті тієї доби належала школам, тому що головну причину занепаду культури вбачали саме в браку освіти. Тому значно збільшилася кількість початкових шкіл, які здавна існували при церквах. Одночасно по всіх містах і великих селах виникали народні школи. Крім того, дуже важливо було те, що почали відкривати вищі школи.

У школах, що працювали в монастирях, при церквах навчали не лише писати та читати, а й надавали знання з літератури, грецької мови, теології. Учителями в цих школах були д'яки, як правило, молоді люди, котрі згодом могли стати священниками. Головною метою шкіл була боротьба з наступом польського духовенства (єзуїтів, протестантів), яке залучало українців до себе й через мережу своїх шкіл із кваліфікованими вчителями, з умілим підходом до виховання.

Взагалі культурно-національне життя в Україні на переломі XVI—XVII ст. зосереджувалось у західних землях — головним чином на Волині та в Галичині. В той же час Наддніпрянщина, яка була майже знищена татарами, виконувала пасивну роль у культурно-творчому процесі й почала активізуватися в цьому відношенні при зростанні козаччини.

В Україні склалися три головних осередка, котрі протидіяли польській духовній агресії і з допомогою шкіл привертали до рідної культури молодь, в Острозі, Львові та Києві.

Функціонування культурного осередка в Острозі пов'язане з ім'ям князя Костянтина Острозького — волинського магната, який заклав першу в Україні вищу школу. Ця школа мала назву академії або колегії чи триязичного ліцея. Історія її створення пов'язана з ідеєю видання повного тексту Біблії слов'янською мовою, у зв'язку з чим князь запросив до себе багатьох високоосвічених вчених, як українських, так і іноземних. Саме вони на чолі з Герасимом Смотрицьким підняли школу на рівень академії та розгорнули активну, плідну письменницьку й наукову роботу. Завдяки діяльності Острозького гурту була видана Біблія, велика кількість богослужбових книг, а також інші книжки (понад 30).

Острозька академія стала основою нового типу шкіл в Україні — греко-слов'яно-латинських, її досвід використовували в діяльності інших учбових закладів. Та й в цілому Острозьке братство грало визначну роль в збереженні та розвитку української культури.

Другим осередком національного культурного життя був Львів. Головна роль в збереженні та розповсюдженні рідної культури належала тут братству. Завдяки його діяльності у Львові було організовано вели-

ке видавництво, яке постачало книги не тільки для України, а й для Московщини, Білорусі. Крім того, братство створило школу, котра мала за мету замінити єзуїтські школи зразковою постановкою справи виховання, навчання церковним наукам, вивчення мов.

Нарешті, третім осередком збереження української культури був Київ (до речі, його роль виросла наприкінці XVI — напочатку XVII ст., а до цього часу культурні сили були зосереджені в західних землях). Велике значення для української культури мала діяльність Печерського монастиря, де була заснована друкарня, розпочато видавництво книг. Київське братство відкрило школу, яка працювала на зразок львівської школи.

Треба звернути увагу на те, що в системі культурного життя України литовсько-польської доби велике значення належало шкільництву, яке досягло найбільших висот на переломі XVI та XVII ст. Навчання в школах проводили слов'янською мовою, крім того, тут вивчали грецьку мову, а також латинську. Учні одержували знання з церковних наук, математики, астрономії, музики тощо. Але основою навчального процесу вважали літературу, тому центральну роль відводили таким дисциплінам, як діалектика, риторика, філософія та ін. Взагалі учбові заняття будувалися на літературному матеріалі — книгах церковних (Євангелії, книгах пророків, апостольських книгах і т. п.), книгах філософів, істориків, поетів й інших, починаючи з античного часу. Інакше кажучи, навчання в школах мало яскраво означений гуманістичний характер. Можливо і через це великі вимоги ставилися до особи вчителя: він мав бути зразком у моральному відношенні, любити дітей, знатися в науках. Всі учні в школах мали рівні права та рівні можливості. Таким чином у школах намагалися виховати духовників, учителів, письменників, які своє життя присвячували громадянству, розповсюджували знання, розносили гасла боротьби проти польсько-католицької агресії.

Братські дискали (вчителі), спудеї (студенти), бурсаки (учні нижчих класів), літератори являли собою освічених людей, котрі поважали власні традиції, залишалися вірними національній культурі, але й не цуралися знань, що прийшли з інших країн. Вони мали значний вплив на населення, пробуджували людей до національної боротьби.

Пізніше, в перші десятиліття XVII ст., школи почали занепадати. Це було обумовлено низкою причин: переслідуванням братств, загостренням релігійної боротьби тощо. Ці обставини зумовили необхідність реформ шкільництва, які почав здійснювати митрополит Київський Петро Могила. Шкільні реформи він запроваджував разом з перебудовою церковного життя. Мету останньої вбачав у тому, щоб православна церква піднялася вище й твердо стояла супроти наступу католицизму. Проводячи в життя реформу школи, П. Могила узяв за зразок єзуїтські колегії, поставив перед собою завдання надати молоді релігійної, класичної освіти, а також знання діалектики, навчити її володіти словом та захищати свої погляди. Велика увага приділялася вивченню латинської мови, вивчення грецької мови відійшло на другий план, слов'янська мова поступово втрачала класичний характер, активно поширювала свої позиції польська мова.

Реформи П. Могилы, з одного боку, ввели українське громадянство в усталені організаційні норми, з другого — базувалися на західних набутках, майже цілком відмовлялися від здобутків українського культурного життя, від національної традиції. Наслідком цих реформ, на погляд, наприклад, І. Крип'якевича¹, було віддалення церкви від громадського життя, замкненість заможнішої української шляхти у своїх кастових інтересах. Хоча в той же час міщанство, дрібна шляхта, духовенство дуже вороже ставилися до католицької Польщі, додержувалися давніх традицій, були готові охороняти їх від польського наступу.

Таким чином, духовне життя українців, які в XV — на початку XVII ст. перебували під владою Литви, а потім Польщі, зазнавало великих випробувань. То був час, коли ціною величезних зусиль треба було зберегти той духовний стан, котрого досягла Київська держава. Нерівне співвідношення сил виявлялося в долі української культури, яку поляки вважали холопською культурою, що ґрунтується на холопській мові. Гноблення православної віри обумовили зниження можливості народу в самореалізації, в творчому розвитку. Одночасне прийняття Брестської унії призвело до практичного розподілу українського народу на дві групи, які мали різну релігійну спря-

¹ Крип'якевич І. П. Історія України. Львів, 1990.

мованість, навіть часом ворогували між собою. Це також вело до руйнування духовної єдності культури. Набирали силу, розповсюджувались, затверджувались орієнтири на західноєвропейські основи. В даний період історії українців польські, в цілому західноєвропейські впливи на українську культуру були дуже потужними й помітними. Досить нагадати про те, що українська молодь навчалась у західних університетах, в землях України створювалися численні католицькі школи, культурні цінності Заходу активно розповсюджувались. Можливо, саме тоді бере початок процес витіснення емоційних основ, притаманних культурі Київської Русі, раціоналістичним духом, котрий активно проникав із західноєвропейської культурної системи. Говорячи іншими словами, можна вважати цей період початком розкладу самобутнього, унікального явища — культури Київської держави.

Але основи даної культури були такими міцними, сильними, що зміни в ній тільки позначались, були практично непомітні. Як і досі надія на Бога не залишала українців, а завдяки ідеї Долі, Волі і Правди вони надіялись на майбутнє вільне, незалежне життя, зберігали прагнення захистити, порятувати Батьківщину-Неньку. Недовірливо, неприязно вони ставилися до будь-якої влади, особливо польської, замикалися в вузькому колі, засереджувалися на собі, в своєму Домі жадали бачити утілення ідеалів та спрямувань. Захисниками українців від ворожих іноземців були працелюбність та досконалість себе й свого Дому, гумор і привітність. В Родинному вогнищі, в Жінці, Природі вони знаходили відряду та заспокоєння.

Характер художнього життя

Загальний духовний стан українців мав прояви й в художній культурі. Перш за все, треба визнати, що її головною особливістю було те, що вона активно взаємодіяла з західноєвропейськими художніми основами, відгукнулася на ідеї Відродження, які в цей час там з'явилися. Повнота, цілісність, які визначали давньоруську художню систему, повільно почали поступатись місцем культурному розчленуванню, змінилися розподілом мистецтва на професійне та народне. Саме в народній творчості набула продовження лінія об'єднання художньої і повсякденної діяльності, по-

шук краси в природі, звернення до образів Жінки, Шляху тощо. Навпаки, професійна творчість була більш орієнтована на західноєвропейські засади, відбивала ідеали та сутність Відродження.

В усіх видах мистецтва набирає силу процес підготовки професійних митців, формування професійних шкіл. Це приводить до того, що саме професійне мистецтво робить крок до переходу від середньовічних ідеалів до ідеалів ренесансних та реформаційних. Мистецтво починає цікавитися людиною, її психологією, душевним станом. Більш того, в художніх творах професійні майстри реалізують свою індивідуальність, уяву про світ, людство, свої індивідуальні якості, зрікаються канонів, котрі панували до цього часу. У зв'язку з цим виникає думка про те, що професійне мистецтво може розглядатися як явище, що сприяє об'єднанню світових художніх процесів. Народна творчість, навпаки, поглиблює й розвиває народну традицію. Але це не означає, що професійне мистецтво не має народних витоків, не дотримується національного образу світу.

Художнє життя XV — початку XVII ст. можна охарактеризувати ще й тим, що воно набуває все більш світське спрямування. Свідченням тому було звернення до античності, до сучасної людини, до актуальних проблем тощо. Це привело до збагачення жанрової системи мистецтва, трансформації традиційних жанрів. Секуляризація мистецтва виявила себе і в розширенні тематики художніх творів, збагаченні образності, її черпанні з позарелігійних джерел, живого життя, навколишньої дійсності.

Головними осередками художнього процесу в Україні цієї доби вважаються Галичина, Волинь та Поділля. Тут яскраво виявляють себе регіональні особливості (які мають найбільший прояв у народній творчості), а також загальні художні процеси. Той час пов'язаний з початком відносного відокремлення художнього життя в західних землях України від художніх явищ, котрі з'являлися в землях, розташованих на східному березі Дніпра. Найбільш концентровано ці відмінності можна спостерігати у народній творчості¹,

¹ Детально про це буде сказано в розділах, присвячених художньому життю регіонів України.

хоча й в професійному мистецтві відчутна своєрідність художніх орієнтирів цих регіонів України.

Ще однією прикметою відмін, які почали з'являтися в художньому житті українського етносу цієї доби, було проникнення раціональних начал в творчі процеси. Розповсюдження раціоналізму в духовній культурі України йшло як від потреб часу, викликаючих необхідність наукового пояснення світу, так і від активної взаємодії з західноєвропейськими культурами, одна з особливостей котрих полягає в перевазі раціонального над емоційним.

Незважаючи на ті зміни, котрі чинилися в українському художньому житті після втрати незалежності України, всупереч намаганням Польщі підпорядкувати собі й знищити культуру українського народу, активній співпраці з західноєвропейськими художніми явищами тощо, в ньому збереглися ті самобутні основи, ті якісні риси, які були утверджені в Київській Русі. Бажання народу жити вільно, незалежно від інших держав, концентрування сил на розвитку своєї культури сприяло входженню мистецтва України в світовий художній контекст.

Процеси, характерні для української художньої культури часів її підкорення Литві та Польщі, можна прослідкувати при зверненні до видів мистецтва.

Література

Провідне місце в мистецтві того періоду посідала література. Протягом XIV—XVI ст. поступово формувалася українська літературна мова, основою котрої були живі народні говори, які найяскравіше втілювалися в усній народній словесності. В цілому в літературному процесі того часу виділяють два напрямки — розвиток народної словесності та розвиток письмової літератури.

Народна словесна література України XV — початку XVII ст. своїм корінням виходила з давньоруської народнопоетичної творчості, давньоруські надбання були її основою. В той же час вона зазнала певних змін: і прозові її жанри, і календарна та родинно-обрядова пісенність поступово християнізувалися, їх язичницькі мотиви придушувалися. Церква досить активно пристосовувала прадавні народні звичаї та обряди колядування, щедрування, купальські обряди, обжинки та ін. до своїх свят, наповнювала їх христия-

янським змістом. Крім того, народна словесність збагатилася новими темами й мотивами, сюжетами та образами. Вона набула більшої соціальної спрямованості, концентрувалася навколо боротьби з чужоземним нашествям, присвячувалась ідеї визволення від іноземного гноблення, ідеї незалежності.

XV—XVI ст. пов'язані з розвитком українського епосу — історичних пісень та дум, які продовжували традиції героїчного епосу Київської Русі. Фахівці вважають, що причиною появи дум та історичних пісень була конкретна дійсність, перш за все, прагнення знайти волю, національні й соціальні права. Тому український героїчний епос був присвячений оспівуванню мужності й патріотизму, прославленню побратимства, взаємної виручки героїв-визволителів, показу лихої долі бранців у неволі тощо. Зразками епосу того часу стали думи-плачі: «Плач невільника», «Плач невільників на каторзі»; думи: «Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі», «Маруся Богуславка», «Іван Богуславець». Водночас з думами розповсюджуються історичні пісні та балади, поміж котрими найбільш унікальним вважається історична балада про Стефана-воєводу «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?».

XVI—XVII ст. визначають періодом розквіту усного героїчного епосу — дум та пісень. Вони виконувались кобзарями у війську, під час храмових свят, на громадських зборищах, ярмарках та ін. Як і раніше, їх присвячують життю та подвигам народних героїв, пов'язують з темами боротьби з турецько-татарськими напасниками та польсько-шляхетським поневоленням. Відомими тоді були думи про Самійла Кішку, козака Голоту, Івася Коновченка-Удовиченка, Федора Безродного, отамана Матяша Старого тощо. Велика увага в них приділялася морально-етичним стосункам між дітьми та батьками, ставленню до досвіду старшого покоління, соціальним проблемам.

Улюбленими сюжетами та мотивами пісень того часу були: протест проти панської сваволі, втеча в дике поле («Зав'язали ляшки, зав'язали панки»); настанови, як слід поводитись у війську («Пишний, гордий, славний паничу»), бажання юнака взяти участь у козацькому поході («Соколоньку-синьку, чини мою волю») та ін. Всі пісні пройнято щирим ліризмом («Ой вийду я на могилу», «Відки йване? З-за Дунаю»,

«Ой на горі вогонь горить»). Багато з них за своїми мотивами сягали в дружинну поезію Київської Русі, продовжували її лінію. Розповсюджена була жіноча пісенність, в якій панували нарікання на чоловіків, синів, коханих, котрі залишили дім і пішли шукати слави. Крім того, в піснях уславлювався обов'язок захищати вітчизну, віру, свій народ («Ой пушу я кониченька в сад», «Ой не йди, синоньку, на тую війну», «З суботи на неділю заказали на війну», «Загадано та заповідано»).

Особливістю пісень було те, що в них рідко згадувалися конкретні історичні події, майже не оспівувалися конкретні історичні діячі, героями цих пісень часто були рядові люди. Але існували й пісні, присвячені конкретним героям — Байді, Івану Сулімі, Павлу Павлюку (Буті), Петру Конашевичу-Сагайдачному, Михайлу Дорошенку та ін.

Письмових свідчень про народну творчість, в тому числі й поетичну, того часу відомо мало. Проте навіть те, що дісталось у спадщину майбутнім поколінням, говорить про багатство тем, жанрів фольклору, його вагомість у житті народу.

Поряд з усною словесністю активно розвивалась письмова література. Рукописна книга існувала в українській культурі до кінця XIII — початку XIV ст., а в другій половині XVI — першій половині XVII ст. досягла піднесення, неабияких мистецьких висот. Водночас в Україні активно розвивалось книгодрукування — першою виданою в Україні книгою був «Апостол», який надрукував у Львові Іван Федоров. Він же видав у Львові того ж року перший на Східній Слов'янщині друкований буквар. Цікаво, що Іваном Федоровим в 1580 р. в Острозі був виданий «Новий Завіт» з предметнотематичним покажчиком, завдяки якому була започаткована бібліографія та інформатика. Вершиною друкарської майстерності Івана Федорова вважається «Острозька біблія» (1580—1581 рр.) — перше видання повного тексту біблійних книг церковнослов'янською мовою, яка протягом тривалого часу становила канон для наступних видань церковнослов'янської Біблії.

В Україні другої половини XVI — першої половини XVII ст. діяло понад 20 друкарень. Їхня продукція сприяла боротьбі проти польсько-католицької експансії, утвердженню української самосвідомості, ідеї вл-

нання та незалежності. Книгодрукування відрізняла орієнтація на секуляризацію культури, її ренесансну спрямованість. Воно допомагало виходу книжок українською книжною мовою. Завдяки друкарству і книгарству зміцнювались міжнародні культурні зв'язки, у приватних бібліотеках освічених українців з'являлися твори західноєвропейських письменників — Ф. Петрарки, Т. Кампанелли, Е. Роттердамського тощо.

У письмовій літературі XV — початку XVII ст. найбільшого розвитку досягла полемічна, агіографічно-паломницька та історіографічна проза, поезія, драматургія й белетристика.

Полемічна література зародилася на Русі після прийняття християнства, коли проти чужої віри — язичества виступали давньоруські християнські проповідники, писав Феодосій Печерський, виступали Київські митрополити тощо. Особливо активно полемічна література почала розвиватися в Україні з середини XVI ст., коли православні письменники поставили перед собою завдання відстоювати чистоту своєї віри, щоб через неї досягти єдності українського народу. Головними жанрами полемічної літератури були послання, повчання, памфлети, трактати, діалоги. Разом з тим полемічні тенденції з'являлися і в інших різновидах тодішньої літературної творчості: в проповідях, сеймових промовах, житіях, історіографічних творах, повістях, оповіданнях, віршах та п'єсах.

Полемісти звертались до полемічних творів минулих часів, переробляли й доповнювали їх згідно з новими потребами (нова редакція твору Феодосія Печерського «Вопрошеніє князя Изяслава, сина Ярославля, внука Володимирова, игумена Печерського великого Феодосія о латинє»), а іноді й займалися копіюваннями, переробками полемічних творів з метою їх актуалізації.

Близько середини XVI ст. був створений антипапський памфлет «Історія о єдном папі римском», сюжет котрого протягом тривалого часу використовували православні полемісти, а з часом він навіть перейшов до фольклору.

Серед українських православних письменників-полемістів останньої чверті XVI ст. велика роль належала Герасиму Даниловичу Смотрицькому, який пройшов шлях від міського писаря до провідного науковця-діяча, ректора Острозької школи, був одним із ук-

ладаців і видавців «Острозької біблії», автором багатьох трактів та віршів (помер, мабуть, у 1654 р.).

У 1587 р. в Острозі була видана книга Г. Смотрицького, яка складалася з двох його полемічних творів — «Ключ царства небесного и нашеє християнское духовное власти нерешимий узел» та «Календар римский новый» — з передмовою «До народів руських» та посвятою. У першому творі Смотрицький закликав до боротьби з чужеземними загарбниками, обстоював єдність православних народів (українського, білоруського, російського), виявляв небезпеку з боку Ватикану. Другий твір він присвятив показу того, як католицьке духовенство намагається використати календарну реформу папи Григорія XIII (1582) для порушення єдності православного світу. Майстерно розкриваючи антипапську тему, Смотрицький послуговує сатиру, уживає афоризми, прислів'я, приказки, базується на реальних історичних відомостях, життєвих спостереженнях. Мова творів дуже близька до народної мови, допомагає виявленню індивідуальності автора.

Крім Г. Смотрицького активно працював як полеміст Стефан Зизаній — учитель Львівської братської школи, а пізніше учитель і проповідник у Вільні. Сила його творчості була такою яскравою, що єзуїти знищили написаний ним «Катехізіс» (1595 р.). Після цього С. Зизаній видав у Вільні в 1596 р. «Казанье святого Кирилла патріархи ієрусалимского, о антихристі і знаках его», в якому біблійні прикмети приходу антихриста пов'язує з діяннями католицької церкви й тому розглядає папу як антихриста. Він плямує ганьбою тих українських панів, котрі приймають унію. . .

Багато авторів полемічної літератури ховалися під псевдонімами. Серед них — невідомий автор полемічного трактату «Апокрисис, альбо Отповідь на книжки о соборі Берестейським іменем людей віри старожитногречеської через Христофора Філалета врихлі дана» (1597, 1958 рр.), який взяв собі псевдонім Христофора Філалета. Ще один невідомий автор сховався під псевдонімом Клирик Острозький, що написав два відкритих листа одному з провідних запроваджувачів унії, єпископу і письменникові Іпатію Потію. Йому ж належить редакція історико-полемічного трактату «Історія о листриківськом, то есть о разбойническом Ферар-

ском або Флоренском синоді», та, може бути, українськомовний текст «Апокрисиса». Обидва автори володіли історичною, теологічною, науково-документальною аргументацією, художньою майстерністю. Їх твори насичені образністю, поетичністю. У творах Кликера Острозького розробляється один з головних поетичних образів української художньої культури (до речі, це також яскраво виявляється в творах Г. Смотрицького) — образ гваної Матері-церкви, Вітчизни, її стосунки з невдячними, невірними дітьми. Ідея вірності Матері, захисту її звучала в усіх творах авторів полемічної літератури.

Свого найвищого рівня українська полемічна література досягла у творчості Івана Вишенського — письменника, культурного, громадського діяча кінця XVI — першої чверті XVII ст. Іван Вишенський був релігійною людиною, палко захищав православ'я, негативно ставився до ідей західноєвропейського Відродження, ототожнюючи їх із єзуїтською контрреформацією. Свої твори він писав слов'янонурською мовою, поєднуючи її з народною. До нашого часу дійшло шістнадцять творів І. Вишенського в рукописних копіях. Частина цих творів (10) об'єднана у збірнику під назвою «Книжка», яку автор мав намір видати в Острозькій друкарні, — «Обличение диявола-миродержця» (1599—1600), послання князю Василю (Костянтину) Острозькому і «православним християнам Малої Русі» (1598—1599), «Порада» (1599—1600), «Загадка філософам латинським», «Слід краткий» (1599—1600), «Новина» та ін. Твори полеміста написані в формі послань; порад, листів до народу або до конкретних осіб, а також у формі діалогу. В кожному з них відстоювались ранньохристиянські ідеали, порушувались питання про рівність людей в суспільстві. Центром уваги І. Вишенського була проблема культурної орієнтації в Україні того часу, питання про характер освіти, необхідної для боротьби з польсько-шляхетською католицькою експансією, проблема відношення до ренесансно-барокових ідей, які розповсюджувались в Україні. Наприклад, у посланні до стариці Домникії розглядається дилема: що краще — спасатися в дуселі на самоті чи жити та працювати серед людей, займатися їх просвітою і випрямленням. В іншому творі — «Зачапка» говориться про те, що причина слабкості Русі в недостатній кількості добрих пасти-

рів, в деморалізації тих, які є. І. Вишенський закликав не спокушатися мудрістю, зовнішньою привабливістю католицької віри, а цінувати рідну простоту, не соромитися православ'я, не ухилятися від нього.

Художній хист І. Вишенського, його літературні здібності, патріотизм дали підставу І. Франку назвати письменника першим публіцистом у великому стилі, одним із батьків і творців народної української літератури.

Свій внесок у розвиток полемічної літератури вніс Мелетій Смотрицький. Його твори («Тренос», 1610 — кращий з них) відрізняються логічністю, чіткою композиційною побудовою, насичені притчами, прислів'ями, сповнені патріотичним пафосом, болем за страждання вітчизни, лірично забарвлені. Цікаво, що «Тренос» М. Смотрицького був написаний у формі «плачу» православної церкви, головним у ньому є образ Матері-церкви, який персоніфікований в образі Матері, що своїм плачем звертається до невдячних дітей. Для цього письменник використовував поезику і ритміку народних голосінь та, одночасно, не цурався ідей Відродження й Реформації, посилався на Е. Роттердамського, Ф. Петрарку, Д. Саванаролу та ін.

Як і полемічна література ораторсько-учительна проза також пов'язана з традиціями Київської Русі, зокрема з ораторсько-проповідницькими творами й повчаннями. До XVII ст. проповідь в Україні ще не була чітко окресленим літературним жанром. Потреба в проповідях у другій половині XVI — першій половині XVII ст. задовольнялася шляхом використання збірок перекладних і оригінальних учительних творів, які до цього часу були створені на Русі («Златоструй», «Златоуст», «Торжественник» та ін.). У XVI ст. в Україні з'явився новий тип збірки повчань — так звані учительні Євангелія, які містили проповіді на недільні та річні свята. Вони створювалися на зразок «Учительного Євангелія», що приписується Костянтиннопольському патріархові Киїлісту і: — збірок повчань 1604 р., писаний А. І. Білобродським, збірок повчань 1670 р., утворений решетилівським священником С. Т. Могилою, збірок оригінальних українських проповідей початку XVII ст. «Євангеліє учительне» К. Транквіліона-Ставровецького. До речі, Кирило Транквіліон-Ставровецький (помер у 1646 р.) вважається фахівцями найтиповішим представником греко-

слов'янської української проповіді початку XVII ст. Його найбільш відомими творами є «Зерцало богословії», «Євангеліє учительное», «Перло многоцінное». Твори написані в жанрі екзегитичної гомілії¹, коли біблійні, в першу чергу, євангельські тексти тлумачаться у морально-повчальному та морально-викривальному дусі, а поряд з цим існують елементи догматично-полемічні, панегіричні, оповідні (історичні та есхатологічні). Письменника вирізняє драматизована манера викладу, інтенсивна образність, картинність в описах, він постійно використовує епітети, метафоричні вирази, полюбляє монологи, діалоги, в які втручається й сам, вдається до аналогій, порівнянь, звертається до Біблії, творів батьків церкви, до праць вітчизняних проповідників, світських авторів тощо, спілкується з живою дійсністю. У своїх повчаннях Транквіліон-Ставровецький дуже часто ставить соціальні питання: викриває розкішне життя панства, говорить про приниженість та притіченість простого люду, докоряє тим українцям, що соромляться свого походження тощо, закликає до заснування шкіл, організації друкарень, видання книжок, спорудження храмів та ін.

Разом з К. Транквіліоном-Ставровецьким українську ораторську прозу репрезентують: Леонтій Карпович, Мелетій Смотрицький, Касіян Сакович, Захарій Копистенський, Петро Могила, Ігнатій Старушич, які в своїх творах активно використовували досвід католицьких і протестантських ораторів, практику польських проповідників, західноєвропейських діячів.

На відміну від полемічної літератури, ораторсько-учительної прози досить мляво розвивається у XV — на початку XVII ст. агіографічна проза. Потребу в ній задовольняли списки давньоруських і перекладних житій, створені у попередні часи. Коли митрополитом в Україні став Петро Могила, розвиток агіографічного жанру був поширений — у 1635 р. вийшов з друку «Патерикон» (своєрідна польськомовна переробка «Книго-Печерського патерика», яку здійснив Сільвестр Косов), у 1638 р. видане своєрідно продовження «Патерикону» — зібрання легенд про чудеса печерських угодників під назвою «Тератургіма, або Чуда».

Також дуже повільно в XV — середині XVII ст.

¹ Тлумачення біблійного тексту, пристосованого до певної неділі церковного року чи якого-небудь релігійного свята.

йшов розвиток паломницької прози. Вона може бути репрезентована твором (з'явився між 1590 і 1594 рр.) архімандрита монастиря Корсунь-Кобринського повіту на Гродненщині Данила (Данила Корсунського) «Книга бесіди о путі єрусалимським...», який написаний слов'яно-руською мовою.

На відміну від паломницької прози в той час бурхливо розвивалася історична література. Вона продовжувала давньоруську історіографічну традицію, але характеризувалася тим, що була більш світською, публіцистично загостреною, яскраво виражала індивідуально-авторські начала. Серед історіографів можна зустріти як людей духовних, так і світських. Вони створювали короткі літописні замітки, пов'язані з окремими містами, монастирями (літописи — Київський, Острозький, Львівський, Чернігівський та ін.). Особливо відомим твором є Густинський літопис (знайдений в Густинському монастирі під Прилуками, укладений в 1623—1627 рр.). У літопису викладаються події всесвітньої історії, пересказується історія Київської Русі, південноруських князівств XII—XIV ст., Литовської Русі, для чого використовувалися «Повість минулих літ», білорусько-литовські літописи, польські хроніки та інші джерела. Три нариси присвячені недавнім подіям: «Про початок козацтва», «Про введення нового календаря», «Про унію, як вона почалась на Руській землі». Ознакою Густинського літопису є оригінальне тлумачення джерел, самотутній погляд на історію, наближення до народної мови.

Так само бурхливо розвивалась в Україні поезія, яка досягла в другій половині XVI — першій половині XVII ст. розквіту. Вона представлена: посьвятами, епіграмами, передмовами, післямовами, полемічною поезією, шкільною декламацією поздоровчого або поминального змісту тощо. Спочатку поезія мала релігійний характер, а пізніше в ній почали розповсюджуватися ренесансні, секуляризаційні тенденції.

Активний розвиток полемічної прози спричинив утвердження полемічної поезії, зразком котрої може бути втрачений поетичний комплекс 80—90-х років XVI ст. Уяву про сутність комплексу дає поема «Скарга нищих до бога» і вірші, які входили до складу Загоровського збірника, а також вірші Києво-Михайлівського збірника. Особливістю комплексу була під-

порядкованість всіх творів ідеї боротьби за релігійну та етнічну самобутність і єдність руських народів.

Широко розповсюдженими були в той час форми епіграмічної поезії, з створенням якої пов'язані Герасим Смотрицький, Памво Беринда, Лаврентій Зизаній, Тарасій Земка, Дем'ян Наливайко та ін. Також поширена була шкільна декламація — своєрідна форма циклізації та публікації віршів різних жанрів святкового або панегіричного змісту. Серед декламацій відомі такі як: анонімна «Просфонема» (привітання преосвященному архієпископу кир Михаїлу, митрополиту Київському і галицькому і всія Русі, 1591), «Лямент дому княжат Острозьких над зешлим з того світа ясне освецоним княжатем Александром Константиновичем, княжатем Острозьким, воеводою Волинським» (1603), що приписують Д. Наливайку, «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича-Сагайдачного, гетьмана войська його королевської милості Запорозького» (1622) К. Саковича тощо.

Щодо загальної характеристики поезії того часу, то треба мати на увазі, що поезії XVI ст. властива рівновага між змістом та формою, а в поезії XVII ст. вона поширюється у бік форми, засобів художності. Тоді традиційно — книжна християнська образність поступається місцем образності, яка пов'язана з світськими основами й язичницькою міфологією, античною літературою й т. п. Разом із тим у поетичних творах зберігається постійність, навіть існував постійний, традиційний набір образів, але поступово він поповнюється новими образними явищами. На початку XVII ст. в українській поезії, переважно шкільного середовища, панував стиль бароко, якісною відмінною якою була поєднаність з реальним життєвим змістом історичної дійсності. За змістом поетичні твори того часу були пронизані ідеями християнства, його філософією, а також ідеями боротьби з чужеземною вірою.

У першій половині XVII ст. в українській літературі йшов процес утвердження драматичних жанрів, пов'язаний з життям шкіл, в яких культивувалася драматична та театральна творчість. Особливістю драматургії тоді була її поєднаність з поезією, з котрої вона поступово виростала. До драматичної і театральної творчості можна віднести «На рожество... Христово вірші» Памви Беринди (1616), «Вірші на жалосний погреб Петра Конашевича-Сагайдачного» Ка-

сіяна Саковича (1622), багато творів Софронія Почаського, Кирила Транквіліона-Ставровецького тощо. Персонажами діалогів (найбільш наближених до драматичних жанрів, форм) були істричні особи, герої християнської історії, алегоричні постаті, які персоналізували Милість Божу, Радість Церкви, Розум, Пам'ять, Волю та ін., наприклад, «Вірші з трагедії «Христос Пасхон» Андрія Скульського (1630), «Розмишляніє про муки Христа» Іоанікія Волковича (1631).

Яскравим зразком українського народного барокко в драматургії вважається ярмаркова Великодня містерія «Слово о збуренню пекла» (середина XVII ст.). Персонажі містерії (Люцифер, Христос, Богородиця тощо) наділені деякими індивідуальними рисами, мають земні людські емоції, в сюжеті, місці дії, мові героїв проступають народні елементи. На початку XVII ст. в драматургії створені українські інтермедії — комічні сценки на побутові теми, які виставлялися між актами високої драми. Їм властиве швидке розгортання дії, натуралістичність описів, жвавість діалогу, контрастність слів та виразів, їх персонажі являли собою своєрідні маски левних соціально-психологічних типів — крутія, селянина тощо.

У XV ст. в українській літературі виникають так звані духовні повісті, які дійшли до нас у кількох рукописах. Вони мали доповнити біблійні оповідання. До таких повістей відноситься повість про трьох королів-волхвів, про страсті Христові, про Таудала-рицаря. Перша повість побудована за відомим Євангельським епізодом, сюжет котрого своєрідно переплітається з реальними побутовими деталями. Друга повість також ґрунтується на канонічних й апокрифічних євангельських легендах, в ній автор намагається заглибитись у душевні переживання Христа та Богородиці, будує дію на гострому конфлікті між страхом смерті й усвідомленням обов'язку, між материнськими почуттями й неминучістю наперед визначених подій. Третя повість присвячена Таудалу-рицарю, який лишався мертвий від середи до суботи, потім воскрес і розповідав про те, що бачив на тому світі: блаженства праведників та карі грішників.

Поряд з духовними повістями в Україні були розповсюджені переклади світських повістей — версії повістей про Александра і Трою, сказання про індійсь-

ке царство, західноєвропейські рицарські романи про Трістана і про Бово, західноєвропейська версія індійсько-арабської повісті про Камілу й Димну, повість індійсько-арабського походження «Історія сімох мудреців» та ін. Всі повісті мали суто світський характер, головна увага в них приділялась людським почуттям.

Таким чином можна охарактеризувати літературний процес в Україні XV — початку XVII ст.

Музика

Художнє життя українського народу того часу не можна уявити без музичної культури, яка, з одного боку, продовжувала давньоруські традиції, з другого, — зазнала змін. Насамперед, великого рівня досягла пісенна творчість народу, і головне місце в ній займали думи. Кобзарі продовжували варіювати старовинні та складати нові думи. На їх поезику та мелодичний склад справили помітний вплив голосіння. Самі думи стали літописом боротьби проти іноземних загарбників.

Страждання в турецькій неволі, смерть козака в нерівній боротьбі оспівувались кобзарями у формі голосінь, які звеличували і прославляли його заслуги, викликали у слухачів бажання бути гідними нащадками своїх славетних предків.

Глибока трагедійність поєднувалась в думках з величавим героїчним пафосом та ліризмом. Нев'януча життєвість дум — у актуальності їх тем і сюжетів, у високому етичному спрямуванні, винятково гармонійному злитті епічної традиції з драматичним методом відображення дійсності.

Словесно-музичний стиль дум — масштабних творів, що виконувалися у формі імпровізованої мелодекламації в супроводі кобзи, бандури або ліри, — синтезував кращі риси національної поетичної та музичної творчості і вплинув на розвиток багатьох жанрів народного й професіонального мистецтва.

Думи, вийшовши із надр давньоруської епіки і будучи генетично пов'язаними з обрядовою пісенністю, розвивались паралельно з баладами, історичними піснями та хроніками, утворивши разом із ними єдину систему української народної епіки.

Крім того, тоді активно жила та розвивалась музика до танців. Найулюбленишим музичним інструментом стає бандура, яка поступово змінила кобзу.

У привілейованих верствах суспільства розповсюджується близький за будовою до бандури струнно-щипковий інструмент торбан, який теж має овальний корпус, але більш витягнутий ніж у бандури. Трохи пізніше з'являються струнно-ударний інструмент цимбали та дещо специфічний за конструкцією струнний інструмент колесна ліра (або реля), на якому грали сліпі співці-музиканти.

Широкого розповсюдження в Україні набули струнно-смичкові інструменти: скрипка, басоля, подібна до віолончелі, та бас, схожий на контрабас. Ці інструменти разом із цимбалами і бубном у різних комбінаціях часто використовувались на народних святах у складі інструментальних ансамблів, найпопулярнішим з яких є «троїста музика».

У часи поневолення українського народу, як вважають деякі вчені, у практиці українського церковного співу, сформувався грецький розспів, котрий виявляв більшу спорідненість із знаменним і київським, ніж з культовим розспівом, розповсюдженим у Греції.

У період боротьби з уніатством на рубежі XVI—XVII ст. підкреслення у назві «грецький», очевидно, служило своєрідним засобом, спрямованим проти католицизму. Досягши апогею у середині XVII ст. знаменний розспів завершив цикл свого розвитку.

Значну роль у музичному житті України часів поневолення відіграли монастирі та братства, де значна увага приділялась музиці. У маєтках православних шляхтичів і магнатів почала зароджуватися світська музика.

На зламі XVI—XVII ст. в музиці на зміну монодії приходять живе, сповнене чуттєвості партесне багатоголосся, засноване на гнучкій і пластичній, нерідко народного складу мелодиці й чіткій ладовій та гармонічній виражальності. В церквах і монастирях при братствах виникають хорові колективи, пишне і барвисте звучання яких протиставлялось хоровій та органній музиці католицьких костьолів. У середніх і вищих школах (зокрема, Києво-Могилянській колегії, згодом академії) виховувались творці, регенти й співаки партесної музики, які піднесли її на справді високий художній і професіональний рівень, викладалися церковний спів та музична грамота.

Значна роль у цьому процесі вчених-музикознав-

ців, котрі багато зробили для усталення естетичних, теоретичних і композиційних засад партесного співу. Вони створили ряд трактатів і посібників, які сприяли вивченню нотного співу та його розповсюдженню серед найширших кіл населення. Найвидатнішим серед них можна уважати М. Дилецького. У своїй «Музикійській граматиці» («Грамматика музикальна») він творчо використав досвід західноєвропейських і, зокрема, польських музикантів-теоретиків.

Популярним у музичній культурі став кант — міська побутова триголосна ансамблева або хорова пісня без інструментального супроводу. Розвиток канту тісно пов'язаний з розвитком книжної віршованої поезії, вони обидва формувалися на базі традицій усної народної пісенності. За змістом канти поділялися на релігійно-філософські, панегіричні, жартівливо-сатиричні, жартівливо-гумористичні. Тексти, мелодії кантів складали учні шкіл, співаки церковних хорів, студенти колегій, вчителі співу, регенти капел, аматори-міщани, а також мандрівні дяки. На базі канту виник і його різновид — псалма.

Можна дійти висновку, що музичне життя того часу було досить активним, з музикою були пов'язані майже всі верстви населення.

Театральне мистецтво

Говорячи про художнє життя України того часу, не можна обійти театральне мистецтво, діапазон якого почав істотно розширятися з кінця XVI ст.

Витоки українського театального мистецтва сягають давніх язичницьких свят, обрядів та звичаїв. Елементи театального мистецтва існують в усіх народних обрядах, святах, іграх (в поетичному слові, речитативній мелодії, ритмічному русі, в імітації діяльності, пантомімічних діях, певному перевтіленні та удаванні тощо). Яскравим прикладом театралізації в обрядах може бути стародавній обряд весілля, який складається з багатьох окремих сценок, цілком самостійних і закінчених (продаж молодої її братом, розплітання коси молодої дружини тощо). Все це надало основу для створення таких театральних видвищ, як народні драми («Млин», «Мельниця», «Дід і Баба», «Піп і Смерть», «Коза»), виконавцями котрих були вже певною мірою спеціально підготовлені люди, відокремлені від глядачів.

Значну роль у розвитку народних театральних видовищ відіграли й скоморохи (від латинського *masca* — маскара, веселі люди, що іноді цілими юрбами ходили з сопелями, без яких не обходилися ні хрестини, ні весілля) — мандрівні актори, співаки, музиканти, танцюристи, акробати і дресирувальники тварин та звірів.

Крім того, театральні елементи були властиві й християнській церковній службі.

Інакше кажучи, елементи театру, театральне мистецтво оточувало людину постійно. Але тільки з XVII ст. в Україні починають розіграватися дійства за написаним текстом. Це були декламаційні композиції, діалоги, шкільні драми.

За жанровими ознаками поряд з декламацією стоять «Вірші» П. Беринди (1616). Ознаки декламації з елементами діалогу має «Лямент дому княжат Острозьких над зешлим з того світа ясне освещоним княжатем Александром Константиновичем, княжатем Острозьким, воеводою Волинським», що приписують Д. Наливайку (1603 р.). Без сумніву, цей твір виконувався учнями Острозької академії. Своєрідним театральним твором можна вважати анонімний твір кінця XVI — початку XVII ст. «Просфонема. Привіт преосвященному архієпископу кир Михайлу митрополиту Київського і Галицькому і всея Русі». Він складався з двох частин, тут є пролог, який виголошував речитативом або співав хор, монологи восьми «отроків», «трех ликів» та «старійшиц» і епілог. На титульній сторінці «Просфонемі» зазначено, що першу її частину гість «в церкві пред народом от дітей приєм», а другу — коли «в школу любезно посіщающе прийде».

З XVI ст. походять також перші відомості про вертеп як своєрідний прояв театрального мистецтва.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що саме з XVI ст. бере початок історія професійного українського театру. Почалося це з того, що в українських землях організовувалися православні братські школи на зразок польських єзуїтських колегій. У католицьких школах тоді культивувалася шкільна драма, що прийшла з протестантських шкіл. Так і в братських школах почалися шкільні, переважно, релігійні, вистави на зразок єзуїтських.

Окрім названої «Просфонемі» були й інші шкільні драматичні твори: дві інтермедії, написані українсь-

кою мовою поляком Якубом Гаватовичем як додаток до своєї п'єси, але польською мовою «Смерть Івана Хрестителя», п'єса ставропігійського священника й учителя львівської школи Іоаникія Волковича «Розмишленіє о муце Христа Спасителя нашего». До нас дійшли здебільшого драматургічні твори вчителів переважно з Києво-Могилянської академії. Щодо загального характеру, то всі ці драматичні твори розпадаються на дві дуже відмінні групи: першу складають поважні п'єси, здебільшого релігійного характеру, — це була основа шкільних вистав; а другу — комічні інтермедії, чи інтерлюдії, що мали там другорядне місце, але відбивали найхарактерніші риси епохи.

Український театр був театром духовним і шкільним. Це до певної міри визначило його характер і форми, які протягом більш ніж ста років мало змінилися: це була схоластична драма на релігійні теми, де невеликою мірою відбилось тодішнє життя переважно в комічних інтерлюдіях, і шкільний театр.

Українська шкільна драма не мала такого великого значення, як, наприклад, єзуїтська, але була досить різноманітною.

Найелементарнішою формою шкільної драми був діалог, розмова двох учнів на якусь тему, часом низка запитань і відповідей; це була звичайна шкільна вправа, яка мала своєю метою зафіксувати знання учнів і підготувати їх до прилюдних виступів перед широкою публікою.

До діалогу своєю формою близько підходили віршовані діалоги — привітання учнями якоїсь значної особи на Різдво та Великдень або якійсь урочистій оказії.

Шкільна драма — п'єса за сюжетами з релігійної історії, розподілялася на дві групи п'єс. Перша група — поважні п'єси містеріального характеру з єзуїтськими впливами; малі драми в дусі єзуїтських обробок містеріальних сюжетів, історичні п'ятиактові трагікомедії з хорами, урочисті п'єси типу так званої «Ludi caesarii» (цісарські вистави). Це більшість різдвяних, пасійних п'єс, а також п'єси на сюжети з житій святих і навіть панегіричні п'єси. Ось деякі драми шкільного репертуару Києво-Могилянської академії: «Комедія на день рожества Христова» Дмитра Ростовського, «Ростовское действо», «Действие на рожество Христова», «Комическое действие...» М. Довга-

левського, «Царство Натури людской...», «Мудрость предвечная...», «Трагедо-комедія...» С. Ляскоронського та ін. Були п'єси історичного характеру, де змальовуються події вітчизняної історії — «Володимир» і «Милость Божія» Ф. Прокоповича. Роль Феофана Прокоповича в розвитку старовинної шкільної драматургії велика і змістовна: у «Володимирі» він відійшов від схоластичних канонів шкільної поезики і звернувся до реального життя.

Друга група п'єс — це інтермедії, або інтерлюдії (від латинського *inter* — поміж і *Ludus* — гра). Ця група п'єс була найбільш оригінальною і живучою частиною шкільного театру, вони стояли значно ближче до життя і несли в собі і побут, і типи, й національні особливості, елементи народності й реалізму. Значення інтермедії було службовим: ці коротенькі одноактні жартівливі сценки з народного побуту, які розігрувалися між актами основної поважної п'єси, щоб глядачам дати змогу відпочити й освіжити свою увагу.

В українських інтермедіях, як і в європейських, виділяють ті, що не вирізняються з головної п'єси й ніби складають якусь її частину, і ті, що являють собою окремі, пов'язані між собою сценки.

Інтермедії писали віршами, але на відміну від головної релігійної частини вистави, що писалися латинською або книжною церковно-слов'янською мовою, мова інтермедій наближалася до живої, народної. Сюжетами українських інтермедій були різні народні анекдоти та казки, побутові оповідання тощо. Авторами цих сюжетів були переважно не ченці-професори, а студенти. Українським інтермедіям характерні динаміка у зображенні подій, жива народна мова, жвавість діалога, дотепний гумор, сатиричне забарвлення. Дійшовими особами в них, відповідно до правил шкільної поезики, були звичайні люди: селяни, козак, солдат, дід, баба, шляхтич, шинкар, орендар; типи різних національностей — українець, росіянин, білорус (литвин), поляк, німець, єврей, циган. На думку деяких істориків театру, інтермедії відіграли значну роль у розвитку жанру української комедії.

Український шкільний театр мав досить розвинену, сценічну техніку, що дозволяла виготовляти складні декорації й давала можливість здійснювати, в разі потреби, і польоти ангелів, і скидати в безодню грішників, і топити фараонів у морі тощо. Шкільний театр

Києво-Могилянської академії, наприклад, використовував різні зорові, світлові, і звукові ефекти: сяйво блискавки, громи, затемнення сонця; воскресіння мертвих, загибель кораблів, хвилі на морі, а також застосовували музику, співи, хори, танці, пантоміму. Виконавці користувалися костюмами, знали мистецтво гриму. Мав шкільний театр і бутафорію, і аксесуари — трон, ясла, ліжко, корабель, булаву, корону, лаврові вінки і гроб, коси для Смерті, арфи та ін. Крім шкільного театру з кінця XVI ст. формувалися двірські театри при дворах магнатів. Таким чином, і театральне мистецтво зазнало великих змін у XV — на початку XVII ст.

Архітектура

Значні досягнення в XV — першій половині XVII ст. мала архітектура, яка значною мірою продовжувала традиції архітектурного мистецтва попередньої епохи. Разом із тим, наприклад, в оборонній архітектурі запроваджуються нові елементи, зумовлені змінами у тактиці ведення війни, розвитком військової техніки. Виникають замки, цілком побудовані з каменю або цегли, підсилені мурованими вежами, бійницями для обстрілу підступів до стін (у Луцьку, Кременці, Хотині, Олеську). Нові тенденції виявляються і в культовій архітектурі. Так, починаючи з XIV, а потім і в XV ст. з'являються церковні муровані будівлі перехідного типу, в яких відбилися попередні зразки візантійського стилю та нові впливи Заходу — готичний стиль: такі церкви у Галиччі — Різдва Христового (XIV ст.), Межириччі на Волині (XV ст.), в Лаврівському монастирі на Бойківщині (XV—XVI ст.). Дослідники стверджують, що саме тоді почалося створення українського стилю дерев'яних церков — трибанних та п'ятибанних. Тоді ж формувалася поділ церкви на 3 частини: вівтар, власне церкву та «бабинець». Вікна і двері мали характерну шестикутну форму. Найбільше дерев'яних церков збереглося в Галичині, але й там вони датуються переважно вже наступною добою, коли старі церкви правили лише за зразки для нових.

У XIV—XV ст. активно будуються оборонні замки з грубими мурами, бійницями і високими спостережними вежами. Особливо багато таких замків на Поділлі. Серед них цікаві: трикутний замок у Зінькові на Поділлі і церква-замок у Сутківцях, в якій

поєднується церковна та оборонна будівлі. Такого ж типу церквами були Петропавлівська на Поділлі, в Сатанові над Зручем, церква в Рогатині, вежі дерманського монастиря біля Дубна на Волині.

Готичний стиль в архітектурі України поширився в XVI ст. Він прийшов сюди з Заходу через Шльонськ, Краків, Закарпаття, Пряшів, Бардіїв. Найбільшими будівлями готичного стилю були величні католицькі кафедри у Львові, Перемишлі, Бардієві та ряд костьолів в інших містах. Характерним в поширенні готичного стилю було те, що латинські костьоли сліпо наслідували зразки цього стилю, а в православних церквах помітне пристосування готики до власних традицій. В готичному стилі збудовано церкви: в Посаді Работницькій (сер. XVI ст.), Нижанковичах, Вишнівцях, Залужжі, Коденську та Підляшиці, фундації — Саліг першої половини XVI ст.

Найкращою пам'яткою готичної доби залишилася у Львові Вірменська церква, заснована 1363 р.

По містах та панських маєтках будували замки за західноєвропейським зразком: вони були оточені ровом із звідним мостом, валами, мали грубі мури, вежі, бійниці. Від цих замків збереглися лише руїни в Луцьку, Межибожі, Зінькові, Острозі тощо.

Часи високого розквіту українська архітектура переживала в XVII ст. Вона зазнала впливу та виробила свої ознаки ренесансного будівництва. До них належать: чітка симетричність, горизонтальний поділ на поверхи, впровадження ордера, насамперед римської доріки, особлива увага до декоративно-орнаментального оздоблення фасадів. Крім того, в архітектурі перевагу почали надавати світському будівництву.

У цілому нова (ренесансна) архітектура України спиралась на міцну основу раніше вироблених норм будівельної техніки, функціональних вимог, типів споруд. Ця обставина, з одного боку, накладала на ренесансну українську архітектуру відбиток архаїзму, з другого, 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.

Архітектура того часу мала на меті будівництва нових і відновлення зруйнованих міст, зведення оборон-

них споруд, будівництво храмів, арсеналів і передусім житла.

Щодо містобудівного мистецтва, то тут чинними були два принципи: вітчизняний і західноєвропейський. Перший поширювався на східні терени України, захоплюючи Волинь і Поділля, другий — на Галичину. Слід зазначити, що в Україні користувалися містобудівними рекомендаціями, зафіксованими у візантійському законодавстві з IV ст. «Прохіроні», а також у «Требниках», або «Євхологіонах». Містобудівництво, особливо в північних районах України, відрізнялося тим, що міста були живописними, будувалися за накресленими зразками, на спеціально вибраному місці, з урахуванням рельєфу і мальовничої краси навколишньої природи. Забудові українських міст була притаманна регулярність. Особливо яскраво це відбилося на розплануванні центру Львова вже в другій половині XIV ст., де були використані традиції забудови міст Сілезії XIII ст. Площа Ринок мала прямокутну або квадратну форми, обмежуючись густим рядом будинків, з кутів площі виходили вулиці. Прикладом раннього чітко продуманного планування, що носило регулярний характер і відповідало вимогам ренесансу, є і Кам'янець-Подільський. Разом із тим у містобудівному мистецтві України XVI—XVII ст. виявилась нерівномірність забудови на великій території. Кращим визначається становище, що склалося на західних землях, де поряд зі старими з'являються нові міста, — резиденції магнатів: Броди, Жовква, Бережани, Тернопіль, Олика, Острог, Шаргород та ін. Це сталося завдяки оперативності використання нової будівельної думки, вдосконаленню військової техніки. На східних землях, в Придніпрянщині, на Поділлі та Волині міста здебільшого будували з дерева, і вони часто вигорали дотла.

У XVII ст. особлива увага приділялася розвитку оборонної архітектури. Оборонне будівництво в умовах постійної воєнної небезпеки являло собою насущну життєву проблему. В Україні майже не було жодного містечка чи селища, не обведеного стіною і не забезпеченого принаймні ровом для охорони. Поява турків наприкінці XV ст. на Поділлі та Галичині сприяла 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 насипалися вали. Але часто ще в XVI ст. використовували й середньовічний спосіб укріплення: підвищували стіни, надбудовували 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 постійнодіючого фактора міграції населення з заходу на схід. Найкращими прикладами добротного продуманої фортифікації міста в Україні були Львів, Луцьк, Кам'янець-Подільський. Слід зазначити, що в оборонній архітектурі ренесансні форми посідали другорядне місце.

Українську оборонну архітектуру доповнює велика кількість замків магнатсько-шляхетських резиденцій. Замки магнатів споруджувалися з подвійною метою: для захисту від ворожих нападів і від повсталих селян. Їх розміри і міцність залежали від достатків родини.

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, частокколи. Кам'яні храми будувалися обов'язково з урахуванням оборони — масивні стіни з високо розміщеними вікнами нерідко завершувалися бійницями.

Появу рис ренесансного стилю в українській архітектурі відносять до середини XVI ст. Визначна роль у становленні і подальшому розвитку ренесансного зодчества в українському мистецтві належить групі львівських пам'яток: Успенській церкві, Каплиці трьох святих, вежі Корнякта. Створення цього так званого ансамблю Руської вулиці спричинило до зміни стильового характеру цілого художнього періоду, стало переломним у розвитку архітектури, передусім у Галичині.

Слід зазначити, що визначне місце в українському зодчестві того часу посідала житлова світська архітектура. Під впливом ренесансного мистецтва Європи

в ній розв'язувалися художні проблеми такого ж високого рівня, як у сакральній архітектурі. Між сакральною архітектурою і житловою відбувається обмін прикрасами, що тим більше було реальним завдяки спільним архітекторам-будівничим. Без сумніву, цьому сприяло загальне прагнення парадності й святкової урочистості, і фасади будинків, особливо центральних площ, набирають імпазантного вигляду. Показовим для архітектури цього періоду є збільшення масштабів світського будівництва у містах.

Зразком архітектурного мистецтва XVII ст. вважається Львів. У Львові центральна частина міста — середмістя повністю формувалася протягом другої половини XVI — початку XVII ст. Збережена частина — це ренесансний Львів. Його появі сприяла страшна пожежа 1527 р., після якої вирішено будувати місто з каменю і цегли. Міська архітектура середмістя формувалася впродовж короткого періоду, стильовою чистотою не відзначалася. Це була архітектура з поверхово прищепленими формами ренесансу, маньєризму, з елементами готики, і все ж, незважаючи на таку строкастість, була об'єднана спільною атмосферою і властивим їй художнім світорозумінням. Річ у тому, що ренесанс не міняв ні типів споруд, ні їх конструкцій, використовуючи відстояні часом функціональні вимоги і будівельну техніку. Готична будівельна система залишалася чинною. Очевидно, 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, вулицях Руській і Сербській.

Збережені готичні портали (площа Ринок № 7, 26, 28) уживалися поряд з ренесансними. Навіть площа Ринок, залишаючись у попередніх масштабних розмірах, не зазнала нових конструктивних уточнень. Її готичні риси відповідали ренесансним вимогам — симетрія, регулярність, комунікативність. Недаремно площа Ринок середньовічного Львова виділялась серед подібних площ у містах Польщі модерною на той час досконалістю, величиною й громадським призначенням (в центрі — ратуша).

На площі Ринок згрупувалися найкращі будинки

житлової архітектури, в яких жила міська еліта. Специфіка будівництва диктувалася магдебурським правом — на вузьких ділянках споруди розміщались суцільною шпалерою. 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 народної презентабельності. На фасадах відбилися основні ознаки ренесансного стилю. Львівські цехові будівничі, запозичуючі італійські мотиви, додавали їм значну переробку, дослівно не копіювали. З легкістю й органічною потребою вносили в портали декоративні прикраси. 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.

Найвищим досягненням Ренесансу у Львові є будинок (палаццо) Корнякта. Це був новий тип будинку — палаццо (архітекторами палаццо Корнякта були Петро Барбона та Павло Римлянин).

Взагалі зовнішній вигляд світської 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.

Таким уявляється розвиток архітектури доби XV — початку XVII ст.

Образотворче мистецтво

Досить високого рівня в Україні XV—XVI ст. досяг розвиток живопису, особливо церковного. Художників з українських земель запрошували у Польщу і доручали майстрам розписувати найголовніші собори ще за часів Казимира Великого та Ягайло, і їхня праця високо цінувалася.

Уже в 1393—1394 рр. українські художники з Перемишля малювали костюл на місці під Краковом і королівську спальню в Краківському замку. Маріаць-

ку каплицю в тому ж місті намальовано візантійським способом, на стелі був намальований Спаситель з дванадцятьма апостолами серед учителів церкви, а каплиця св. Трійці була розмальована згори донизу всілякими квітами з постатями вчителів Східної Церкви. Малювань збереглося небагато, серед них грецькі, часів Ягайла, в сандомирській кафедрі з руськими написами і композиціями в стилі староруської традиції. Крім того збереглися фрески каплиці св. Духа у вавельській кафедрі Кракова. Такі ж розписи були в замку литовських князів в Нових Троках, в церкві у Вітебську, в Люблині.

Фрески з кінця XIV ст. збереглися у вірменській кафедрі у Львові: фрагменти Пантократора, св. Яків та Прохор, портрет титаря—вони візантійського стилю, але мають вже готичні риси. Досить цікаві фрески в замковій капелі св. Трійці в Люблині, виконані маляром Андрієм у 1415 р. В них давно увесь цикл розписів Нового Заповіту.

Монументальний живопис не був у цей час рідкісним явищем. Варто згадати про згинувші живописні настінні 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.), Охлонові та ін. Серед фрескового живопису величезної популярності набувають цикли страстей (пасій) та богородичний. Ця популярність не випадкова. Муки Христа закликали не стільки до співчуття, скільки до роздумів над соціальною несправедливістю, виховуючи волю, ненависть до зради, готовність до самопожертви.

Але не монументальному живопису в цей час випала відповідальна роль, бо не в ньому розкрились новаторські тенденції епохи. Станкові види живопису (насамперед, ікона) стають конкурентами настінних розмалювань.

В іконі відбилися риси монументального мистецтва, але поступово з'являються нові сюжетні лінії, тематичне збагачення яких здійснювалося шляхом щільного зближення з навколишньою дійсністю. В іконописі більш, ніж у монументальному живопису стали проявлятися імпульси реального життя і народні смаки. В українській іконографії XV ст. відбулися деякі зміни, що заклали її гуманістичні тенденції. Ікони,

прості й ясні за композиційним ладом, яскраві за кольоровим розв'язанням, не підлягали засиллю богослів'я. Церква була заклопотана в той час наступом войовничого католицизму, ослаблена відсутністю єдиної верховної влади і не висувала суворих вимог до тримання догматичних канонів. Це розвинуло в іконопису могутній народний струмінь, дало можливість органічно розвинутися першим пагінцям реалізму. Про ослаблення церковного канону говорить вагомий факт відсутності ікон із зображенням іночества, анахоретів, схимників, засновників чернечих скитів. В образах святих, що на іконах того часу мають вільні рухи, стрункі постаті, лагідний вираз обличчя, в житійних сценах, в непохитних за 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. Народні майстри в його лику підкресливали своєрідне напруження і невідступну суворість, професійний майстер в осяяному образі Спаса передав новий канон духовної краси, бентежної і страждальної. Цей образ через століття відгукнеться в іконі майстра Дмитрія «Пантократор з апостолами».

Але в XV ст. його продовженням буде неповторний за вирішенням «Спас-Пантократор», більше відомий в народі як «Спас-учитель».

У 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 втілюється подих античності, як у цьому зображенні Спаса: постать, що вільно стоїть на невисокому п'єдесталі, нагадує скульптуру 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 бранок одягу. Образ Спаса був оригінально інтерпретований, зберігав вагому глибину цілком земного змісту. Цей образ став продовженням завзятого прагнення до іс-

тини, до знання, до духовного прозріння народу, що не примирився зі своїм поневоленням становищем.

Героїчна лінія в українському живопису щільно стикалася з темою материнства. 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. Можливо, жодний образ в українському старому живопису не залишався таким традиційним та, водночас, не був так пов'язаний із життям, як образ Богородиці. Найпоширенішим типом ікони була «Богородиця-Одигітрія», нерідко в оточенні пророків. У ньому візантійська схема зберігалася незмінно, але разом з тим ця схема стала найбільш життєздатною.

Одигітрія, як правило, не просто ікона із зображенням Матері-заступниці перед всесильним злом, а глибоко продумане художньо узагальнене уявлення про Матір, сильну і мужню, близьку кожній простій людині своєю щирістю, людяністю, терпінням та просто-народним виразом. До кращих ікон типу Одигітрія XV ст. належить «Богородиця», створена, мабуть, львівським майстром. У ній традиційний тип зазнав глибокої творчої переробки сміливим введенням до образу Богородиці етнічних рис української жінки. Одяг дитини розмальований, мов покритий вишивкою. Ідеальні форми дивовижної краси лику 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 щільністю, за розвинутою масштабністю пошуків «Красівська Богородиця» близька до творінь італійського раннього відродження. Правда, в ній більш виразно звучать перемагаючи замріяну лірику, героїко-мужні риси.

Кращим зразком Одигітрії у XVI ст. є «Богородиця з пророками» (друга пол. XVI ст.). Її виділяє висока живописна майстерність і проникливе образне розкриття. Пророки, що стоять з трьох боків, позначені відгомонам настінного живопису минулого століття. Але лірична м'якість зображень ангелів та оптимістично-мужній образ Богородиці вже свідчать про наступ ренесансної епохи.

Близькі простому народу були образи св. Миколи, св. Параскеви П'ятниці. Вони служили сучасникам виховним прикладом, 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 вираз народного духу. Ось чому жодні зовнішні запозичення не порушували серцевини українського живопису, були, в крайньому випадку, малопомітними, частіше, декоративними прикрасами. Органічно вживалися близькі впливи Болгарії і Молдови. Міцні і духовні зв'язки поєднували Львів, а згодом і Київ з Сербією, що відбилося на поширенні балканського живопису в Україні. Значно помітнішими в галицькому живопису були готичні ремінісценції, які йшли з боку Польщі, Чехії, Словаччини, Угорщини.

У першій половині XVI ст. відчувається тісніший зв'язок з мистецтвом XV ст., але в іконі поступово згасає героїчне начало, зникає контакт із фрескою і накреслюється оповідальність яка, нестримно розвиваючись, змінила весь лад старого живопису.

Нове розуміння людини було втілено в іконі майстра Дмитрія (XV ст.) «Пантократор з апостолами», де 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 і 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 трактований героїко-монументально, що, по суті, залишиться визначальним для українського живопису другої половини XVI та першої половини XVII ст.

Близькими до Пантократора були популярні у другій половині XVI ст. зображення архангела Михаїла, яке наділялося знаком доблесного воїнства. Войовничий характер того часу визначив любов українських художників і до образу св. Георгія.

У XV—XVI ст. тематична різьба, переважно на камені та на дереві, скульптурні портрети, багатофігурні вівтарі, фасади храмів і каплиць, займають поважне місце. В них намічається вплив західноєвропейського ренесансного стилю.

Скульптурний портрет активно розвинувся, зокрема, в надгробному зображенні. Його призначеннями були храми, або спеціальні каплиці-мавзолеї, а замовниками — вища магнатерія, світська і духовна та особливо середня шляхта, якій імпонував такий спосіб увічнення. В українських землях такий спосіб увічнення з'явився із запізненням, що пояснювалося історичними причинами¹, але й тут цей спосіб проявився нерівномірно: активно в Галичині, зрідка — на Волині і лише один надгробник — Константина Острозького — в Києві. До речі, цей київський надгробник² вважався найкращим серед усіх створених в Україні, бо виділявся динамізмом вирішення. Постаць князя пройнята трагічною конвульсією, в ній виражена тема не заспокоєного сну, а немов би мужнього пробудження. В цьому полягала запрограмована концепція змісту, оскільки активність, динаміка, діяльність особи вважались атрибутом розумної душі. З інших творів слід відзначити надгробник М. Гербути — у Львові, в Уневі — надгробник В. Лагодовського; в Бережанах — каплиця родини Синявських (1574—1636) — праця майстрів І. Пфістера та ін.

Багато залишилося від XV ст. пам'яток дереворізьби; обрамлення ікон, іконостаси (львівські іконостаси П'ятницької та Успенської церков, рогатинський — церкви св. Духа та ін.). Мотивами дерев'яного різьбярства виступали вітки і квітучі рослини, чудовий вичин аканта, вінці з лаврових листків, грона плодів, вазони квітів та нитки перлів, плетінка, розетки й пальмети. Популярним був мотив виноградної лози (символ евхаристії). Ним оздоблювали портали храмів і ще з більшою щедрістю прорізи вікон та портали парадних кімнат у будинках багатих міщан Львова й Кам'янця-Подільського. Повного розквіту цей мотив зазнав в оздобленні іконостасів, де посідав відповідне місце як символ і як декоративний елемент. Високий розквіт мистецтва різьби характерний не тільки для західних міст України: різьблені іконостаси були на Київщині, Поділлі, Наддніпрянщині.

Наприкінці XVI — на початку XVII ст. значно змінилася особистість художника. Сформувався новий тип художника — людини не лише грамотної, а й по-

¹ Люблінська унія 1564 р. Прийняття українською шляхтою католицизму й зрівняння в правах з магнатами.

² Його знищено в Києво-Печерській лаврі в 1941 р.

справжньому освіченої, що поповнює свої знання подорожами, під час яких знайомиться з різноманітними культурними надбаннями. Це сприяло тому, що талановиті майстри стояли на рівні високих наукових і художніх досягнень. До такого типу митців належали художники Федір Сенькович і Микола Петрахович, творчість яких пов'язана з росписом живописних пам'яток іконостасів П'ятницької та Успенської церков у Львові.

П'ятницький іконостас в цілому демонструє естетичні ідеали, суспільні позиції його творців. Своє розуміння суті людської гідності, ідеалу гуманної людини з її духовною зразковістю, душевною теплотою Сенькович розкрив у намісних іконах Христа і Богородиці. Успенський іконостас, створений Сеньковичем і Петраховичем, відбив дві художні концепції, два світогляди, які, хоча й не заперечували один одного, але зберігали в собі художні цінності, що відповідали різним культурним періодам. Композиції Сеньковича відзначались одностороннім вирішенням, повністю зберігаючи вантаж попереднього століття, вони були центричні, гранично ритмізовані та симетричні, як орнаментальні формули. Петрахович, із його активним зв'язком з сучасністю, зробив рішучий крок вперед. Його потяг до героїки та монументальності, до драматичного наповнення почуттів знайшов повне розв'язання в його творчому методі, який став продуктом європейського ренесансного мистецтва. Сміливість у образному, композиційному і колористичному розв'язанні, глибина змісту і висока громадянськість світогляду були тими якостями, що визначили особистість художника. В релігійному живопису Петраховича на повну силу звучать ідеї братерства, його живопис проймає думка про душевну красу, його моральну чистоту й переконаність у кращих своїх гуманних призначеннях.

У період 40-х років XVII ст. в українському живопису провідною темою була 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.

Поряд з традиційним іконописом в українському

живопису на рубежі XVI—XVII ст. формуються портретний та історичний жанри.

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. 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. Кращим вважається портрет художника М. Петраховича — це портрет Костянтина Корнякта.

Значно доповнило зміст живопису породжене новим часом графічне мистецтво. Бурхливий розвиток книговидавництва активізував мистецтво ілюстрації. Саме тут 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.).

У той час над художнім оформленням книги трудилась велика кількість граверів-художників, унаслідок чого мистецтво гравюри досягло за порівняно короткий період 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 й народу. Активне звернення гравюри до реальної дійсності, удосконалення засобів поглибленої інтерпретації неодноразово приводили її до рішень, що випереджували свій час.

Гравюра 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 виражаюсь значення всього українського мистецтва даного періоду.

Саме таким чином може бути охарактеризований процес розвитку образотворчого мистецтва.

Розділ 6

КУЛЬТУРА КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ ТА ГЕТЬМАНЩИНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА XVII—XVIII СТ.)

Духовне життя

Створення козацтва було зумовлено цілою низкою причин, головними поміж котрих можна вважати такі: потреба в обороні прикордонних районів українських земель від татарських та турецьких навал; переселення в степові простори, багаті рибою, звіром, тих, хто тікав від влади панів, а також людей з прикордонних селищ. Воїни-здобутчики, які жили в степу, охороняли кордони, одержали назву козаків¹. Вони відрізнялися розвиненим почуттям особистої гідності, волелюбством, бажанням жити незалежно. Вогнищем козацтва було середнє Придніпров'я, центром — Запоріжжя, його військовий центр — Січ. Саме тут з часом був сформований особливий суспільний та військовий устрій, а згодом і козацька держава — Запорізька Січ, котра після недовгих часів існування була зруйнована Петром I та Катериною II.

Землі, що входили в козацьку державу, були традиційно українські. Люди, які в них жили, були споріднені з ними, не мислили своє життя поза ними. Рідна природа, традиції предків, воля надихали їх не тільки на захист цих земель, а й на натхненну працю, прагнення створити тут справжній рай. Природним бажанням того часу було об'єднання всіх земель, що колись входили до складу Київської Русі. Але Київ тоді не вважали столичним містом, дарма що

¹ Цим тюрським за походженням словом, що було відоме наприкінці XV ст. й мало значення «вартівник», «воїн», спочатку називали тих, хто ходив до степу на здобич, а також для боротьби з татарами. Спочатку слово «козак» пов'язували з заняттям, пізніше — воно характеризувало постійну групу населення, що сформувалося, головним чином, з українського селянства, міщан, та відрізнялася своєрідним способом життя.

визнавали його історичну та культурну цінність. Головна роль в цю добу належала середній Наддніпрянщині (Чигирин, Черкаси, Корсунь, Канів, Біла Церква, Переяславль, Кропивка), а пізніше—Лівобережній Україні (Батурин, Глухів).

Провідне місце в господарстві того часу займало хліборобство, яке характеризувалось поверненням до вільної сільськогосподарської праці. Завдяки цьому склалися умови для відродження тих традиційних якостей, які вирізняли людей Київської Русі: працелюбство, любов до природи, фізична та духовна витривалість, терпіння тощо. Утвердженню цих якостей сприяли також заняття ткацтвом, гончарством та ін., котрі були розповсюджені в містах і маєтках. Розвиток торгівлі в Козацькій державі так само забезпечував продовження давньоруських традицій, орієнтував на збереження стану дружельюбності, гостинності, дипломатичності, тонкості, хитроців, гумору тощо.

Політичний устрій тих часів можна охарактеризувати як поєднання авторитарних і демократичних основ¹, що дозволяло досить плідно розвивати ініціативу і вільнодумність, самостійність і відповідальність всіх та кожного. Соціальну структуру населення України другої половини XVII—XVIII ст. (вона включала до свого складу такі соціальні групи, як селяни, козаки, козацькі старшини, міщанство, духовенство) протягом тривалого часу характеризувало те, що були відсутні жорсткі станові межі й тому людина мала змогу досить легко змінити своє соціальне становище. Разом з тим поступово всі верстви населення втрачали соціальну рівність, розподілялись на панів та підневільних. Можна вважати, що соціальні умови надавали досить широкі можливості для самореалізації, самовиявлення й, таким чином, сприяли розвитку духовного життя суспільства, змінювали його культурний потенціал.

То був час, коли всі люди, представники всіх верств населення, прагнули звільнення від пригнічення, бажали жити незалежно. Почуття волі і незалежності було таким сильним, так володіло всім населенням (українські пани захищали свої вільності, міщан-

¹ Функції влади в Гетьманщині були розподілені таким чином: генеральна рада санкціонувала договори та обирала гетьмана, гетьман і старшина виконували законодавчі функції, питання устрою країни вирішувала соціальна верхівка, вона ж виконувала і функції виконавчої влади.

ство домогалося рівноправності в містах, Запорізьке військо домагалось державної самостійності та ін.), що воно бачило для себе тільки один вибір: воля або смерть. Стійкість, завзятість, впертість характеризували українців, коли йшлося про волю та незалежність, заради них вони були здатні на все. Таке непоборне бажання бути вільними існувало разом з любов'ю до рідної землі, до вітчизни. Любов до рідної Неньки-Батьківщини досягла тоді незвичайної височини, забарвлювала будь-яку дію будь-якої людини. До тих, хто зраджував свій народ, свою землю, не тільки ставились із презирством — їх просто не вважали людьми. Київська держава в той час була головним зразком для народу й саме її ідеали визначали його дії.

Культура козацької доби також була пов'язана з культурними орієнтирами Київської Русі. Головними центрами, що забезпечували тоді національно-культурний розвиток виступали міщани, духовенство, козацтво.

Міщанство виявило себе активною, культурною силою в часи боротьби з польськими впливами. Саме в той період міста виступали центрами промисловості, торгівлі, а також осередком культурного життя. Завдяки міщанству, як це підкреслювалось у попередньому розділі, активізувалась діяльність братств, котрі ним були зреформовані та перетворені у вогнища культури. Хоч із другої половини XVII ст. братства почали поступатися своїм провідним становищем, вони сформували покоління, яке об'єднувало ідеї солідарності та непоступливості. Крім того, міщанство сприяло розповсюдженню серед населення ідеалів самодопомоги, своїми діями допомогало спинити денационалізацію міст, скріпило сили української громадскості. Діяльність міщанства була спрямована на розвиток у містах товариського життя, стимулювання інтересу до мистецтва. У цьому ж напрямку працювало тоді й духовенство. Духовний стан в цю добу доволі численний — навіть маленькі села, де жило ледве кільканадцять родин, мали церкви, а в більших селах їх існувало дві або три. Здебільшого духовенство мало досить високий рівень освіти, мало свої бібліотеки, засновувало школи. Воно разом з міщанством організовувало різносторонню діяльність цих осередків культурного життя. Духovenство зуміло поєднати боротьбу за віру з боротьбою за волю,

за українську національність. Дуже багато старшин, їх синів, дочок були пов'язані з монастирями, тобто мали у своєму роді духовенство. Духovenство породило таке явище в Україні, як «мандрівні учителі», у ролі яких виступали дяки. Вони переходили з місця на місце та навчали дітей. Дяки проводили у мандрівках і 5, і 25, і, навіть, 50 років¹. Часто посада дяка при церкві була поєднана з посадою шкільного учителя. Учні церковних шкіл потім самі робилися дяками-учителями.

Силами міщанства та духовенства був створений духовний центр, в якому скупчувалися всі національні сили. Завдяки їх зусиллям була сформована культурна сила, котра забезпечувала духовне утворення й збереження незалежної козацької держави. В суспільстві панувала атмосфера, особливістю якої було те, що всі люди жили життям держави, ідеєю її захисту та збереження. Зрозуміло, що таке життя не уявлялось без Бога, сама віра в Бога допомагала перенести всі біди та негоди, які випадали на долю народу. Звичайно, охоронцем всього, чим жили люди того часу, виступала Жінка, котру шанували і поважали.

Другий осередок розвитку національно-культурних основ народного життя являло Запорізьке військо. Тут, у народній армії, яка складалася із представників різних верств населення, була сформована військова школа. В ній увага концентрувалась на формуванні в людині таких якостей, як стійкість, мужність, відданість, вірність тощо. Козацьке середовище забезпечувало формування людини за лицарськими принципами, головними з котрих були стриманість, терплячість, хоробрість, сміливість, самопожертва. При цьому всі козаки вважали себе товаришами та братами, мали рівні права, можливість досягти найвищої посади у війську, але ніхто не мав права керуватися в своїх діях власними егоїстичними цілями, тому, що все вирішувала воля громади, кожен підпорядковувався суворій дисципліні та авторитету обраної влади. Такі порядки характеризували козацьке життя не тільки на Запоріжжі, а й всюди, де були козаки (в усій Наддніпрянщині).

Слід підкреслити, що спочатку Запорізьке військо та братські організації в своїй діяльності йшли різ-

¹ Детально про це розповідає Д. І. Багалій (Історія Слобідської України. Х., 1990).

ними шляхами, але пізніше (в часи гетьмана П. Сагайдачного) об'єднали зусилля, почали разом, спільно вирішувати завдання організації держави та її зміцнення. Запорожці це робили з допомогою зброї, завдяки їй перемогали ворога, духовенство та міщанство забезпечували духовну перемогу, формували ідеологічну силу для держави.

Уперше за тривалу історію українського народу збіглися його ментальність та державний устрій, був реалізований ідеал Свободи та Волі. Правда, Воля і Доля кожного стали Волею, Правдою і Долею всіх (і навпаки). Надзвичайний стан незалежності, емоційно-духовного комфорту, що зазнавали в ті часи українці, ґрунтувався на піднесенні духовності народу. Особливе значення для цього мав подальший розвиток науки, освіти, просвітництва, тощо.

Особливу роль в освітній та духовній діяльності в той час відіграла Києво-Могилянська колегія (заснована в 1632 р. за ініціативою П. Могили) яка в 1701 р. набула статусу академії. Це була велика школа, з якої вийшли тисячі представників освіченого духовенства, міщан, козаків та ін., котрі працювали учителями різних шкіл, священиками, канцеляристами, в різних урядових установах, при війську. Майже всі видатні люди України XVIII ст. вчилися в академії — Г. Сковорода, М. Бантиш-Каменський, Г. Полетика, О. Безбородько, Г. Граб'янка та ін. Навколо академії гуртувалися визначні наукові діячі, а також громадські діячі: в академії працювали Ф. Прокопович, І. Гізель, І. Галлятовський, Д. Туттало, К. Сакович, тощо. Академія була видатним центром науки в Україні — саме тут відбувався розвиток таких наук, як логіка, етика, психологія, історія, філософія і т. д., формувалася літературна українська мова, творився професійний театр. Слухачі цього учбового закладу мали змогу не тільки пройти повний курс навчання (від нижчих, граматичних класів до філософії та богослов'я), а й одержати уроки моралі, благочестія, патріотизму. Києво-Могилянська академія за змістом освіти та рівнем освіченості слухачів відповідала вимогам світових вищих навчальних закладів того часу. Її вплив поширювався далеко за межі України. Вихованці цієї школи завоювали визнання в Росії, Білорусі, Болгарії та серед інших народів. Вони були відомі різним народам як просвітники, філософи, богослови, знавці мов та но-

вітніх наук, письменники, педагоги, засновники друкарень, шкіл і бібліотек. Випускники цього закладу вірили в гуманістичні основи знання та їх петворювальну силу. Багато юнаків з інших країн навчалися в Києво-Могилянській академії. Міжнародні зв'язки академії сприяли збагаченню вітчизняного духовного життя, а також впливали на культурні ситуації в інших державах, тобто забезпечували активну культурну співпрацю.

Київська академія була зразком для інших шкіл України. За її прикладом був заснований колегіум в Новгороді-Сіверському, колегіум з богословським курсом в Білгороді, семінарія в Переяславі тощо. Академія давала почин до творення середніх шкіл і в XVII ст. мала свої філії в Гоцці, Вінниці, а пізніше в Чернігові, Білгороді, Харкові та Переяславі.

Взагалі в Україні доби козацтва та гетьманщини була дуже поширена мережа початкових шкіл. Ті іноземці, які відвідували українські землі, відмічали, що більшість козаків письменні, багато письменних серед жінок та дівчат, в бурсах учать грамоти безпритульних дітей. У XVIII ст. майже кожне село мало свою школу. Школи існували при церквах, монастирях, у військових полках тощо. Їх заснувало саме населення, воно ж запрошувало вчителя, утримувало його, виділяло для школи помешкання. В містах активно працювали братські школи.

Розповсюдження освіти сприяло тому, що в Україні існувала велика кількість бібліотек. Вже в XVI ст. були сформовані значні бібліотеки при школах в Острозі й Львові. Пізніше, в XVII ст. впорядковано бібліотеку Київської академії, а в XVIII ст. великі бібліотеки мали шляхетські родини, козацькі старшини, єпископи, державні діячи, монастирі, школи тощо. (Наприклад, приватні бібліотеки мали: І. Мазепа, І. Галятовський, Д. Туптало, Ф. Прокопович, І. Кочубей, К. Розумовський та ін.). Бібліотеки формували книжками, що виписували з-за кордону, давніми літописами чи хроніками, виданнями класичних авторів, часописами, які передплачували, книгами з усіх ділянок науки та ін.

Розвитку бібліотек сприяло книгодрукування, центрами якого можна вважати друкарню Києво-Печерської лаври (тут були віддруковані як визначні політичні документи — наприклад, «Березневі статті»,

«Переяславські статті», так і перший підручник з історії — «Синопис») і львівську друкарню, котра водночас займалася підготовкою кваліфікованих кадрів видавничої справи. Друкарні Києва, Львова, Новгород-Сіверського, Чернігова постачали книги до Росії, Білорусі, Молдови, Румунії, Польщі та до інших країн. Цікаво, що у Москві в 1672 р. відкрито крамницю, в якій постійно продавали книги з України.

Духовне життя України того періоду може бути репрезентоване прізвищами таких мислителів, як Ф. Прокопович та Г. Сковорода. Ф. Прокопович вважається яскравим представником просвітницької філософії в Україні й Росії. Він спирався на досягнення західноєвропейської суспільної думки і був прихильником теорії «просвіченого абсолютизму», згідно з яким вбачав рушійною силою розвитку суспільства боротьбу освіченості з неучтвом. Його концепція «просвіченого абсолютизму» не повторювала ні візантійських, ні західноєвропейських учень. Вона викладена в творах Ф. Прокоповича «Правда воли монаршей...», «Слово в неделю цветную о власти и чести царской» та ін. На думку філософа, монарх — батько для своїх підданих, державна влада має божественне походження, вона вище батьківської. Народні маси повинні підкорятися волі монарха, але водночас мають право висловлюватися про волю монарха та про спадкоємця престолу, тобто перетворюються в необхідних випадках у вирішальну силу. Церква, згідно з поглядами філософа, має бути підпорядкована монарху, необмежені права якого охоплюють і світські й церковні справи.

Ф. Прокопович займався розробкою етичного вчення. Ідеалом для нього була добра людина — та, що не жорстока, не люта, а сприятлива, має невибагливу натуру. Він вважав, що добрі основи в душі людини пов'язані з її природним станом, а зло не властиве природі людини. У суспільстві, на погляд ученого, відбувається боротьба добра та зла — негативних рис, які концентруються в людині, й кращих рис, що існують в її душі. Зло він порівнював з убогством, а добро з багатством. Як бачимо, зміст етичного вчення Ф. Прокоповича відповідав ідеалам просвітництва й сприяв їх розповсюдженню в Україні.

В українському духовному житті XVIII ст. особлива роль належала Г. Сковороді. Фахівці вбачають

у постаті Г. Сковороди як діяча науки — філософа і богослова, так і митця — письменника, співака, на формування поглядів якого великий вплив мала Києво-Могилянська академія, ідеї грецьких, латинських філософів, німецьких богословів, Біблія як головна книга його пізнання. Учення Г. Сковороди викладено в його філософських трактатах, діалогах, збірках поезій, байок: «Начальная дверь ко християнскому добродравію», «Симфонія, нареченія книга Асхань о познані самого себя», «Разговор, называемый амравиш, или букварь мира», «Сад божественных песней», «Басни харковскія» та ін. Він уважав християнську віру філософією, а філософію розумів як християнську віру. Згідно з його поглядами у світі існують дві основи — вічне і тлінне, три світа — великий (комос), малий (мікрокосм, чоловік), символічний (Біблія). Через три світа проходять дві основи: вічне (найважливіше) та тлінне. Значення має тільки вічність, хоча люди надають перевагу тлінному. В людині повинен царювати дух, а не тіло, вона повинна жити задля самосвідомості й Богосвідомості. Г. Сковорода мріяв про християнське суспільство, ідеалом для котрого буде І. Христос. Відповідно до таких поглядів, вчений робив висновок: якщо найголовніше у світі є вічність, то щастя треба засновувати не на тлінному, а на вічному — не на багатстві, не на чинах, не на здоров'ї, а на тім що вічно існує, всередині нас самих. Спізнавши саму себе людина знайде спокій та радість. Для цього, стверджував Г. Сковорода, потрібно віддатися у волю Божу, тобто спізнати свої схильності й відповідно тому вибрати собі діло, працю. Саме таке діло буде корисне для громади, суспільства, а також улюблене для людини. Взагалі Бог ніколи не кривдить, він схожий на джерело, яке сповнює водою різну посудину. Цих посудин дуже багато, поміж них нема однакових, але кожна посудина сповнена ущерть. Кожна людина, на думку філософа, схожа на інших тим, що Бог дав їй величезні можливості, але відрізняється від інших тим, що ці можливості відмінні. Щасливою людина може бути тоді, коли вона пізнає свою натуру й схильність. Тому виховання дітей він бачив у пізнанні натури, схильності кожної дитини та їх розвитку: навчати і учитися необхідно тому, до чого прихильна людина. Інакше кажучи, філософські погляди Г. Сковороди базувалися на його ідеї «спорідненої праці»

та «нерівної рівності». Досягнення Г. Сковороди в науці, художній творчості висловлювали думки народу, сутність його ідеалів, спрямованість його поглядів і тому були йому зрозумілі й близькі.

Говорячи про духовне життя в Україні доби козацтва та гетьманщини, необхідно підкреслити, що в другій половині XVIII ст. атмосфера духовності зазнала тут значного руйнування. Ті форми культурного життя, що до цього мали розповсюдження, відчували кризу, в зв'язку з чим Україна втрачала позиції культурного центру, визнаного Європою. Обмеженість політичних прав українців привела до їх культурної обмеженості. Це мало прояв у русифікації однієї частини народу України і полонізації іншої. Умови культурного життя були важкими, на ньому несприятливо позначалися розчленованість українських земель, звуження творчих контактів з іншими культурами. Інтелектуальні та культурні сили України, під примусом шукаючи сприятливих умов для діяльності, переходили до Росії. На думку учених-істориків і культурологів, тільки одна сила в той час рятувала український народ від денаціоналізації — національна свідомість, осередком зміцнення якої були братства, Запоріжжя, старшина. В цілому духовне життя XVII—XVIII ст. було пройняте ідеєю боротьби «за віру та націю руську», що базувалися на гуманізмі — релігійному і світовому, хоча й не єдиних за змістом, але споріднених щодо відстоювання незалежності та свободи, національного самозбереження. Воно відзначалося тим, що бачило в собі продовження духовності Київської доби. Важливо те, що в Україні з початку XVII ст. набула чинності ідея «Київ — другий Єрусалим», котра протистояла ідеї яка панувала в Росії: «Москва — третій Рим». Інакше кажучи, Україна, втрачаючи крок за кроком свої права, свою незалежність, навіть своє ім'я, зберігала віру в майбутню незалежність, прагнення суверенності, бажання жити вільно.

Характеристика художньої культури

Характер культурного життя часів козацтва відбивався і в явищах художньої культури. Взагалі художня культура цієї пори увійшла в історію культури України під назвою барокко. Це пов'язано з тим, що всі художні цінності, створені в даний період вирізня-

ються неспокоєм, динамічністю, стрімкістю, могутністю, деякою незакінченістю, невивершеністю, проникнуті бажанням поєднати протилежне, а все це, як відомо — ознаки барокко. Стиль барокко складався та еволюціонував в українському культурному контексті у складній й суперечливій взаємодії із попередніми — середньовічними ідеалами і паростками наступних художніх орієнтирів (епоха Просвітництва, ХІХ ст.) Його особливості впливали ще й з того, що в цей час активно підтримуються, набирають силу ідеї Ренесансу. Це приводить до такого явища: функції відродження поєднуються з художніми формами барокко, тобто відбувається синтез двох систем, в якому барокко має перевагу.

Українське барокко за своїми формами можна поділити на так зване «високе», «середнє» та «низьке». Високе барокко створювалося та розповсюджувалося представниками аристократії й духовенства, середнє і низьке — міщанством, козацтвом, селянством. В кожному з них панувала чуттєва й інтелектуальна напруга, сполучення аскетичності і гедонізму, символіки та натуралістичності. Твори барокко сповнені театральності, ілюзійності, в них відчувається захоплення митців емблематикою і алегоризмом, прихильності до складних метафор та порівнянь. Цікаво, що в художніх процесах доби барокко можна побачити поєднання поганських образів із образами християнськими, риторичного раціоналізму з екзальтацією тощо.

Художня культура другої половини ХVІІ—ХVІІІ ст. в Україні відзначається тим, що великого поширення набула народна творчість. Проявленням цього процесу можна вважати як розквіт декоративно-прикладного мистецтва, так і розповсюдження творчості народних майстрів у сфері літератури, музики, живопису тощо. В цілому народна творчість продовжувала традиції усного типу культури, виходила з емоційно-почуттєвого ставлення до світу, з тих уявлень про красу, які були сформовані ще в прадавні часи. Твори, що з'являлися того часу завдяки самодіяльності досить яскраво відображають тенденцію до секуляризації. В них панувала патріотична тема, тема боротьби з нападниками, історична тематика тощо. Дуже популярним тоді стає образ козака-бандуриста — захисника Батьківщини. Крім того, в народному мистецтві з'являється багато образів, які пов'язані з конкретною

реальною земною людиною, зокрема, в літературі, живопису можна побачити досить велику кількість творів присвячених жінкам, воїнам, козацьким полководцям та іншим реальним постатям. Нарешті, майже для всіх видів народного мистецтва козацької доби та гетьманщини характерно те, що вони збагачуються новими жанрами: наприклад, в музиці розквітають пісенні і танцювальні жанри, побутові міські пісні, канти, псалми тощо, в живопису — розвивається станкове малярство, портрет, історична та побутова картина та ін.

Професійна художня творчість, або професійне мистецтво на відміну від народної художньої творчості, найбільш активно вбирали в себе сучасні досягнення світового художнього процесу. Особливо помітним був тоді зв'язок професійних митців із західноєвропейською художньою культурою. Про це свідчить велика кількість фактів: перш за все те, що раціоналізм, як основа західноєвропейського художнього життя, починає відчуватися й в українському образотворчому мистецтві, і в літературі, і в інших видах мистецтва, коли значна увага приділяється аналітичності, вивченню життя в його реальних параметрах, прагненню досягнути реальні закономірності життя та втілити їх у формах цього життя. Підтвердженням взаємодії української художньої культури й західноєвропейської художньої культури можна вважати появу та утвердження в Україні тих художніх течій, які панували тоді в Західній Європі — барокко і рококо в самобутньому національному вигляді. В той час у мистецтві формувався новий тип художника, котрий відрізнявся чуйністю до громадських потреб, завзятістю. Цей художник-митець в своїй творчості реалізував тенденцію до відображення соціально-побутового обличчя сучасника, до зображення героя як особистості, котра рве зв'язки з оточуючим її колом людей і входить у конфлікт із соціальною дійсністю. Нарешті, в професійній художній творчості можна яскраво відчувати намагання творців знайти нові форми власного самовираження, а також розробити теорію мистецтв, зокрема поетичного мистецтва. В контексті таких змін у мистецтві, поряд із традиційними жанрами, набули розповсюдження і ті, що тільки з'являлися: в літературі це була ода, епіграматична поезія, вірші-трагестії, комедія тощо, в образотворчому мистецтві

провідним жанром став жанр світського портрету, удосконалюється жанр графіки, розвивається станкове малярство та ін., в музиці розквітає жанр партесного концерту, побутова міська пісня, інструментальна та театральна музика і т. д. Цікаво, що створенням художніх цінностей в козацьку добу займалися не тільки працівники вищого й середнього духівництва, а й рядові ченці, священники, дяки, студенти, козацькі діячі різних рангів, учителі та ін.

Говорячи про художнє життя України другої половини XVII—XVIII ст. треба звернути увагу на те, що професійне мистецтво та художня народна творчість перебували тоді у постійному дифузному зв'язку, не існували окремо один від одного, були поєднані в своїй основі. Панування ідеї Волі, Правди та Долі, злиття художніх процесів із народним життям сприяло формуванню таких явищ мистецтва, джерела яких знаходилися в народних масах. При цьому художні твори, створені освіченими верхами, засвоювались іншими верствами населення і там закладалися основи для нових надбань. Такі обставини породили цілу низку самобутніх явищ українського мистецтва. Велика сила, самобутність художньої культури в Україні надали їй змогу не тільки звільнитися від колонізації, протистояти московському наступу, а й впливати на інші культури, зокрема на російське мистецтво. Зміни в процесах художнього життя України другої половини XVII—XVIII ст. з'явилися й на рівні споживання художніх творів. Ознакою часу було те, що значно поширилось коло споживачів цінностей, створених професійними митцями. Склад тих, хто спілкувався з творами професійного мистецтва, стає набагато різноманітнішим як в соціальному, так і в культурно-психологічному відношенні. До нього дедалі все ширше прилучаються міщани, козаки, селяни, чиновництво та ін. У той же час провідне місце в художніх орієнтирах населення займала народна творчість, споживання її художньої продукції.

Погляд на художню культуру України козацької доби надає можливість зробити висновок про те, що найбільш інтенсивно виявляли себе такі види мистецтва, як музика, література, живопис, театр, архітектура. Саме здобутки в цих видах мистецтва залишили помітний слід не тільки в українській а й в світовій історії художньої культури.

В українській літературі другої половини XVII—XVIII ст. відбуваються процеси аналогічні тим, що характерні в цілому для художньої культури. В ній поступово посилюється відхід від церковно-релігійних ідеалів, набувають силу світські та суто естетичні функції. Літературні твори надалі все в більшій мірі починають присвячуватися навколишній дійсності, вони відображають зацікавленість індивідуальною людською долею, земними обставинами, в яких живе людина. Взагалі в літературі того часу панівним і визначальним стилем був барокко, що спирався на теорію, котра відбилася в курсах поетики й риторики, які викладали в українських школах, зокрема в Києво-Могилянській академії. У поетиках досліджували проблеми природи та походження поезії, її предмет і призначення, а також питання про форми, роди і види поезії, особливості віршування, а риторика являла собою дослідження особливостей прозової літератури. Ці вчення базувались на трактатах західноєвропейських та польських теоретиків, підґрунтям для них були положення «Поетики» Аристотеля й послання до Пісонів Горація. Зразками теоретичних розробок в українській літературі вважаються: «Книга поетичного мистецтва» (1637 р.), курси «Кастальське джерело» (1685 р.), «Ліра» (1696 р.), курс Ф. Прокоповича «Про поетичне мистецтво» (1705 р.), курс М. Довгалевського «Сад поетичний» (1736 р.). Таким чином, то були часи, коли література, як вид мистецтва, набуває самостійного значення, в ній затверджуються та емансипуються власне художні роди і види й, поряд з тим, виникає теорія літератури.

Друга половина XVII—XVIII ст. характеризувалася подальшим розвитком усної літератури. Вона була представлена тими жанрами, які склалися ще з давніх-давен: казки, легенди, перекази, обрядова поезія, духовні вірші, приказки тощо. Разом з тим усна словесність, як і література в цілому, зазнавала деяких змін, про що свідчить поширення тематики усних творів, виникнення нових різновидів фольклорних жанрів, переміни в поетиці. В усній літературній творчості провідне місце тоді займали думи. Більшість з них присвячувалась подіям визвольної війни та її героям — думи про Хмельницького, Барабаша, про корсунську перемогу, про Богуна та ін. Одночасно з'являється ба-

гато дум, які мають побутові сюжети, розглядають сімейні теми, торкаються питань особистої долі — думи про Федора Безродного, про козака Голоту, а також думи «Сестра і брат», «Прощання козака», «Вдова і син» тощо. Крім того, починають розповсюджуватися гумористичні та сатиричні думи — «Про тещу», «Про вівчаря» й ін.

Поряд з думами в добу козацтва розвивається жанр пісні, в першу чергу, історичної та військової. В середині XVII сторіччя створюється цикл пісень про визвольну війну: «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Розлилися круті бережечки». Народжуються й цикли пісень, присвячені козацьким полководцям — «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаچه», «Та ой як крикнув же та козак Сірко», «Чи не той то хміль» й ін., — рядовим козакам, воїнам взагалі. Разом із тим існували й цикли чумацьких, опришківських, родинних, любовних, кріпацьких, гайдамацьких тощо пісень. Їх головними темами були: боротьба проти польсько-шляхетської, турецько-татарської, шведської агресії, дружба східнослов'янських народів, осудження панів, кохання й вірність і т. д.

Усна словесність розробила цілу плеяду улюблених народом образів, серед котрих особливо відомими були: образ козака-запорожця, козака-бандуриста, мандрівного дяка, селянина, попа, ченця тощо. Характерним для літературного процесу того часу було й утвердження образу ліричного героя.

Літературні фольклорні твори являли собою одне із джерел оновлення письмової літератури. Фахівці вважають, що народнопоетична основа простежується в усіх жанрах письмових літературних пам'яток, починаючи з історіографічної прози й закінчуючи сатирично-гумористичними віршованими оповіданнями. В той же час українська письмова література взаємодіяла з польською, а пізніше й з російською літературами, засвоювала досвід західноєвропейського літературного процесу. Про це свідчить, наприклад, те, що літературні твори в Україні писалися як латинською мовою, так і польською, частково угорською, російською мовами, церковнослов'янською та книжною староукраїнською мовами. Визначальна роль в українському літературному житті належала в козацьку добу поетичним, драматичним жанрам і белетристиці, які розмежовувались за особливостями головних лі-

тературних родів: лірики, драми, епосу. Сформувався тоді як окремі жанри, основою яких був гумор та сатира.

У другій половині XVII—XVIII ст. продовжувався розвиток полемічної прози, спрямованої на відстоювання православ'я, реалізацію ідеї слов'янського християнського єднання. Серед тих, хто особливо активно закликав до боротьби із запровадженням в українських землях католицизму, магометанської віри, були члени киево-чернігівського гуртка, церковні діячі, учені, письменники — Л. Баранович, І. Гізель, І. Галятовський та ін. Яскравими творами полемічної літератури вважаються твори саме цих авторів. Наприклад, І. Галятовський написав польською мовою «Лебідь» (1679 р.) та «Алькоран Магометів» (1683 р.) — трактати, в котрих звучали заклики до опору Османській імперії, критикувалася її політика і релігія, відстоювалася ідея єднання християнських сил. І. Галятовський був автором полемічного трактату «Фундаменти...» (1683 р.), написаного також польською мовою. В цьому трактаті письменник обгрунтував безпідставність католицько-уніатських «фундаментів» єдності Русі з Римом, описав численність знущань, образ, утисків з боку католиків відносно православних українців. Як бачимо, й це стосується всієї полемічної літератури, полемісти в своїх творах зосереджують увагу не тільки на суто теологічних питаннях, а й на філософських, соціально-політичних проблемах. Показовим у цьому відношенні може бути трактат Л. Барановича «Нова міра старої віри...» (1676 р.). Автор трактату, написаного польською мовою, виступає проти антиправославного трактату єзуїта П. Бойми «Стара віра...». За допомогою історичних прикладів, притч, порівнянь, приказок, прислів'їв Л. Баранович спростував навіть єзуїта на неосвідченість Русі та її православних діячів.

Здавна українські літератори пов'язували свої творчі пошуки з ораторсько-учительною прозою, головним жанром якої були церковні проповіді. Хоча проповіді — невід'ємне явище православної релігійної системи, але поряд з суто релігійними функціями вони виконували й просвітительські, публіцистичні, та головне, естетичні функції. Тому водночас проповіді вважають однією з форм літературного і ораторського мистецтва. Над створенням проповідей працювали

Л. Баранович (збірки «Меч духовний» — 1666 р., «Труби словес проповідних» — 1674 р.), І. Галатовський (книга «Ключ розуміння» — 1659, 1665 р.). Крім них чимало для проповідництва зробили Д. Туптало, В. Ясинський (за їх життя збірки творів цих авторів не були видані), А. Радивилівський (збірки «Огородок Марії Богородиці» — 1676, «Вінець Христов» — 1688) та ін.

Практично всі проповіді об'єднувала належність до стилю бароко: вони ґрунтувалися на порівнянні, аналогії, метафорі, алегорії, відрізнялися художнім викладом, велику увагу приділяли осудженню грішного життя, могли, навіть, втручатися в реальні політичні проблеми, критично оцінювати сучасну соціальну дійсність. Одним з яскравих представників проповідників, працюювальших у стилі барокко, був Стефан Яворський, який дійшов слави завдяки глибоким знанням, дотешності, начитаності, артистичності. Погляди на сутність жанру проповіді С. Яворський виклав у шкільному курсі «Рука риторична». Взагалі в проповідницькій спадщині цього митця можна відмітити догматичні й моралістичні повчання та урочисті і обвинувачувальні твори. Догматичні повчання являли собою своєрідні богословські трактати, темою яких була полеміка з лютеранськими ідеями (прикладом може служити оповідь С. Яворського «Виноград Христов» 1698 р.). Моралістичні повчання обстоювали стійкість у вірі, розвінчували покладання надії тільки на земну мудрість, викривали владолюбство. Урочисті панегіричні твори С. Яворського присвячувались, головним чином, уславленню царя Петра, пояснюванню та виправдовуванню його діянь. Особливість творчої спадщини С. Яворського полягає в тому, що він переслідував всі відступи від істинно християнської традиції, відрізнявся високим рівнем акторської майстерності.

Одним із найвидатніших літераторів другої половини XVII—XVIII ст. вважається Ф. Прокопович, який вніс історичні зміни в теорію і практику учительно-ораторської прози. Свої естетичні та літературні погляди Ф. Прокопович викладав у теоретичних курсах лекцій «Три книги про поетичне мистецтво» (1705 р.), «Про мистецтво риторики» (1706—1707 рр.), ознакою котрих є те, що традиції барокко тут переборюють дух класицизму. Він визначав основними естетични-

ми категоріями вимисел, наслідування і стиль, й на цій підставі роаробив вчення про стиль та стильові модифікації, характерні взагалі для поетичних творів, про їх залежність від об'єкта та теми твору, вчення про специфіку видів і жанрів, а також вчення про три стилі, котре згодом було розвинене М. Ломоносовим. Фахівці бачать у Ф. Прокоповичі одного з основоположників класицизму в східнослов'янських літературах.

Видатним явищем літератури часу передкласицизму вважається створена Ф. Прокоповичем трагедокомедія «Володимир», в якій він першим звертається до вітчизняної історичної тематики, до події, пов'язаної з уведенням християнства на Русі. П'єса була побудована за всіма правилами шкільної поетики, відповідала класицистичним вимогам (єдності часу, дії й місця). Написано твір тогочасною українською книжною мовою, тринадцятискладовим силабічним віршем, котрий наближався до народного, урочистим і піднесеним стилем. Ще одним відомим твором Ф. Прокоповича є філософський «Панегирикос, или слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе», до видання якого (1709 р.) було додано ліроепічну оду «Епінікіон; сієсть пісьнь побідная о тойжде преславной побіді» в трьох версіях — українською, польською та латинською мовами, що присвячувались силі, хоробрості російського війська. Згідно з вимогами класицизму оду написано «високим» стилем. Крім того, Ф. Прокопович уклав «Родословную роспись великих князей и царей российских до государя Петра I», відредагував «Историю императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии включительно», написав «Слово похвальное о флоте российском», буквар «Первое учение отрокам», трактат «Духовний регламент», а також різножанрові поетичні твори — оди, сатири, елегії, епітафії, епіграми тощо, проклав шлях новому жанру любовної лірики. На думку фахівців, у всіх різновидах літератури, з якими пов'язав свою творчість Ф. Прокопович, він виявив себе як новатор і реформатор.

До класицистичних пошуків Ф. Прокоповича найбільш близько стояв Г. Кониський. Близько 70-ти творів Г. Кониського, відомі сьогодні, свідчать про те, що митець велику увагу приділяв повчанню, антикаталицькій та антиуніатській полеміці, проблемі пору-

шення християнської моралі, соціальних несправедливостей. Проповідник дотримувався правила диференційованого підходу до аудиторії, в своїх промовах враховував жанрову специфіку різних типів оповідей. У день великомученика Георгія, звернені до російської аудиторії його повчання відрізнялись раціоналістичністю, популярністю, приглушеною художністю. Промови на честь цариці Катерини II, польського короля Станіслава, до їхнього оточення тощо, свідчать про високий рівень ораторського мистецтва Г. Кониського, вони сповнені художніми засадами, почуттями, енергією.

Барокові начала творчості Ф. Прокоповича знайшли продовження в ораторсько-учительній прозі І. Леванди. Відомо більш 200 орацій цього проповідника, в яких він мало уваги приділяв явищам сучасного йому життя, розглядав питання моралі, прагнучи відбити в яскравих картинах загальнохристиянські проблеми. Твори І. Леванди вирізняються поетичним колоритом, драматичними прийомами викладу, артистизмом самого проповідника. З точки зору фахівців після І. Леванди в українській ораторсько-учительній прозі вже не було нікого, хто б сприяв її розвитку, тому вона й лишилася майбутнього.

Література другої половини XVII—XVIII ст. представлена також агіографічною прозою. Агіографічні твори, з одного боку, продовжували традицію попередніх часів, з другого — використовували досягнення російських, західноєвропейських, польських, агіографів не тільки минулих часів, а й доби Ренесансу та бароко. Треба відзначити, що стиль бароко знайшов прояв у житійній літературі в тому, що вона насичена чутливістю, зворушливістю, моралізуючим змістом, вишуканими і складними прикрасами. Агіографія тоді продовжувала використання легенд «Києво-Печерського патерика» (вийшло безліч редакцій цієї пам'ятки), фіксацію та обробку легенд про чудеса святих, церкви, ікон, тощо (про це свідчать збірки І. Галлятовського: «Чудеса Богородиці в додатку до «Казань приданих...» — 1660 р., «Небо новое» — 1665 р., «Софія мудрість» — 1686 р. та ін., збірка Д. Туптала «Руно орошонное» — 1683 р. тощо), розробку житій давньоруських князів, особливо Ольги та Володимира. Письменники і в цьому жанрі проявляють зацікавленість ідеями бароко — багато княжих житій, наприклад, зазнають нової оригінальної барокової перероб-

ки (серед таких творів — життя Ольги, Володимира, Бориса і Гліба).

Агіографічні сюжети у другої половині XVII ст. дуже часто виходили у віршованій формі. Великий цикл віршів агіографічного змісту «Аполон християнський» (1670 р.) польською мовою видав Л. Баранович.

В Україні того часу за ідеєю П. Могили про створення українського корпусу християнської агіографії Д. Туптало видав чотиритомну «Книгу житій святих» (1689—1705 рр.). Після виходу цієї книги агіографічна проза цілком перейшла до стану церковно-релігійної літератури, перестала існувати як зразок художньої літератури.

Поряд з агіографічною прозою в другій половині XVII—XVIII ст. розвивалася паломницька проза. Вона вирізнялась тим, що продовжувала традиції паломницького жанру минулих часів, вважала найкращим зразком «Хожденіє ігумена Даниїла», створювалась за його прикладом. Адже в той же самий час були порушені трафарети паломницької прози. Це зробив В. Г. Барський, який мандрував (1723—1747 рр.) святими місцями Сходу, твором «Странствованія». Він не тільки докладно і точно описав всі християнські святині, а й детально розповів про географічні, природні умови, життя, побут та культурний досвід різних народів. Хоча за характером сприйняття дійсності, за побудовою фактографічного матеріалу «Странствованія» можна зарахувати до барокових творів, за змістом вони відображають тенденцію до просвітительського енциклопедизму. Фахівці вважають, що завдяки «Странствованіям» В. Барського можна визнавати зачинателем новітніх розвідок у галузі етнографії, географії, археології, мистецтва тощо. Він відводив своїм нотаткам пізнавально-просвітительську роль, а також роль повчально-виховну, обстоював ідею самопізнання і морального самовдосконалення. У цьому зразку паломницької прози поєднані елементи світського щоденника й паломницького ходіння, іншими словами, «Странствованія» В. Барського були своєрідним етапним твором, який сприяв виникненню жанру роману-автобіографії та роману-подорожі.

У літературному житті доби козацтва значне місце посідала історіографічна проза. За своїми жанровими формами вона наближалась до літопису та хро-

ніки. Серед зразків історіографічної прози можна виділити «Хроніку о Русі» Ф. Софоновича (1672), в котрій викладена давньоруська історія до кінця XIII ст. й зроблена спроба зв'язати її з пізнішою історією України та Білорусі до кінця XVII ст. Велике значення мав також «Синопис, или краткое собрание от разных летописцев», виданий з благословення киево-печерського архімаандрита І. Гізеля (1674, 1678, 1680 р.). Твір починається розповіддю про давніх слов'ян — закінчується статтями про сучасні події. Для його створення використовувалися різні джерела, відомості з яких інтерпретувались та оброблялись дуже вільно. «Синопис», за визнанням фахівців, відстоював ідею єднання слов'янських країн у боротьбі з загрозою магометанської експансії, намагався тлумачити історичні явища, актуалізувати питання, що в ньому розглядалися.

Ще одним явищем історіографічної прози були так звані козацькі літописи Самовидця, Г. Грабянки, С. Величка. Козацькі літописи мали небагато спільного з традиційними літописами, вони являли собою якийсь своєрідний жанр історіографічної прози, ознакою котрого було сполучення документальних, історіографічних, літературних (в тому числі і поетичних) мікрожанрів. До творів такого роду належить літопис Самовидця про війни Богдана Хмельницького, автором якого визнають козацького сотника, генерального підскарбія, потім священника Р. Ракушку-Романовського.

Політичний слід в історіографічній літературі залишив літопис Г. Грабянки «Действія презельной и от начала поляков кравшой небывалой брани Богдана Хмельницкого, гетмана запорожского, с поляки...» з різних летописцев и із діаріуша, на той війне писанного, в граде Гадячу... собранная и самобитних старожиллов сведительстви утвержденная» (1710 р.). В цьому творі викладена історія козацтва від найдавніших часів до 1709 р.: перша його частина охоплює події до визвольної війни, друга — часам та діянням Богдана Хмельницького, третя — історії після смерті Б. Хмельницького. Разом з Г. Грабянкою величезний внесок в літописний жанр вніс С. Величко. Його літопис виділяється як за змістом, літературною формою, так і за обсягом. Це монументальний твір, який надрукований у трьох книгах (1848—1864 рр.): перша

включає в себе «Сказаніє о войне козацкой з поляками, чрез Зеновія Богдана Хмельницького, гетмана войск Запорожских в осмі летах точившойся... написанное тцанієм Самоила Величка, канцелярісті негдісь войска Запорожского, в селе Жуках, уезду Полтавского», друга й третя — «Повествованія летописная о малоросійских і них отчасти поведеніях собранная і zde описанная». Автор користувався численними джерелами при створенні літопису, описував історію України у зв'язках з історією сусідніх країн. Головною постаттю цього літопису, як і інших, був Богдан Хмельницький, котрому віддавалась провідна роль в історії українського народу. Твір С. Величка, був ще й своєрідною збіркою літературних здобутків XVII—XVIII ст. — в ньому багато фрагментів з майже всіх творів того часу. Крім того, сам С. Величко виявив надзвичайний художній хист у написанні літопису.

Ще одним зразком історіографічної прози була анонімна «Історія русів» (друга половина XVIII ст.), присвячена подіям з найдавніших часів до 1769 р. Фахівці розглядають «Історію русів» як історичну оповідь, у котрій поєднано історичну правду та художній домисел. Вони відмічають її прихильність фольклорній традиції, підкреслюють її епічний дух.

Поряд з історіографічною літературою у другій половині XVII—XVIII ст. продовжувався розвиток поезії. Особливість поезії того часу полягала в її багатожанровості, про що свідчать наявність духовної, релігійно-філософської, панегіричної, святкової, церковно-історичної, полемічно-публіцистичної поезії, до складу якої входять панегіричні гімни на честь Трійці, Христа, Богородиці, тощо, вірші на честь релігійних свят, молитовна і покайянна лірика, полемічні вірші, роздуми на релігійно-філософські теми, елегійні роздуми про добро та зло, про сутність людського щастя тощо. До плеяди тих, хто залишив найбільш помітний слід в поетичному світі тієї доби відносять Л. Барановича, В. Ясинського, Д. Туптала, С. Полоцького, С. Яворського, Ф. Прокоповича, І. Величковського.

Серед поетичної спадщини цієї доби можна виділити, в першу чергу, «Богогласник» — своєрідну антологію духовних пісень, котру уклали та видали ченці-василіани (1790—1791 рр.). В «Богогласнику» зіб-

рано близько 250-ти віршів церковнослов'янською, книжною та наближеною до розмовної українською мовою, а також латинською і польською мовами, запозичені з різних джерел, здебільшого анонімні. Вірші, що ввійшли до збірки, супроводжувалися нотами, тобто призначалися до співу, отже були піснями.

Істотне місце в поезії козацької доби займали громадсько-політичні вірші, присвячені важливим воєнно-політичним подіям («Висипався хміль із міха», «Отак пиха наробила лиха», «Дума козацька про берестейське звитяжство» тощо), подіям української історії («Разговор Великоросії з Малоросією» С. Дівовича — 1762 р., «Героїчні стихи о славних военных действиях войск запорожских, вкратці з різних гісторій просторічно-сочиненні» ченця чи священника Іоанна з Уманщини — 1784 р., «На Україні в Жаботині Свавільнії козаки» тощо). Разом із тим, у поетичному світі величезну роль почали грати жанри «етикетної поезії», тобто вірші, що писали з приводу тих чи інших подій, дат, урочистостей, на честь наділених владою, шанованих людей: віршовані орації чи GRATULACIЇ, панегірики, похоронні плачі і епітафії — надтрунні вірші, катерфекти — віршовані підписи під портретами та ін. В жанрі панегіричної поезії працювали такі митці як С. Яворський, Л. Баранович, Ф. Прокопович, А. Стаховський, М. Казачинський, Я. Галятовський тощо. Поряд з панегіричними віршами розповсюджувались своєрідні антипанегірики — пасквілі (зразком може бути віршований пасквіль на гетьмана І. Самойловича і його синів).

Панегірична спадщина цілком була пов'язана з стилем бароко, але сприяла народженню в поезії основ класицизму, проявом котрого став жанр оди, культ якої припадає на другу половину XVIII ст. До зразків жанру оди можна віднести «Оду на перший день мая 1761 года» І. Максимовича, «Оду про музику» К. Кондратовича (1761 р.), а також оди, присвячені Катерині II, митрополиту Ієрофею та ін. Всі вони писались російською, польською та латинською мовами. Якщо жанр оди репрезентував високий стиль етикетної поезії, то віршована спадщина мандрівних дяків, студентів (орації, епітафії, дедикації, епістоли тощо) належить до її низького стилю.

Ще одним поетичним жанром, що мав велику популярність у козацькі часи, був жанр епіграми — ко-

роткого вірша, в якому просто, ясно, зрозуміло, художньо і логічно розповідається про певний предмет, подію чи особу. В цьому жанрі працювали Л. Баранович, І. Величковський, І. Максимович, Д. Братковський, К. Зиновійв та ін. Цікавим явищем епіграматичної поезії були так звані курйозні або фігурні вірші, в котрих словесна гра поєднувалася з графічними формами та живописними (колірними) ефектами. Популярними тоді були й сатиричні вірші, визначними зразками яких визнаються «Сатирична коляда» (1764 р.), «Плач київських монахів» (1786 р.), «Доказательства хама Данилея Кукси потомственні», «Плач дворянина» та ін.

В середині XVIII ст. в поезії виникають вірші-траверстії, за тематикою різдвяні й великодні («Пісня на рождество Христово», «Різдвяна вірша» та ін.), популярними стають віршовані гумористичні оповідання (оповідання про отця Негребельного та Марка Пекельного).

Друга половина XVII—XVIII ст. принесла в українську літературу поезію індивідуального життя, інтимних почуттів та переживань. Це були вірші громадського змісту (С. Полоцький, Д. Туптало, Л. Баранович, Ф. Прокопович), а також любовна лірика, пов'язана з музикою й співом (авторами були мандрівні дяки, козаки, легендарна Маруся Чурай та ін.).

На часи козацтва припадає досить активний розвиток драматургії. Її репрезентувала шкільна драма, котра трансформувала жанри містерії, міраклія, мораліте, й своїх найвищих досягнень здобула у п'єсах на історичні сюжети. Зразками жанру містерії можна назвати такі п'єси, як «Комедія на день рождества Христово» Д. Туптала (1702 р.), «Образ страстей міра сего» С. Ляскоронського (1729 р.), «Комическое действие» М. Довгалевського (1736—1737 рр.) та ін. Жанр міраклію може репрезентувати п'єса «Олексій, чоловік божий» (1673—1674 рр.), а драму мораліте — п'єса В. Лащевського «Трагікомедія» (40-і роки XVIII ст.) та п'єса Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» (1747 р.). Здобутком драматургії на історичні теми визнаються п'єси: «Володимир» Ф. Прокоповича, драми М. Козачинського, С. Полоцького, анонімна п'єса «Милость божія» тощо. Але з середини XVIII ст. шкільна драма занепадає й в той час починають активно створювати тексти вертепних п'єс, авторами

котрих у більшості випадків були студенти та мандрівні дяки.

Говорячи про літературне життя України другої половини XVII—XVIII ст. не можна пройти повз постаті Григорія Сковороди — саме він розвивав у своїх творах комплекс ідей, актуальних для другої половини XVIII ст. Твори Г. Сковороди базуються на створеній ним оригінальній філософській системі, у центрі якої — проблема щастя людини і шляхів її досягнення. Ним написано 30 прозових байок — «Басні харьковскія» (1769—1774 рр.), в основі яких лежать морально-етичні ідеї, філософські роздуми, що впливають із його філософських поглядів на світ та людину. Фактично Г. Сковорода вивів байку як літературний жанр на шлях самостійного розвитку. Великий вплив і вклад митця в українську поезію, в історію якої він увійшов збіркою «Сад божественных песней», що об'єднує 30 поетичних творів (1757—1785 р.), переважно ліричного змісту, кожний з яких мав мелодію, складену автором. Але і лірику Г. Сковороди просякають його роздуми про смисл людського життя, про щастя, доброту, чесність, свободу, працю. Інакше кажучи, Г. Сковорода у своїх літературних творах реалізував створену ним філософську систему, а остання найбільш повно та концентровано зосередила в собі ментальність українського народу.

Літературне життя в Україні другої половини XVIII—XVIII ст. надало фахівцям можливості дійти висновку, що в XVIII ст. закінчується давня епоха в історії української літератури і починається епоха нової літератури.

Музичне життя

В українській художній культурі другої половини XVII—XVIII ст. значне місце належить музиці. Це був час розвитку пісенних та танцювальних жанрів народної музики. Творці народної музики одночасно виступали її виконавцями та розповсюджувачами. Безліч кобзарів, лірників, сопілкарів, скрипалів, цимбалістів ходили по містах та селах, співали пісні та думи, виконували народні мелодії. Характерною постаттю доби став козак-бандурист, віршотворець і співак. Козак-бандурист перетворився тоді в головний художній образ, який утілював ідеал вільності, незалежності співучої України. В музичному

житті народу того часу почали виникати й розповсюджуватися ансамблі — «троїста музика», котрі надовго уособлювали собою українську народну музику.

Взагалі українське музичне мистецтво набуло великої популярності далеко за межами країни. Українські співаки, музиканти часто запрошувались в інші країни, зокрема в російські міста, де вони були вчителями співу, регентами, просто співаками, знавцями музичного мистецтва. Наприклад, у Петербурзі, Москві українські музиканти ставали вчителями, співаками в капелах, грали в різних оркестрах, брали участь в оперних виставах, видавали нотні книги. В самій Україні музичні колективи існували практично при всіх навчальних закладах, поміщицьких садибах, у військах тощо. Більш того, в Україні почала формуватися музична освіта.

У 30-х роках XVII ст. головним центром української музичної освіти була Києво-Могилянська академія. Кожен учень набував тут ґрунтовної музичної підготовки, академія готувала досвідчених регентів, учителів співу, виконавців, сприяла формуванню композиторів, займалась підготовкою педагогів-теоретиків. При Києво-Могилянській академії існували хор і оркестр, завдяки яким відбувалось розповсюдження цінностей музичної культури. Саме зі стін академії вийшли такі відомі постаті в музиці, як композитори М. Березовський та А. Ведель, регенти і педагоги Й. Мохов, В. Сербжинський, С. Лободовський, Г. Баранович. Поряд з Києво-Могилянською академією значну роль в розвитку музичної освіти в Україні відіграла створена в 1738 р. музична школа в Глухові. Ця школа мала готувати фахових музик, співаків для придворної співацької капели в Петербурзі, музикантів-інструменталістів. Кандидатів для навчання у цьому учбовому закладі набирали з усієї України, тому можливості його були досить великими. Глухівська музична школа надала світу таких видатних композиторів як М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель.

Велике значення для музичної освіти мала й діяльність видатного теоретика музики, композитора і музичного педагога М. Ділецького, який в своєму творі «Грамматика музикальна» узагальнив практику партесного співу і композиції. Можна говорити про те, що в середині — другій половині XVII ст. в укра-

Тисській музиці з'явився своєрідний навчальний посібник, який можна було широко використовувати в підготовці фахівців. Розповсюдженню музичних знань сприяло й видавництво у Почаєві збірок церковного співу — богогласників, друкування нот (ірмосів) у Львові.

У другій половині XVII—XVIII ст. українська музика існувала й розвивалась у двох проявах: як музика духовна, або релігійна, культова, та як музика світська. Її головною ознакою був тісний зв'язок зі стилістикою народнопісенної культури, про що свідчать інтонаційна лексика, деякі прийоми багатоголосся й ладогармонічних особливостей вислову. Найбільш яскраво та найорганічніше такий зв'язок проявився у творчості видатних майстрів музики — М. Березовського, Д. Бортнянського А. Веделя.

Духовна релігійна музика головним чином розвивалась у хорових формах. Її значним досягненням були зразки хорової акапельної музики. Але у церковній музичній творчості поступово спостерігається посилення світських елементів. Про це свідчить, перш за все, розвиток музичних жанрів. Так, поширювалася та поглиблювалася тенденція секуляризації партесного співу, секуляризувався й фольклоризувався кант та його різновид-псалма. Ці жанри почали відображати історичну, патріотичну тему («Слишіте, людів, і внемліте»), тему боротьби з турецькими, татарськими ворогами («Ой зійшла зоря»). Більш того, інколи музичні твори виникали на основі книжних текстів, покладених на народні мелодії. Нарешті, канти, їхня мелодика, багатоголосся впливали на культову музику, наприклад, на партесні концерти. Самі ж канти застосовували у вертепі, у шкільних виставах. Вже згаданий М. Ділецький вважав, що духовні гімни треба створювати на основі світських пісень. Треба звернути увагу на те, що і партесний концерт, і кант представляли в українській музиці стиль бароко.

Щодо світської музики, то на другу половину XVII—XVIII ст. припадає розквіт таких її жанрів, як побутова міська пісня (тобто кант), розвиток інструментальної та театральної музики. Ті ж М. Березовський, Д. Бортнянський успішно працювали над створенням світських вокальних, інструментальних, а також оперних композицій (до речі, їх опери виставлялись на італійських сценах). Проте ця частина їх спадщини, незважаючи на її високу художність, тривалий час ли-

шлася невідомою широкою громадськістю. Опер (наприклад, «Демофонт» М. Березовського, «Алкід» Д. Бортнянського та ін.) й інструментальні п'єси названих композиторів відразу ж після написання звучали в обмеженому придворному середовищі або надовго «осідали» в архівах, у тому числі зарубіжних. Вони недооцінювалися дослідниками музики, що безпідставно вважали їх менш досконалими за хорові культові твори.

Світська тематика накреслилась в урочистих і віватних хорах, у хорових обробках народних пісень. Тоді виникають перші опери, камерно-інструментальні ансамблі, симфонії, невеликі п'єси для різних інструментів, переважно складені на основі народних пісень чи танцювальних мелодій. Музика, яка звучала в драматичному театрі, також ґрунтувалась на зразках селянського фольклору й міській побутовій пісні, романсі. Цікаво, що то був час, коли професійні музиканти-інструменталісти почали об'єднуватися в музичні цехи, завданням яких було впорядкування повсякденної праці своїх членів, захист їх професійних інтересів, юридичних прав. Такі цехи виникали в Стародубі (1705 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.) та інших містах. Їх діяльність була безпосередньо пов'язана з життям міського (а подеколи й сільського) населення. Члени цехів грали на весіллях, народних забавах, брали участь в різних урочистостях. Основу репертуару складали танці, марші, п'єси для слухання. Подібні функції виконували й військові оркестри.

Треба звернути увагу на те, що багато музичних колективів існувало в ті часи у поміщицьких садибах. При дворах працювали хорові колективи, симфонічні оркестри, оперні та балетні трупи, подекуди музичні й театральні школи. Управляли ними здебільшого музиканти-чужоземці, хоча зрідка траплялись і місцеві керівники, але хористами, інструменталістами, співаками, танцівниками були кріпаки. Мистецтво таких колективів нерідко сягало високої художності, основу їх репертуару складали твори видатних західноєвропейських і дуже рідко вітчизняних композиторів. Є відомості про те, що окремі оркестри виконували твори музикантів-кріпаків. Однак ці імена, а тим більш їх композиції, на жаль, до нас не дійшли.

Таким чином, в українській музиці другої поло-

вини XVII—XVIII ст. склалися основні музичні жанри, естетика й мистецькі принципи яких базувалися на досягненнях західноєвропейської і вітчизняної культури, визначались певні виконавські традиції (зокрема, в хорovій галузі).

Театральне мистецтво

Художнє життя України другої половини XVII—XVIII ст. не можна уявити й без театрального мистецтва. Воно розвивалось тоді у трьох головних про-явах: як народний театр, як шкільний театр, та як професійний, на той час кріпацький театр.

Народний театр казацької доби та гетьманщини існував у формі вертепу, балагану й райка. Самобутнішим і найцікавішим явищем театрального мистецтва визнається вертеп — феномен, який можна розгляда-ти і як народний ляльковий театр, і як ранній варі-ант народного музичного театру тощо. Вертепні виста-ви демонструвалися під час свят, в першу чергу, рід-вяних, ярмарок, торгів, ними захоплювалися всі верст-ви населення від простого люду до панства. Провід-ними персонажами вертепних п'єс були Дід, Баба, Жид, Циган, Москаль тощо, які уособлювали яскра-во виражені типи, запозичені з фольклору, Христос, Богородиця, волхви та інш. Ляльки, невід'ємні еле-менти кожної вертепної вистави, виготовлялися з де-рева й розмальовувалися. Вистава з ляльками відбу-валася у великій двоповерховій скрині. Вертепник (людина, яка ховалася за скринєю) на дротинках во-див ляльок у скрині, що мала вигляд будиночку. Вер-тепник розмовляв і співав за дійових осіб, а поряд з ним у виставі брали участь його помічники — музи-ки, які співали та грали на музичних інструментах. Двоповерховий будиночок-скриня надавав можливість розчленувати зміст вертепної дії на дві частини: ре-лігійну, повчальну і народно-побутову, комічну. Ре-лігійні сюжети «виконувалися» ляльками на другому поверсі, народно-побутові — на першому. Все це свід-чить про те, що вертепні вистави, як явище культури бароко, поєднували «високі» містерійні сюжети рід-вяного змісту і «низькі» інтермедійні сцени, народ-жені фольклорно-побутовими сюжетами.

У другій половині XVIII ст. народний театр знай-шов нову форму — балаганний театр, який поєднував

в собі елементи лицедійства, народної драми та шкільних вистав.

Однією з улюблених народних розваг був театр лицедіїв. Репертуар цього театру складали комедійні сцени, веселі розповіді, гумористичні, сатиричні монологи, пісні тощо. З досить складними виставами, використовуючи декорації та костюми, лицедії виступали в селянських садибах, на ярмарках. Найбільш відомими виставами цього театру були «Цар Максиміліан», «Піп і смерть», «Цар Ірод», «Лодка» та ін., а головними дійовими особами — цар, пани, попи, козаки.

У 60-ті роки XVIII ст. починається процес утворення театральних компаній, розрізаних груп, що склалися в 2—3 мандрівних лицедіїв, для спільних виступів. Вистави відбувалися у закритих, нашвидку збудованих, тимчасових дощатих приміщеннях під склепінчастим дахом, вкритим брезентом — балаганах. Балагани мали своєрідну напівциркульну архітектурну конструкцію. Перед входом до них височіла спеціальна надбудова — невеличка естрада, так званий «раус».

Творцем театру балагана була молодь з числа постійних мешканців міста. Це були ремісники, різьничці, колишні студенти Київської академії, Харківської, Чернігівської, Переяславської та інших семінарій, письменні дворові люди і заїжджі лицедії, котрі з свого середовища висували ініціативного організатора — отамана-ватажка. Балаганні вистави відбувалися щоденно, крім неділь і церковних свят. За півгодини до вистави на естраді «раусу» з'являвся закликач — один із найдотепніших виконавців, який мав привабливий зовнішній вигляд і досконало володів мистецтвом каламбура та імпровізації. Закликач звертався до перехожих, починаючи з ними розмову, його віршований монолог починався запитаннями до перехожих, він же представляв дійових осіб вистави в сценічних костюмах, супроводжував цей показ жартиливими коментарями.

Вистави розпочиналися після закінчення відправи в церквах і тривали протягом цілого дня. Платня за вхід була низька, аудиторія збиралася велика. Ставилися інтермедії, п'єси «Чорний ворон, або Криваве весілля», «Воскресіння мертвих» Г. Кониського, твори російських, польських та інших авторів.

На цьому етапі розвитку українського народного сценічного мистецтва є вже наявне розмежування виконавця і глядача (сцена відокремлена від глядача завісою), виникає зародкова форма антрепризного театру (є підприємці і робітники — виконавці, вхід платний), основою видовища поступово стає писаний текст, з'являється організатор вистави — режисер, створюється певний ансамбль виконавців різних амплуа.

Театр балагана використовував мистецьку спадщину своїх попередників, в тому числі досягнення, сценічну техніку шкільної драми та зарубіжного професіонального театру. У 70-х роках XIX ст. театр балагана сходить нанівець. Його місце на ярмаркових видовищах займає цирк.

Наприкінці XVIII ст. на українських ярмарках з'являється нова форма народного театру — райок (від власників «райків»). Райок — невеличка, барвисто розмальована скринька з двома барабанчиками, на які намотувалась довга стрічка з склеєних кольорових літографованих картинок. Через збільшуваче скло, яке містилося в центрі райка, можна було бачити різні краєвиди, баталії, жанрові сцени тощо. Раешник, перемотуючи стрічку, коментував зміст малюнків, пересипаючи коментар приказками й віршованими жартами. Ця нова форма «механізованого» видовища — своєрідний попередник кінематографа.

Поряд з народним театром в Україні другої половини XVII—XVIII ст. розвивається шкільний театр, головним осередком котрого була Києво-Могилянська академія, а також різні шкільні заклади. Звичайно шкільна драматургія створювалася викладачами з навчальною та виховною метою. Викладачі Києво-Могилянської академії у курсах поезики розробляли теорію драми, наприклад, Ф. Прокопович склав теорію трагедії, комедії і трагікомедії. Виконавцями драматургічних творів були студенти: відомо, що ще в 30—40-х роках XVII ст. в Київській академії ставилися вистави. Шкільні вистави йшли на Різдво, Великдень та інші свята, під час зустрічей видатних людей, іспитів, свят, відпочинку тощо. Вони відбувалися або в школі, або просто неба. На кону креслилися лінії, що визначали мізансцени, у виставах застосовувалися декорації, реквізит, костюми, використовувалися звукові та світлові ефекти. Ді явистав розгорталась на трьох ярусах: в раю, на землі, в пеклі — там з'являлись

птахи, звірі, дракони, мерці, на сцені спалахувала блискавка, гримів грім, а також лунали пісні, музика, виконувалися танці. Акторами шкільних вистав були хлопці, вони грали в них всі ролі. Глядачами були й самі студенти, й самі вчителі, й громадяни, козацька старшина, всі гості школи. Цікаво, що зі шкільними виставами гастролювали не тільки по Україні, а й по Білорусі та Росії.

З кінця XVIII ст. в Україні з'явилися кріпацький та професійний театр. Домашній театр тоді був модною розвагою, тому, наслідуючи великих російських царедворців Юсупових, Шеремет'євих, українських магнатів Розумовських, Троцинських та ін., українське панство влаштовувало в своїх маєтках хори та театри на зразок придворних. Спектаклі домашніх кріпацьких театрів відбувалися для місцевого високого начальства — губернаторів та генерал-губернаторів в театрі Ширая в селі Спиридонова Буда на Чернігівщині, в маєтку Іл'їнського в селі Романове на Волині, у Троцинського в Кибинцях на Полтавщині та ін.

Деякі з магнатів організовували навіть свої музичні і театральні школи, де навчались і кріпаки сусідніх поміщиків. Учні цих шкіл поповнювали склад поміщицьких «капелій», з яких потім формувались кріпацькі театри. В багатьох дворянських маєтках були тоді кріпацькі хори, капели, оркестри, театри. Поряд з ними існував і кріпацький цирк, доступний для глядачів на численних ярмарках.

Репертуар кріпацьких театрів був різноманітнішим — від вистав вертепу до постанови опер, балетів, п'єс на міфологічні сюжети, трагедій, водевілів та комедій.

Вистави йшли переважно російською мовою, але іноді йшли і українські п'єси. Наприклад, у відомому театрі катерининського магната Д. Троцинського в с. Кибинцях на Полтавщині ставив свої п'єси українською мовою В. О. Гоголь, батько видатного письменника.

Професійні трупи почали з'являтися в Україні з кінця XVIII ст. Сприяла цьому перевозна торгівля, завдяки якій стали розвиватися міста, куди приїжджали купці, де відкривалися різні адміністративні установи, куди на зиму з'їздилися зі своїх маєтків поміщики. Вистави там організовували невеличкі трупи, зібрані антрепренерами. Суто українських труп не

було, були тільки польські або російські, в складі їх — багато українців.

Щодо українського театру, найперше постійний театр був заснований в Галичині, але розвиток його складний. Галичина перебувала в найближчих стосунках з Польщею і польською культурою. В XVI і XVII ст. вона жила спільним життям з усією Україною, але після приєднання України до Росії Галичина зосталася під Польщею. Зв'язок її з іншими українськими центрами послабшав, і це привело до культурного занепаду й ополячення краю.

Архітектура

В руслі загальних художніх процесів розвивалась у другій половині XVII—XVIII ст. й архітектура. Її ознакою було те, що в Східній Україні архітектурне мистецтво творилось співпрацею українських та російських будівничих, а в Західній Україні — українськими, білорусько-літовськими та західноєвропейськими архітекторами. Їх діяльність була спрямована на спорудження храмів, монастирських ансамблів, гетьманських, полкових, сотенних канцелярій, ратуш, шкіл, ринків, господарських та виробничих будинків. Розвивалось муроване монументальне будівництво й дерев'яна архітектура. Монументальне муроване будівництво пов'язане з храмовим зодчеством, в той же час більшість житлових та господарських будівель, особливо у XVII ст. споруджувались із дерева, хоча в монастирях та старшинських оселях зводились муровані будинки.

Керманичами, фундаторами чи ктиторами видатних будов були видатні політичні та суспільні діячі того часу. Завдяки їх клопотам, фінансуванню було зведено багато споруд: так, за добу Петра Могили, наприклад, відбудовано Софійський, Успенський собори, Десятинна й Василівська Церкви в Києві, розбудовано колегіум (Києво-Могилянська академія).

Перемоги під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями, Збаражем, Батогом у народно-визвольній війні 1648 р. дали змогу розгорнути будівництво у ряді міст. Саме тоді звели храми в Переяславі, Чигирині. В Чернігові перебудували давню Іл'ївську церкву, перетворивши її на типово українську триверху культову споруду. Церква св. Іллі в Суботові стає першим зразком архітектури українського бароко. Суворий ви-

гляд цієї церкви-твердині скрашує примхливої форми бароковий фронтон, що стало новим явищем у вітчизняній архітектурі.

Після смерті Хмельницького у 1657 р. трагічні події внесли свої жахаючі корективи. Серед наступних гетьманів були діячі іншого рівня, і війни з Польщею, Туреччини, Московщиною та між собою завадили їм вести велике будівництво. Лише на Лівобережжі, де гетьманщина набула більш певних форм, доба будівництва тривала. Так, гетьман Д. Многогрішний встиг спорудити церкву Миколая в Ніжині (1668), яка стала п'ятибанною хрещатого плану пам'яткою, створеною на основі народних форм. Тоді ж було відбудовано собор Єлецького монастиря в Чернігові (1668—1670 рр.).

У 1672—1687 рр. українська архітектура піднялась на більш високий рівень — досить згадати визначний комплекс у Густині (церкви Катерини, Миколая, Трійці, Петра і Павла). В ті ж роки звели Ганно-Зачатіївську церкву на Дальніх печерах у Києві, в Чернігові — Успенський собор і дзвіницю в Єлецькому монастирі, собор, трапезну Північно-східної келії Трійце-Іллівського комплексу, де поряд з вітчизняними зодчими працювали європейські майстри — Й. Баптист і А. Зерникау. Видатною за своєю архітектурою була церква Успіння в Лютенці на Полтавщині, збудована в 1686 р. коштом гадяцького полковника Бороховича. Її могутні форми чудово відобразили характерні риси тієї доби, суворі та невибагливі, хоч не позбавлені стриманої величі та монументальності.

Ще яскравіше розквітає архітектурна творчість в епоху гетьманства Івана Мазепи. За 32 роки гетьманування Івана Мазепи було споруджено більше 50 величких комплексів і значних об'єктів культового і світського призначення — у двічі більше, ніж при його попередниках, разом узятих. В їх числі — найвидатніші пам'ятки українського бароко, яке в той час піднялось на високий щабель свого розвитку, вартію такої багатозначної назви, як Високе бароко. Слід згадати, що цей напрям архітектури давно вже мав усталену назву — Мазепинське бароко. До видатних пам'яток того часу належать перебудована Кирилівська церква у Києві, що зберегла свій давньокнязівський інтер'єр і набула нового екстер'єру у формах українського баро-

ко. Це і Покровський собор у Харкові (1689), Свято-духівський у Ромнах (1689), Хрестовоздвиженський у Полтаві (1695—1709), Знесення в Переяславі (1695—1760), Богоявленський собор на Подолі та Микільський — на Печерську в Києві, церкви: Миколаївська в Глухові, Різдва Пречистої на Дальніх печерах Лаври, Теодозія Печерського в Києві, Воскресенська в Сумах, Харлампіївська в Гамаліївському монастирі у Новгород-Сіверському, Воскресіння в Густині. До цього ще треба додати дзвіниці Софійського і Михайлівського монастирів, ряд фортець із наріжними та в'їздними баштами. Найважливішими з будов того часу були первісний кам'яний будинок Києво-Могилянської академії на Подолі, а також споруда Чернігівського колегіуму і, нарешті, розбудова тодішньої столиці Гетьманщини — міста Батурина з його палацами й урядовими будинками.

Фундаторство гетьмана не було тоді поодиноким та винятковим прикладом. Йому слідували інші старшини. Взагалі будівництво в Україні XVII—XVIII ст. не можна зводити лише до фундацій верхівки суспільства, бо і менші заможні люди робили свій внесок у цю справу. Так, чернігівський полковник В. Дунін-Борковський спорудив у своєму місті храми Знесення і Благовіщення, стародубський полковник М. Миклашевський у Києво-Видубецькому монастирі звів один з найліпших в українському бароко п'ятиверхих соборів — Георгіївський і чудову трапезну. Запорожці виступали в ролі фундаторів, ктиторів чи донаторів будівництва, завдяки чому на запорізьких землях було споруджено 44 церкви, 13 каплиць, два скити: наприклад, собор Красногірського монастиря в Золотоноші побудовано коштом січового козака Якова Щербини за проектом І. Григоровича-Барського.

Подальший розвиток архітектури пов'язаний з видатними історичними подіями: поразка Мазепи під Полтавою, зруйнування О. Меншиковим Батурина. Ці події не тільки стримали активний розвиток архітектури, а й певною мірою відкинули її назад. У добу гетьмана Івана Скоропадського (1708—1722) було вже зведено значно менше споруд. З них варто назвати надзвичайно гарну церкву св. Катерини на Перетяці в Чернігові, зведену на честь взяття Азова українськими козаками під орудою І. Мазепи та Я. Лизогуба, Спасопреображенський собор у Прилуках, Успенський

у Новгород-Сіверському, а також Гамаліївський монастир, де поховано Скоропадського. Архітектурний рівень цих будов, крім чернігівської Катерини, нижчий за попередні, бо і фундатори, й будівничі були skutі острахом перед звинуваченням у «мазепинстві», яке висіло над ними, мов домоклів меч.

Політична обстановка тих років не сприяла розгортанню будівництва, хоча воно й не спинилося. Життя висунуло нових будівничих. Серед них в першу чергу треба згадати київського митрополита Рафаїла Заборовського (1743—1747). Почалась нова доба архітектурного піднесення України і називають її ще добою бароко Заборовського. Тоді була споруджена західна брама Софійського монастиря в Києві і митрополичі палати там же, головний корпус Києво-Могилянської академії і будинок бурси для студентів. Тоді ж єпископ Козлович зводить корпус Переяславського колегіуму, у селі Ханівці біля Козельця споруджується Георгіївський собор у козацькому монастирі, в самому ж Козельці — Миколаївська церква. До цієї ж доби належать твори видатних зодчих С. Ковніра, І. Григоровича-Барського, Г. Шеделя, В. Растреллі, А. Квасова, В. Мафетіні-Мердерера, І. Мічуріна.

Кілька значних будівель було споруджено за часи гетьманства К. Розумовського: зокрема в селі Лемешах Трисвятительський храм за проектом відомого майстра І. Григоровича-Барського, церква Різдва Пречистої в Козельці того ж зодчого разом з А. Квасовим. В ті роки почали відбудовувати Батурин — гетьманську столицю, пізніше звели біля міста палац для вже ексгетьмана, як гадають, за проектом петербурзького зодчого Ч. Камерона. То був приклад класицизму — будівля не містила вже нічого; що зв'язувало б її з традицією української архітектури.

Визначним фундатором будівництва був останній кошовий атаман Січі Запорізької — Петро Калнишевський, який своїм коштом збудував дві дерев'яні церкви у Лохвиці. А в Ромнах його турботами спорудили один із шедеврів української дерев'яної архітектури — храм Покрови Пречистої, п'ятидільний і п'ятиверхий, витончений, стрункий, міцний і величний. На своїй батьківщині в селі Пустовійтівці Калнишевський звів дерев'яний храм св. Трійці, у Межигірському монас-

тирі біля Києва вимурував церкву Петра і Павла, яку спроектував І. Григорович-Барський.

Внесок замовників-фундаторів чи ктиторів у розвиток української архітектури другої половини XVII—XVIII ст. не обмежувався лише фінансуванням будівництва, забезпеченням матеріалів та годівлею майстрів. Насамперед вони знали на архітектурі й часто вказували на взірець, за яким слід проводити будівництво. Багато цікавих житлових будинків-кам'яниць в стилі бароко знаходяться в Києві, Львові, Чернігові, Козельці. У більшості з них яскраво виявилось національне розуміння зодчеської краси з її тяжінням до правдивості, стриманої мальовничості і пластики форм. Оптимістичні і доброзичливі образи їх відтворювали характерні риси української ментальності: розважливість, поміркованість, поетичність.

Образотворче мистецтво

Не менш цікавою й різноманітною була в цю добу картина розвитку образотворчого мистецтва. Живопис цього періоду дав початок усім жанрам, що розвиватимуться успішно в наступний час. Продовжувачі європейської ренесансної лінії, вони ще відчутніше наповнюють стару релігійно-церковну тематику світським духом. Яскраво зазначена реалістична течія шукала дедалі впевненішої підтримки в досягненнях західно-європейського мистецтва, хоч при цьому не тратився її зв'язок з атмосферою суспільного життя в Україні і її національним духовно-емоційним колоритом. Спираючись на творчість М. Петраховича та на досконалість живопису святодухівського іконостаса з Рогатина, могутньо розвинулось мистецтво видатних художників другої половини XVII ст. Івана Руткевича та Іова Кондзелевича. Відгомін давньої культурної традиції через Лаврську іконописну школу яскраво позначився на сорочинському іконостасі.

У другій половині XVII ст. в образотворчому мистецтві поширюється стиль бароко.

Живопис цього часу зберігає церковний характер, але виявляє тенденцію до органічного поєднання давніх традицій та надбань із західноєвропейськими стильовими впливами. Водночас діє тенденція російського культурного впливу на східну Україну та українського культурного впливу на південні райони Росії.

Наприкінці XVII ст. шириться новий стиль церковного розпису: священні події подаються на тлі детально розробленого краєвиду, з тваринами, птахами (зразок цього стилю — розпис Троїцької церкви в Києво-Печерській лаврі). Постаті Ісуса Христа, Богоматері, святих набувають характерних для українського мистецтва рис. На іконах часто відображають постаті осіб, що офірують ікони: гетьманів, старшини (на одній з ікон Покрови, наприклад, є портрет Хмельницького). Ці твори зберігають індивідуальні риси портретного малярства і всі деталі українського краєвиду та одягу. Особливо цікаві ікони такого типу в Сорочинцях, на Полтавщині, а також ікони Угорської України. Іншими словами в церковному живопису посилюються реалістичні тенденції у трактуванні форм, чіткіше виявляється індивідуальність майстрів, активно використовуються народні мотиви. Формується тенденція до створення земних реальних образів. Іконописні композиції помітно відхилялись від традиційних візантійських канонів. В іконах можна помітити, що образи стають людяними, пов'язаними з реальним земним життям та його проблемами. Їх вирізняли колористичні та світлові ефекти, поява об'ємності, перспективності, для них характерні барвистість і мальовничість. Якщо, наприклад, ікона Київської Русі вражала глядача своєю монументальною величиною, українська ікона післямонгольської навали — скорботними ликами Богоматері; XVI ст. — підкресленням материнської лагідності, то в XVII і XVIII ст. через ікони виражалися ще й громадські, патріотичні почуття та мотиви.

В українському живопису XVII і XVIII ст. відбувся стилістичний та іконографічний перелом по пристосуванню канонізованих греками близькосхідних ликів до слов'янського типу обличчя, а також по наданню іконі більш життєрадісної, оптимістичної, впливної сили; відхід від площинного до об'ємного зображення.

Подібні процеси тривали і в народному малярстві. Твори народного малярства тієї доби відзначалися сатиричністю та гумористичністю, цілеспрямованим втіленням народних естетичних і етичних ідеалів. Цікаво, що в народних картинах пекло пов'язувалося з панами, лихварями, злодіями, шинкарями тощо, а рай, який іноді зображувався у вигляді міс-

та, поєднували з селянами, міщанами, козаками. Улюбленим образом народного живопису козацької доби став образ козака-бандуриста — захисника батьківщини. Його можна було побачити повсюди: в селянській хаті, на скрині тощо. Народне малярство втілено в розписах дерев'яних храмів Галичини, Буковини, Закарпаття.

Друга половина XVII—XVIII ст. — час розвитку станкового живопису, головним різновидом якого залишався іконопис. Тоді в самостійні жанри поступово почали виділятися світські портрети, історична й побутова картина. Провідним жанром світського живопису був портрет, що існував у різноманітних проявах: створювалися донаторські, натрунні, епітафіальні, фундаторські, ктиторські, родинно-меморіальні портрети. Серед портретистів були видатні майстри. Еліта українського суспільства: митрополити, гетьмани, полковники та їхні дружини, визначні міщани мали свої портрети, хто гірший, хто ліпший, великі — на весь зріст, і маленькі — для медальйонів. Портрети прикрашали будинки, їх клали до трун; портрети відображали на іконах як жертводавців, так і тих, хто давав до церкви ікону. Портрети цікаві з різних поглядів: багато з них мають психологічні риси й допомагають уявити особу, портрет якої подається, цікаві портрети із побутового погляду, на них — одяг, зброя тощо (портрети Мазепи, Данила Апостола — в лицарських латах, К. Розумовського, Г. Полетики — в цивільних убраннях).

Поступово художники розширювали тематику своїх робіт, переходили до мистецького втілення людської особливості. Вже в XVIII ст. портретний живопис характеризувався реалістичними тенденціями, поглибленням психологізму, широким використанням засобів образотворчого фольклору. Видатні пам'ятки живопису залишили такі відомі майстри України як Л. Тарасевич, Д. Левицький, В. Боровиковський, А. Лосенко, І. Саблуков та інші.

Схожий з цим відбувався процес і у графіці, насамперед у книжковій. Українська гравюра поступово позбувається площинності. Це почалося з ілюстративного циклу із сорока сюжетів до видання Печерського патерика 1702 р. Леонтія Тарасовича. Малюнки учнів київської художньої майстерні, що діяла у XVIII ст. при Києво-Печерській лаврі, вже давали уяву

про секуляризацію змісту, незалежно від того, чи йшлося про біблійний, чи про світський сюжет, та академізацію виражальних засобів.

Майстри графіки співпрацювали з друкарями (в Києві, Львові, Новгород-Сіверському, Чернігові тощо), вчилися та працювали в Росії, Литві, Польщі, Німеччини, Болгарії та ін. В той час в Україні розробляли місцеву тематику гравери-іноземці.

Світські сюжети поступово утверджувалися у книжковій ілюстрації. Поряд з нею розвивалася станкова графіка, продукувалися народні картини історичних, батальних, побутових сюжетів, розповсюджувалися гравіровані портрети. Цікавим різновидом станкової графіки стали панегіричні гравюри, що присвячувались суспільно-політичним подіям і були тісно пов'язані із літературою. В панегіричних гравюрах співіснували зображення алегоричних сцен з особливостями реальних місцевостей, з портретними, з віршованими, прозовими текстами.

Ще одним явищем у гравюрі були гравюри-тези-си, які присвячувались публічним диспутам у школах.

У другій половині XVII ст. виняткової краси в Україні досягла різьблення по дереву. Стиль бароко з його пишними орнаментами вимагав великої досконалості майстрів. Вікна, двері храмів та житлових будинків прикрашалися складними орнаментами з каменю та глини, чудові зразки таких орнаментів мали церкви мазепиної фундації, брама Заборовського, ансамбль Ковніра в Лаврі. Досягає розквіту різьб'ярство, насамперед, це пишні іконостаси на кілька поверхів. Прикладами можуть бути такі іконостаси: Бородчанський у Галичині, Софійського і Миколаївського соборів — у Києві, Межигірського і Видубецького монастирів тощо.

Художня різьба XVII—XVIII ст. здобула право громадянства, і згодом вона розквітне скрізь: і в прекрасному декоративному багатстві іконостасів (Чернігівського Єлецького монастиря, Троїцького собору Густинського монастиря, Покровської церкви Новгород-Сіверського, в Ніжині, в Ромнах, в Софійському соборі в Києві, в церкві св. Миколи в Бучачі) і в творчості славетних скульпторів Йогана Пфістера, Андрія Бемера та ін., і в декоративному вбранні архітектури (будинки, площі, Рянок).

Разом з різьбленням, живописом створювала єдине образне і естетичне середовище й скульптура (вона існувала як скульптура статуарна, монументально-декоративна), ліплення, металопластика. Синтез цих різновидів мистецтва досяг у кращих творах органічної єдності і високого гармонічного вираження.

Така картина художнього життя в Україні другої половини XVII—XVIII ст. У складну добу зльоту та падіння українського народу, боротьби за волю й незалежність українська культура збагатилася себе невмирущими цінностями, які увійшли в скарбницю світової культури.

Розділ 7

УКРАЇНЬСЬКА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ХІХ ст.

Характер духовного життя

Нагадаємо, що кінець XVIII ст. знаменувався остаточним знищенням залишків колишньої Козацької республіки, в зв'язку з чим більшість українських земель було підпорядковано Російській імперії, а Галичина, Буковина та Закарпаття належали імперії Габсбургів: Україна цілком опинилася під владою інших народів.

Росія проводила по відношенню до України колоніальну політику, всіма силами намагалася знищити навіть сліди її автономії. Йшов процес русифікації населення, були переведені на російську мову всі суди, школи, Київський університет мав завдання розповсюдження і затвердження серед українців російської культури тощо. Для реалізації ідеї русифікації використовували навіть православну церкву, яка була передана під нагляд та керівництво політичної влади.

Саме в той час українці почали втрачати свободу землеробської праці, ті, хто займався хліборобством, вже практично мали недостатньо соціальних стимулів творчої діяльності. Але потреби в міцному господарстві тоді були досить потужними, селяни ще не утратили прагнення до сумлінної праці, бажання працювати та створювати рай навколо себе. Заняття сільськогосподарською працею вимагали від людини певних якостей, а тому сприяли збереженню в неї тих основ, які були закладені ще в прадавні часи — любові до природи, шанування її краси, поетичності, терплячості, витривалості, завзятості тощо. Завдяки цьому в ХІХ ст. було забезпечено продовження тих духовних орієнтирів, етико-естетичних ідеалів, які панували в добу Київської держави, збереглися під час підпорядкування українських земель Литві та Польщі, відродилися у козацьку годину.

Поряд із цим в Україні XIX ст. йшли процеси розвитку промислового виробництва, а це приводило до змін соціальної структури, формувало у людини не схоже на минуле відношення до життя, праці, до природи. Можливо, виходячи з таких обставин, і почалося відчуження українців від природи, її краси, від природності й самобутності, втрата емоційності під навалюю раціоналізму.

Характерним для того часу можна вважати по-жвавлення в українських землях торгівлі, що зберігала давні традиції, а вони, в свою чергу, допомагали формуванню у людей, які займалися торговельною справою, таких якостей, як терпіння, дипломатичність, гостинність, доброзичливість, гумор тощо.

Таким чином, у XIX ст., з одного боку, зберігалися ті види діяльності, які забезпечували збереження головних рис ментальності українців, з другого — проходили активні зміни в характері та змісті видів господарчої діяльності, що відмінювало український образ мислення, бачення світу.

Умови життя українців викликали думки про необхідність національного визволення, мрії про повернення до часів національної незалежності, примушували жити спогадами про самостійну державу. Саме такі ідеї захоплювали всі верстви населення — від селян до аристократії, їх поділяла та підтримувала кожна людина. Кожен у ті часи намагався зробити все можливе для упровадження отаких поглядів у життя, зробити свій внесок у звільнення України. Прагнення українців жити вільно та незалежно викликали бажання пізнати історію Батьківщини, викликали зацікавленість у вивченні історичного досвіду народу. Всі були впевнені в тому, що, завдяки усвідомленню історичного шляху України, можна побачити шляхи досягнення незалежності, шляхи повернення до вільності. Ось через що в той час почали самовіддано збирати літописи, історичні документи, інший архівний матеріал, активно працювати над історичними дослідженнями. Перший друкований огляд історії України випустив В. Рубан: його «Краткая летопись Малая Россія» (1777 р.) надихала на дослідницьку працю інших ентузіастів. Там, самовіддано працювали в цьому напрямку О. Безбородько, Григорій та Василь Полетики, Я. Маркович, Ф. Туманський, О. Шафонський та інші — рідко хто не намагався простежити істо-

ричний шлях свого народу: Серед історичних праць XIX ст. особливо визначною вважається «Історія Русів», автора якої не вдалося відкрити досі. На відміну від інших дослідників автор цього твору розглядав минуле України з точки зору політика, який оцінював усі давні події з погляду української державної самостійності.

Звичайно, інтерес до минулого народу, до історії Батьківщини, концентрація розвитку національної самосвідомості, нічого не могли змінити в становищі українців, котрі відчували своє безсилля перед тяжкими життєвими обставинами. Це зумовило загострення ворожості до Москви, спричинило піднесення патріотизму, призводило до концентрації сил на пошуках шляхів поліпшення життя.

Особливо повно ці почуття відображала в собі інтелігенція. Представники інтелігенції походили з різних верств населення, тому у своїх поглядах та вчинках відображали їх настрої й цілесередження. Однією з ознак української інтелігенції того часу була освіченість: тоді в Україні працювали університети (Львів, Харків, Київ), діяли ліцеї (Ніжин, Крем'янець, Одеса тощо), середні школи, велика кількість молоді здобувала освіту в Західній Європі. В Україні розповсюджувалися західноєвропейські ідеї, цінилися наукові знання, розвинулася наукова література. Інтелігенція займалася пошуком шляхів життя України, хоча не відмовлялася від політичних і культурних традицій народу. Вона була впевнена, що досягнення мети вимагає підпори народних мас. В цьому контексті треба звернути увагу на те, що ці думки не були новими для українців, вони існували в давні часи, але в XIX ст. здавалися передовими і прогресивними тому, що їх пов'язували з Західною Європою. Інтелігенція сприймала гасла повернення до народу, зверталась до нього, як до джерела національної свідомості та сили.

Одним із способів спілкування з народом було звернення інтелігенції до дослідження народної культури. З цією метою молоді люди їздили по країні, знайомились із життям простих людей, слухали розповіді, вели бесіди, записували пісні, думи тощо. На їх думку, таким чином установлювались зв'язки з народом, інтелігенція була впевнена в тому, що погляд на світ очима народу зосереджує в собі народна сло-

весність, завдяки чому народні пісні, легенди, приказки та інше вона розглядала як той неоціненний матеріал, в якому зберігаються традиції нації, глибинні елементи її світосприймання. Таким чином покоління XIX ст. відкривало для себе чудовий світ давнини, світ власного народу. Повернення до скарбниці народної культури, включення її цінностей в контекст життя вимагали й відродження української мови, підсилення національного духу.

Всі верстви населення України XIX ст., в першу чергу інтелігенція, бажали змін життя, тому намагалися знайти для цього шляхи та способи. Зрозуміло, що це був благодатний ґрунт для створення різних організацій, як політичної, так і культурологічної спрямованості, розповсюдження революційних ідей. Більшість революційно-політичних організацій, товариств не цікавили національні проблеми, вони мали програми тільки зміни суспільного ладу. Проте саме тоді виникли й організації проукраїнського характеру: найвизначнішим серед них стало підпільне Кирило-Мефодіївське братство, що заснував у Києві близько 1845 р. гурт молодих письменників і учених на чолі з М. Гулакою та М. Костомаровим, і до котрого пізніше приєднався Т. Шевченко. В літературному маніфесті братства «Книги буття українського народу» підкреслювалося, що в майбутньому світі Україна буде виконувати роль месії. Вона, тобто Україна, займе провідне місце в об'єднанні всіх слов'ян на засадах рівності, свободи, релігійної толерантності. Саме завдяки єдності слов'янських народів, стверджували члени цієї організації, можливо рішення й проблем українського народу. Але Кирило-Мефодіївське братство не спромоглося реалізувати своїх ідей. Його ініціатори були заарештовані та заслані, хоч їх ідеї глибоко увійшли в світогляд всієї інтелігенції XIX ст.

У той же час в Україні набуло поширення таке явище, як народництво, що захопило своїми ідеями майже всіх представників інтелігенції. Народництво вбачало у народі ту реальну силу, котра визначає майбутнє, тому його послідовники поділяли нужди, потреби, вимоги народних мас і намагались вивести їх з того положення, в якому вони знаходилися.

XIX ст. було тим часом, коли суспільний розвиток пов'язували з освітою народу. Функцію просвітництва

також узяла на себе інтелігенція, яка здійснювала її через систему народної освіти, в котрій значна роль належала недільним школам. Крім того, представники інтелігенції займалися створенням учбових посібників для початкового навчання, популярної літератури для народу (серед них «Букварь южнорусский» Т. Шевченка, «Грамматика» П. Куліша та ін.). Праця по освіті населення сприяла об'єднанню молоді інтелігенції в громадську організацію, що була названа Громадою (на початку 60-х років). Громада складалася зі студентів, учителів, молодих учених, котрі спочатку проводили збори, дискусії, вели освітню роботу, засновували школи, розповсюджували популярні видання тощо, тобто займалися просвітництвом, а пізніше почали розробляти свої ідеологічні позиції, суть яких декларувалася як допомога в розвитку народу, доведення його до такого стану, коли з ним можна буде говорити про речі, сьогодні йому недоступні, нетямкі та й непотрібні. Знову представники інтелігенції брали на себе роль деяких учителів народу, його проводирів, без допомоги котрих народкові неможливо досягнути самого себе, свого майбутнього. Поряд з просвітницькою діяльністю в лавах інтелігенції розгортався рух за національне відродження. Особливої активності воно досягло після наказу Російського уряду про заборони друкування шкільних посібників, науково-популярних, релігійних книг для народу українською мовою, після перетворення народної освіти в монополію державної влади. Так, та ж Громада, що об'єднувала людей високоосвічених, тих, хто мав високий моральний авторитет, зосереджувала зусилля на духовному зміцненні українців. Члени Громади, виходячи з національної зацікавленості, акцентували увагу на розвитку науки, особливо активно займалися дослідженням різних сфер життя українців, а також вивченням української літератури. В такому ж напрямку працювали інші організації: «Археологічні комісії» (офіційна установа при Київським генерал-губернаторі), «Південно-Західний відділ Російського географічного товариства» — на той час головний центр української науки, що цілеспрямовано та глибоко займався українознавством.

Але російський уряд відповів на зусилля української інтелігенції забороною друку українською мовою всіх оригінальних творів і перекладів, крім історичних

документів та белетристики, заборонаю вистав, читання лекцій українською мовою, увозу з-за кордону українських видань. Такий удар привів до кризи внутрішнього стану української інтелігенції: старше покоління утратило сили для боротьби за національне відродження, середнє — орієнтувалося на аполітичний зміст своєї діяльності, визнавало політичні акції не-своєчасними. Майже всі сили інтелігенція зосередила у сфері культури, спрямовувала свою діяльність на зміцненні українських традицій. Українознавство досягло тоді великих успіхів, про що свідчать досягнення в археології, антропології, літературознавстві, статистичі, історіографії тощо, а також діяльність живого органу українознавства «Киевская старина», заснованого Громадою. Зрозуміло, що молодь, котра зростала в подібній атмосфері, жадала якіхось наслідків, у зв'язку з чим активно вступала до революційних організацій, що ставили за мету повне повалення існуючої влади.

Взагалі в діяльності інтелігенції того часу, в першу чергу серед молоді, набирали силу дві течії: національна та революційно-соціалістична. Революційно-соціалістичні ідеали вимагали від тих, хто їх сповідував, участі в терористичних діях, в ім'я боротьби з царатом проповідували відмовлення від національних інтересів тощо. Найбільш привабливою в цьому плані була така організація, як «Народна воля», до якої увійшла значна частина української молоді. Складнішими були організації, котрі мали національний зміст. Спочатку це були гуртки так званих свідомих українців, які вбачали мету в досягненні самостійності України, в збереженні, при подальшому розвитку, українських основ, в тому числі й відродження української мови. Потім почали створюватися «громади», котрі зосередили зусилля на культурно-просвітницькій роботі, і, нарешті, була заснована Загальна українська організація, що вбачала своє завдання в згуртуванні всіх український діячів в одному об'єднанні. Діяльність Загальної української організації концентрувалися на збереженні та розповсюдженні цінностей української культури. Разом з тим політична хвиля захоплювала Україну й породжувала не тільки гуртки політичного змісту, а й політичні партії. Так з'явилися соціал-демократичні гуртки, сформувалася Революційна Українська партія, Народна Українська партія, а

Загальна українська організація перетворилася в Українську демократичну партію (пізніше демократично-радикальна партія).

Після революції 1905 р. діяльність всіх партій в Україні стала набагато активнішою, і серед них значне місце посідали партії революційного напрямку, котрі підштовхували населення до революційних дій. В Україні поширювався й вплив російських революційних партій, українські національні організації поступалися своїми позиціями, приєднувалися до російських рухів проти царату.

Складні процеси відбувалися і в Західній Україні. В Галичині, що перебувала під владою Габсбургів, у збереженні національної культури велику роль відіграло духовенство. Воно осудно ставилося до нових культурних течій, які тоді виникали, виступало проти польського впливу, зверталось до влади з проханням введення української або церковнослов'янської мови в народних школах. Поряд із духовенством питання культури робила центром своєї діяльності інтелігенція. Інтелігенція мала тісні зв'язки з Заходом, прийняла ідеї романтизму, ліберально-демократичні доктрини і намагалася реалізувати їх не тільки в сфері культури, а і в суспільному житті в цілому. Велика увага приділялась відродженню національної культури. Про це свідчить, в першу чергу, діяльність «Руської трійці» — гуртка, в центрі котрого стояли М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич, саме «Руська трійця» надала поштовх руху за національне відродження, стала зразком служіння національній ідеї. Власне, звідси взяв початок перехід національного руху із сфери культури до політичної. Надзвичайне значення для того, що ідея національної самостійності набрала реальної форми, якою було стремління до крайової автономії мала Головна руська рада — політична організація галицької інтелігенції. Її прагнення, особливо національного та культурного відродження, підтримували практично всі організації, течії, рухи. З року в рік збільшувалась кількість політичних організацій, партій, поширювалася мережа культурно-просвітницьких товариств, студентських товариств тощо, які об'єднували широкі кола громадськості, пробуджували в неї активність, прагнення діяти. Іншими словами, в Галичині йшов процес усвідомлення неможливості жити поза національною державною самостій-

ністю, зростав інтерес до історичного минулого українського народу, перш за все, до його культури, цілеспрямовано проводилася робота по розвитку української культури, організовувалася культурно-просвітницька діяльність.

В контексті розмови про долю України в ХІХ ст. треба звернутися до тієї її частини, що зветься Буковиною. Вона жила своїм окремим життям: в давні часи була частиною Молдови, пізніше — приєднана до Галичини, далі стала окремим «коронним краєм». Національна самосвідомість тут довгий час була не на високому рівні, й тільки наприкінці ХІХ ст. почалось національне відродження. Прагнення до автономії було властиве також Закарпатській Україні, але початки національного відродження знищила мадяризація.

Однією з головних ознак тієї доби було те, що в Україні стався розрив єдиної національної культурної системи, яка потрапила, з одного боку, під напильницьку русифікацію, з другого, під підлягання польській та австрійській культурній основі. У зв'язку з цим російські, польські, австрійські впливи активно проявляли себе в духовному житті міського населення, аристократії, панства, і, навіть, селянства, хоча воно й було осередком збереження національної основи, цінностей української культури. Саме завдяки тому, що сільське населення зберігало національні основи, воно забезпечувало розвиток національної культури, не давало можливості розчинення її в інших культурах. Це розуміла українська інтелігенція, яка головним шляхом досягнення національної свободи і незалежності вважала звернення до народу, засвоєння його культури, відродження його ідеалів. Інтелігенція була в Україні тією силою, котра, можливо, перша усвідомила силу та могутність національної культури, зрозуміла, що без відродження національної культури нема сенсу мріяти про самостійну, незалежну державу. Але одночасно сама інтелігенція не була вільною, її світогляд знаходився під впливом західноєвропейського раціоналізму, російського та західноєвропейського революційного духу, космополітичних поглядів. Крім того, інтелігенція вносила в сферу культури політичні засади, почала розмову про необхідність створення так званих актуальних цінностей, тобто таких, які пов'язані з соціальним замовленням, відповідають сучасності. Підтримуючи революційні ідеї, а пізніше за-

клики соціалістично-марксистського змісту, представники інтелігенції розповсюджували й пропагували ворожнечість, використання насильницьких засобів рішення пекучих проблем. Нарешті, інтелігенція забрала собі функцію проведення культурно-освітньої роботи серед населення і завдяки тому, з одного боку, сприяла розповсюдженню грамотності серед народу, з другого, орієнтувала населення на свої уявлення про ідеальне, які часто не сходились із традиційними ідеалами, котрі виходили з ментальності українців. Це була одна з причин того, що в культурі розпочинається складна внутрішня диференціація, що ламала межі її звичайно єдиних основ: з'являється багаторівневі культури, виникають її різноманітні соціально-класові трансформації, посилюється розрив між її предметною та особистісною формами, проявляється невідповідність між загальнолюдськими й груповими ідеалами, набирає силу процес зниження моральних основ життя тощо.

Разом з тим треба підкреслити, що, незважаючи на руйнівні процеси, духовне життя в Україні XIX ст. характеризувалося інтенсивністю та насиченістю, створенням величезної кількості інститутів культури, форм реалізації творчого потенціалу особистості.

Особливості художньої культури

У контексті духовного життя України XIX ст. проходила еволюція її художньої культури. Звернемо увагу, перш за все, на те, що тут набирало силу розмежування професійної та народної художньої творчості. Народна творчість продовжувала зберігати й поглиблювати традиційні якості української художньої системи, розвивала її національні, самобутні основи, була пов'язана з прадавними етико-художніми ідеалами, з входженням художнього в усі види повсякденної діяльності. Це концентрувалось в усному типі культури, в фольклорних творах. Особливо повно та начоно відображення народних етико-художніх ідеалів, як і досі, було притаманне святково-обрядовим явищам, а також народному малярству, пісенно-танцювальним зразкам тощо. Разом із тим не можна заперечувати того, що художня діяльність українського народу здійснювалася в тісних стосунках з польською, російською, австрійською та іншими художніми системами. Завдяки цьому елементи цих культур виявля-

ли себе в художніх цінностях, створених українцями, починаючи з архітектурних споруд у містах й селах і закінчуючи характером мелодійних інтонацій.

Щодо професійної художньої творчості, то вона була більш схильна до впливу інших культурних систем. Про це свідчить те, що тут існували однакові з світовою художньою культурою художні течії (романтизм, сентименталізм, критичний реалізм тощо), панували однакові жанри (в літературі, музиці, живопису тощо), митці працювали в інших країнах і т. п. Професійне мистецтво було більш придатне політизації, воно досить легко поступалось художнім значенням заради актуальності. Тут був сформований тип художника-публіциста, митця, який втручається в соціальні процеси. Нарешті, професійна художня творчість значно частіше розглядалась як сфера реалізації індивідуальності тільки заради індивідуальності, тому її результати досить часто не підіймались до рівня, який повертає людину до її цілосності.

Безперечно й те, що поділ українських земель на західні, що підпорядковувалися в основному імперії Габсбургів, та східні, які були під владою Росії, не міг не відбитися на художньому житті України. Внаслідок цього Західна Україна відчувала вплив західноєвропейських художніх ідеалів і орієнтирів, він проявлявся тут яскраво й повно в усіх видах мистецтва. Більш того, прихильність до західних зразків сприяла тому, що багато українських митців навчалися в майстернях майстрів Польщі, Австрії, Угорщини тощо, й навпаки, художники Заходу жили та працювали в Україні. Щодо Східної України, то тут легко побачити взаємодії з російською художньою системою. Художні процеси в Україні та Росії були настільки близькі і подібні, особливо в Слобожанщині, що значна кількість українських митців визнавалась російськими митцями. Особливо яскраво взаємовпливи української художньої культури й зарубіжних художніх систем проявлялися в сфері професійного мистецтва, в той же час народна творчість продовжувала стародавні українські традиції.

Говорячи про розгалуження української художньої системи на східну та західну, й маючи на увазі, що вона залишилась єдиним організмом, неповторним та повноцінним, треба звернути увагу на ще одну рису художнього життя Західної і Східної України. Справа

в тому, що в Західній Україні більш розвиненими були народні художні ремесла, тому досягнення художньої народної творчості сягнуло великих висот. Східна частина українських земель також визначалася активним народним художнім життям, але не воно було домінантою в художньому процесі.

Українська художня культура XIX ст. надає підстави для того, щоб дійти висновку: народне та професійне мистецтво ще не загубили один одного, жили споріднено. Про це свідчить, наприклад, той факт, що творчий процес художників-професіоналів органічно поєднаний з народними витоками, вони створюють такі твори, котрі концентрують в собі народні ідеали, базуються на скарбниці народної творчості.

Не можна не торкнутися ще однієї особливості, притаманної художній культурі України XIX ст. Вона полягає в тому, що в українському мистецтві того часу з'явилися нові види (наприклад, кінематограф), воно стало багатожанровим (тут існували всі жанри світового мистецтва). Крім того, не важко помітити в картині художнього життя наявність різноманітних художніх напрямків, течій та стилів (романтизм, сентименталізм, критичний реалізм, модернізм тощо), а також побачити її багатшаровість. Як і в інших країнах, в художнє життя України увійшла критика, роль якої з часом почала зростати.

Треба звернути увагу і на таке незвичайне явище в історії України та в її художньому житті, зокрема: усвідомлення необхідності входження в процесі соціальної творчості проходило тут завдяки її входженню в світ національного художнього життя — літератури, народних пісень та дум, музики тощо. Зацікавленість у відродженні спадщини художньої культури народу породила бажання жити вільно й незалежно, відродила мрію про власну державу, надала розвиток національно-визвольній діяльності. Благодатною відповіддю на спробу відродження національних основ стало створення великої чисельності творів мистецтва, які увійшли в скарбницю світової культури. Пошуки в народній словесності витоків нового погляду на світ спричинили зльот художнього життя в Україні, особливо професійного мистецтва, всі види котрого відрізняються надзвичайною художньою силою.

Митці України XIX ст. жили життям свого народу, повторювали його долю. Їх шанували, вони відчували

просту людину, намагалися поліпшити її стан. Разом із тим самі майстри мистецтва зазнавали принижень, злиднів, потрясінь. Багато з них були не визнані, залишались самотніми.

Спробуймо розглянути стан найбільш визначальних для української художньої культури того часу видів мистецтва.

Література

Одним з таких видів мистецтва була література. Українську літературу від кінця XVIII до початку XX ст. називають новою. Новою вона визначається тому, що це література нової епохи, з новою тематикою, змістом, мовою. В її основі — нові ідейно-естетичні принципи і якості. Нова українська література була літературою громадською та світською. Панування світської тематики, звернення до фактів земного життя, до реальності взагалі стимулювало пошуки нових естетичних принципів і художніх засобів, привело до звернення до народної мови. Український фольклор став надовго джерелом тематики, образів, мови, художніх засобів літератури XIX ст.

Літературний процес в Україні тієї доби характеризується бурхливим розвитком усіх родів літератури, поширенням жанрової системи, формуванням системи літературних стилів.

Щодо літературних стилів, то в українській літературі на той час складаються такі основні з них, як просвітительський реалізм, романтизм і критичний реалізм.

В Україні не могли сформуватися розвинуті європейські форми класицизму, оскільки соціально-історичним ґрунтом його розвитку був абсолютизм. Хоча класицизм в Україні, як і у Франції, з'явився у першій половині XVII ст. та набув поширення наприкінці XVII і XVIII ст., він був представлений переважно шкільним класицизмом, який не зміг перерости у «високий». Щодо сентименталізму, чи не єдиним представником цього напряму в українській літературі першої половини XIX ст. був Г.Квітка-Основ'яненко («Маруся», «Сердешна Оксана», «Добре роби, добре й буде», «Щира любов», «Божі діти»). Показуючи своїх героїв замкненими у самодостатньому морально-етичному світі, своєрідними втікачами від реальної дійсності («Маруся»), Г. Квітка-Основ'яненко, однак, не на-

дає переваги над розсудливістю почуття як новій формі самоутвердження особистості. Письменник не висуває культу почуття на противагу розумові, а намагається їх поєднати, урівноважити.

Великого поширення в українській літературі ХІХ ст. сягав просвітительський реалізм. Його характерною рисою була безмежна віра у перетворювальну силу людського розуму й освіти. Йшлося не просто про поширення освіти, як такої, а про «просвітлення умів», про утвердження нового світогляду, «істинних» уявлень про світ, суспільство на противагу хибним ідеям і уявленням старого часу.

У літературній системі просвітительського реалізму з'явилися яскраві зразки невідомих доти віршових жанрів — бурлескно-трагестійної поеми, сатирично-іронічної оди, байки-казки і, зрештою, того канону байки, що відповідав жанровим вимогам цього виду, який ще раніше склався в новітніх європейських літературах. На якісно вищий художній рівень піднеслася драматургія з різновидами комічної опери під пером І. Котляревського. Цей літературний жанр кардинально змінився, набувши особливостей народної драми, побутово-етнографічної драми, комедій, водевілю. Виникли зовсім нові для української літератури жанри бурлескно-реалістичного й сентиментально-реалістичного оповідання, гумористично-сатиричної й сентиментально-реалістичної повісті, гумористично-іронічного послання, побутового й історичного нарису.

Виступаючи на базі просвітительських ідей і сприймаючи культурні надбання інших народів, нова українська література сприяла розвитку національної самосвідомості, в ній остаточно утвердилася жива народна розмовна мова, в неї проникнули елементи народного світосприйняття.

Утвердження нового погляду на народ, нових принципів художнього відтворення дійсності, введення в літературу народного життя і народного героя як повноцінних об'єктів художнього зображення пов'язані були з великими труднощами. Тому однією з початкових форм цього утвердження став сміх.

Яскравим прикладом поєднання традиційного і нового в українській літературі, зразком своєрідного художнього синкретизму був перший твір нової української літератури — бурлескно-трагестійна поема І. Котляревського «Енеїда».

Використовуючи фабульну канву «Енеїди» Вергілія, І. Котляревський базується на матеріалі вітчизняної історії, народних звичаях і побуту, власній точці зору при зображенні подій.

Суть «Енеїди» І. Котляревського в намаганні віднайти гармонію між традиціями природного національного буття українського народу і новими суспільно-державними порядками, які запанували в Україні наприкінці XVIII ст., між народом і державою, між особистістю і суспільством, між окремим і загальним.

Настанова на художню правду, якою пройнята вся творчість І. Котляревського, стає в українських просвітителів одним з найважливіших аксіологічних принципів. І в «Енеїді», і в таких п'єсах письменника, як «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» об'єктом художнього зображення є національне життя, а головними персонажами, які втілюють багатирську велич і незнищеність духу, історичний оптимізм, відвагу і вірність обов'язку, багатство і благородство душі, працьовитість, чесність і доброту,— представники простого народу. Митець увів у літературу героя, відомого з українських народних казок, героїчного епосу, бурлескно-пародійних творів та інтермедій, який уособлює незнищенний життєрадісний дух, енергію і витривалість народних мас. Ним у поемі виступає не лише Еней, а й сам народ.

У концепції дійсності І. Котляревський по-своєму продовжує традиції сатиричної літератури XVIII ст. Сміх у І. Котляревського не жовчний сміх, не той легкий, що служить для пустої розваги, а той, що поглиблює предмет, виводить на світло те, що може проминути без уваги. Гумор «Енеїди» не стільки поляризує життєві явища, скільки виявляє їх діалектичну складність, неоднозначність та єдність.

Естетика Просвітництва в особі його найвидатніших теоретиків Д. Дідро і І. Лессінга вважала театр найбільш доступним і дійовим засобом для пропаганди нових ідей, для боротьби проти феодальної тиранії і станової нерівності, вбачала в ньому ефективне знаряддя виховання моральності. Вона висунула й обґрунтувала теорію міщанської драми, яка всупереч естетичним нормам класицизму утверджувала принцип зближення мистецтва і літератури з життям. Героями просвітельської драми стають представниками третього стану, звичайні люди з їх щоденними інтереса-

ми і життєвими конфліктами. Виступаючи прибічником цих нових просвітительських ідей, І. Котляревський своїми п'єсами «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» поклав початок новій українській драматургії й національному театрові. Вказуючи на органічну близькість «Наталки Полтавки» до думок і почувань народу та на великий емоційний вплив її на глядачів, І. Карпенко-Карий зазначав, що радість і горе, і сльози Наталки були горем, сльозами і радістю всієї зали, котра була набита панською прислугою. Провідною ідеєю у водевілі «Москаль-чарівник», генетично тісно пов'язаному з народнопоетичними джерелами, зокрема інтермедією, є утвердження позастанової цінності людської особистості, високої моральності представників простого народу, протиставлення її пансько-чиновницькій етиці.

Уже перші твори нової української драматургії були наснажені просвітительсько-гуманістичним пафосом, вірою в людину, в силу її розуму і волі. Письменники у зображенні життя виходили з просвітительської тези, що всі люди від народження рівні, що під простою одежиною часто б'ється серце з глибокими і щирими поривами.

Спадкоємцем І. Котляревського виступав П. П. Гулак-Артемівський. Як і І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський став виразником просвітительських ідей. Уже в одному із перших своїх творів «Справжня Добрість» (1817 р.) письменник, возвеличуючи Добрість як сукупність високих моральних якостей, прагне до утвердження громадянської мужності, людської гідності, справедливості, віри в могутність людського розуму. У цьому творі позитивний ідеал письменника — ідеал справжньої Добрості — підноситься з гуманістично-просвітительських позицій.

Ідеї просвітительського реалізму знайшли більш конкретну реалізацію в казці П. Гулак-Артемівського «Пан та Собака» (1818 р.). Поет надає своєму твору сучасного ідейно-тематичного спрямування, виразного гумористичного забарвлення, соціального звучання. В дусі просвітительського реалізму письменник порушує в цьому творі такі актуальні питання часу, як становище кріпаків, їх стосунки з поміщиками, висловлює співчуття безправним селянам.

«Бінеда» І. Котляревського, казки та байки П. Гулака-Артемівського становлять значні досягнення як

у реалістичному змалюванні життя, так і в ідейному його осмисленні, яке характеризується виразними про-світительськими тенденціями. І. Котляревський та П. Гулак-Артемівський зуміли в одязі бурлескного стилю подати реалістично змалювані картини тогочасного життя. Сміх їх творів, зберігаючи в основному властивий бурлескові розважальний характер, піднісся разом з тим і до виконання громадських завдань, на-брав сатиричного звучання. Крім того, вони сполучили критичне начало з побутовим, змалювали в своїх тво-рах багато реалістичних картин старовинного побуту, запровадили в письменництво живу народну мову. Але вузькі рамки бурлеску не могли задовольнити тих завдань, які поставали перед літературою із зростан-ням соціальної і національної самосвідомості народу. Бурлескний стиль не вживається для відображення багатьох важливих сторін народного життя і провід-них рис народних характерів (громадянських доблес-тей, високих моральних якостей, глибоких і тонких душевних переживань тощо). Не випадково в «Енеїді» трапляються показові відступи від бурлескного стилю.

Тому письменники ХІХ ст. намагалися охопити нові сфери життя, поширити тематику літературної творчості, -в зв'язку з чим запроваджували нові жан-ри, нові художні методи і стилі. Ці пошуки сприяли установленню в українській літературі романтизму.

В той же час як у деяких літературах (російській, польській тощо) творчі принципи романтизму з'яв-лялися й утверджувалися в боротьбі проти класициз-му, в українській літературі розвиток романтизму йшов у боротьбі проти традицій бурлеску. Відстоюючи широкі можливості розвитку української літератури, романтики заперечують думку, ніби українською мо-вою можна писати лише бурлескні твори, і проголо-шують нові принципи художньої творчості. Романти-ки прагнуть на живих зразках довести здатність ук-раїнської мови до широкого літературного розвитку, до передачі різноманітних думок і почуттів.

Невід'ємними рисами романтизму в усіх літерату-рах були такі, як розбіжність ідеалу і суцього (звідси принципова двосвітність романтизму), самоцінність на-цій як збірної одиниці, органічна включеність люди-ни в космос. Водночас у романтизмі по-новому пере-осмислювалися й ті особливості, що ще раніше вияви-лися в просвітительському реалізмі та сентименталіз-

мі: це утвердження переваги вільного, ніким і нічим не скованого життя, поетизація почуттів, переживань особистості, посилений інтерес до всього національного.

Основним естетичним принципом літератури українські романтики оголосили принцип народності. В часи формування романтизму народність літератури розуміли як самобутність її, джерелом чого вважали єднання літератури з фольклором. Це, звичайно, становило крок уперед у зближенні літератури з життям.

Характерно, що українські романтики під впливом фольклору вже в 20—30-х роках ХІХ ст. найбільш захоплюються художньою розробкою спогадів про героїчне минуле, народнофантастичних повір'їв, казок та легенд.

Українські романтики Л. Боровиковський, А. Метлинський, В. Забіла, М. Петренко, М. Максимович збагатили українську літературу новими темами та ідеями, порушили актуальні проблеми національного відродження, розширили жанрові межі поезії, прози, драматургії, розвинули й удосконалили літературну мову. Звернення до фольклору романтики вважали необхідною умовою утвердження народності в літературі, і в цьому плані вони досягли значних успіхів. Саме їхньою творчою практикою в нашому письменстві утверджені жанри ліро-епічної поеми, балади, медитації, елегії, романси. Завдяки їм проза збагатилася зразками романтичного оповідання, ідилії, історичного роману, а драматургія — жанрами історичної драми і трагедії.

Творчість українських романтиків проклала шляхи до утвердження реалізму. Відстоювання народності літератури вело романтиків до зв'язків з народним життям. Інтерес до національної своєрідності скеровував на народну поезію і побут. Увага до людської особистості вимагала прагнення проникнути в її душу, розкрити переживання, мотиви вчинків тощо. Всі ці чинники сприяли переходові до реалістичного художнього освоєння життя.

З виходом у 1840 р. «Кобзаря» Т. Шевченка зв'язують зародження і утвердження в українській літературі критичного реалізму. Саме у творчості Т. Шевченка вперше найповніше втілились принципи критичного реалізму — правдивість деталей, типових характерів і типових обставин.

Одною з головних рис критичного реалізму є постійна увага до соціальної природи людини, розкриття характеру людини у її зіткненні з соціальним середовищем, послідовне підкреслення залежності вчинків людини від загальних умов життя. Критичні реалісти своїми творами доводили, що кожна людина, її характер — це продукт соціальних обставин, в яких вона живе, що вчинки, моральні якості людини зумовлені її оточенням, що суспільні обставини, засновані на гнобленні людини людиною, на соціальній нерівності, нівечать особистість, не дають розвинути її кращим рисам, виявити свій духовний світ. У зв'язку з цим значно поглиблювались: психологічна характеристика персонажів, проникнення у внутрішній світ людини, в діалектику душі, змалювання її суперечливих переживань, сумнівів, змін у настроях, поведінці, вчинках.

Засуджуючи обставини, породжені всією суспільно-політичною системою гноблення, письменники-реалісти, за визначенням І. Франка, показували дійсність не тільки з її хибами, а й із «задатками ліпшої будучності», «будили в людей охоту до поправки тих хиб і віру в можливість поправки». Ці «задатки ліпшої будучності» письменники-реалісти вбачали в народі, який пробуджувався до боротьби за своє соціальне і національне визволення.

Позитивним ідеалом для них була не така людина, яка покірливо, терпляче зносить усі злигодні життя, підкоряється обставинам, а така, яка вступає в конфлікт з цими обставинами, знаходить у собі сили не підкорятись їм, а навпаки, бореться проти них. Слідом за Т. Шевченком образи стихійних протестантів, а потім і образи свідомих борців проти кривди дедалі частіше з'являються у творах українських письменників.

Критичний реалізм значно розширив не тільки тематичні обрії української літератури, а й збагатив її новими жанрами. Провідними стають жанри громадянської лірики, політичної сатиричної поеми, викривального оповідання й нарису соціальної повісті і роману.

Найкраще і найповніше принципи критичного реалізму виявились в українській поезії, з кінця 50-х років проходить інтенсивний процес їх засвоєння в прозі, наприкінці періоду — і в драматургії.

Головний, магістральний шлях розвитку поезії, як і всієї нової української літератури, визначила творчість Т. Шевченка, найвидатнішого представника реалістичного напрямку.

Уся поезія Т. Г. Шевченка — це гнівний протест проти кріпосництва і самодержавства, це заклик до боротьби проти соціального і національного гноблення, це оптимістична віра в неминучу перемогу над гнобителями, у світле майбутнє українців.

На цій ідейній і естетичній основі, по шляху поглиблення принципів критичного реалізму розвивалась поетична творчість Леоніда Глібова, Степана Руданського, Юрія Федьковича. Кожен з них по-своєму творчо розвивав традиції Т. Шевченка, збагачував українську поезію новими темами, мотивами, художніми засобами, жанрами.

З-під пера Марка Вовчка вперше в українській прозі постав тип протестанта-борця проти панського гноблення; першою вона глибоко відтворила соціальне ество не тільки селян, а й поміщиків, особливо лібералів; першою почала прокладати шляхи до психологічної прози.

«Соловей Буковини» Юрій Федькович відбивав у художніх творах народний характер, настрої, інтереси, мрії та побажання трудового народу. Плідним ґрунтом, на якому виростав і формувався цей самобутній талант, були Шевченків «Кобзар», творчість Марка Вовчка, народнопоетична творчість. Розкриваючи значення творчості Ю. Федьковича, І. Франко відзначав його талант, «свіжий та саморідний», «спосібність зазирати безпосередньо в самі глибокі тайники життя народної і людської душі», «знання народних звичаїв і народних типів».

Ю. Федькович відомий як поет, прозаїк, драматург, перекладач. У його прозі переважають теми з жовнірського та селянського життя, подані часто в родинно-побутовому плані, розробляється здебільшого морально-побутова сторона народного життя, іноді письменник вдається до соціальної мотивації конфліктів.

У творах Ю. Федьковича, особливо на побутові теми, чітко проявляється певний принцип зображення людини. Автор щасливо уникає спрощення, однобічності, однолінійності змалювання, в такий спосіб досягаючи відтворення складності і багатогранності людського характеру, природності поведінки людини

залежно від ситуацій. Це здобуток реалістичного способу зображення людини, хоча Ю. Федькович ще нерідко вдавався до явних перебільшень тієї чи іншої риси характеру свого героя, недостатньо індивідуалізував образи, ще не зображував людину в процесі становлення і розвитку її характеру, а подавав лише вчинки, навіть не завжди їх достатньо мотивуючи.

Соціальний детермінізм розкриття людського характеру, показ його розвитку залежно від навколишнього соціально-побутового середовища, дослідження соціальних взаємовідносин визначили сутність української прози реалістичного напрямку. Саме на той час утверджується тип нової людини, зокрема трудівника: на перший план висувається не співчуття і вболівання за багатостраждальний народ, як раніше, а розкриття його здатності до самооборони і наступу його соціальної активності і прагнення до боротьби. Поряд з окремими монументальними постатями, виразними індивідуальностями типу Миколи Джері або Чіпки героєм багатьох творів стає повстала маса («Голодна воля» П. Мирного, «Борислав сміється» І. Франка).

В українській прозі 70—90-х років відповідно до загальних тенденцій розвитку критичного реалізму виділяються такі основні течії: соціально-побутова, соціально-психологічна і соціально-філософська.

Цікаво, що в той час належність письменника до якоїсь із літературних течій зумовлена його ідейно-естетичними позиціями і основними тенденціями творів не означала, що він представляв тільки одну з цих течій. Навпаки, ми маємо змогу в творчості українських письменників спостерігати ідейно-тематичну і стильову різноманітність.

Представники соціально-побутової прози порушували у своїх творах соціальні питання (зверталися до показу залишків кріпосництва, солдатчини, непомірних податків, класової неоднорідності суспільства, нових форм експлуатації, заробітчанства, бурлакування, наймитства) здебільшого через детальні описи побуту, вчинки людей, нерідко вдаючись до фольклорних засобів характеристики, іноді захоплюючись і перевантажуючи твори докладним зображенням зовнішності персонажів, картин природи, етнографічних подробиць. Прикладом може бути творчість І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, Олени Пчілки.

Одночасно у межах соціально-побутової течії в прозі виявлялися тенденції і до психологічного поглиблення зображуваних проблем, тяжіння до принципів соціально-психологічної течії, як наприклад, у повістях «Микола Джеря» і «Бурлачка» І. Нечуй-Левицького (психологія розкривається через діалоги, сни, видіння, пейзажі), у деяких творах Б. Грінченка «Серед темної ночі», «Під тихими вербами»).

Особливо плідно розвивається в 70—90-х роках ХІХ ст. соціально-психологічна течія, започаткована ще творами М. Вовчка, А. Свидницького, Ю. Федьковича. Вона представлена, насамперед, творчістю Панаса Мирного та Івана Франка.

Для соціально-психологічної прози характерне порушення важливих соціальних проблем шляхом дослідження соціальної психології представників різних класів, верств і прошарків, аналізу внутрішнього світу людини, відтворення її стану і настрою за допомогою широкого арсеналу художніх прийомів (внутрішній монолог, діалог, об'єктивна характеристика, пейзаж тощо). У творах цієї течії принцип соціального детермінізму набрав найефективнішої чинності, бо письменники глибоко простежували розвиток характерів, зміни і повороти в людських долях залежно від соціальних обставин. Класичним зразком творів такого типу є перший в українській літературі соціально-психологічний роман «Хіба ревуть воли як ясла повні?» П. Мирного, в якому ретельно виписані характери простежуються протягом цілих історичних періодів в умовах соціально-економічних змін і оновлень, навіть із використанням генеологічних екскурсів (образи Чіпки, Максима Гудзя). У романі «Повія» цього ж автора в психологічному аспекті розкрито не лише центральний позитивний образ, а й образи негативні. Панас Мирний, творець соціально-психологічного роману і соціально-психологічної повісті, зробив помітний внесок у розширення засобів психологізації образів. У повісті «Лихі люди» прийоми психологічного аналізу ускладнюються, виражаючись і в принципах композиції, і у використанні засобу художнього часу.

Соціально-психологічна проза представлена також багатьма оповіданнями і повістями Івана Франка.

Соціально-філософську течію української літератури тієї доби характеризує увага до філософського і

психологічного начал у розкритті гострих суспільних проблем, до соціальних характерів («Лихі люди», «Сон», Панаса Мирного, «Моя стрічка з Олексою», «На дні», «Борислав сміється» І. Франка).

Творчість українських прозаїків 70—90-х років ставить якісно новий етап у розвитку української реалістичної прози. Показове її ідейно-тематичне і жанрове багатство, активні митецькі пошуки, усталення різноманітних напрямів, стилів, течій. Прозаїками цього періоду були відкриті і художньо осмислені нові теми і проблеми. Так, поряд з темами, що не втратили свої злободенності у зв'язку з наявністю феодальних пережитків (кріпаччина, солдатчина), неухильно утверджувалися, набували громадянства нові, насамперед пов'язані з швидким розвитком капіталізму на селі.

Критичний реалізм у творчості видатних майстрів І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Франка розкрив свої невичерпні можливості глибокого мистецького дослідження життя.

Тематичний діапазон української літератури розширюється за рахунок відображення життя пореформеного села, найманих робітників капіталістичних підприємств. У літературу входить зображення побуту інтелігенції, чиновників, капіталістів, пролетаріату, людей соціального «дна».

Всупереч жорстоким цензурним обмеженням у 70—90-х роках на новий рівень піднімається українська драматургія. В центрі її уваги опиняються ті самі проблеми суспільно-політичного і національно-культурного життя, які розробляють у цей час соціальна повість і роман. Життя різних класів і соціальних груп відображував у побутових драмах і комедіях М. Кропивницький. Класик української драматургії І. Карпенко-Карий в сатиричних комедіях, драмах і трагедіях високого громадянського звучання викривав капіталістичне хижацтво, захланність і обмеженість нового класу підприємців («Чумазих»). Основою художнього конфлікту багатьох його творів служить єдина всепоглинаюча пристрасть — жадоба наживи, грошей. Письменник протиставляє серйозне і комічне, підне-

сене й потворне, вводить у сатиричне зображення елементи гротеску, поглиблює психологізм характерів. Помітне місце в українській драматургії займають тема зв'язку творчої інтелігенції з народом, проблема морального оздоровлення зіпсованою капіталістичною цивілізацією особистості.

Важливу роль у період, що знаменував перехід від традицій критичного реалізму до новаторських шукань у галузі нової психологічної прози і політично-філософської поезії, яка після Т. Шевченка відкривала новий етап поетичного мислення, відіграла творчість І. Франка. У його поетичних творах порушувалися складні моральні й філософсько-політичні проблеми свого часу, безпосередньо пов'язані з визвольним рухом.

Для творчості Франка-прозаїка характерне жанрове багатство (художня публіцистика, нарис, побутова картина, сатирична казка і фейлетон, гостросюжетна психологічна новела, народне оповідання, великі епічні форми — соціально-психологічна повість і роман). Художник широкого соціально-історичного мислення, який поставив собі за мету дослідити життя всіх класів і прошарків розвинутого буржуазного суспільства та простежити переломлення загального історичного в індивідуальних долях, І. Франко, подібно до О. Бальзака, витворив національну «людську комедію» характерів.

На початку ХХ ст. в українській літературі складається так звана нова школа, провідну роль у якій, крім І. Франка, як її предтечі і теоретика, займають М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, Лесь Мартович, Марко Черемшина та інші молоді письменники. Їх творчість характеризується глибиною проникнення у внутрішній світ людини, великою силою впливу на читача, новими композиційними і зображальними засобами. Вони розвинули соціально-психологічну новелу, повість і роман, в яких досліджується моральна атмосфера того часу.

Під впливом ідей революційного народництва і революційної демократії розвивається наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. українська поезія, найяскравішими представниками якої були П. Грабовський і Леся Українка. Провідними мотивами її є свобода народу й особистості, інтернаціональна єдність народів у виз-

вольній боротьбі, громадянське призначення творчості письменника.

Проблематика творів Лесі Українки близька до політичної лірики і філософських поем. Лейтмотивом їх є філософське осмислення становища людини у суспільстві, пошук шляхів до визволення особистості й народу. Виходячи з концепції суверенності людини, Леся Українка висувала питання про перетворення маси на союз свідомих особистостей, із сліпого знаряддя історичної необхідності на народ як самостійну історичну силу. Ця проблема, що займає багато місця в її літературно-критичних статтях, дістає глибоку ідейно-художню розробку в драматичних творах, що стали взірцем новочасної європейської суспільної драми ідей та поклали початок новому театру в Україні.

Кінець XIX — початок XX ст. характеризується в українській літературі інтенсивністю розвитку ідейно-художнього мислення, складною взаємодією різних літературних напрямів, творчих методів і стилів — від натуралізму, позитивізму, критичного реалізму, імпресіонізму до нового романтизму (неоромантизму), модернізму.

Тяжким шляхом йшла українська література у XIX ст. Іноді цей шлях становився таким вузьким, що не залишав, здавалось, ніяких надій на успіх, на розвиток. І все ж ця гнана література пройшла з честю свій тяжкий шлях і встигла виробити багато своєрідного, внести свою долю до скарбниці світової літератури. Пронизуючі її гуманізм і демократизм, співчуття до слабких і пригнічених, непідкупна чесність думок та цілей надають їй високе значення. Вона здійснювала тяжку працю, спрямовану на відродження і приєднання рідного народу до цінностей загальнолюдської культури.

Музика

XIX ст. — час активного музичного життя в Україні. То був час піднесення народної та професійної музичної творчості. Народна пісенність великих висот досягла в жанрі лірично-побутових пісень, який вважається найвищим мистецьким надбанням українського народу. Саме в них з великою пошаною оспівувався образ Жінки, і в першу чергу, образ Жінки-Матері. Головною темою ліричних пісень була тема щирості та вірності кохання, ведучими образами в

яких виступали молоді герої — дівчина та парубок, молодий козак. Крім того, велике розповсюдження мали коліскові пісні, присвячені ніжній любові матері до своєї дитини. Їх ознакою був глибокий ліризм, проста мелодія, розмірений ритм. Поряд з ними продовжують своє життя, поширюються суспільно-побутові пісні (кріпацтво, бурлацьке життя, заробітчанство тощо). Майже всі жанри, народжені музичною творчістю українського народу, незважаючи на складні умови соціального й культурного характеру, продовжували своє життя в Україні XIX ст.

Особливого піднесення в Україні тієї доби досягла професійна музична творчість. Саме на XIX ст. припадає становлення української композиторської школи, основоположником якої був Микола Лисенко.

Музичне мистецтво України прагнуло вийти з вузьких рамок домашнього музикування і релігійно-культурних обмежень на концертну естраду, доступну широкому колу слухачів.

Композитори зверталися до фольклору як цілісної системи, що увібрала багатівіковий досвід народу. Це сприяло формуванню засад демократичної за змістом національної творчості. Митці усвідомлювали необхідність зв'язку з життям народу, з передовими ідеями свого часу. «Кожний пристойний музичний твір, — писав П. Сокальський в 1863 р. у статті «Музичні арабески», — є продуктом своєї доби та ідеалів нації, кола ідей, що побутують у суспільстві, устремлінь школи, утисків, рутини, відбиття індивідуальних і спеціальних намірів композиторів та загальних законів мистецтва... Якщо не знайти ґрунту, на якому народилося музичне обдарування, його ідеї та прагнення, то не можна робити висновки про продукти його творчості».

Щедро черпали насагу з джерел народної творчості композитори. З'явилися перші нотні збірки народних пісень: «Голоси українських пісень», виданих М. Максимовичем (1834), «Українські мелодії» М. Маркевича (1831 р.), «Пісні польські й руські галицького народу» у 2-х томах В. Залеського (1833 р.) тощо. У Києві було видано збірник М. Маркевича «Южно-руські пісні з голосами» (1857 р.) На початку 1860-х рр. з'явилися збірники обробок народних пісень А. Маркевича, А. Єдлічки. В 1863 р. у Петербурзі побачила світ збірка «Українські пісні, видані кош-

том О. С. Балінні» з фольклорними зразками, записаними О. О. Потєбнею. Стаття О. Єрова «Музика південноруських пісень», опублікована у 1861 р. в журналі «Основа», порушила принципово важливі питання про історично відповідне розуміння природи і національного стилю української пісенності. М. Лисенко в обробках народних пісень та оригінальних творах розкрив естетичну цінність і художню своєрідність фольклору України. Його реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1873 р.), розвідки «Дума про Хмельницького і Барабаша» (1888 р.), «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892 р.) разом із теоретичною працею «Народні музичні інструменти на Україні», виданою у Львові в 1894 р., заклали основи музичної фольклористики в Україні. П. Сокальський у фундаментальному дослідженні «Руська народна музика. Російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній відмінності її від основ сучасної гармонічної музики» (Харків, 1888 р.) спробував визначити стадії еволюції, загальні риси і специфічні особливості української і російської народної музики.

Яскравим прикладом взаємозв'язку усної народної творчості і професійної музики є опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, в якій правдиво змальовано народне життя, подано типові національні характери.

Музична картина з народного життя «Вечорниці» П. Ніщинського, створена у 1875 р. до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», засвідчила глибоке розуміння композитором поезики народно-побутових звичаїв, проникнення в характер і стилістику історичних народних пісень. Демократичні засади музичної образності й авторської мови притаманні й Українській симфонії (1876 р.) М. Калачевського.

Українська музика демонструвала потужні таланти, здатність композиторів мислити крупними формами музично-драматичного, хорового і симфонічного мистецтва.

Зв'язок музики з театром, літературою набирав яскраво виявленої національної форми, сприяв утвердженню засад демократизму, народності, соціальному спрямуванню образності, що згодом набула гостровикривального, сатиричного вияву.

Справді тектонічним поштовхом для насаження музичної творчості передовими ідеями національно-і соціально-визвольного характеру була полум'яна поезія Т. Г. Шевченка. Показово, щодо програмного твору поета — «Заповіту» — одночасно звернулись родоначальник професіоналізму в західноукраїнській музиці М. Вербицький і молодий композитор, студент консерваторії М. Лисенко. Обидва їх твори прозвучали у 1868 р. у Львові в річницю відзначення пам'яті Т. Шевченка. Діячі української культури усвідомлювали впливову силу озвученого Шевченкового слова, тому вони нерідко були ініціаторами концертів і його вечорів пам'яті, що відбувалися у Києві, Харкові, Одесі, Миколаєві, Петербурзі, Москві, Львові, Відні, Кракові, Празі та інших містах. Розширенню кругозору слухачів сприяли концерти, присвячені І. Франкові, М. Драгоманову, Марку Вовчку, О. Пушкіну, А. Міцкевичу, Г. Гейне та ін.

Оригінальна творчість українських митців, обробки народних пісень привертала увагу діячів культури Росії, Чехії, Польщі, Хорватії, Болгарії, Франції, здобули високу фахову оцінку. У свою чергу, українських музикантів цікавив слов'янський фольклор. Організовані М. Лисенком концерти слов'янської музики мали широкий резонанс не лише в Україні та в Росії, а й за кордоном. Учасник народно-визвольної війни на Балканах П. Сокальський пише ряд творів на слов'янську тематику — «Слов'янський альбом», «Слов'янський марш», «Далматська баркарола», південнослов'янська рапсодія «На березі Дунаю» та ін. Твори слов'янського звучання були в репертуарі хорових ансамблів, створених у 70—80-ті роки комітетом при львівському товаристві «Академічне братство», до якого входили І. Франко, О. Нижанківський, Д. Січинський.

Велику роль в музичному житті України ХІХ ст. відіграв С. Гулак-Артемівський — композитор, співак, драматург, актор. Його найважливішим досягненням вважається створена за власним лібретто перша національна українська опера «Запорожець за Дунаєм» (1862 р.). Її сюжет був підказаний митцю М. Костомаровим. Ознакою опери став яскравий національний побут, багатство народних мелодій, реалізм народного життя. Крім цієї опери С. Гулак-Артемівський написав вокально-хореографічний дивертисмент «Українсь-

ке весілля» (1851 р.) на сюжети з українського життя, поставив власний водевіль «Ніч напередодні Іванового дня» (1852 р.), в якому виконував пісні-романси «Стоїть явір над водою», присвячений Т. Шевченку, та «Спати мені не хочеться».

Плідною була діяльність М. Лисенка — композитора, фольклориста, піаніста, диригента, педагога, культурно-громадського діяча. Разом з іншими митцями він сміливо відстоював права українського народу на розвиток мови, мистецтва. У відповідь на утиски з боку царського уряду, що особливо давалися взнаки в період посилення дії обмежень цензурного характеру, Лисенко, не зраджуючи демократичних ідеалів, створював музику, в якій слухачі знаходили відповідь на болючі питання сучасності.

Унікальний за принципом систематизації творів монументальний цикл М. Лисенка «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», куди ввійшли, зокрема, такі композиції, як хорова поема «Іван Гус», контати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая» та ін., його обробки народних пісень (близько 700), опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» за М. Гоголем (лібретто М. Старицького), дитячі опери («Коза-дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна, або Снігова краля»), солоспіви на слова М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, Г. Гейне, ряд інструментальних композицій становлять золотий фонд української класичної музики.

Праця послідовників творчих принципів М. Лисенка С. Людкевича, М. Аркаса, В. Сокальського, А. Вахнянина, Д. Січинського, О. Нижанківського, С. Воробкевича, Ф. Колесси — сприяла піднесенню українського музичного мистецтва і фольклористики.

Поглиблений інтерес до вітчизняної музики, театру, виконавства активізував концертне життя й освіту.

Поява численних товариств (у Львові — «Руська бесіда», а також співочі товариства «Торбан», «Боян» з філіями; у Чернівцях — «Товариство сярняння музичному мистецтву на Буковині» й очолене С. Воробкевичем «Руське літературно-драматичне товариство»), відділень Російського музичного товариства у Києві, Харкові, Одесі, а також хорових і музично-драматичних гуртків сприяла, з одного боку, поширенню самодіяльної та професійної музичної творчості, а

з другого — зростанню музичних кадрів, піднесенню виконавської і слухацької музичної культури.

Важливою ознакою інтенсифікації музичного життя було налагодження систематичних концертів, у яких широкі кола слухачів діставали можливість знайомитись із серйозною симфонічною, хоровою, камерно-вокальною та камерно-інструментальною музикою. Велике значення для зростання професіонального рівня мистецтва мала організація авторських концертів композиторів — М. Лисенка, А. Рубінштейна, Ф. Крейслера (Київ), П. Чайковського (Київ, Одеса, Харків), С. Рахманінова (Київ, Харків), М. Римського-Корсакова (Одеса, Миколаїв), С. І. Танєєва (Харків, Київ), концертів та вистав за участю виконавців — гастролерів (Ф. Шаляпіна, С. Крушельницької, О. Мишуги та ін.).

Було втілено в життя ідею організації хороших мандрівок із метою пропаганди народної і професіональної музики у невеликих містах і селах. На Західній Україні поїздки з концертами по рідному краю здійснювали львівські студенти — учасники гуртка «Академічне братство», сільський хор під керуванням Й. Вітошинського. На Наддніпрянській Україні палким пропагандистом народної пісні, творів української музики був хор, очолюваний М. Лисенком.

У піднесенні музичної культури України важливу роль відіграв театр. Відкритий в 1864 р. у Львові при «Руській бесіді» перший постійний професіональний театр функціонував як музично-драматичний. В його репертуарі були «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, п'єси з музикою М. Вербицького (наприклад, мелодрама «Підгір'яни» І. Гушалевича), І. Лаврівського, А. Вахнянина. Корифеї українського драматичного театру, який очолив М. Кропивницький — П. Саксаганський, М. Садовський, М. Занковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовська-Баріотті (Тобілевич) та ін. — поєднували високу акторську майстерність з мистецтвом співу. Саме це зумовило розвиток театру як музично-драматичного. Музика була важливим драматургічним компонентом у їхніх виставах, вони ставили опери й оперети українських композиторів — «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталку-Полтавку» І. Котляревського — М. Лисенка, «Катерину» М. Аркаса, «Чорноморців», «Різдвяну ніч»,

«Утоплену» М. Лисенка та ін. За відсутністю національного оперного театру, де б могли виставлятися твори українських композиторів, історичне значення драматичного театру М. Кропивницького як пропагандиста українського оперного мистецтва важко переоцінити.

Однак, справа видання музичних творів знаходилась у приватних руках (Б. Корейво, Л. Ідзиковський). Становище композиторів було залежним, а оплата — дуже низькою. Видавництва, що існували на субсидії товариств, як, наприклад, «Бібліотека музикальна» (при «Львівському Бояні»), були малорентабельні і тому, зрозуміло, не могли піднести нотодрукування на належний рівень.

Назрілою проблемою у другій половині ХІХ ст. стало підвищення рівня музичної освіти. Певну роль щодо цього відіграли приватні музичні школи, гуртки, школи при товариствах, загальнодоступні музичні класи: у Києві — Безплатні елементарні класи хорového співу (1869 р.) та Народний недільний клас хорového співу (1874 р.), а також безкоштовні школи П. Сокальського в Одесі, при Товаристві грамотності й Музичному гуртку під керуванням П. Кравцова у Харкові. У Галичині розгортання музичної освіти так само було пов'язане з діяльністю масових хорových товариств. В 1897 р. при «Львівському Бояні» був відкритий інструментальний музичний гурток, при якому працювали початкові освітні музичні класи. У Чернівцях існували школа, смичковий оркестр, чоловічий та жіночий хори при Товаристві сприяння музичному мистецтву на Буковині, в якому діяльну участь брав чеський композитор Альберт (Войтех) Гржімалі.

Діяльність українських музикантів, підкріплена цілеспрямованою етнографічною і фольклорно-збирацькою практикою письменників, критиків і літературознавців старшого і молодшого поколінь — М. Костомарова, П. Куліша, І. Франка, Б. Грінченка, Д. Яворницького, В. Шурата, В. Перетца, В. Гнатюка, Ф. Колесси, В. Шухевича та інших, — сприяла комплексно му висвітленню побуту, історії та культури народу.

Творча інтелігенція пов'язувала проблеми соціальної і національної долі українського народу із загальнолюдськими ідеалами — гуманізмом, справедливістю, особистісними цінностями духовного життя людини. Відчуваючи гостру потребу в опануванні рідним народом загальноєвропейської культури при збереженні

своєї національної самобутності, українські композитори і виконавці зробили багато на ниві освіти, музичного просвітництва. Не наслідуючи чужого, але всотуючи усе цінне з духовної спадщини інших народів, вони виборювали право на міжнародну співдружність людей.

Помітною стала тенденція поглиблення зв'язків професійної музики з фольклором, що народжувались у робітничому середовищі. Робітничий фольклор, наймитські, заробітчанські пісні, пісні революційного циклу з властивими їм образно-стильовими прикметами, набирали нового функціонального характеру.

Помітно зростала суспільна роль співаків і виконавців. Про безперервність піснетворчості, високий рівень виконавства народних майстрів, про відчуття ними важливих соціальних зрушень свідчила творчість кобзарів — О. Вересая, П. Братиці, М. Кравченка. Талановиті співаки України С. Гулак-Артемівський, Й. Петров, О. Мишуга, С. Крушельницька, виступаючи на сценах оперних театрів, стверджували високі традиції вокального мистецтва.

Оригінальні мелодії українських народних героїчних, ліричних, жартівливих, обрядово-календарних пісень, дум постійно привертала увагу композиторів не лише України. Вони лягли в основу тематизму ряду визначних творів російських митців — О. Серова, М. Мусоргського, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та ін.

Значне місце у музичній культурі України займала творчість композиторів західноукраїнських земель. Вони створили багато патріотичних пісень-гімнів, серед яких відомий вірш-гімн «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського, музику до якого написав М. Вербицький (1862 р.) — один з перших професійних композиторів Галичини.

Народна пісня, а також оригінальна творчість українських композиторів все ширше виходили на європейську концертну естраду. Українська музика, як і література, народно-прикладне й образотворче мистецтво цього періоду, зайняла відповідне її художньо-естетичним здобуткам місце в скарбниці світової культури.

На кінець XVIII — початок XIX ст. припадало установаження в Україні українського світського театру у формі кріпацького та аматорського. Театри такого типу існували в різних кутках української землі на Полтавщині, Чернігівщині, в Харкові, Ніжині, Києві тощо. Але з 20-х років XIX ст. разом із занепадом кріпацького господарства більшість поміщиків закривають свої театри. Кріпацькі трупи почали потроху зникати, окремі актори-кріпаки почали служити у професійних мандрівних трупах, число яких почало в ці часи збільшуватися. Найспритніші з поміщиків перебудували свої театри на комерційні підприємства. З цього часу починаються гастролі кріпацьких труп та оркестрів по ярмарках, які тривали до місяця в окремих містах України. Так, у Києві неодноразово гастролювали трупи Щирая, Будменського, Евгельгардта; у Кременчузі — Полтавський театр Лобанова-Ростовського, у Житомирі та Бедичеві — Ільїнського, Комбурся, у Харкові — Хорвата, Каменського та ін.

Кріпацькі театри в Україні, як і в Росії, дали початок приватній антрепризі. З кріпацьким театром зв'язані драматургічна діяльність І. Котляревського, початок літературної діяльності Г. Квітки-Основ'яненка і перші виступи на сцені М. Щепкіна.

Сприятливі умови для розвитку сценічного мистецтва склалися на Полтавщині, де завдяки І. Котляревському та М. Щепкіну започаткував свою історію професійний український театр. Великі зрушення у його розвитку відбулися з постановкою у 1819 р. «Наталки Полтавки» і «Москаля-Чарівника» І. Котляревського. Національна драматургія, крім згаданих п'єс, заявила про себе творами Г. Квітки-Основ'яненка, Я. Кухаренка, Т. Шевченка.

Поряд з тим в Україні продовжував існувати російський професійний театр. Характерним для даного періоду стало створення російсько-українських театральних труп. В українських виставах охоче брали участь російські актори М. Щепкін, Л. Молотковська, М. Рібаков, а у російських — українські: Я. Шумський, В. Капніст, К. Соленик та ін.

Відомі на початку XIX ст. театральні трупи Калиновського (грала в Харкові в 1813 р.), Барсових (перебували на Курщині до 1816 р.), Штейна (грала в

Полтаві 1818—1819 рр.), М. С. Щепкіна (була в Києві в 1821 р.), Ленкавського (грала в Києві в 1823 р.). Художній рівень труп був невисокий, бо вони склалися здебільшого з людей мало підготовлених: так, Штейн для своєї трупи прохав у харківських поміщиків сільських хлопчиків і дівчат. Соціальний і матеріальний статус акторів був дуже низьким; в актори тоді найчастіше гнали злидні або неволя. Особливо цуралися театру жінки, а через те актрис було взагалі небагато, і жіночі ролі частенько грали чоловіки, хоч у Харкові ще в XVIII ст. вславилася своєю грою якась місцева малярівна.

Театральні звичаї тоді були справді погані, й молоді актриси часто мали своїх покровителів серед багатих людей. Актори були вимушені плазувати перед панством та значними урядовцями, тоді було звичним розносити запрошення по домах найзаможніших осіб на свій акторський бенефіс.

У мистецтві акторів на той час панував класичний стиль гри, коли актори в трагічних ролях героїв добирали якоїсь штучної пози та ефектного руху й піднесеним голосом з неприродною ефектацією декламували свої монологи. Ролі коханців виконувалися з перебільшеною сентиментальністю, а комічні ролі — з шаржем і утрируванням. Пізніш почав перемагати нахил до сценічного реалізму, в українських п'єсах він був природнішим і тому хутко там і переміг. Існував непорушний розподіл на амплуа, прийнятий ще у французькому класицистичному театрі, з його суворими межами, точно визначеними акторськими профілями гри: «інженю», «субретка», «ранддам», «комік» тощо.

Видатними акторами того часу були: М. С. Щепкін, К. Т. Соленик, що добре грали українські ролі, також згадують актора-коміка І. Дрейсіга, гру акторів С. Артемовського і П. Рекановського, Т. Бернара, М. Ольшанського, Нечая, Зубовича та ін.

Погано було з приміщеннями для театру: постійні театри були тоді в Одесі та в Києві, у Харкові постійний театр збудовано лише наприкінці 30-х років XIX ст.

Розвиток національного театру особливо активізувався в 30—40-і роки. У зміцненні його реалістичних і демократичних принципів важливу роль відіграв Т. Шевченко. Його драма «Назар Стодоля» (1843 р.) — одна із перших в українській драматургії, сюжет якої

побудований не на побутово-любному, а на соціально-класовому конфлікті. Глибоке розуміння великим Кобзарем ідейно-політичної та художньо-виховної сили театру зблизило його з реформатором вітчизняної театральної культури М. Щепкіним, а це сприяло зміцненню демократичного напрямку у розвитку сценічного мистецтва.

Незважаючи на адміністративно-цензурні утиски царського уряду, українська драматургія і театральне мистецтво досягли у другій половині XIX ст. високого рівня розвитку. Це сталося завдяки подвижницькій творчій діяльності видатних письменників і майстрів сцени.

Українська драматургія розвивалася, опираючись на кращі здобутки усієї літератури, на драматургічні традиції І. П. Котляревського і Т. Г. Шевченка. Цей розвиток нерозривно пов'язаний із театром, оскільки провідні драматурги були водночас організаторами і керівниками театральних труп. Остаточно утвердившись на позиціях критичного реалізму, українська драматургія збагатилася десятками нових п'єс, нерідко першорядної суспільнокультурної та художньої цінності, в яких порушувалися важливі проблеми життя народу, висвітлювалися найголовніші конфлікти того часу, змальовувалася ціла галерея образів пореформеної доби.

В історії українського театру визначна роль належить драматургічній спадщини М. Л. Кропивницького — видатного діяча театру — це понад 40 п'єс. Серед них: «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», водевіль «По ревізії», жарт «Пошились у дурні» та ін. У постійних творчих пошуках драматург ішов шляхом поглиблення психологічних характеристик своїх героїв, використання скарбів усної народної творчості, розширення жанрів української драматургії. Характерною особливістю Кропивницького є незвичайне вміння добирати й мастерно представляти типові соціальні явища, створювати характерні побутові сцени, малювати драматичні картини народного життя.

Поряд з М. Кропивницьким працював для театру письменник і драматург М. П. Старицький. Дбаючи про розширення репертуару українського театру, М. Старицький вправно обробив ряд малосценічних п'єс різних авторів та інсценізував багато прозових

творів українських, російських та зарубіжних письменників — «За двома зайцями», «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок», «Утоплена», «Юрко Довбуш», «Циганка Аза» та ін. Переосмислені та значно художньо удосконалені, ці обробки стали по суті новими самостійними творами. Серед власних п'єс М. Старицького найвідоміші соціально-побутові драми «Не судилось», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Талант», історичні драми «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Остання ніч», низка дотепних водевілів. У основі творчості Старицького — реалістична, демократична за змістом і спрямуванням, перейнята гарячим почуттям любов до рідного народу та його героїчного минулого.

Найвизначнішою постаттю в українській драматургії та театрі другої половини ХІХ ст. був І. К. Карпенко-Карий (Тобілевич). Його драми та комедії поряд із п'єсами І. Кропивницького і М. Старицького становили міцну основу репертуару українського реалістичного театру. У драмі «Бурлака» змальовано глибоко правдиві картини приниження і визиску селянства багатіями, подано образ шукача правди, що утверджував ідею непримиренності до будь-якої соціальної несправедливості. Комедія «Розумний і дурень» показує народження прошарку хазяйновитих мужиків. У плані психологічної соціально-побутової драми написані відомі п'єси «Наймичка», «Безталанна». Невмирущу славу драматургові принесли його сатиричні комедії «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн». Кілька п'єс І. Карпенко-Карий присвятив історичному минулому України («Бондарівна», «Сава Чалий» та ін.). Творам драматурга притаманні незвичайна емоційність, ліричність, напруженість ситуації, яскравість мови персонажів, показ органічних зв'язків з її оточенням.

Драматичні твори писали також прозаїки І. С. Нечуй-Левицький («Маруся Богуславка», «На Кожум'яках»), Панас Мирний («Лимерівна», «Перемудрив»), Б. Д. Грінченко («Степовий гість», «Ясні зорі») та ін.

Видатним майстром драматургії був І. Я. Франко. Він створив класичні зразки соціально-психологічної драми («Украдене щастя», «Учитель»), народної комедії («Рябина»), романтично-легендарних творів на історичному матеріалі («Сон князя Святослава», «Кам'яна душа») та ін. У них правдиво відображено

картини народного життя, суспільні процеси, що відбувалися на західноукраїнських землях в останній чверті століття.

Ідейна глибина, демократичний пафос соціального викриття, сила реалістичного проникнення в суспільні відносини; в морально-етичні засади пореформеної доби — все це свідчило про новаторський характер української драматургії другої половини ХІХ ст.

Разом з тим український драматичний театр в той час по суті був під заборонаю. Згідно в відомим Емським указом 1876 р. зовсім не допускалися різні сценічні вистави на малоруському нарідчч. 1881 р. цар дозволив ставити п'єси українською мовою, якщо вони пропущені цензурою і схвалені генерал-губернатором. Однак і в цей час категорично заборонялось створювати спеціально малоросійський театр. Цензура обмежувала тематику українських п'єс мотивами побуту або ж кохання. Не дозволялося відображати на сцені історичні події, які нагадували б про колишні вольності українського народу, його боротьбу за незалежність. 1883 р. київський генерал-губернатор заборонив діяльність українських театральних труп на території п'яти підвладних йому губерній. Ця заборона діяла десять років. Отож театральним діячам України доводилося діяти у надзвичайно важких умовах.

Плідним ґрунтом, на якому визрівало українське професійне сценічне мистецтво, був аматорський театр. У 1861—1862 рр. діяв аматорський театр полтавської недільної школи, організований В. Лободою та ін. Восени 1859 р. розпочав свою творчу діяльність самодіяльний драматичний колектив у Київському університеті (М. П. Старицький, М. В. Лисенко, П. П. Чубинський та ін.). З 1861 по 1866 р. багато вистав у Чернігові показав аматорський колектив під назвою «Товариство, кохаюче рідну мову». Активну участь у його організації брали Л. І. Глібов, О. В. Маркович, О. М. Лазаревський та ін. У 1871 р. цей театр під керівництвом І. Лагоди відновив свою діяльність та проіснував до кінця століття. Великим успіхом користувався Сумський аматорський театр (1865—1875 рр., керівник В. Бабич).

1872 р. виник «Перший музично-драматичний гурток м. Києва» (М. П. Старицький, М. В. Лисенко, П. П. Чубинський, О. О. Русов, О. І. Левицький та ін.), який існував майже десять років, незважаючи на заборони й утиски. У 60—70-х роках діяли аматорсь-

кі театри у Бобринці на Єлисаветграді. Саме в них починали свою діяльність М. Л. Кропивницький та І. К. Карпенко-Карий. Чимало аматорських колективів виникає у містах і селах, на промислових підприємствах у 80—90-х роках.

Український театр у Галичині починає своє життя з другої половини ХІХ ст. Це були лише аматорські вистави, які влаштував у Коломії І. О. Озаркевич, виставляючи п'єси І. Котляревського у власній переробці. У Перемишлі під дирекцією пані Саарової і режисурою І. Вітошинського був заснований гурток аматорів, що почав давати вистави з зимового сезону 1848—1849 рр.

У Галичині на той час склалися три українських театральних центри: Львів, Коломія, Перемишль. Діяльність аматорських гуртків розбудила широкий інтерес до театру серед галицьких письменників, спонукала їх до творчої праці. Для театру працювали Іван Вітошинський, Йосиф Левицький, Михайло Полянський, Тома Полянський, Степан Петрушевич та ін.

У 60-х роках на Галичині було створено постійний український театр з постійною трупю «Руська бесіда» (1864 р.), яку очолив Ом. Бачинський. Згодом існували трупи Ом. Бачинського, А. Моленцького, Т. Романовичевої, І. Біберова та І. Гриневецького. Особливе пожвавлення театральної справи в Галичині було у 80-х роках ХІХ ст. завдяки діяльності І. Гриневецького, талановитого актора і режисера. В історії галицького театру 1881—1889 рр. називають золотим віком. Після смерті Гриневецького театральні справи у Галичині знов почали гіршати.

У репертуарі театру Галичини видне місце посідала трагедія Янківського, Якимовича, багато було вистав польських, французьких, ставилися п'єси Омеяна Огоновського «Федько Острозький» та «Гальшка Острозька», Корн. Устияновича «Ярополк» та «Олег Святославович Овручський», і О. Барвинський — «Павло Полуботок» — не дуже високого художнього рівню, але патріотичні за змістом і напрямом. Поруч з історичною трагедією там панувала модна тоді в Європі оперета Оффенбаха, Лекока; розвивалася також соціально-побутова та психологічна драма.

Новий період розвитку українського театру починається умовно з моменту відновлення українських вистав і створення М. Кропивницьким у 1882 р. пер-

шої української професійної трупи. До неї були запрошені актори-професіонали і аматори К. Стоян-Максимович, І. Буркала, М. Садовський, Н. Жаркова, О. Маркова, М. Заньковецька, Л. Манько, О. Вірина, А. Максимович. До її репертуару увійшли «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Чорноморці» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. М. Кропивницький поповнив його своїми п'єсами «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», етюдом «По ревізії». Вистави трупи різко виділялися на тлі тодішнього театру як змістом, так і виконанням. М. Кропивницький — режисер — прагнув до ідейно-художньої цілісності спектаклів, до гармонійного поєднання таких компонентів, як акторська гра, художнє оформлення, музика, співи, танці. Кошти трупи складалися лише з касової виручки. Колектив не мав стаціонарного приміщення і був приречений на мандрівне життя.

У 1883 р. директором трупи став М. Старицький, а М. Кропивницький залишився режисером і актором. Об'єднання найвидатніших діячів українського театру благотворно відбилосся на творчому зростанні трупи. Її склад поповнився новими талановитими акторами (М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, В. Грицай, Ю. Костенко, М. Манківський та ін.), а репертуар — новими постановками («За двома зайцями» М. Старицького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Утоплена» М. Старицького та ін). Безпосередню підготовку музичних та вокальних сил трупи здійснював М. Лисенко. Вона могла ставити і оперні спектаклі. 1885 р. трупа, яка налічувала близько ста осіб, розділилася на дві — під керівництвом М. Кропивницького і під керівництвом М. Старицького.

У трупі М. Кропивницького були зібрані найталановитіші сили тодішнього українського театру: М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, А. Максимович, І. Загорський, А. Переверзева, О. Маркова, Д. Мова, П. Карпенко, Л. Квітка та ін. Керівник запровадив нову систему організації трупи — товариство на паях, до якого входило десять провідних акторів, що колегіально вирішували питання репертуару, маршруту, найму і звільнення, дисциплі-

ни. Труппа відновила вистави попередніх років, інсценували нові п'єси І. Карпенко-Карого — «Бондарівна», «Розумний і дурень», «Наймичка», «Безталанна», «Мартин Боруля». За роки своєї діяльності (1885 — 1888) труппа відвідала понад двадцять міст України, а також Петербург і Москву, де користувалася дійсно тріумфальним успіхом.

Труппа М. Старицького (Є. Боярська, О. Вірина, М. Маньківська, В. Грицай, Ю. Косиненко, Л. Манько, Л. Ліницька, Ю. Шостаківська та ін.) також базувалися на товариських засадах. Ідейні та організаційні принципи, запроваджені М. Кропивницьким і М. Старицьким під час їхньої спільної праці, і тут залишилися в силі. За роки своєї діяльності (1885—1891) труппа відновила вистави «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Сватання на Гончарівці», «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «За двома зайцями», «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці», «Утоплена», «Гаркуша». Крім того, репертуар поповнився п'єсами «Не судилось», «Юрко Довбуш», «Крути, та не перекручуй» та ін. М. Лисенко написав музику до вистав «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Різдвяна ніч», «Ніч під Івана Купала». Труппа розширила територіальні межі діяльності українського театру: вона гастролювала у Криму, на Кубані, Поволжі, в Польщі, Білорусії, на Кавказі, відвідала Москву та Петербург. Сприймавши здобутки тодішнього репертуару, колектив торував нові шляхи в напрямі порушення суспільно значущих питань, відіграв значну роль у дальшому розвитку музичного жанру, підніс містечво-театральної режисури.

У подальшому краці традиції перших українських професійних колективів продовжили нові великі труппи: М. Садовського (діяла з 1888—по 1898 р.) М. Кропивницького (1888—1893; 1894—1900), П. Саксаганського та І. Карпенка-Караго (1890—1909). Їхню основу складало сузір'я відомих нам акторів. З'явилися й нові талановиті сили: Ф. Левицький, Г. Борисоглібська, І. Загорський, Д. Гайдамака, В. Марченко, І. Мар'яненко та ін.

Крім великих драматичних колективів, у 80—90-х роках в Україні діяло кілька десятків українсько-російських труп, створених колишніми акторами. У містах, де існували спеціальні театральні приміщення,

грали сезонні російські трупи. 1891 р. у Києві був організований перший постійний російський театр М. Соловцова.

Загалом український театр другої половини XIX ст. — це етнографічно-побутовий театр, який поділяють на романтично-побутовий і реалістично-побутовий. Для романтично-побутового театру характерною вважалося не життєподібність, а яскрава театральність, що оздоблювалася елементами українського побуту. Ця система була розрахована на безпосереднє емоціональне захоплення, на естетичне сприймання не тільки етнографічних, романтичних красот, а й людського горя, соціальної несправедливості. Хоч ця система лишилася живучою недовго: у 90-х роках XX ст. йому на зміну прийшов реалістично-побутовий театр і став утверджуватися поруч з ним.

З європеїзацією української культури на початку XX ст. побутовий український театр поступово зникає.

XIX ст. — час народження в Україні нового виду мистецтва — кінематографа. Серед перших українських творців кінематографа слід згадати Й. А. Тимченка (1852—1924)—сина українського кріпака А. І. Тимченка. Й. Тимченко першим здійснив прилюдні демонстрації свого апарата рухливої фотографії — на три місяці раніше за Едісона й більше ніж за рік раніше братів Люм'єрів. Разом з М. Фрейденбергом Й. Тимченко виготовив кінетоскоп, за допомогою якого були продемонстровані перші кінострічки про металників списів та кавалеристів. 9 січня 1894 р. робота цього апарата була показана учасникам IX з'їзду російських природознавців і лікарів.

Й. Тимченко був удостоєний кількох золотих і срібних медалей на міжнародних виставках.

Серед піонерів українського кіно був і харківський фотограф А. К. Федецький (1857—1902). У Харкові А. Федецький в 1895 р. розпочав з'йомки перших в історії українського кіно хронікально-документальних фільмів, а 1 грудня 1896 р. в оперному театрі влаштував публічний показ фільмів, які мали великий успіх у глядачів і здобули високу оцінку преси.

В Україні за короткий час виникли численні ілюзії, а продукція французьких, німецьких, італійських, американських фірм заповнила їх екрани.

Першим звернувся до вітчизняної тематики російський кінорежисер О. Ханженков. Це були

стрічки за мотивами народних пісень, екранізація класичних літературних творів. До роботи над ними залучаються російські режисери, оператори, актори, частина яких потім прийде в українське кіно (П. Чардинін, В. Гардін).

Але створення саме стрічок на теми з життя українського народу почалося в ХХ ст.

Архітектура

Українська архітектура першої половини ХІХ ст. мала ряд характерних особливостей. Тут не спостерігається послідовність у зміні стилів. Такого, як це було в країнах Західної Європи, коли романтизм прийшов на зміну класицизму, в українському художньому житті немає. Провідна тенденція українського мистецтва — це синхронне виявлення різночасових стилів: класицизму і романтизму. Ознакою архітектури в Україні був стиль класицизму.

Український класицизм мав дуже багато спільних рис з російським класицизмом. Це — зв'язок архітектури з природним оточенням, врахування історично складеного міського планування; цілісність ансамблю та його синтез із давньою забудовою; єдність архітектурних споруд як довершеного цілого в системі вулиць та площ, синтез архітектури й скульптури у створенні міських ансамблів; поширення архітектурного монументу; заперечення надмірної офіційності й холодної в оздобленні фасадів; створення м'яких, навіть інтимних обрисів і обсягів; надання класицистичним формам романтичного забарвлення за допомогою відповідних декоративних прикрас: геральдики, анімалістичних скульптур, екзотично перетвореної довколишньої природи. Ця спільність виявлялася в тому, що український класицизм формувався паралельно з російським. Центральний уряд Росії приділяв велику увагу розвитку українських губернських та повітових міст, виділяючи на їх перебудову кошти з державного бюджету, тому Петербург насаджував концепцію типових проектів як у цивільній, так і в церковній архітектурі. Це призвело до зменшення практики будівництва за індивідуальними проектами і до поширення явищ бюрократизму й волюнтаризму в зодчестві. Негативним була і неможливість виявити власний підхід в архітектурній творчості, що мала згубні наслідки для мистецтва класицизму в цілому.

Криза цього стилістичного напрямку раніше дала про себе знати не в старих, а в нових містах Півдня України. Суровий регламент щодо забудови населених пунктів і навмисне насадження типового підточували ідею творчого начала, без якого архітектура втрачала свою поетичну метафору скам'янілої музики.

Нав'язування й накладання урядовцями проєктів, навіть архітекторів високого професійного рівня, як Іван Старов, на будь-яку місцевість — без попередніх досліджень, без урахування конкретних умов рель'єфу, рослинності і клімату — призвели до негативних наслідків у плануванні міст південної частини України: так неправильним був вибір місця розташування Катеринослава, Херсона, новобудов Кременчука.

У той же час мистецтво класицизму в своїх кращих зразках несло важливі естетичні й виховні функції, сприяючи переборенню стихійності й різнобою в забудові населених пунктів, у проектуванні нових міст. Урочиста простота будинків, площ, вулиць, пам'ятників, зовні ніби підпорядкована раціоналізмові геометрії, несла в собі глибокі емоційні імпульси. До цього треба додати, що цілу низку проєктів споруд і планів міст підготували для України В. Стасов, Т. де Томон, А. Захаров, І. Старов та ін. Вони прагнули хоча б у мінімальних масштабах врахувати місцеві архітектурні традиції, особливості ландшафту, природи.

На зв'язок українського класицизму з російським впливала підготовка в Петербурзькій Академії мистецтв переважної частини українських архітекторів. Але вже у першій половині XIX ст. в Україні формується власна архітектурна школа класицистичного напрямку. Відомі її представники Андрій Меленський, Павло Дубровський (київські архітектори), Петро Ярославський, Євген Василь'єв, Андрій Точ (харківські архітектори), Михайло Амвросимов, Антип Карташевський (архітектори Полтавської та Чернігівської губернії) та ін. Поряд з цим на Україну запрошуються найвидатніші петербурзькі зодчі Д. Кваренгі, А. Рінальді, Камерон та ін.

На українське зодчество, без сумніву, впливала й культура центральної та Західної Європи. Стилістична близькість ряду творів української архітектури першої половини XIX ст. до австрійського академізму, французького ампіру, німецького й англійського

романтизму пояснюється наявністю безпосередніх контактів саме із художньою культурою Заходу. Не втрачаючи нічого від своєї самобутності, українське мистецтво щільніше вписалося в загальноєвропейський контекст. До скарбів світової культури належать: кращі набутки класичної української архітектури: район вул. Володимирської в Києві, дзвіниця Успенського собору у Харкові, цілком новий міський центр — Круглий майдан у Пелтаві, палаци Розумовського в Почепі й Батурині, Воронцова — в Одесі, Миклашевського — в Нижньому, Шидловського — в Мерчику, Завадського — в Ляличах, Тарновського — в Качанівці, присутствені місця — в Чернігові, Приморський бульвар, Потьомкінські сходи — в Одесі, Графська пристань — у Севастополі, а також чудові зразки церковної архітектури — Преображенський собор в Новгороді-Сіверському, дзвіниця церкви Воскресіння Хрестового в Чернігові та багато ін.

В Україні були створені й зразки класицистичного садово-паркового мистецтва. Найоригінальніші — Софіївка в Умані, Олександрія в Білій Церкві, Тростянець на Чернігівщині та ін., Михайлівський, Немирівський парки на Поділлі, Корсунський та Яготинський на Київщині, Нікітський ботанічний сад у Криму, Краснокутський дендропарк на Харківщині. Ці парки — наслідок розквіту у той час в Україні садово-паркового будівництва, в якому синтезувалися кращі знахідки і здобутки в галузі архітектури, скульптури, декоративного мистецтва, дендрології й окультуреного ландшафту. На той час змінюється характер українського садово-паркового будівництва в порівнянні з середніми віками, де був культ незайманих лісів та пущ, з добою Відродження й Просвітительства, де існувала мода на штучні клумби, ретельно доглянуті квітники й пасторальні лужки та озерця. Наприкінці XVIII і в першій половині XIX ст. утверджується англійський (пейзажний) та французький (регулярний) типи парків, де найкращі місця природного пейзажу залишалися без змін, а інші були перетворені творчою уявою й працею людини.

Розвиток архітектури у другій половині XIX ст. відбив негативні та художньо своєрідні позитивні її сторони. Щодо першого, то тут слід зауважувати, що в цей час була поширена понцепція вільного розвитку міської території. Треба згадати, що попередньому пе-

ріоду особливо притаманне прагнення до упорядкованості, чіткої регламентації всіх елементів міської забудови. З другої половини XIX ст. місто ставало складним організмом, що тяжіло до самоорганізації. Неупорядкованість зон забудови призвела до того, що заводські корпуси вклинювалися у житлові квартали, отруюючи повітря чадом фабричних димарів. Виявилися соціальні контрасти в архітектурі: з одного боку — багаті райони, з другого — барачні халупи робітничих передміст (Шулявка та Батієва гора у Києві, Чегелівка у Катеринославі, робітничі селища Юзівки, Макіївки, Горлівки на Донбасі).

Але негативні риси не затінюють художню своєрідність архітектури цього часу, яка опинилась на середині шляху від раціоналізму класичних ансамблів до індустріальних методів будівництва.

В українській архітектурі другої половини XIX ст. простежуються зв'язки з художніми тенденціями середини століття, поширюється так званий цегляний стиль в житловій забудові, розквіт еклектики, стиль модерн, національний модерн, неокласицизм, конструктивізм.

Безпосередній зв'язок із художніми тенденціями класицизму першої половини XIX ст. найповніше матеріалізувався у забудові центральної частини Києва (райони Володимирської вулиці та Печерська). Візантійські традиції знайшли своє втілення у найзначнішому пам'ятнику архітектури — Володимирському соборі, що став видатним взірцем синтезу монументального живопису та архітектури. Первісний проект І. Штрома передбачав грандіозну тринадцятиповерхову споруду. Здійсненню проекту перешкодили події Кримської війни. Згодом проект був перероблений П. Спарро та О. Беретті. Завершив роботи у 1896 р. архітектор В. Ніколаєв. Внутрішнє оздоблення собору виконувалося В. Васнецовим, М. Нестеровим, М. Врубелем під керівництвом історика мистецтв та археолога А. Прахова. Образне вирішення інтер'єра набагато глибше і виразніше зовнішнього його вигляду.

Дозвіл уряду зводити цегляні будівлі без обтінювання їх сприяв поширенню так званого цегляного стилю і в житловій забудові міста. Декоративна кладка карнизів, пілястр та лопаток, що членували фасади, збагачувала можливість оформлення споруд.

Щодо еклектики, то з 1870 р. починається доба

розвитку еkleктики як провідного напрямку в декоративно-пластичному оформленні архітектури. Основний принцип еkleктики — кожна споруда — свій стиль. надавав змогу вільно використовувати архітектурні стилі та декоративні елементи, які склалися в будівельній практиці різних часів і народів. Головну роль відіграло раціональне планування, а вибір стилю внутрішнього та зовнішнього оформлення залежав від смаку замовника, від призначення будівлі. В архітектурі використовувалися композиційні прийоми і Ренесансу, і бароко, і рококо, і класицизму. Характерні приклади архітектури еkleктики — це творчість академіка архітектури В. Ніколаєва (будинок колишнього Купецького зібрання, нині Київська державна філармонія, де романтично інтерпретується класицизм); будинок, де було кафе «Маркіз» (тепер ресторан «Лейпциг», де вдало використані форми барокко і куполи), твори харківського академіка архітектури О. Бекетова (будинок колишнього комерційного училища — нині бібліотеки ім. В. Короленка, юридичної академії та колишнього Земельного банку, в яких принципи класицизму розвиваються разом із використанням прийомів ордерної архітектурної декорації, характерної для італійського Відродження та французького класицизму XVII ст.).

В останнє десятиріччя XIX ст. виробляються певні прийоми архітектурного оформлення фасадів багатоповерхових споруд. Два нижні поверхи, об'єднані високими вікнами магазинів, кафе, ресторанів утворюють не що інше, як підвищений цоколь, на який опираються напівколони чи каріатиди, що охоплюють наступні два поверхи і становлять собою основний, щедро декорований пояс фасаду. Над карнизом, що вінчає цей пояс, підносяться поверхи аттіка, оформленого вже не так пишно. Площину фасаду членують невеликі виступи — ризаліти, еркери, балкони, високі дахи, увінчані куполами різних форм. У щедрому архітектурному декорі відчувається вплив «другого барокко» — віденського стилю «рінгштрассе», який у період розквіту еkleктики набуває інтернаціонального значення.

«Цегляний стиль» споруди являє собою перехід до модерну, що поступово посідає своє місце і в українській архітектурі. Важливим напрямом цього стилю став так званий «національний модерн», майстри яко-

го звернулися до української народної архітектури та декоративного мистецтва. Одним з його творців був видатний архітектор, художник, дослідник народного мистецтва В. Кричевський (1872—1952). Різноманітність його зацікавлень виразилась в архітектурі та оформленні будинку Полтавського губернського земства (тепер Полтавський краєзнавчий музей). Фасад споруди з високим дахом, двома вежами обабіч центрального ризаліта відтворює уявлення про дерев'яну цивільну архітектуру України XVII—XVIII ст. Враження підсилює характерний малюнок віконних та двірних прорізів, звужений у горішній частині. Конструкція колись народжена у дереві, могла бути повторена лише із застосуванням бетону. Інтер'єр споруди з оголеними кроквами, струнками стовпами опор також свідчить про уроки народного будівництва. Про це також нагадують черепична покрівля, керамічні кахлі та декоративні розписи у народному дусі, виконані за малюнками самого В. Кричевського. Панно на історичну тематику в інтер'єрі Полтавського губернського земства створені знавцями української давнини художниками С. Васильківським та М. Самокишем. Поряд з Кричевським шукали національні форми у архітектурі того часу інші митці (К. Жуков, П. Ретісов, А. В. Максимов, П. Альошин).

Живопис

Загальні процеси художнього життя в Україні XIX ст. заявили про себе в образотворчому мистецтві, зокрема в живопису. В цьому виді мистецтва почався процес утвердження романтизму, пов'язаний з особливостями романтичної концепції художнього образу в українській літературі, театрі, музиці. Він віддзеркалював естетичний ідеал народу, його волелюбність. Крім того в живопису установлювався реалізм.

Український живопис того часу існував у вигляді іконографії, світського (професійного) живопису та народних малюнків.

Щодо новацій в українській іконографії, то тут дістала поширення така ж сама централізація і регламентація, як і в інших країнах. Типові взірці христологічного, богоматірнього, апостольського, пророчного і святительського чинів петербурзький синод став доручати для виготовлення митцям з освітою. Візантійський іконографічний канон змінився на академі-

зований, хоча у сільській місцевості, в монастирських художніх майстернях ці нові взірці відчували на собі сильний вплив народної течії малярства.

Тенденція академізації церковного живопису в Україні поступово набуває романтичного забарвлення. Романтична інтерпретація образу в українському іконописі відрізнялася особистими рисами. Це, насамперед, прагнення історично осмислити біблійну подію; поетизація особи святого, збільшення ролі реалістичних елементів (пейзажний фон).

Перша з названих рис проявлялася в характері композиції, в зображенні одягу, головних уборів, взуття, предметів побуту. У трактуванні облич і постатей не відчувається ні напруженої статички середньовічних ікон, ні драматичних поз і жестів ренесансної і бароккової доби. В цілому дотримується анатомічно правильна модель тіла, риси обличчя виразні й приємні, з чітко підкресленими етнічними прикметами зовнішності. У цьому виявляється тенденція до зближення ікони з історичною картиною чи історичним портретом, хоча мова про повну ідентифікацію не йде. Особливість концепції української ікони виявлялась у співвідношенні історично-натуралістичних і містичних елементів. В іконі історизовані моменти і натуралістичні ремінісценції залишилися оповитими релігійним мистицизмом. Дія підпорядковувалася ритуальній багатозначності, погляд був мрійливий чи споглядальний, обличчя — спокійні, з тінню «страстей безстрастних», природа сповнена гармонії й затишку. Все в іконі було пройняте глибоким духовним настроєм, підтвердженням соковитим і яскравим колоритом, ефектними світлотіньовими співвідношеннями. Основною рисою цього настрою став аналіз почуттів і дій образів святих, наділення їх ближчою рядовій людині психологією — на відміну від ірреальних, трансцендентних навіювань, властивих давній, так званій класичній іконі.

Мистецтвознавці підкреслюють, що у новій іконі натуралістичні елементи виявляли висхідну тенденцію. Щодо містичних, то вони еволюціонували від підсвідомого до усвідомленого, перевіреного практикою.

Психологізація іконного образу досягалася тими ж засобами, що й психологізація у портреті. До цього слід додати, що у XIX ст. мистецтвом іконописання займалися відомі портретисти й майстри історичного

жанру. Шлях українських художників до вищої мистецької освіти у ряді випадків пролягав через іконописні майстерні. З писання ікон почали свій шлях до вершин портретного мистецтва ще в XVIII ст. геніальний портретист Дмитро Левицький, художники Володимир Боровиковський, Василь Тропінін, Іван Саблуков, Андрій Лук'янов, Пимен Орлов та ін. Першим українцем, який історизував типово іконописні теми за допомогою академічних формотворчих засобів, був Антон Лосенко.

У XIX ст. почав розвиватися новий українських романтичний портрет. Відміна його від іконопису і від парсунової портретної традиції минулого полягала в тому, що наголос в ньому ставиться на відображенні духовного світу людини, на цінності громадянських, приватних, інтимних аспектів. Художники поширили географію пошуків вияву людської гідності й духовної краси, звертаючись до представників різних верств суспільства; зосередили свою увагу на етичних, моральних та емоційних проблемах, зв'язаних з правом людини на свободу й шануванням її гідності. В портретах українських художників цього часу (Т. Шевченка, Є. Крендовського, К. Павлова, А. Мокрицького, І. Зайцева, Г. Васька, П. Шлейфера, В. Штернберга) відбилася різноманітна гама емоційних трактувань — від героїчного, мужнього до ліричного, сентиментального. Все це надавало портретам того часу прогресивного, демократичного, емоційно-романтичного характеру; соціального аналізу характеру і типів в портретах художники не проводили і не ставили ще собі таке завдання.

Видатним представником українського портретного живопису був В. Тропінін, який створив узагальнений образ представника українського народу («Українець»). Одним з шедеврів портретного мистецтва фахівці вважають його роботу «Дівчина з Поділля», в якій проявився талант Тропініна — малювальника, колориста та тонкого психолога. Традиції В. Тропініна продовжили Т. Шевченко, І. Сошенко, інші художники.

В живопису XIX ст. поширилися історичний, побутовий жанри та жанр пейзажу, що тільки в той час набув самостійне значення.

Одним із зачинателів нової української школи пейзажного та побутового живопису був В. Штернберг, в

творах якого вперше в українському живопису зображено людину на тлі реальної природи: «Вулиця на селі», «Пастух», «Вітряки в степу». Це був художник, котрий майстерно відображав життя українського селянства, сільський пейзаж.

Говорячи про живописне мистецтво України ХІХ ст. не можна обминути постать Т. Шевченка. Саме він намагався відобразити психологічну глибину й індивідуальні особливості характеру людини. Вихований на традиціях класицизму Т. Шевченко одночасно належив і романтизму, і реалізму, про що свідчать не тільки 130 створених ним портретів, а й картини, присвячені життю та побуту селян: «Циганка-ворожка», «Катерина», «Селянська родина», офорти серії «Живописна Україна».

Серед імен художників побутового жанру не можна не вказати ім'я М. Пимоненка, увага котрого була зосереджена на показі праці, побуту, звичаїв, взагалі життя селянства. Він чудово знав українське село, умів правдиво, виразно і поетично його змальовувати: «Гопак», «Весілля в Київській губернії», «Збирання сіна» тощо. Мистецтвознавці відзначають, що традиція побутового жанру цього майстра знайшла нове просторове та пластичне вирішення у творах його учня К. Малевича.

Масштабною та багатограною постаттю в образотворчому мистецтві є постать С. Васильківського, який залишив помітний слід в українському пейзажному, жанровому та монументальному живопису, в жанрі портрету. Художник чутливо вловлював стан природи, відтворював повітряне середовище — «По Дінцю», «Ранок (Отара в степу)», «Коробів хутір», «Козача левада» тощо. С. Васильківський виявився неперевершеним майстром відображення природи Слобожанщини, зокрема Харківщини.

Поряд з С. Васильківським працював ще один відомий живописець — М. Самокиш, в творчості якого провідне місце займала батальна тема. М. Самокиш був чудовим рисувальником, вмів передати експресію руху, єдність руху у розміщенні великих пластичних мас — «Після бою. Забутий». «Сутички на роз'їзді» та ін.

Майстрами пейзажу в той час були також П. Левченко, К. Костанді, В. Орловський, К. Крижицький тощо.

Значного розвитку в Україні досяг історичний жанр живопису, котрий на початку ХХ ст. став характерним явищем національної культури. Значне місце в цьому жанрі займають творчі здобутки І. Рєпіна, особливо його славнозвісна картина «Запорожці». Поряд з ним історична тема привертала до себе увагу і таких майстрів пензлю, як О. Сластіон, Ф. Красицький, М. Самокиш, М. Івасюк та ін.

Художники того часу прагнули не до ідеалізації давнини та її міфологізації, а до історичної правди, вірогідності, сюжетної матеріалізації навіть таких подій, про які збереглися лише лаконічні згадки, прагнули пов'язати факти минулого з сучасністю, знайти в історії приклади героїзму й людяності.

З розвитком побутового жанру тема народного життя зайняла вперше за всю попередню історію українського живопису гідне місце в образотворчому мистецтві. Разом із тим важко не помітити, що побутові елементи ніколи не були чужими українському образотворчому мистецтву: вони присутні і в мініатюрі книг, і в іконописі, давньому портреті, в сюжетній скульптурі. Але там вони виконували допоміжну другорядну роль. Слід додати, що побутовий жанр утверджується як етнографізм, як художня декларація права на своєрідність поведінки громадян в усіх життєвих ситуаціях. Все це знаходить вираз у творах Т. Шевченка, В. Тропініна, Є. Крендовського, І. Сошенка.

Український ландшафт, мальовничі міста, що стали самостійним об'єктом художнього осмислення і естетичної насолоди, посідали усе вагоміше змістово-образне місце у творах живописців І. Рутковича, Й. Кондзелевича, графіків Л. Тарасевича, А. Козачківського, Г. Левицького. В Україну для списування перспективних пейзажних видів відряджалися з Петербурга живописці М. Іванов, Ф. Алексєєв, Е. Лазарєв, В. Петров, О. Ермолаєв, М. Алфьоров, О. Кунавін, М. Сажин. Чарівність української природи спонукала їх до подальшого поетичного її сприймання та відображення.

З другої половини ХІХ ст. в українському образотворчому мистецтві швидко набуває сили й суспільного значення діяльність професіональних художників— випускників Петербурзької академії мистецтв. З точки зору професійного мистецтва, живопис України не по-

ступався тоді на російському, ні європейському. Хоча поступово в українському образотворчому мистецтві національний колорит, яким був пройнятий живопис попередніх епох, зникає, майже втрачається, що й викликає тривогу у деяких художників (наприклад, С. І. Васильківського та ін.).

Цей час відзначається як час активізації живописної творчості в Україні. Це пов'язано з тим, що поширюється виставочна діяльність, яка поступово зосереджується у таких великих українських культурних центрах, як Київ, Харків, Одеса. Тут формуються місцеві художні школи, готуються кваліфіковані кадри, створюються вогнища мистецької освіти, розвивається художня критика.

Творчість багатьох видатних майстрів українського живопису М. Пимоненка, О. Мурашка, М. Кузнецова, К. Костанді, П. Нілусу, М. Скадовського пов'язана з діяльністю товариства пересувних художніх виставок, котре було створено в той час в Росії. На думку фахівців, українська тема не тільки знайшла широке відображення у творчості багатьох передвижників, а й сприяла посиленню романтичних тенденцій у деяких картинах І. Крамського, полотнах І. Рєпіна, що їх присвячено минулому України, та й пейзажних творах А. Куїнджі. Багато картин відомих російських художників В. Перова, О. Саврасова, Г. Мясоедова, В. Максимова та ін. розкривають красу української природи, розповідають про життя українського народу.

Щодо народного малюнку, то про його широке розповсюдження в Україні ХІХ ст. свідчить, перш за все, те, що саме тоді склалися цілі школи народного розпису. Так, наприклад, здавна славилася своїми малюнками село Петрівка на Катеринославщині. Крім того, самобутнє народне малювання існувало на Київщині, в Західній Україні тощо. На жаль, ця область живописного мистецтва довгий час не вивчалася та й уважалася феноменом української образотворчої системи.

Немає сумніву в тому, що в українському живопису ХІХ ст. визначальним напрямом було утвердження національної самобутності і поєднання її з світовим досвідом образотворчого мистецтва.

Розділ 8

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ХХ ст.

Духовне життя

Наприкінці ХІХ ст., а особливо на зламі століть і в першому десятилітті нового віку духовне життя українців стало помітно поживавлюватися. Це відбулося під впливом революційно-визвольного руху, зростання національної самосвідомості передусім у середовищі інтелігенції.

Цей період в історії української культури репрезентував себе надзвичайно плідно. Значною мірою завдяки соціальним, економічним і політичним змінам того часу з'явилися творчі сили, що досягли на оправді чудових здобутків.

Те, що з'являлося в культурі України, гідно порівнювалося з аналогічними зрушеннями в Росії та Західній Європі. Однак розвиток культури в Україні був явищем контрастним: у той час я тонкий прошарок суспільства користувався благами вищої освіти, система якої ставала дедалі розгалуженішою, й був за своїм культурним розвитком на європейському рівні, переважна більшість населення країни лишалася неписьменною і продовжувала підтримувати традиційну культуру.

У духовному житті України поширювалися ідеї Огюста Конта, відчувалась захопленість точними науками, популярність яких зростала, відкидалась емоційність романтизму і метафізичність ідеалізму. Інтелектуали наприкінці ХІХ ст. — на початку ХХ ст. звернулися до позитивізму, що обіцяв дати конкретні й достовірні докази й виміри фізичних та суспільних явищ. В Україні працювали вчені європейської слави — М. Умов — засновник київської школи теоретичної фізики, М. Бекетов — учений-хімік із Харківського університету, О. Люпанов — математик із Харкова, ембріолог А. Ковалевський, що разом із М. Гамалією

заснував у 1886 р. в Києві першу лабораторію з мікробіології.

Працювали відомі вчені у суспільних науках. Серед істориків, що вивчали минуле України не як складової частини Російської імперії, найвизначнішим був Володимир Антонович, одним із багатьох видатних його учнів був Михайло Грушевський, який поставив собі за мету дати історичне обґрунтування ідеї української державності, реорганізував Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у справжню академію наук, яка об'єднала майже всіх провідних східно- і західноукраїнських, а також багатьох відомих європейських учених. Працювали й інші відомі українські історики — Олександр Лазаревський, Олександр Єфименко, Дмитро Багалій тощо. До видатних українських вчених в інших галузях належить правознавець Володимир Кістяківський, економісти Микола Бунге та Михайло Туган-Барановський, мовознавець Олександр Потебня, І. І. Срезневський.

Енергійній діяльності вчених в Україні значно сприяли численні наукові товариства, комісії, часописи, бібліотеки, архіви, що з'явилися після 1861 р. Археографічна комісія на чолі з В. Антоновичем опублікувала десятки томів архівних документів із минулого України; історичне Товариство Нестора-Літописця з 1873 р. займалося вивченням української історії; у 1882 р. українофіли «Старої громади» заснували «Київську старину» — часопис українських студій (друкувався російською мовою). Після революції 1905 р. виникло Київське наукове товариство, що відкрито заявило про свої наміри розвивати й популяризувати різноманітні галузі знань, користуючись українською мовою. Проте російський уряд знаходив засоби обмежувати видання книжок українською мовою.

Українці Галичини і Буковини мали тут більшу свободу: на заході, у Львові існували українські наукові товариства, школи, масові організації, кооперативи, газети політичних партій, парламентські представництва. Східні українці часто були кореспондентами і передплатниками галицької преси, морально та інтелектуально підтримували українців Галичини, де формувалася база національного відродження.

Особливою ознакою духовного життя того часу була зацікавленість інтелігенції ідеологією.

В Україні на передній план вийшли дві головні ідеологічні течії — націоналізм та соціалізм. Частина української інтелігенції вважала, що національний рух, позбавлений соціалістичного виміру, мав невеликі шанси сягнути поза обмежені культурницькі рамки. В той же час чимало українських соціалістів стверджували, що, ігноруючи національне питання, соціалізм в Україні лишатиметься суспільним рухом, котрий охоплює переважно неукраїнців. Чим більш ці течії поширювалися, тим сильніш поставало питання про взаємини між націоналізмом і соціалізмом. Але у ХХ ст. це питання в Україні розв'язане не було. Із самого початку ХХ ст. духовне життя України було ідеологічно обмеженим з одного боку соціалістичною ідеєю, з другого — історично вимушеною українською ідеєю.

Ідея національного визволення, досягнення державної незалежності була в центрі всього духовного життя свідомої частини інтелігенції України.

Навколо цієї ідеї вирували пристрасті, точилась кров, зіштовхувались всі сили. Як і досі, інтелігенція була головною силою, стояла на чолі, або практично в центрі всіх подій в Україні, в зв'язку з чим репресивні дії всіх без винятку урядів були спрямовані проти неї. Головна маса населення була байдужа до влади, терпіла її, але не підкорялась їй, хоча й не брала участі в боротьбі за владу. Проте населення утягували в драматичні події, а потім воно розплачувалось за прихильність до національної культури, за її збереження.

Особливої активності духовне життя в Україні досягло в часи Української Народної Республіки. Цей короткий трагічний період був потужним каталізатором суспільно-громадського і духовного потенціалу республіки. І нині він привертає до себе великий інтерес: тут відкриваються не лише життєдайні джерела для розвою української культури, а й спроби накреслення суто європейських шляхів поступу. Особливо актуальним той досвід був для 20-х років.

Стрімкий процес підвищення національної свідомості і шалений опір суверенізації геть усієї системи великодержавних інституцій і партій в 1917 р. викликали потужний сплеск духовної енергії народу. Загальні проблеми державного і культурного будівництва, потреби утворення дійових національних інститу-

цій, що постали тоді перед республікою, вимагали кваліфікованих працівників.

Отже, рятуючи ситуацію, демократична інтелігенція саможертвовно віддалася громадським справам: В. Винниченко відкладає творчі задуми і пише Універсали чи веде тяжкі переговори з Тимчасовим, потім Радянським урядом; М. Грушевський підпорядковує наукову роботу праці парламенту, розробляє закони і стратегію, тактику політики; І. Стещенко проводить реформування народної освіти; О. Олесь береться до публіцистики і активної роботи в щоденних газетах; О. Мурашко і Г. Нарбут — до організації Академії мистецтв; академіки А. Кримський, С. Єфремов, професори В. Чехівський та І. Огієнко — до реформи церковної справи; Д. Щербаківський — за порятунок історичних реліквій; К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, М. Леонтович, Б. Яворський — за реформування музичної культури тощо.

Ті перші звершення, накреслення нових форм культурного життя, незважаючи на всі трагічні обставини подальшого їх нищення, цілком не загинули: вони стали набутком інтелектуального досвіду суспільства, а окремі заклади культури — переіменовані чи перелицьовані — стали нашими реаліями. Значну роль у цьому відіграли способи апробацій ідей та обговорення принципів реорганізацій життя на всеукраїнських форумах, приміром, представницьких Національному та Трудовому конгресах, фахових — з'їздах учителів, бібліотекарів, працівників кооперації, «Просвіти», на т. зв. З'їзді народів у Києві, Православному церковному Соборі тощо.

У такий спосіб ініціативи частина громадянства, інтелігенція були залучені до пошуку нових форм інфраструктури, апробували новації в українських освітніх закладах.

Діяльну участь у висвітленні нових концепцій брала, звичайно, українська преса, зокрема, багаті на культуру інформацію великі щоденники: «Відродження», «Нова Рада», «Народна воля», «Україна» та ін.

Завдяки цьому збереглася спадкоємність традиції, яка особливо яскраво заявила про себе в часи 20-х років.

Потреби відновлення моральних засад життя народу, освоєння усіх сфер культури у суверенній дер-

жаві спонукали творчу інтелігенцію приділити пильну увагу відродженню української церкви, автокефалії. Інтенсивно працювала Українська церковна рада і спеціальна комісія (В. Липківський, А. Кримський, В. Чехівський, К. Стеценко та ін.), створюючи переклади «Служб божих» та розробляючи нові відправи для державних і суспільних подій.

Українська церква провела кілька знаменних акцій: освячення Акту проголошення автокефалії української церкви (1 січня 1919 р.), відзначення Возз'єднання УНР, ЗУНР (22 січня того ж року), Перший Всеукраїнський православний собор (11—14 жовтня 1921 р.), що висвятив перших українських єпископів та обрав митрополитом Василя Липківського.

Державне і культурне відродження в УНР, як відомо, було обтяжене воєнними засобами. Попри засади міжнародного права, постулати Декларації про мир, попри гарантії Декларації про право народів і офіційне визначення більшовицьким урядом УНР, мастерно виплетена політична інтрига вивела на шлях анексії, ліквідації української держави. Були скасовані закони УНР, ліквідовано майже всі культурні заклади.

Україна була проголошена радянською республікою, однією з республік СРСР. Ознакою цих часів вважається втручання уряду у справи окремої особи і суспільних груп, окремі випадки відкритих виступів проти радянської політичної системи.

Разом із тим 20-ті роки століття багатьма фахівцями визначаються як роки сподівань і відкриттів в українській культурі. Багатогранний спалах творчої енергії став можливим завдяки деяким суспільно-політичним факторам. В Україні почала здійснюватися політика українізації як різновид політики коренізації; поширилися у більшовицькому середовищі ідеї національного комунізму, комуністична партія, зайнята, в першу чергу, збереженням політичної гегемонії, ще не підпорядкувала собі культуру. Поширення українськомовної освіти створило українській культурі таке широке підґрунтя, якого вона не мала на Східній Україні. Вперше сталося так, що українська культура могла розраховувати на підтримку з боку держави.

Як і для російської культури цих же часів головним фактором українських культурних процесів відродження були наслідки революції. Хоч для розвитку культури відчутною втратою стала еміграція великої

частини старої інтелігенції, проте поява великої плеяди нових талантів компенсувала її. Щодо настрою та світовідчуття інтелігенції це була барвиста картина. Частина інтелігенції була аполітичною, інша частина належала до палких революціонерів, пов'язаних із бородьбістами та українськими комуністами. Коли не судилося збутися їхнім сподіванням щодо незалежності, то багато хто з них став убачати у розвитку культури альтернативний засіб вираження національної самобутності свого народу.

Революція сповнила культуру відчуттям новизни, свідомістю звільнення від старого світу та його обмежень. Перед українською інтелігенцією поставали складні невідступні питання про напрямки розвитку культури, про її естетичні, моральні орієнтири та про її сутність. Все це сприяло виникненню відчуття власної культурницької місії у молоді, зростанню зацікавлення мистецтвом аудиторії й атмосфери захопленого створення нового культурного всесвіту.

Знищення української еліти у 30-х роках привело до поновлення політики русифікації, модернізація, що у 20-х роках перепліталася з українізацією, знову набрала російського вигляду, водночас українська культура відчувала на собі таке керівництво, внаслідок якого вона знову зосередилася на традиційному для себе ототожненні з консервативним і відсталим селом.

Духовне життя в Західній Україні розвивалося під впливом соціально-економічного та політичного становища цих земель.

Українці західних земель після першої світової війни залишилися за межами радянської України. Більшість з них входили до складу Польщі, решта жила в Румунії та Чехословаччині.

Переважаюча більшість українського населення Західної України жила в селах, багато було безземельних і з невеличкими наділами; неписьменною була більшість населення. В краї налічувалося мало українських шкіл, культурно-освітніх закладів, в офіційних документах заборонялося вживати навіть назву «Україна» чи «українці». У 1924 р. було прийнято закон про усунення української мови з державних та самоуправних установ Західної України. Свою незгоду з полонізацією українці висловлювали по-різному. Тисячі з них емігрували до Північної та Південної

Америци, Африки, Австралії, інші ставали на шлях протесту проти існуючих порядків, боротьби за своє соціальне та національне визволення, за незалежність, зокрема й парламентським шляхом. У визвольній боротьбі брали участь різні політичні сили, легальні та нелегальні організації, товариства, сформувалася ідеологія інтегрального націоналізму, була заснована ОУН, тощо.

Коли у 20-х рр. позначилися успіхи у здійсненні НЕПу в УРСР, у процесі українзації, значна частина населення західноукраїнських земель стала виявляти інтерес до комуністичної ідеї та ідеї воз'єднання з радянською Україною, хоча поступово вплив цих ідей та їх авторитет почали падати, особливо після згорання політики українзації у зв'язку з колективізацією, голодомором, масовими репресіями.

У 1939 р. відбулося воз'єднання Західної України з Українською РСР, включення її до складу СРСР. Ця подія великої історичної ваги, бо вперше за багато століть українці з'єдналися в межах однієї держави. Але це насильне об'єднання не привело до глибоких змін.

Знайомство з радянською системою виявилось для західних українців в основному негативним досвідом. Господарське та культурне будівництво в Західній Україні здійснювалось вже перевіреними на сході України вольовими, адміністративно-командними методами.

Деформації всіх сфер життя, які сталися у радянському суспільстві у 1939—1941 рр. повною мірою виявилися в Західній Україні, як і на інших воз'єднаних землях. Це не сприяло зміцненню позицій радянської влади, зростанню до неї довір'я, жило антисоціалістичні настрої, породжувало у людей страх і невпевненість.

Друга світова війна наклала на Україну та її населення страшний відбиток: один з шести мешканців України загинув у цій війні, 2,3 млн. українців вивезено для примусової праці до Німеччини; загальні збитки економіки України досягли 40 %; цілком чи частково зруйновано понад 700 великих та малих міст та 28 тис. сіл. І все ж, попри страхітливі втрати й невдачі, ця війна мала для України не лише нищівні наслідки. Україна, як складова частина Радянського Союзу стала однією з переможниць у війні. Пере-

мога породила сподівання, що після війни все стане інакше. Україна — переможниця стала відмінною від тієї, якою вона була раніше: розширилися її кордони, зросла політична й економічна вага в СРСР, вперше за багато століть усі українці опинилися в межах однієї держави.

Повоєнної відбудови зазнали всі сфери життя в Україні: йшов процес реставрації та будівництва загальноосвітніх шкіл, навчальних закладів, гуртожитків для студентів, було поновлено роботу багатьох університетів, Академії наук, відкрито Ужгородський університет — перший в історії Закарпатського краю.

З'являються художні твори, присвячені темам минулої війни та життю народу в мирний час. Над темами, близькими народові, працювали П. Тичина, В. Сосюра, прозаїки Ю. Яновський та Остап Вишня. Образотворче мистецтво того часу відбуває різноманітність композиційних рішень, жанрового колориту (твори О. Шовкуненка, М. Дерегуса, Т. Яблонської та ін.).

Страждання та героїзм народу в боротьбі проти поневолювачів стали темою творчості композиторів К. Данькевича (опера «Богдан Хмельницький»); Д. Клебанова (симфонія «Бабин Яр»).

З другої половини 50-х років почала формуватися нова соціокультурна реальність, яка була досить складною й суперечливою і згасла в першій половині 60-х років. Властивими її рисами виступали: десталінізація, реабілітація жертв терору, лібералізація суспільного життя, реформи багатьох його сфер, послаблення політики самоізоляції та ідеологічних настанов тощо. В культурному житті СРСР це стало початком відлиги.

В Україні цей період відзначився своїми особливостями. Національна мова не була мовою державною і сфери її використання обмежувалися. Сталася фактична втрата національної мови, це послабило зв'язки із національними культурними традиціями, звузило обсяг цінностей, що включалися в процес споживання, зробило зайвим спілкування із давніми звичаями та обрядами.

Обмеження в застосуванні української мови в суспільному житті, домінуюча роль російської мови обумовила появу якоїсь третьої мови — суржика, що не дозволяв увійти ні в духовний світ російської, ні в духовність української нації. Саме таким чином

формувався особистість, яка орієнтувалася на якусь посередню культуру, а в ній — на цінності масового рівня, стереотипні в своїй основі, побудовані згідно із шаблоном форми та захисту, духовно небагаті.

В Україні активно йшлося пропагування основних рис радянського способу життя, сталася уніфікація різних сфер суспільного життя й побуту і особливо культури, що не сприяло збереженню унікальних рис національної культури, поширенню відкритих можливостей спілкування з національними культурними цінностями, розвитку національної культурної школи тощо.

Проти ігнорування національних особливостей виступав у культурній, просвітницькій діяльності дисидентський рух — рух негодних. В Україні цей рух було започатковано в середині 50-х років — значно раніше, ніж у Москві.

З другої половини 60-х і до 80-х років почали зростати кризові явища майже у всіх сферах суспільного життя, активізувався національно-визвольний рух серед інтелігенції, спрямований на демократизацію суспільно-політичного життя, досягнення справжньої незалежності України. Внаслідок жорстких репресивних заходів, нерозуміння та неприйняття переважною більшістю населення України проблем, які порушувалися дисидентами, правозахисниками, цей рух не набув широкої підтримки у громадян республіки.

Процеси перебудови в Україні надали духовному життю нових рис, нової якості. Розпочалася переоцінка суспільних ідеалів, історичних явищ тощо. Діячі культури (особливо рішучістю відзначилося письменство) почали відмовлятися від обслуговування ідеологічних догм, руйнували стереотипи суспільної свідомості, виникла необхідність формувати нові соціально-духовні потреби, нові естетичні смаки, уподобання й критерії оцінки явищ духовного життя.

Значно посилюється роль і статус релігії, активно зростає її вплив на мораль, поширюється релігіїзація багатьох верств населення, спостерігається посилення інтересу до містичних, парапсихічних вчень серед більшості населення.

Розпочався процес повернення до загальнолюдських цінностей у духовному житті України й їх осмислення.

Характеристика художньої культури

Процеси, що відбувалися у художньому житті України ХХ ст., були схожі із світовими та російськими культурними процесами. Митці України експериментували в пошуках нових форм в поезії, в театрі, в кіно так, як це робили і в Західній Європі, в Росії. Існували серед них символісти (П. Тичина), футуристи (М. Семенко та ін.), неокласики (М. Зеров, М. Рильський та ін.), авангардисти (О. Богомазов, М. Бойчук, В. Єрмилов, О. Екстер та ін.). Була розповсюджена ідея про ідеологічно забарвлене мистецтво, про нову, пролетарську культуру, що повинна замінити буржуазне мистецтво, яка пропагувалося російськими письменниками. Така ідея була матеріалізована в Росії — виникла організація «Пролеткульт», яка повинна була створити пролетарську культуру, відкинути традиції й зразки минулого. Вона не мала великого впливу серед українців, бо була ототожнена із культурою російського міста. Однак, ідеї «Пролеткульту» сприяли виникненню в Україні так званих масових художніх організацій. Так, у 1922 р. в Харкові під керівництвом Сергія Пилипенка з'явилася перша з масових літературних організацій — «Плуг» — організація селянських письменників. Декларуючи, що для селянських мас, як основної соціальної верстви, треба створити таку літературу, якої вони хочуть, «Плуг» утворив мережу письменницьких гуртків, яка незабаром охопила 200 письменників і тисячі початківців. Головною метою було утворення потрібного і зрозумілого для всіх мистецтва, зниженого, знятого із п'єдесталу на землю. У 1923 р. Василь Еллан-Блакитний організував літературну групу «Гарт», що також мала за мету створити пролетарську культуру в Україні. Проте члени «Гарту» не підтримували ідею масовості, побоюючись, що вона приведе до зниження естетичних критеріїв.

Поряд із цими марксистськими, пролетарськими організаціями виникли невеликі групи ідеологічно неангажованих, непролетарських діячів мистецтва: символісти, футуристи, неокласики тощо. Оскільки всі ці організації й групи друкували свої журнали, де висловлювали власні погляди й критику опонентів, то скрізь точилися гострі дискусії, що не затухали аж до 1927 р.

Коли після смерті В. Блакитного розпався «Гарт»,

була утворена елітарна літературна організація «Вап-літе» (Вільна академія пролетарської літератури), до якої входили Микола Хвильовий, Павло Тичина, Микола Важан, Микола Куліш, Петро Панч, Юрій Яновський, Іван Сенченко. Всі вони, колишні члени «Гарту», були стурбовані тим, що просвітянський характер «Плуга» лише поглиблює український провінціалізм, не ставить перед українським письменством вимогу літературної та художньої довершеності. Вони закликали до орієнтації на традиційні джерела світової культури, до культурницької повноцінності, а не до провінційного «позадництва», за термінологією М. Хвильового. Він особливо чутливо вловив найболючіший нерв українського національного відродження: оту загубленість, дезорієнтованість і розгубленість неісторичного народу (що тільки вийшов на широку історичну дорогу) в своїх та чужих традиціях, котра змушує його весь час озиратися на близьких сусідів і прирікає його на безнадійний і безбарвний провінціалізм (позадництво). Нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли знайде їй одній властивий шлях розвитку. М. Хвильовий був дуже стурбований щодо концепції української культури, щодо її відродження і розвитку. Поширення в Україні пролетарських та селянських художніх групувань («Просвіта», «Плуг» тощо), орієнтованих на нові класові художні якості, що по-школярськи примітивно опановували художній досвід минувщини, посилювали цю турботу. Концепція розвитку української культури мислилася як концепція культури активно-діяльної, здатної вповні виявити потенції народу. Орієнтація на Європу (курс на Європу, а не на Москву) розумілася Хвильовим не як зовнішнє, не як географічне поняття. Європа як психологічна категорія це, мовою Хвильового, — відтворений західноєвропейською культурою ідеал громадської людини, яка перебуває в перманентній, інтелектуальній, вольовій і т. д. динаміці, це доктор Фауст, коли розуміти його як допитливий людський дух. Європа в українській культурі — це для Хвильового передусім традиції П. Куліша (тобто дореволюційна українська інтелегенція) і ваплітян. Просвіта — це культурний епігонізм, що тягне на «позадництво».

Енергійні виступи Хвильового, в яких виголошувалися ці погляди, спонукали до широкої дискусії 1925—1927 рр., яка поступово забарвлювалася ідеоло-

гічною окрасою: «буржуазно-націоналістичні» погляди Хвильового критикувало комуністичне керівництво України. Сталін указав на небезпечність таких поглядів; противниками «Вопліте» були прихильники «Плуга», «Просвіти» тощо. У 1927 році було створено прорадянську організацію «ВУСПП» (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) для боротьби з поширенням «націоналістичної ідеї» і в той же час посилено «контроль» за художньою діяльністю з боку комуністичної партії.

Саме у розпал цих подій з'являються твори високого художнього рівня в усіх видах мистецтва, починаючи з літератури і закінчуючи театром та наймолодшим видом мистецтва — кіно.

Багато обдарованих літераторів, живописців, скульпторів у 20-х роках перетворили українську культуру із сфери діяльності дореволюційної інтелігенції на справу, що зацікавила значні верстви населення. Процес українізації не тільки поширював серед народу здобутки професійного мистецтва, а й ототожнював українське мистецтво з освітою, модернізацією суспільства та економіки й навіть із державою як такою. Внаслідок цього здавалося, що от-от взаємини між соціалістичною і українською ідеями досягнуть згоди і розуміння. Але подальше формування тоталітарної держави, припинення процесу українізації свідчило про те, що цьому не судилося збутися.

У порівнянні із 20-ми роками у 30-х відчувався занепад художньої творчості, естетичної думки в художньому житті України. Кращі творчі сили були коли не знищені, то паралізовані. Значно звузилася тематика і проблематика української літератури, кіно, театру, занепадала поетика; із засудженням формалізму припинилися стильові пошуки, авангардизм був ошельмований, а із складної амальгами натуралізму та революційної романтики залишилися більшою частиною зовнішня описовість та патетична фраза. На перший план виходить соціально замовлене оспівування героїки колективізації, героїки індустріалізації, героїки культурної революції, що включала до себе конструювання «нової людини» та нової моралі. У центрі художніх творів стала боротьба з «націоналізмом», куркульством, троцькістами, бухаринцями, шпигунами, шкідниками, релігійним дурманом, з недоносительством тощо.

Розробка історичної тематики, заснованої на принципах нової моралі, сприяла орієнтації на виховання бездумно-ентузіастичного та слухняно-активістського покоління (синдром Павлика Морозова — явище цього порядку); формувалася неповага до особистого, приватного життя людини, бо домінуючою була ідея служіння загальносуспільним завданням, класовим інтересам, підпорядкованість особистості класу, суспільству.

30-ті роки позначили особливості радянського художнього життя в Україні. Це, насамперед, деморалізація, дегуманізація в мистецтві. Відбулася заміна любові ненавистю, душевної правди — політичною формулою, загальнолюдського морального почуття — псевдокласовим «чутьем». Так звана сталінська теорія поновлення класової боротьби — це і теорія, і вже матеріалізована модель світу, де викривлені всі людські поняття, де всі клітинки життя пройняті рентгеном ворожнечі і жаху, світу, в якому людське серце стало жорстким.

Вражаючим у настроях людей 30-х років були пароксизми ненависті, які відбилися в поезії навіть великих і значиних поетів, та війна із загальнолюдським гуманізмом, яку вели навіть такі інтелектуальні і духовні поети, як Микола Бажан, який прокляв гамлетизм (в «Смерті Гамлета»), проголосив, що існує єдина людяність — «людяність класових битв» і що із смерті Гамлета повинна народитися нова людина, яку клас навчить «застрілити ворога у лоб».

У мистецтві 30-х років відбулася втрата людського «я» героя, того «я», що ще було у героїв М. Хвильового, В. Підмогильного, раннього А. Головка, М. Бажана, неокласиків. Із втратою «я» місце роздумів про народ, його історію, його долю починає займати казенна риторика.

Процес політизації для художнього життя взагалі не є плідним, не був він плідним і для мистецтва 30-х років і наступних років. Мистецтво було голосом партії й держави. Його пафос складали не важливі й вічні загальнолюдські цінності, а поточні установи партії й уряду.

У другій половині 40-х — першій половині 50-х років в Україні відбувався процес зовнішнього пожвавлення художнього життя. Це сприяло активізації самодіяльної народної творчості: щорічно проводили-

ся огляди, олімпіади художньої самодіяльності, зростала кількість аматорів, підвищувався їх виконавський рівень тощо. Досить активним був процес професійної художньої творчості, особливо в літературі, театрі, кіно.

І в цей же час культура України не могла не зазнати деформації внаслідок панування адміністративно-командної системи. Це виявилось у викривленій політичній кон'юктурщині, нагнітанні підозрілості та істерії серед творчої інтелігенції, закритті друкованих видань, забороні творів, приборканості неслухняних митців, спотворенні правди життя.

Лібералізація суспільного життя, десталінізація, послаблення ідеологічних настанов створили у роки відлиги (друга половина 50-х — перша половина 60-х років) сприятливі умови для піднесення художнього життя республіки. Художня інтелігенція й, насамперед, письменники в умовах десталінізації вдалися до нових спроб розширити межі творчого самовираження. Вони осмислювали і переоцінювали історичні явища, особи, особу Сталіна, писали про втрати, що він завдав українській культурі.

Але особливо визначною подією в художньому житті періоду відлиги стала поява нового покоління митців. На початку 60-х років представники цього нового покоління одержали назву «шестидесятники». Це були люди нового політичного і естетичного мислення, носії таких думок і почуттів, на які не спромоглося старше покоління. Вони відкидали втручання партійних чиновників, «контроль» партії за художньою творчістю, зверталися до історії свого народу й водночас прагнули аналізувати душу сучасника, його інтелектуальний та емоційний розвиток, викривали лицемірство, опортунізм і надмірну обережність своїх старших колег, не замовчували реальні проблеми життя, болючі питання, на які було покладено табу в часи сталінщини, одстоювали загальнолюдські ідеали, заперечували аморальність. Громадська творча активність художньої інтелігенції впливала на суспільно-громадську думку, віщувала відродження національної свідомості, демократизацію, змушувала сучасників думати і осмислювати історичний шлях народу.

Але час відлиги поступово відступав під новою хвилею ідеологічних звинувачень художньої інтеліген-

ції в «націоналізмі», забобон і обмежень творчості митців.

Художнє життя застійного суспільства розвивалося досить інтенсивно і суперечливо у несприятливих умовах. Активно працювала політика заборон і обмежень у художній творчості, поширилася політизація та ідеологізація мистецтва. Проте і в рамках заборон і вимог системи було створено чимало талановитих, високого художнього рівня творів, що одержали широке визнання.

Початковий етап перебудови в Україні обумовив появу нових якостей у художньому житті суспільства. Це критика й переоцінка суспільних, історичних, естетичних ідеалів, явищ. Тому набуває сили й стає найпопулярнішим мобільний жанр літератури — публіцистика; виникають нові теми і проблеми для художнього осмислення (партія, Сталін, мовна ситуація, голодомор 1933 і трагедія 1937 р., стан медицини, навколишнього середовища, моральний стан народу, Чорнобиль тощо); повернулися із забуття твори українських митців минулого.

Але водночас спостерігається і така ознака художнього життя, як комерціалізація мистецтва, розповсюдження зразків, відеотворів низького художнього рівня, а з другого боку, необізнанність української аудиторії із видатними зразками сучасного мистецтва — зарубіжного та вітчизняного.

За 60 постукраїнізаційних років у художній культурі порушилась органічність зв'язку сучасного мистецтва із традиціями, звичаями, із спадщиною минулого. Це сталося тому, що порушилась органічність природно-історичного процесу, суспільство випало з історії, тоталітарна система ідеологічними засобами ампутувала історичну свідомість народу, були знищені історичні пам'ятки, а письмово зафіксовані — осіли по спецхранах, всі інші ідеологічно переакцентовувалися.

У 90-ті роки в Україні склалася нова культурна реальність, яка охоплює і нову художню реальність. На нову художню реальність впливає: поступова зміна характеру відносин між людьми разом із зміною у виробничих відносинах; незавершений процес зміни соціальної орієнтації та ідеалів нового соціального вибору; переоцінка цінностей і формування їх нової

ієрархії; розширення діапазону особистісного акценту і в соціумі, і на культурному просторі.

Самому художньому життю характерні іновачії. Розпочався процес зняття жорстокого ієрархічного управління сферою мистецтва і зростання самостійності його видів. Виникла необхідність у формуванні нової шкали та критеріїв оцінки явищ художньої культури, нових смаків і уподобань. Спостерігається тенденція руйнування мистецьких закладів, аматорських художніх колективів тощо, повалення кумирів та ідеалів радянської культури. Разом із тим утворюються численні недержавні творчі художні колективи — театри-студії, творчі об'єднання на комерційних засадах, виникають раніш блоковані нові естетичні потреби. Формуються нові відносини між учасниками художнього життя (митець — публіка — критика — громадськість) в новому їх становищі. Змінюється статус, а, відповідно, роль і функції художньої культури, яка стає одним із визначальних факторів прогресу суспільства, розвитку його державності і в той же час потенціальним збудником міжнародних напружень.

Особливістю нинішнього стану культурного життя в Україні є оновлення цінностей культури. Це, насамперед, подолання розриву соціокультурних зв'язків між поколіннями, між нині існуючими індивідами та їх етнокультурними традиціями, подолання відчуження національної культури від національних коренів, від власної історії тощо.

Це повернення до загальнолюдських цінностей, а саме до цінності самої людини, розвитку національних культур, держави, демократії, ринкової економіки тощо. Осмислення цих цінностей як загальнолюдських має особливе значення в ситуації відродження культури, бо вони значною мірою виражають її майбутнє, дають змогу глибше зрозуміти ціннісний потенціал української культури, її сучасний суперечливий стан, а саме — невідповідність її історичного потенціалу його реальним деформованим виявам.

Література

Як зазначав І. Франко, ХХ ст. в українській літературі розпочалося досить значним піднесенням духу, зростом ентузіазму, виясненням мети, консолідацією сил, небувалим досі загальним оживленням.

Широке розгортання визвольного руху народу позначилося на літературному процесі, на творчій праці всіх без винятку письменницьких поколінь. Активні ідейно-художні пошуки характеризують не тільки діяльність того покоління, яке сформувалося дещо раніше і на рубежі століть перебувало в розквіті сил (Б. Грінченко, Олена Пчілка, Ольга Кобилянська, В. Самійленко, М. Коцюбинський, Леся Українка), не тільки тих майстрів слова, котрі самі в цей час визначалися як талановиті індивідуальності (О. Маковей, В. Стефаник, Л. Мартович, М. Черемшина, А. Тесленко, С. Васильченко, Г. Хоткевич, М. Чернявський, В. Винниченко, М. Яцків, О. Олесь, М. Вороний), а й представників реалістичної школи 70—90-х років XIX ст., що продовжували активно працювати і в нових умовах (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко, М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий).

Складність суспільно-політичного життя кінця XIX—початку XX ст., гостра ідейно-політична боротьба, в якій зіткнулися різні антагоністичні сили суспільства, зумовили різке розмежування письменницьких сил, появу різних течій, груп.

Література переджовтневих десятиріч була генетично пов'язана з літературним процесом XIX ст. (порушення злободенних соціальних проблем, викриття гнобительської державної й економічної системи, висвітлення боротьби мас за своє визволення), з'явилися і нові тенденції. Характерною рисою стає лірико-філософське осмислення життєвих явищ, поглиблення психологізму. «За показом науки,— писав І. Франко,— пішла й новіша література і побачила одну із своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому — сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, й навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії»¹. Українська література дедалі почала звертатися до з'ясування феномена людини як цілостного явища.

Видатним представником генерації українських митців на початку XX ст. стала Ольга Кобилянська (1863—1942). Письменниця розробляла моделі індивідуалізованого духовного характеру, переважно

¹ Франко І. Я. Принципи і безпринципність // Збір. творів: У 50 т. Т. 34. С. 363.

жіночого («Царівна»), відкривала символічні відповідники настроїв людської душі й природного середовища («Природа»), вдавалася до нюансування людських почуттів і думок («Valse melancolique»), критично осмислювала естетично-моральну проблематику філософії Ф. Ніцше («Він і вона»).

Соціальні та родові конфлікти, актуальну в українській літературі тему землі, зіткнення доль, характерів і темпераментів письменника вирішує часто за допомогою біблійної символіки й міфології («Земля», «Ніоба», «За готар», «Думи старика»). У своїх великих прозових полотнах («Через кладку», «За ситуаціями», «Апостол черні») письменниця переосмислює традиційну для української літератури виховну проблематику. Через співвіднесення конфліктів і ситуацій буденного життя і життя духовного, ідеального вона простежує обмеження, які накладаються консервативною традицією національного, станового (приналежність до попівського середовища), родового (щодо жінки) виховання. Увага переміщується з характерів на ідеї, мотиви, які відбираються у дзеркалі само-рефлексів, спогадів, поривань героя.

Змодельовані таким чином характери були здатні до свідомої культурно-творчої життєдіяльності, завдяки чому українська література збагатилася новою формою психологічної повісті, що не була схожою на традиційну раніше повість-хроніку.

Василь Стефаник (1871—1936) спробував передати максимальну смислову напруженість народної душі, виявленої в образах, характерах, ситуаціях, в індивідуальній психології, історії та культурі «мужичтва» як цілісного соціокультурного типу. Переплетеність фізичного й ідеального життя творить особливу символічну основу художньої спадщини В. Стефаника.

На зіставленні уявного і реального світу героя, що дозволяє розглядати не лише можливі збіги, протекції духовного, естетичного чуття, пошуки гармоній, а й психологічні збочення, втрату ідентичності особи («В дорозі», «Дебют»), будував чимало своїх творів Михайло Коцюбинський (1864—1913). Його творчість сприяла засвоєнню психо-аналітичного письма, само-аналізу. Поряд зі спробою творення новітнього соціального роману-міфа («Fata morgana») письменник увів до української літератури теми естетизму, масо-

вої людини, до яких активно звертатимуться митці ХХ ст.

Переважно романтичні мотиви (туга за казковим і прекрасним світом, у якому особа, нація, народ були б не відчуженими; тонка чутливість до всіх життєвих дісонансів; активність творчого, навіть, фантастичного перетворення реальності) поруч з особливою предметністю й конкретністю реалій оточення і символічних образів становлять особливу привабливість Олександра Олеся (1878—1944). Передчуття Апокаліпсису ХХ ст., хворобливі й криваві примари народження нового світу відбилися в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектониці поезії («Щороку»), в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії. Лірика поета складалася як поезія контрастів, драм і водночас туги та меланхолії («По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Танець життя», «Художники»).

Тема маленької людини у творах Михайла Яцкова (1873—1961) трактується в контексті метафізичного зла, розмитого в житті («Боротьба з головою»), а відтак саме людське життя стає тінню єдиної, сутнісної духовно-містичної праоснови всесвіту. Гра матеріальних, фізичних сил, людських бажань, роздвоєння між людиною-актором і людиною-творцем, неспівпадання слова і значення, момент творчості як межева ситуація між реальним та ідеальним, матеріальним і фантастичним — все це утверджувало особливу сферу символістської прози, сприяло формуванню символістської повісті («Огні горять», «Блискавиці»).

Особливе місце в літературному процесі початку ХХ ст. належить Володимирі Винниченку (1880—1951). Його ранній творчості (прозовій і драматургічній) притаманна, передусім, різноплановість реальної проблематики (теми з сільського й міського життя, особливо із сфер соціально маргінальних — заробітчан, злодіїв, сільської голоти, ув'язнених, професійних революціонерів і емігрантів, артистичної бгеми тощо). Його цікавить життя окремої людської особистості в її стосунках з іншими. Художні колізії в творах В. Винниченка концентруються переважно навколо теми влади і рабства, контрастів, що забезпечують чуттєву напругу життєвого потоку, який несе в собі людина, моральних, вольових рішень, що ними вона «підправляє» життя.

Наприкінці першого — на початку другого десятиліття ХХ ст. в українській літературі відбувається зміна літературних поколінь. Відхід з життя М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, еміграція О. Олеся, С. Черкасенка, М. Шаповала, В. Винниченка, М. Вороного, В. Самійленка (незабаром останні повернулися), розстріл Т. Чупринки (1921) позначили кінець раннього етапу розвитку української літератури ХХ ст. із програмою гуманізації та універсалізації світу, духовною утопією гармонічного індивідуального, національного і соціального життя.

Набутий досвід пошуків нової літератури в подальшому розвитку своєрідно модифікували й продовжували у 20-х роках «ваплітяни» (М. Хвильовий, М. Куліш), «неокласики» (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт), «лапчани» (Б. Підмогильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка, Гр. Косишка).

Увесь характер суспільно-політичного життя з його революційними збуреннями, масовістю публічних акцій, пропагандистською галасливістю накладав свій відбиток і на культурну атмосферу та способи функціонування мистецьких сил. Природне бажання літераторів і митців об'єднуватися в цехові організації для творчого спілкування та захисту своїх професійних інтересів у цей небуденний час проявлялося особливо гостро і це посилювалося жагою самоутвердження серед напруженої мінливості життя, пошуком односторонності у прагненні збагнути перспективи історії і місце творця, дати адекватну відповідь на запити дня, а почасти й спокусою перемогти в ідеологічній і естетичній конкуренції.

Масовими літературними організаціями стали Спілка селянських письменників «Плуг» (1922) та Спілка пролетарських письменників «Гарт» (1923).

Заслугою «Плугу», до якого входили Р. Пилипенко, А. Головка, П. Панч та ін., було те, що він орієнтував письменників на глибинний і драматичний матеріал українського села, суттєво доповнюючи таким чином однобічно «індустріальну» і часом наївно-«пролетарську» орієнтацію інших літературних організацій. Широко розчиняв він двері перед обдарованою селянською молоддю. Але «Плугіві» дуже зашкодило досить вузьке обмеження сільського життя, незацікавленість широким

історіософським та філософським осмисленням його явищ. Натомість він схилився до натуралістичної описовості й побутовізму, часто-густо підсолоджених рожевими революційними ідиліями і нашпигованих газетними агітками з використанням традиційних форм «селянської» оповіді.

Щодо «Гарта», то один із його засновників В. Еллан-Блакитний визначав «Гарт» як громадську організацію, завдання якої — допомагати комуністичній партії у творенні «комуністичної культури, культури вселюдської, інтернаціональної й безкласової».

Видатнішою літературною організацією 20-х років стала ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). Створена за ініціативою М. Хвильового як альтернатива масовим і надто підпорядкованим офіційним організаціям, як лабораторія професійного удосконалення та вільної творчості задля комуністичного ідеалу в широкому гуманістичному розумінні, вона об'єднала багатьох кращих українських літераторів і справді могла пишатися яскравими талантами: М. Куліш, А. Любченко, Ю. Шпол, М. Бажан, І. Сенченко, М. Йогансен, П. Тичица; П. Панч, Ю. Смолич та ін.

У січні 1927 р. була організована ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) з наміром об'єднати всіх лояльних режимові митців у протидію тим, кого партія вважала носіями «буржуазно-націоналістичної» чи буржуазно-естетської небезпеки. ВУСПП прагнув узяти під свій контроль усе літературне життя і перебирав на себе роль прямого «речника» партії в літературних справах.

Але треба підкреслити, що не можна погодитися зі спрощеним розумінням природи більшовицького тоталітаризму як геть безгрунтового і геть бездуховного. Насправді він мав свою соціальну базу, свою могутню ідеологію і свою енергію духовності, хай, може, і не надто витонченої, але досить напруженої духовності, — без цього він ніколи не переміг би.

Мав більшовизм і свою культурну програму для людства. Але природа більшовизму перекреслила його наміри, які мали на меті створити нову культуру, гідну нового суспільства, яка, мовляв, буде настільки ж вищою за всю попередню культуру людства, наскільки нове суспільство буде досконаліше й справедливіше за всі попередні. Але мета виявилася уто-

пiчною, а засоби були злочинними. Проте це виявилось не вiдразу i не для всiх.

Започатковане в 20-х роках пiсля революцiйних i нацiональних катаклiзмiв вiдродження української культури стало розстрiляним вiдродженням i на кiнець 30-х рокiв рiзноманiтнiсть української лiтератури попереднього десятилiття була зведена до єдиної соцiалiстичної «ноти», навзагал вимальовувалася похмура картина iдеологiчного диктату, схематизму, кон'юктурностi, коли навить поодинокi непересiчнi особистостi стали блiдими тiнями самих себе.

Патрiотична хвиля, спричинена боротьбою проти фашизму в 1941—1945 рр., i певною мiрою нацiонально-патрiотичне пiднесення того часу було закрiплене цiлим рядом художнiх досягнень.

Найголовнiшою темою української лiтератури у воєнні часи, звичайно, стала тема Батькiвщини, в силовому полi якої i духовно-iсторичнi аспекти (подвиг народу, що несе визволення свiтовi вiд коричневої чуми), i найiнтимнiшi мотиви (отчий порiг, сiм'я, мати, дiти). Справжньою зброєю в кривавому герцi з ворогом-фашистом було друковане й усне письменницьке слово — i публiцистичне, i поетичне, i художня проза, i дошкульний смiх, i гумор, i пiсня.

Щодалi глiбшатиме суто художнє осмислювання трiзних подiй, поряд з публiцистиком, нарисами, агiтацiйною поезiєю, фронтовою сатирою з'являтимуться з часом великi поетичнi та прозовi твори — цикли, поеми, повiстi, романи, а головне, повнiше розкриватиметься образ конкретної людини — воiна, захисника i визволителя; воєнна лiтература ставатиме рiзноманiтнiшою, позбуватиметься поширених на перших порах штучної романтизацiї, поверхового схематизму. Змiцнення прози засвiдчували новели О. Довженка i його кiноповiсть «Україна в огнi», окреми уривки якої публiкувалися в пресi, оповiдння Ю. Яновського, Л. Первомайського, кращi твори з прозових книжок Iвана Ле, П. Панча, I. Сенченка, К. Гордiєнка, «Повiсть про Кравчиху» Л. Смiлянського, новели зi збiрки «Березовий сiк» М. Стельмаха й друкованi в журналі «Українська лiтература» мiкроновели С. Скляренка, «Записки розвiдника» I. Багмута та iн.

Лiтература воєнних лiт, виконуючи своє призначення борця й пропагандиста, об'єднувала людей, була їхньою справжньою духовною зброєю. Опублiкованi в

ті роки поетичні твори П. Тичини «Ми йдемо на бій», «Похорон друга», М. Рильського «Слово про рідну матір», «Жага», «Мандрівка в молодість», вірш-присяга «Клятва», «Сталінградський зошит», поема «Данило Галицький» М. Бажана, «Ніч перед боєм» та «Повість полум'яних літ» О. Довженка, цикл «Україно моя» і книга віршів «Битва» А. Малишка, вірші і поеми Л. Первомайського, оповідання із збірки «Земля батьків» Ю. Яновського, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, книга Я. Галана «Фронт в ефірі» і «Зенітка» О. Вишні, поема «Мій син» В. Сосюри, збірка партизанських пісень «Карпатський рейд» П. Воронка та ряд інших творів, відіграючи велику суспільну роль, мали й зберігають досі високе ідейно-естетичне значення.

Але вже відразу по війні почалися погромні кампанії, спрямовані проти найпомітніших творів і найвідоміших письменників (М. Рильського, Ю. Яновського, П. Панча, І. Сенченка, а ще 1943 р.— О. Довженка), з'являлися постанови ЦК КПРС, дубльовані ЦК КПУ. Вже на початку 50-х років, коли було завдано одного з найбільш болючих ударів по національно-патріотичній темі широко організованим цькуванням і розносом вірша В. Сосюри «Любіть Україну» (1951), в українській літературі спостерігаємо всі ознаки безчестя й запустіння.

Художнє освоєння сучасності в багатьох прозових і драматичних творах було позначено недостатністю дослідницького начала, схематизмом, нерідко зумовленими кон'юктурними й догматичними впливами. Відчувалася декларативність підходу до життя і його осмисленню, на цьому ґрунті виникла горезвісна «теорія» безконфліктності, яка мала, безсумнівно, негативний вплив на осмислення літературою основних явищ сучасності, «орієнтуючи» письменників на поверховість, «пригладжування» життєвої правди.

Збагачення гуманізму, поглиблення народності, посилення аналітичного й людинознавчого пафосу — так можна визначити суть тих багатьох перемін у літературі; що починаються в кінці 50-х років. Виклик описовості, лінощам думки, змиренню із неправдою, догматизмові тощо належить шістидесятиникам.

Серед характерних ознак тогочасного літературного процесу — наполегливе утвердження проблемності в прозі, відхід від описових тенденцій, відчутна «ліри-

зація» поезії і сміливе звернення її до сфери тонких переживань людини, до роздумів над взаємодією думки і почуття, матеріального і духовного, красивого і користного, поглиблення розуміння людської індивідуальності, її стосунків з історією.

Українська література кінця 50-х — 60-х років — «Зачарована Десна» О. Довженка, «Тронка», «Циклон» О. Гончара, «Вир» Г. Тютюнника, «Дикий мед» Л. Первомайського, «Правда і кривда» М. Стельмаха, поетичні твори Л. Костенко, І Драча, В. Олійника, п'єси М. Зарудного та ін. — відповідала глибинній потребі суспільства в художньому осмисленні свого історичного досвіду, в духовній компенсації того, що було втрачено на складних перевалах історії.

Однак і на цей раз одне з українських відроджень мало сумний, хоча вже і традиційний фінал: довгу серію жорстоких і облудних привселюдних проборок митців (чи не найгучніша з них — кампанія проти «Собору» О. Гончара, 1968), і знов — репресії, арешти.

Визначаючи осовні тенденції розвитку літературного процесу наступного двадцятиріччя, слід сказати, що література була обмежена в можливостях виявляти гострі життєві конфлікти, суперечності, творити безкомпромісний суд над аморальністю, бездуховністю, споживацтвом, егоїзмом. Але незважаючи на це, кращі твори цього періоду піднімали екологічні проблеми, ставили питання про майбутнє людства, яке знаходиться під загрозою ядерної війни, філософськи осмислювали роль і місце сучасника в цьому світі. Прагнення виявити суспільно-історичний зміст дійсності в різноманітних його вимірах ми спостерігаємо в «Тронці», «Соборі», «Твоїй зорі» О. Гончара, романах «Розгін» П. Загребельного, «Рубіж» Ю. Мушкетика, «Жорна» Р. Федоріва, «Кревняки» Б. Харчука, у «Містечкових історіях» А. Дімарова.

Музична культура

Першими організаторами музичного життя в українській республіці, вихователями національних мистецьких кадрів були композитор Р. Глієр, теоретик та композитор Б. Яворський, відомі піаністи Г. Нейгауз, Г. Беклемішев, К. Михайлов, співаки Л. Сибіряков, Л. Собінов, піаніст і диригент Ф. Блуменфельд, скрипалі М. Ерденко, П. Кожанський та ін. Чималий внесок у розвиток музичної культури в Україні зро-

били композитори і співаки, діяльність яких у ці роки була пов'язана з музичним життям Харкова, а саме: І. Слатін, О. Корещенко, М. Рославець, Б. Яновський, співаки І. Козловський, М. Рейзен. Помітно позбавляється культурне життя в інших містах. Вважають, наприклад, своїм розмахом починання підвідділу мистецтва при відділі народної освіти Єлисаветграда. Місцеві газети постійно повідомляють про виставки, концерти, лекції по мистецтву, про відкриття навчальних закладів з мистецтва. Саме тут розпочинали свою творчу діяльність Г. Нейгауз, співачка Л. Балановська, піаніст О. Дубянський, а також видатний польський композитор і піаніст К. Шимановський, твори якого з великим успіхом виконувались також в інших містах України.

Почали зароджуватися нові форми музичного побуту: на площах, фабриках та заводах, у військових частинах виникали грандіозні за масштабами масові революційні свята, концерти-митинги, концерти-лекції, де брали участь кращі артистичні сили.

Швидко зростала кількість музичних гуртків, хорів та інших масових культурно-освітніх осередків.

Як державний орган для керівництва музичним будівництвом в Україні в 1919 р. при Наркомосі УРСР було затверджено Всеукраїнський музичний комітет (ВУКМУЗКОМ), першим головою якого став російський співак Л. Собінов. Комітет почав свою діяльність у Харкові (тоді столиці України), а згодом (з 1934 р.) він був перебазований у Київ. У спеціалізованих секціях комітету керівництво розвитком музичного життя України здійснювали послідовники М. Лисенка — українські композитори М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, фольклористи В. Верховинець, П. Демущкий, К. Квітка, О. Стеблякко, хормейстер Я. Яциневич.

Для згуртування сил працівників музичного мистецтва був заснований перший в Україні музичний журнал «Музичний вісник», статті в якому друкувалися російською й українською мовами.

У перші пореволюційні роки в Україні розгорнулася робота по збиранню, вивченню й пропаганді фольклорних багатств українського народу. До того часу належать підготовлені К. Квіткою до видання збірки українських народних пісень, зокрема «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив

К. Квітка», «Українські народні мелодії», а також збірник народних пісень М. Лисенка, П. Демуцького та ін.

Організується ряд професіональних і самодіяльних виконавських колективів — оркестрів, хорів, ансамблів. Серед них — симфонічний оркестр ім. Лисенка в Києві (1919), Державна українська мандрівна капела, створена за рішенням уряду у 1920 р. Остання швидко здобула широку популярність і стала пропагандистом народної і професіональної хорової творчості не лише в Україні, а й за її межами.

Слідом за «Думкою» в Харкові почали свою роботу хори «Рух» (Робітничий український хор, керівник Б. Левитський) і «Дух» (Державний український хор, керівник Ф. Соболю), у Дніпропетровську — хорова капела «Зоря» та ін.

Першими українськими камерними ансамблями були Державний квартет ім. Ж. Вільйома, квартет ім. М. Леонтовича, квартет ім. П. Чайковського. Поряд з державними виконавськими колективами виникали аматорські ансамблі, наприклад, організований у Житомирі композитором В. Косенком музичний гурток.

У 1919 р. в Україні було націоналізовано й передано в розпорядження Наркомосу всі театри та видовищні установи. У Києві розпочав роботу Державний театр музичної драми, оперні театри організувалися в Харкові, Одесі, Києві та Дніпропетровську. З метою популяризації оперного мистецтва серед трудящих з другої половини 20-х років було створено пересувні театри — ДРОТ (Державний робітничий оперний театр) — з базами в обласних містах — Луганську, Дніпропетровську та Вінниці. У Харкові працював комсомольський оперний театр (керівник — В. Скляренко). Репертуар оперних театрів складався з творів російської, світової класики та опер українських композиторів.

Ці ж роки стали важливим етапом у діяльності симфонічних оркестрів. Відомим був харківський симфонічний оркестр — спочатку при Радіокомітеті, потім при УКРФІЛі (керівник Я. Розенштейн, пізніше О. Климов). Високий рівень його майстерності приваблював видатних диригентів (Л. Штейнберг, А. Маргулін, А. Пазовський, Ф. Штідрі, О. Фрід, Е. Сенкар та ін.).

Велике значення мала діяльність Київського сим-

фонічного оркестру ім. М. Лисенка (1919), а також симфонічного оркестру Українського радіо (1926), які широко пропагували класичну та сучасну симфонічну музику. В 1934 р. в Одесі було створено симфонічний оркестр при Радіокомітеті, переданий у 1937 р. Одеській філармонії. У 1937 р. був створений Державний симфонічний оркестр УРСР, художнім керівником і головним диригентом якого був Н. Рахлін.

Важливою подією в музичному житті стало створення Оркестру народних інструментів при Київській студії Радіокомітету.

Розгортанню концертного життя України сприяла діяльність вищих учбових закладів УРСР — консерваторій та Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (останній було організовано в Києві у 1918 р. на базі Музично-драматичної школи Миколи Лисенка).

Видатна роль у вихованні композиторів і музикантів-виконавців належала заснованій в 1913 р. Київській консерваторії, за ініціативою її директора Р. Глієра було створено композиторський відділ (1918). Його педагогами стали Р. Глієр та Б. Яворський. Серед їх вихованців — композитори Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, П. Козицький, М. Вериківський. У Харківській консерваторії (створена у 1917 р., в 1924 р. — реорганізована в Музично-драматичний інститут, у 1934 р. — в Консерваторію і в 1963 р. — в Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського) класом композиції керував відомий професор С. Богатирьов, який виховав цілу групу харківських композиторів (серед них — В. Барабашов, В. Борисов, М. Коляда, Ю. Мейтус, А. Штогаренко та ін.).

В Одеській консерваторії (створена у 1923 р., в 1923 р. — реорганізована в Музичний інститут, а в 1926 р. — Музично-драматичний інститут, в 1934 р. — знову в консерваторію) працювали композитори М. Вілінський, В. Золотарьов, К. Данькевич та ін.

На виконавських факультетах згаданих музичних закладів вже в перші десятиріччя їх існування здобували спеціальну освіту видатні у майбутньому українські музиканти різних спеціальностей.

Зростаючий інтерес широких народних мас до музичного мистецтва зумовив пошуки форм масової музичної освіти. Ініціатором цієї справи в Україні став професор Київської консерваторії Б. Яворський, організатор першої в Україні (в Києві) Народної консер-

ваторії. Основною роботою з її слухачами стали заняття в хороших класах, знайомство з музичною літературою. Згодом на базі цього закладу виникли музичні робітфаки та різноманітні студії.

У цей час було відкрито також ряд музичних училищ як ланок середньої музичної освіти. У 1928 р. в Києві було організовано Робітничу консерваторію, яка проіснувала понад 20 років.

Під час реорганізації системи вищої освіти в Україні велику увагу було приділено удосконаленню підготовки співаків для державних оперних театрів. З цією метою при консерваторіях (Київській, Харківській, Одеській, згодом — Львівській) створювалися оперні студії — учбові оперні театри з спеціально обладнаними приміщеннями, сценами, симфонічним оркестром, хорovими колективами.

Зростання виконавської майстерності українських музикантів дозволило їм уже в 1925 р. з успіхом виступити на всесоюзній зустрічі музикантів — виконавців у Москві. В ній взяли участь З. Гайдай (сопрано), І. Паторжинський (бас), В. Косенко (фортепіано). 1931 р. відбувся I Всеукраїнський конкурс інструменталістів. 1993 р. на I Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців першу премію здобула українська співачка, учениця професора О. Муравйової З. Гайдай. Лауреатами Всесоюзного конкурсу вокалістів у Москві — 1939 р. стали українські співаки В. Гмиря (бас), Л. Руденко (меццо-сопрано). В оперному й концертному виконавстві провідне місце зайняли такі талановиті співаки, як М. Гришко, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Тейсер, М. Донець, Ю. Кипоренко-Доманський, О. Петрусенко.

Чимало музикантів, що навчалися в консерваторіях України, були запрошені на роботу до Москви: співаки П. Норцов, Н. Шіллер, скрипаль Д. Ойстрах.

Важливе значення для розвитку музичного мистецтва України мали творчі й виконавські організації і товариства, що виникли в той час.

Першою такою творчою організацією був створений у 1921 р. Комітет пам'яті М. Леонтовича, на основі якого у 1922 р. утворено Всеукраїнське товариство імені М. Д. Леонтовича. Метою діяльності товариства була активізація музичного життя республіки, чому сприяло не тільки видання творів М. Леонтовича, а й організація численних музичних вистав,

жонцертів, популяризація доробку молодих композиторів. Товариство заклало також основи музично-видавничої та бібліотечної справи в Україні. У 1923 р. воно почало видавати журнал «Музика», у 1926 р. в ньому налічувалося вже понад 300 активних членів.

Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича припинило своє існування у 1928 р. згідно з рішенням Всеукраїнського з'їзду членів товариства про його ліквідацію та утворення нової музичної організації — Всеукраїнського товариства революційних музикантів (ВУТОРМ). У 1931 р. ВУТОРМ влився в ПРОЛЕТМУЗ, який було ліквідовано після постанови ЦК ВКП(б) 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій».

З початку 20-х років розгортається творча діяльність молодих українських радянських композиторів, які активно включаються в процес розвитку української музики в усіх її жанрах і формах.

Після воз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській державі до Спілки композиторів України вливається велика група композиторів Західної України — зокрема, В. Барвінський, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Д. Задор, Р. Сімович — яку очолював тоді найстаріший український композитор, керівник Львівської композиторської організації С. Людкевич.

Період 20—30-х років був також важливим етапом у підготовці дослідників української народної творчості, збирачів та пропагандистів її неocenених скарбів. Серед них назвемо імена видатних вчених фольклористів Філарета Колесси та Климента Квітки. Перша спроба створення у 1922 р. «Історії української музики» Миколи Грінченка заклала фундамент української музично-історичної науки. Почали розвиватися українська музична преса і публіцистика.

У 20-ті роки закладається українська симфонічна школа, досягнення якої стали основоположними для подальшого розвитку симфонічного жанру: чітко намітилися основні драматургічні типи українського симфонізму — ліро-епічний (Л. Ревуцький) і конфліктно-драматичний (Б. Лятошинський), сформувалися принципи перетворення фольклорних традицій.

У складному процесі становлення українського симфонізму значну роль відіграли традиції російсь-

кої композиторської школи, у тісному зв'язку з якою розвивалась українська музика.

Показова в цьому плані Перша симфонія Б. Лятошинського. Романтично-піднесений, радісно-схвильований тон музики пропущено крізь призму блоківсько-скрябінської експресії (перша частина), лірико-психологічної споглядальності П. Чайковського (друга частина), енергійно-вольової героїки Р. Вагнера і ліро-епічного симфонізму О. Бородіна (третя частина). Її ще не можна віднести до характерного для музики Б. Лятошинського конфліктно-драматичного типу. Певні його ознаки з'являться у Другій симфонії (1936).

До речі, значне розмаїття у синтезуванні різних національно-культурних традицій, музично-стильових тенденцій було характерним для музичної творчості в Україні принаймні до кінця 20-х років. Твори польського митця К. Шимановського, який до кінця 1919 р. жив і працював у Єлисаветграді, є яскравим прикладом тому. В них відчуваються впливи як польського, українського, російського, так і інших європейських національних культур.

Взагалі у певний час діяльність Шимановського і його друга — видатного письменника Я. Івашкевича відіграла значну роль у розширенні творчих контактів між польською і українською художньою інтелігенцією. Свою найкращу оперу «Король Рогер» Шимановський почав писати у Єлисаветграді, а згодом, у кантаті «Stabat Mater» і балеті «Харнасі» звернувся до обрядів і музичного фольклору польських і українських горців (гуралей, лемків, гуцулів).

При цьому вплив українського культурного середовища на згаданих митців, а також ідей, що викристалізовувалися у колах української та російської інтелігенції, виявився більш значним, ніж вважалося до недавня.

20—30-ті роки — період створення української радянської опери, яка спочатку досить активно розробляла історичну тему. Є намагання відобразити і сучасність в опері. Але поява нової образно-тематичної сфери відбиває не стільки реальний пафос так званого соціалістичного творення, скільки ілюзорний світ бажаного.

Підносячи на новий рівень традиційний для України жанр героїко-епічної народної драми, Б. Лятошинський створює яскраве епічне полотно — оперу

«Золотий обруч», майстерно розробляючи в ній фольклорні джерела, виявляючи яскравий талант драматурга-симфоніста.

В «Золотому обручі» відбилися характерні для другої половини 20-х років творчі пошуки. Зокрема, звернення композитора до одного з найкращих в українській літературі творів на історичну тематику — повісті І. Франка «Захар Беркут» — відповідало інтересу тогочасного слухача до героїчних сторінок історії.

Притаманні творчості Б. Лятошинського широта філософських узагальнень і динамізм, безперечність і напруженість розгортання музичної думки, справжній симфонізм визначають своєрідність драматургії. «Золотого обруча», виділяючи цей твір серед інших опер українських композиторів другої половини 20-х — початку 30-х років.

Помітним явищем в українському радянському оперному мистецтві стала друга опера Б. Лятошинського — «Щорс».

На кінець 20-х — у 30-ті роки припадає початок праці українських композиторів у галузі балету. Розробляється тема соціальної боротьби народу («Пан Коньовський» М. Вериківського, «Ференджі» Б. Яновського та ін.). Найзначнішими в балетній творчості тих років стають «Лісова пісня» М. Скорульського та «Лілея» К. Данькевича. Відзначимо також появу в цей період перших українських балетів для юнацтва «Лелеченя», «Світлана» Д. Клебанова.

Інтерес українських композиторів до жанру оперети дав позитивні наслідки лише в 30-ті роки, коли було створено оперети П. Рябова «Сорочинський ярмарок» та «Весілля в Малинівці».

Українська камерна вокальна музика в цей період розвивається на основі традицій української класики (солоспіви В. Косенка, цикли романсів Б. Лятошинського).

Починається розвиток жанру інструментального концерту (фортепіанні концерти В. Косенка та Л. Ревуцького).

Камерна інструментальна музика інтенсивно збагачується в 20—30-ті роки всіма жанровими різновидами. Це і сонати (для скрипки, віолончелі В. Косенка; для скрипки, фортепіано Б. Лятошинського), тріо, квартети («Класичне тріо» В. Косенка, квартети № 2, 3 Б. Лятошинського та ін.), цикли інструментальних

мініатюр («Прелюдії» Л. Ревуцького, «Відображення Б. Лятошинського, «24 п'єси для фортепіано» В. Косенка).

У контексті партійного керівництва розвитком культури на початку 1936 р. в газеті «Правда» з'являються редакційні статті «Сумбур замість музики» та «Балет на фальш», в яких піддаються нищівній критиці твори Д. Шостаковича — опера «Леді Макбет» («Катерина Ізмайлова») та балет «Світлий струмінь». Це породжувало в середовищі художньої інтелігенції прояви конформізму, що завдавало величезної шкоди й композиторській організації України. Так, одразу ж після зазначених статей предметом безпідставної непрофесійної критики обирається майже увесь оперний доробок українських композиторів (в тому числі «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Вибух» Б. Яновського, «Розлом» В. Фемеліди, «Яблуневий полон» О. Чишка). Пристосовуючись до чергової «розносної компанії» конформістично настроєні критики прагнули довести, що навіть в такому визначному творі, як «Золотий обруч», все приноситься «в жертву голому техніцизму», що його автор ніби спотворює народну пісню «з чисто формалістичних міркувань».

У цій атмосфері наше музикознавство неспроможне було виявити належної принциповості, будучи в полоні пристосовництва, кон'юктури та уніфікаторських тенденцій. Всі сфери музичного мистецтва дедалі обростали дріб'язковими регламентаціями згори, втрачаючи тим самим позиції національного та індивідуального самовиявлення. За вирішальний критерій оцінки мистецьких явищ обирається здебільш поверхова орієнтація на сучасну, «злободенну» тематику, яка трактується поза врахуванням напруженої роботи художнього мислення творців національного мистецтва.

Характерною щодо цього є еволюція критеріїв оцінки музичних творів, що прозвучали в 1927 та 1932 рр. на ювілейних конкурсах, присвячених відповідно 10-річчю та 15-річчю Жовтня. У 1927 р. першу премію було присуджено Другій симфонії Л. Ревуцького та «Увертурі на чотири українські теми» Б. Лятошинського — творам, що стали справді національною класикою. А в 1932 р. першу премію здобула симфонічна поема з хором «Штурм тракторного» М. Коляди, другу премію — «Комсомольська увертюра» М. Тіца, третю премію розділили композитори В. Косенко (за «Ге-

роїчну увертюру») і В. Борисов (за кантату «На варті Дніпрельстанів»). Названі композиції віднести до «національної класики», м'яко кажучи, вже не можна. Все ж таки проведення зазначених конкурсів відіграло певну роль у справі активізації роботи композиторів над великими симфонічними й кантатно-ораторіальними творами.

Під час Вітчизняної війни більшість українських виконавських колективів, філармоній, театрів було евакуйовано в національні республіки СРСР. У роки війни українські митці створили велику кількість патріотичних пісень, хорів, маршів. Провідним жанром у ті роки була масова пісня. Поряд з похідними урочисто-патріотичними, сатиричними піснями повсюдно звучали й задушевні ліричні. Тієї суворої пори почався процес ліризації масової пісні, який продовжувався і в післявоєнні роки.

Ідея єднання народів у боротьбі проти фашизму, прагнення до перемоги над ним втілювалася в ряді хороших та вокально-симфонічних творів українських композиторів того періоду. Одним з найбільш натхненних і яскравих з них були кантата-симфонія «Україно моя» А. Штогаренка на вірші А. Малишка та М. Рильського, нерозривно пов'язана з образним світом української народної пісні.

Як етапні здобутки періоду війни і перших післявоєнних років увійшли до репертуару музикантів-виконавців камерно-інструментальні композиції великих форм, зокрема, драматичний «Український квінтет» Б. Лятошинського (1942—1945).

У ті роки багато українських композиторів, педагогів, музикознавців розробляли і досліджували фольклор України та інших народів. Так, зокрема, Г. Верьовка і П. Козицький звернулися до башкирського фольклору, М. Скорульський — до казахського, Ю. Мейтус та О. Зноско-Боровський — до туркменського та ін.

Українські митці написали чимало творів на сюжети з історії і сучасного життя народів тих республік СРСР, де вони перебували під час війни. Серед них назвемо одноактну оперу П. Козицького «За Батьківщину», написану спільно з башкирами Х. Ібрагімовим та С. Кудашем (поставлена в Уфі), оперу Ю. Мейтуса «Лейлі і Мейджун» (у співавторстві з Д. Овезовим) та ін. Відомі українські композитори взя-

ли участь у підготовці національних композиторських кадрів союзних республік. Так, Л. Ревуцький, Г. Таранов працювали у Ташкентській консерваторії, Б. Лятошинський — Саратовській. Говорячи про своєрідність розвитку українського музичного мистецтва в роки війни, слід відзначити й зростання інтересу композиторів до свого національного фольклору, що став основою багатьох музичних творів тих років. Було створено Державний український народний хор під керівництвом знавця українського фольклору та народного співу Г. Верьовки. В колективі розпочалася робота по збиранню й пропаганді перлин української народної творчості — пісень, інструментального фольклору та своєрідних зразків української народної хореографії.

Свою творчу працю та музично-промадську роботу продовжують композитори старшого та середнього покоління. До них приєдналась група їх талановитих учнів (Г. Жуковський, В. Гомоляка, М. Дремлюга, І. Шамо, В. Підгорний та ін).

У перші повоєнні роки твори українських композиторів зазвучали в камерних і симфонічних концертах в репертуарі професіональних та самодіяльних хорів, в опері та театральних постановках тощо.

Однак творча активність митців при зверненні до сучасних тем часто-густо спрямовувалася офіційною політикою в русло псевдопатріотичної помпезності й декларативності, гальмувалися індивідуально-художнє новаторство та вільне змагання різних стильових течій в мистецтві. Антидемократичні принципи критики насаджувалися в процесі широкого обговорення музичної творчості в світі сумнозвісної постанови ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 р. про оперу «Велика дружба» В. Мураделі та аналогічної постанови ЦК Компартії України від 28 травня цього ж року. Обидва документи є свідченням примітивного тлумачення принципів реалізму й народності в музиці, що його грубо нав'язував творчій інтелігенції головний ідеолог партії А. Жданов. За його догмами і міфами найзвичайніші радянські композитори на чолі з Д. Шостаковичем та С. Прокоф'євим кваліфікувалися як формалісти, творча платформа яких ніби-то чужа народу та його художнім смакам. З цих же вульгарно-соціологічних позицій гальмувалася група українських композиторів і музикознавців (Б. Лятошинський, М. Вериківський, Г. Таранов, І. Белза та ін.). В одноманітному ілюзор-

ному світі ідеологічних догм подавалася деформована картина розвитку художнього процесу в численних офіційних акціях, в тому числі в заходах партійного апарату проти так званого космополітизму в мистецтві, в безглуздій критиці на сторінках «Правди», опер К. Данькевича «Богдан Хмельницький» та «Від усього серця» Г. Жуковського тощо.

Щоправда, після розвінчання культу особи Сталіна на XX з'їзді КПРС настав час певної «відлиги» у творчій сфері життєдіяльності радянської інтелігенції. З'явилася навіть постанова ЦК КПРС «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» та «Від усього серця» (1958). В цій постанові фактично декларувалися відмова від існуючого стилю керівництва культурою, відзначались припущені несправедливі й невинувато різкі оцінки творчості ряду талановитих радянських композиторів.

Але в той час утворювалася сприятлива соціально-психологічна атмосфера для «сірого потоку» в мистецтві, для періоду стагнації в художній культурі, що невдовзі настав. Симптоми останнього давали відзнаки вже в розквіті так званої теорії безконфліктності в мистецтві, що пустила своє коріння в помпезності й риторичності інтонаційного складу музичних творів, в яких прославлявся головний «герой» радянського мистецтва — Сталін як «батько всіх народів і часів».

Централізована адміністративна регламентація в галузі культурної політики призвела, зокрема, до нівелювання національної самобутності мистецтва народів СРСР, відмови від врахування історичної своєрідності розвитку національних культур, а інколи, як це було в постанові про оперу В. Мураделі, до протиставлення одних народів іншим. На фоні цих негативних тенденцій виділявся і заохочувався показний псевдопатріотизм в репертуарній політиці самодіяльних та професіональних художніх колективів.

Однак, всупереч всьому цьому, творча інтелігенція країни намагалася сприяти розвитку самодіяльності, концертного життя, професіональної музичної освіти, удосконаленню різних форм виконавства, зростанню музичної творчості та музикознавчої науки.

Так, у кількісно невеликому симфонічному доробку українських композиторів воєнного періоду чітко намітилися нові стильові тенденції. Це виявилось на-

самперед у певному відборі фольклорних джерел (героїкоепічні народнопісенні жанри — думи та історичні пісні, лірична протяжна пісня), високому ступені їх узагальнення й симфонізації, масштабності композицій. В результаті пошуків найбільш змістовних формотворчих засобів виникає жанрове синтезування. Найхарактернішим твором, що увібрал у себе визначальні тенденції даного періоду стала симфонія-кантата «Україно моя» А. Штогаренка.

У симфонічному доробку 50-х років дальшого розвитку набувають два драматургічні типи симфонізму, що намітилися у 20-ті роки, — ліроепічний («Весняна симфонія» Г. Майбороди) та конфліктно-драматичний (Третя симфонія Б. Лятошинського). Композитори активно звертаються до програмного симфонізму («Тарас Шевченко», «Ромео і Джульєтта» Б. Лятошинського, «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки). Серед оперних творів, що з'явилися у цей період, можна виділити «Богдана Хмельницького» К. Данькевича.

У камерно-вокальному та камерно-інструментальному жанрах намічаються в 40—50-ті роки тенденції до їх укрупнення і симфонізації (зокрема, в обробках народних пісень та камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського). Кристалізуються і якісно нові принципи переосмислення фольклорних джерел, що виявилось (як у симфонічній творчості) у доборі певних інтонацій (українські історичні пісні, думи, плачі, протяжні пісні трагічного змісту), а також у їх інтенсивній симфонізації, узагальненні («Український квінтет» Б. Лятошинського).

Підвищення інтересу до духовного світу людини привело до збагачення емоційної палітри українських композиторів. Це, насамперед, позначилось на пісенній творчості 50-х років, з якими пов'язаний розквіт ліричної пісні (в першу чергу, твори П. Майбороди).

Період 60—80-х років — це новий етап у культурному розвитку України, який характеризується, насамперед, значним стильовим оновленням композиторської творчості, активним розвитком концертно-виконавської діяльності, науково-дослідницької роботи, пов'язаної з вивченням історії української музики, реставрацією її пам'яток, узагальненням музикознавчою думкою досягнень вітчизняної, зарубіжної музичної культури.

Наприкінці 50-х та у 60-ті роки приходить нове по-

повнення композиторів: В. Бібик, О. Білаш, Л. Грабовський, В. Губаренко, Леся Дичко, В. Сильвестров, М. Скорик, наприкінці 70-х та у 80-ті роки — Я. Губанов, В. Зубицький та багато інших.

У цей період в розвитку української музики намічається якісний стилістичний злам, що має різні форми виявлення: як оновлення у процесі спадкоємного продовження творчих здобутків попереднього етапу (насамперед, у творчості композиторів старшого покоління — Б. Лятошинського, А. Штогаренка та ін.), як відродження на якісно новому рівні «фольклорної течії» першої третини ХХ ст. (домінуючими стильовими орієнтирами є творчість Б. Бартока, С. Прокоф'єва, І. Стравинського, К. Шимановського), як експериментаторство в галузі найсучаснішої техніки композиторського письма: від атональної, додекафонної, серійної і серіальної музики — до алеаторики, сонористики, колажу, полістилістики «інструментального театру» (Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського, «Драма в трьох частинах» для скрипки, віолончелі і фортепіано В. Сильвестрова).

Нові тенденції, що визначилися у розвитку композиторської творчості, породили дискусії з питань національного та інтернаціонального, традиційного і новаторського в музичному мистецтві. Характер цих дискусій був часом досить гострий: звучала критика як на адресу «традиціоналістів», «академістів», так і «псевдоноваторів». З дистанції часу стало зрозумілим, що не вибір засобів композиторської техніки, а творчий результат є основою музичного прогресу. Окремі прояви експериментаторства в музичному мистецтві значною мірою сприяли активізації пошуків інтонаційно-образного оволодіння новими композиційними прийомами, хоча не завжди і не відразу приводили композиторів до високохудожніх результатів, про досягнення яких з'явилася можливість говорити лише наприкінці 60-х та у 70-ті роки.

Причиною стилістичного зламу, що стався у композиторській творчості, були також внутрішні процеси накопичення тенденцій стильового оновлення, певний вплив музичного авангарду 50—60-х років (особливо в його польському різновиді).

Виникла парадоксальна ситуація: творчість таких українських композиторів-«шестидесятників», як В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький та ін.,

стала більш відомою за межами республіки (у тому числі, на Заході). В Україні ж щодо цих композиторів було створено атмосферу «замовчування». На з'їздах і пленумах СКУ їх творчість піддавалась нищівній критиці за «потурання західному авангардизму», за спроби оволодіти новою технікою композиторського письма. Ця позиція не змінилася і в 70-ті роки: на зміну відкритості висловлювання суперечливих думок і суджень в 60-ті роки настав час більш драматичний (хоча зовні психологічно і більш «спокійний») — період замовчування, ігнорування творчості композиторів-новаторів.

Проте не можна сказати, що ця політика не знаходила протидії. Завдяки прогресивним позиціям ряду музичних діячів все ж вдалося з великими труднощами домогтися проведення концертів із творів нової музики.

Якісно нові зрушення у розвитку української музики чітко окреслилися в 60-ті роки. Це, по-перше, акцентування уваги композиторів на проникнення у складний внутрішній світ людини — звідси тенденція до камернізації жанрів симфонії, опери, кантати, розвитку і поглиблення ліричної сфери (лірика, по суті, стає інтегруючим фактором, що вбирає в себе епічне і драматичне), особлива актуалізація теми «miteць і народ», «miteць і час». По-друге, це осмислення сьогодення з позиції глобального охоплення історії, своєрідної «пам'яті» культури в її етнічних і національних витоках. Звідси — потяг до фольклорних джерел, проникнення в їх глибинні пласти в пошуках синкретично вираженого філософського смислу буття. «Нова фольклорна хвиля» у творах М. Скорика, Лесі Дичко, Л. Грабовського 60-х років характеризується збереженням етнографічної цілісності, вірогідності фольклорного джерела, що досягається не прямим цитуванням звукового матеріалу з використанням цілого комплексу якостей, як то: тембрових характеристик, типу ритмічної пульсації, принципів формування мовних особливостей поетичного тексту (в музично-поетичних жанрах, кіномузиці та ін., наприклад, музика М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським та Л. Грабовського до фільму «В ніч на Івана Купала» за М. Гоголем, а також кантата «Червона калина» Лесі Дичко).

Пошуками загальнолюдських ідеалів споконвічної

боротьби добра і зла, життя і смерті зумовлюється сучасна «неокласична» хвиля у творчості українських композиторів, що знаходить вираження в різних формах: ремінісценціях поліфонічних циклів («34 прелюдії і фуги» В. Бібіка), жанрів (партити М. Скорика), в назвах окремих частин (наприклад, у Другому квартеті Ю. Іщенка, у Камерній симфонії № 1 В. Сильвестрова), в складних жанрових синтезуваннях барочних, класичних і сучасних форм (ця тенденція особливо помітна в трансформації різних принципів тематичного розвитку одночастинних симфоній Є. Станковича, В. Сильвестрова), в методах полістилістики і колажу (у симфонічних творах Є. Станковича, Б. Бувського та ін.).

Ще одна проблема знаходить загострене вираження у творчості українських композиторів 60—80-х років: це відношення до сучасних тенденцій розвитку масових жанрів, особливо такого їх різновиду, як рок і поп-музика. Тут виникає безліч дискусійних проблем: це і виховання естетичних смаків молоді, розвиток національної естради та рок-музики, інтонаційні взаємовпливи поп-музики і музичної професійної творчості сучасних композиторів та багато ін.

Тим часом з'являються рок-групи («гурти»), що співають українською мовою, проводяться фестивалі, з яких найбільш відомим став «Червона рута». Ведеться активний пошук власного національного обличчя українського року.

Таким чином, в 60—70-ті роки в творчості українських композиторів активізується тенденція синтезу, що протікає на різних рівнях — жанровому, стильовому, композиторській техніці, драматургічних прийомів. Психологічно поглиблюється розкриття фольклорних джерел («Чотири українські пісні» Л. Грабовського, «Червона калина» Лесі Дичко та ін.), розширюється зона національної традиції, що по-новому перетворюється в творчості композиторів. У хоровому концерті І. Карабиця «Сад божественних пісень» своєрідно переплітаються неокласичні і неофольклорні тенденції, переосмислюються інтонаційно-драматургічні особливості хорового концерту і пісенні зразки музики XVIII ст.

Творчому зростанню української композиторської школи сприяє розширення спадкоємних і контактних зв'язків. Особливо відчутним стає вплив симфонізму

Д. Шостаковича, виникають стильові паралелі з творчістю Р. Щедрина, С. Слонімеьського, А. Шнітке, Г. Канчелі, С. Губайдуліної та ін. В цьому плані можна назвати «Карпатський концерт» М. Скорика, симфонії Є. Станковича, «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, Четверту симфонію «Пам'яті Д. Шостаковича» В. Бібіка та ін. Збагачує творчу палітру українських композиторів і використання стилістики кіномонтажу (Третя симфонія Є. Станковича, Друга — В. Бувського) та театральної драматургії (Третя симфонія Л. Колодуба), «перекладених» на мову музики.

Продовжується тематичне і жанрове розгалуження опери: лірико-психологічна з елементами народної фантастики («Лісова пісня» В. Кирейка), історико-епічна («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди) та психологічна драма («Украдене щастя» Ю. Мейтуса), комічна опера («Сват мимоволі» В. Губаренка), дитяча опера («Казка про загублений час» Ю. Рожавської), моноопера («Ніжність» В. Губаренка), опера-балет («Вій» В. Губаренка) — ось неповний перелік тематично-жанрових проявів української опери 60—80-х років.

Пошуки нових форм та засобів виразності характеризують український балет. Це виявилось, зокрема, в спробах створення балетів на актуальні, сучасні теми. Намітилася тенденція героїзації і психологізації балетного жанру, відбувається подальший процес, з одного боку, симфонізації, з другого — камернізації і ліризації. Виникають одноактні балети з використанням різних симфонічних форм, балетні цикли (трилогія «Досвітні вогні» куди входять одноактні балети «Каменярі» М. Скорика, «Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Лесі Дичко), створюють естрадно-хореографічні мініатюри. Особливо виразно пошуки нової музичної мови, нових хореографічних рішень визначилися в балетах В. Губаренка («Кам'яний господар») та Є. Станковича («Ольга», «Прометей»).

У розвитку жанру оперети споглядаються деякі зміни у підході композиторів до обрання тем і сюжетів, що сприяли збагаченню образної палітри музичної комедії історичними, героїко-романтичними образами («Легенда про Київ» О. Білаша, «На світанку» О. Сандлера та ін.).

Нові тенденції у розвитку камерно-вокального жанру пов'язані із пошуками циклічних форм, що об'єднуються не тільки поезією якого-небудь одного автора,

але й наскрізною жанровою, інтонаційно-образною драматургією (цикли Лесі Дичко, Ю. Іщенко, В. Сильвестрова). Розширюється коло музичних жанрів, із якими вступає у взаємодію український романс, — від масової пісні до оперних і інструментальних форм. У результаті виникає своєрідна жанрова модуляція — деякі вокальні цикли (Ю. Іщенко, В. Сильвестрова) наближуються до такого жанру як камерна кантата.

Розвиток камерно-інструментальної музики в 60—80-ті роки позначений більш широким оволодінням різними жанрами і формами, що відповідає якісному і кількісному зростанню ансамблевого виконавства. Синтезом національних традицій і загальноєвропейських стильових тенденцій, неокласичних принципів, використанням нової композиторської техніки особливо відзначені камерно-інструментальні твори М. Скорика, Ю. Іщенко, В. Бібіка, Є. Станковича, В. Сильвестрова.

Отже, на сучасному етапі українська композиторська школа — за професійним рівнем та художніми досягненнями посідає одне з провідних місць у світовій музичній культурі. В різних жанрах можна знайти твори, що завоювали широке визнання за межами держави. Твори українських композиторів звучать на міжнародних музичних фестивалях, одержують міжнародні премії (відзначення Третьої камерної симфонії Є. Станковича в конкурсі ЮНЕСКО 1985 р. у Франції, хорів В. Зубицького — в Бидгощі та ін.). Протягом 1987—1989 рр. у численних концертах симфонічної та камерно-інструментальної музики, що відбулися у СКА, прозвучали твори В. Бібіка, Я. Губанова, Л. Дичко, В. Загорцева, В. Зубицького, Ю. Іщенко, І. Карабиця, О. Киви, Л. Колодуба, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та ін. Міжнародний авторитет композиторської школи України сьогодні зростає.

Кінематограф та театр

Український кінематограф дореволюційних часів розвивався дуже суперечливо та нерівно. Немає підстави відкидати цей досвід, бо він має і позитивне значення у дальшому розвитку українського кіно.

Ще до революції була створена матеріально-технічна база українського кіновиробництва та кінопрокату (кінофабрики, ательє, кінотеатри, лабораторії, проєкційна апаратура), хоч ця база була кустарною, примітивною, але саме на її основі почався випуск

перших радянських фільмів. Три перші пожовтневі роки позначені проголошенням різних декларацій, маніфестів, закликами до експериментаторства, пошуками нового, що починалося, як правило, з відмови від старого. Гарячі дискусії розгорнулися навколо принципово важливих питань про специфіку, новаторський характері кіно, ставлення до спадщини. Дискутувалося навіть питання, чи вважати кіно взагалі мистецтвом. У сміливих деклараціях ігнорувалися класичні авторитети, заперечувалося зображення психології героїв, оспівувалася творча інтуїція художника, висувалися гасла підміни мистецтва — життям.

Реальна потреба в агітаційному масовому мистецтві сприймалася іноді як відмова від художніх традицій минулого. Поширювалися теорії «конструктивізму», фактографії, «виробничого мистецтва». Але виступаючи на словах проти традицій, молоді митці, з ім'ям яких пов'язані новаторські пошуки 20-х років, насправді об'єктивно засвоювали все плідне з попереднього досвіду кіно. Усвідомлення цього прийде пізніше.

У дискусіях 20-х років проголошувалися найрізноманітніші погляди, теорії, прогнози щодо шляхів розвитку радянського кіно, його напрямів, природи виражальних засобів. Дзига Вертов, наприклад, повністю заперечував будь-яку драму і був переконаний, що майбутнє за фільмами документальними. Л. Кулешов віддавав перевагу пригодницькому жанру, І. Козінцев і Л. Трауберг — засобам ексцентрики, С. Ейзенштейн розробляв теорію «монтажу атракціонів» як заперечення традиційного сюжету, театру «переживання», відстоював універсальність монтажу в кіно. Естетичний ефект монтажу, його необмежені можливості так захопили кіномитців, що вони оголосили монтаж «альфою і омегою» кінообразності. Внаслідок цього заперечувалося значення актора в кіно, його розглядали як «сирий матеріал», конструювали «героя» за монтажним столом.

В українському кіно точилися дискусії, суперечки між різними угрупованнями, течіями з такою ж гостротою. Але були в цій боротьбі і свої особливості, зумовлені як специфічністю об'єктивних історичних обставин, так і своєрідністю кінопроцесу. Настільки ці дискусії були непослідовними, суперечливими, а здебільшого політично й теоретично незрілими, засвід-

чують програма і діяльність одеської групи «Юго-леф». В її декларації про роль і завдання кіно в нових умовах проголошувалося, що воно повинно стати масовим агітатором, пропагандистом, організатором мас, відмовлятися від занепаднецької буржуазної кінематографії. Разом з тим виявилось неправильне розуміння самої специфіки художньої творчості, заперечення принципів типізації, стверджувалося, що для відтворення сучасності чи минулого досить передати факти, бо вони багатіші, яскравіші, цікавіші від найдикішого марення, найнеприборканішої фантазії¹.

На характер дискусій навколо проблем українського кіно, зокрема, проблем сценарних, на його розвиток, безперечно, мали вплив літературні і мистецькі угруповання, організації. Кіномитці встановлюють творчі контакти з літературною організацією «Гарт», що була тоді провідною в творчому житті і впливала на становлення сучасної проблематики в кіно.

Група «нова генерація» представляла «лівий фронт» мистецтва і в своїй програмі стверджувала, що «пан-футуризм» — це є генеральна лінія в галузі розвитку культури. По суті ця група заперечувала саму специфіку творчості, вважаючи твір мистецтва «інженерною спорудою», а не наслідком художньої фантазії, відстоювала теорію «окремого факту», проголошувала тезу: «Мистецтво як емоційна категорія культури відмирає».

Українське радянське кіно починалося з хроніки. Тому особлива роль тут належала хронікально-документальним стрічкам. Згуртувався перший загін кінопрацівників-документалістів. У 1919 р. утворено Всеукраїнський кінокомітет, який складався з різних відділів, відділу кінохроніки в тому числі. Цей відділ повинен знімати найважливіші події, життя фронту, боротьбу з контрреволюцією, видатних політичних діячів для демонстрації у всіх кінотеатрах.

Молода українська радянська хроніка розвивалася, використовуючи технічну базу і професійний досвід дореволюційного кіно. В дореволюційному кіно були дві основні форми хроніки — кіножурнал і репортажний фільм про певну подію. Вони переважали й на початковому етапі становлення українського радянського документального кіно. З 1924 р. випуск кінохро-

¹ Див.: Історія українського радянського кіно. К. 1986. Т. 1. С. 21—22.

ніки в Україні став систематичним. Цьому сприяв регулярний випуск кіножурналу «Кінотиждень», де висвітлювалися найрізноманітніші ділянки господарської та суспільної діяльності трудівників України. В ці роки найбільш поширеним жанром стає кінонарис. Особливо помітним серед них були: «Комсомолія» (реж. Я. Печорін, оператор Д. Сода), «Дніпро» (оператор Д. Сода), «ХЕМЗ» (реж. А. Вінницький, оператор Г. В'юник), «Перший тракторний» (реж. О. Швачко, оператор М. Балухтін) та ін.

З 20-х років починається робота по створенню кінолітопису подій громадянської війни та відбудовчого періоду. В 1928 р. режисер Л. Могилевський на основі хронікального матеріалу, що знаходився в архівах різних організацій і приватних осіб, зняв історично-документальний фільм «Як це було», де показав хід революційних подій в Україні.

Хронікальні фільми відзначались у республіканській та центральній пресі, великою увагою і зацікавленістю сприймалися широкими верствами населення, навколо проблем українського документального кіно точилися жваві дискусії.

20-ті роки для українського документального кіно були роками становлення і творчих пошуків. Від фіксації на кіноплівку фактів і подій громадянської війни та відбудови народного господарства кіножурналісти переходять до осмислення життєвих явищ, створюючи фільми на актуальні публіцистичні теми. Цей процес відбувався у складних умовах формування методу соціалістичного реалізму в атмосфері гострих дискусій про призначення мистецтва в епоху соціалістичного будівництва.

Активний процес розвитку українського документального кіно в 20-ті роки підготував і його майбутні надбання. На початку третього десятиліття кінопубліцистика присвячувалась актуальним суспільно-політичним темам, передовикам виробництва, новій дійсності.

Українські кіномитці створювали і наукові фільми, що мали популяризувати досягнення науки і культури.

Ранньою формою ігрового радянського кіно був агітфільм (агітка), що вперше звернувся до теми сучасності, і мав ті ж завдання, що й інші види агітаційного мистецтва. В образній формі в них пояснюва-

вся зміст політичних лозунгів і закликів партії, вони були спрямовані на мобілізацію народу на боротьбу з контрреволюцією, на будівництво соціалізму.

Агітаційні фільми відзначалися політичною актуальністю, публіцистичною гостротою. Ось назви деяких агітфільмів: «По Європі блукає примара», «Остання ставка містера Енніока», «Постаньте, гнані і голодні» та ін.

Починаючи з 1922 р. і надалі збільшилась кількість стрічок, знятих на різних кінофабриках країни. Зростає увага кіномайстрів до проблем нової моралі, з'явилися фільми про сучасність, історико-революційні, пригодницькі стрічки, кінокомедії.

В українському кіно активно працювали і українські і російські кінодіячі, особливо виділялися О. Довженко і П. Чардинін, І. Кавалерідзе.

З 1922 р. почалося виробництво художніх фільмів, більшість із яких розкривали події громадської війни та іноземної інтервенції. Великий успіх у 20-х роках мали фільми режисерів В. Гардіна («Остап Бандура», «Слюсар і канцлер», «Поміщик», «Хміль»), П. Чардиніна («Україна», «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило»), О. Анощенко («Трипільська трагедія»), Г. Стабового («Два дні»), Г. Тасіна («Нічний візник») та ін.

Значна роль у становленні українського кіно, належала О. Довженку. Він почав працювати кінорежисером на Одеській кіностудії з 1926 р.

В історії українського й світового кіно почесне місце посідають його фільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля». В 1958 р. на Всесвітньому конкурсі в Брюсселі кінофільм «Земля» занесено до почесного списку 12 найкращих фільмів світу всіх часів і народів.

З початком 30-х років кіномистецтво України вступило на новий етап свого розвитку, пов'язаний з виникненням звукового кіно. Першим звуковим фільмом в СРСР була «Путівка в життя» режисера М. Екка (1930), а першими такими фільмами в Україні — документальна стрічка «Симфонія Донбасу» Д. Вертова і художні — «Фронт» О. Соловйова та «Іван» О. Довженка. Наступними роками на екран вийшли «Коліївщина», «Перекоп», «Злива» кінорежисера І. Кавалерідзе, який після цих фільмів екранізував перлини української оперної класики — «Наталку Полтавку» та «Запорожець за Дунаєм» (1938).

Великим успіхом користувалися стрічки кінокомедій «Багата наречена» і «Трактористи», створені І. Пир'євим на Київській кіностудії, «Велике життя» Л. Лукова, в якій розповідалося про життя шахтарів Донбасу, кінопоема на історико-революційну тему «Щорс» О. Довженка. Про непрості події громадянської війни в Україні розповідав кінофільм «Вершники», створений на Київській кіностудії в 1939 р. кінорежисером І. Савченком. Він же поставив фільм «Богдан Хмельницький» (1941), відзначений державною премією УРСР. Створювалися фільми на історичну тематику: «Прометей» і «Григорій Сковорода» (1936 р., режисер І. Кавалерідзе), «Кармалюк» (1938 р., режисер Т. Тасін). У 1939 р. режисер Е. Екк поставив на Київській кіностудії перший кольоровий фільм «Сорочинський ярмарок» за твором М. Гоголя. А в 1941 р. на екрани вийшов новий кольоровий фільм «Майська ніч» (за твором М. Гоголя, режисер М. Седкевич).

Йшов процес становлення дитячого кіно. В цей час було створено фільми «Дочка партизана» режисерів С. Маслюкової і М. Маєвської, «Іноземка» В. Гончукова та ін.

Наприкінці 30-х років О. Довженко разом з Ю. Солнцевою зняв художньо-документальні стрічки «Визволення» та «Північна Буковина» про возз'єднання західноукраїнських земель і Північної Буковини з УРСР.

О. Довженко став засновником поетичного напрямку в світовому кіномистецтві. Його стрічки «Арсенал», «Звенигора», «Земля» передають багатоплановість їх сюжетної побудови, філософію життя, яскраву поетичну образність, їх романтичну спрямованість. Значна роль у них надавалася поетичному вимислу, художній інтуїції, фантазії і прагненню митця до ідеалу.

Під час Вітчизняної війни українські кіномитці працювали над створенням художніх та хронікально-документальних фільмів. Популярності набула документальна стрічка «Битва за нашу радянську Україну», створена під керівництвом О. Довженка. У цьому ж, 1943 р. О. Довженко написав кіноповість «Україна в огні», де зробив спробу об'єктивно дослідити поразок червоних військ на першому етапі війни. Але з ініціативи Сталіна концепція фільму була рознесена вщент, правдивий фільм про Вітчизняну війну не з'явився.

У роки відлиги виникає українське поетичне кіно — унікальне культурне явище, яке привернуло увагу творчістю С. Параджанова, Ю. Іл'єнка, Л. Осики, І. Миколайчука. Завдяки цьому українська інтелігенція змогла об'єднати творчі зусилля. І саме в ці роки посилилася боротьба з інакодумством, з тими, хто намагався подолати колективізацію думки та життя, відстояти права особистості, боротьба з «націоналізмом», під яким фактично розумілося прагнення до національної справедливості і реальної рівності, або й просто всякий інтерес до національних проблем, власної історії мови. Все це позначилося на подальшому нівелюванні українського кіномистецтва у 70-ті — 80-ті роки. Початкові перебудовчі процеси другої половини 80-х років мало в чому позитивно відбилися на українському кіно, не привели вони до кардинальних змін у творчості українських кінематографістів, до появи нового лідера зі своїм світоглядом, естетичною концепцією тощо, хоча провідні українські режисери продовжували робити кіно, заявляла про себе кінематографічна молодь. Злам на краще щодо створення передумов для розвитку українського кіно позначився на початку 90-х років, коли розпочалася підготовка своїх режисерів і сценаристів за ініціативою Ю. Іл'єнка та І. Драча, коли у 1990 р. фільм С. Параджанова і Ю. Іл'єнка «Лебедине озеро. Зона» вперше в історії українського кіно одержав нагороди Каннського кінофестивалю, коли з'явилася талановита кінострічка «Голод-33» (реж. О. Янчук, сценарій С. Дяченка і Л. Танюка). Але, на жаль, українське кіно не захопило кіноринок держави, поступившись перед слабо художньою відеопродукцією.

XX ст. відзначається іноваційними пошуками в театральному мистецтві світу. В Україні з'явилися молоді реформатори театру, серед яких особливо треба визначити Леся Курбаса. Лесь Курбас із глибокою повагою ставився до корифеїв українського театру, гідно і послідовно продовжував закладені ними традиції. Він був переконаний, що театр корифеїв знаменував собою розквіт українського професіонального театру, а його занепад пояснював приходом на сцену епігонів цих видатних митців. Він заперечував у сучасному йому українському театрі тільки те, що стояло на перешкоді поступу вперед, а саме: етнографічно-побутовий театр, який став на початку XX ст. ілю-

стративир-натуралістичним. Але кращі традиції українського мистецтва Курбас не відкидає, навіть кладе в основу своєї театральної діяльності. Він ніколи не зупинявся на якихось одних, скам'янілих формах, не академізував якусь із них, тобто працював так, як робили самі й до чого закликали своїх учнів корифеї, зокрема Марко Кропивницький. Лесь Курбас вів далі лінію Миколи Садовського і щодо комплектування трупи, і щодо розширення репертуарних рамок. Відомо, що М. Садовський мав задум створити новий за формою і змістом український театр, який би мав право стати з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів, його турбувала проблема формування акторської трупи, він замислювався над тим, як згуртувати акторів.

Коли Курбас заходився втілювати свою мрію — за-снувати новий український театр, який би також не поступався перед кращим європейським театром, йому був потрібний «невикривлений» актор. Як і для М. Садовського, готовий актор із штампами й рутиною, закостенілими трафаретами на сцені не відповідав задумові та турботам Курбаса. Курбас надумав набрати трупу за рахунок молодих акторів. Щоправда, йому пощастило більше, ніж Садовському, бо не треба було збирати молодих аматорів сцени. Лесь Курбас і театральна молодь у 1916 р. знайшли одне одного.

Курбас вимагав від актора повсякденної праці над розвитком своїх мистецьких засобів, щоб його тіло стало слухняним і пластичним, щоб голос був гнучким і виразним, щоб думка сягала філософських узга-льнень. Для цього з молодими акторами вели за-няття хореографи, балетмейстери, мистецтвознавці, майстри художнього слова, викладачі з постановки голосу, фехтування тощо.

Затверджуючи емоціональне начало в акторській грі, Лесь Курбас водночас вимагав суворого контролю над емоціями, підпорядкування їх основній ідеї вистави — кожен жест, кожна інтонація голосу повинна народжуватися думкою актора і будити думку гляда-ча. Навіть найбурхливіші пристрасті слід вкладати в надзвичайно точну форму. Максимум експресії по-чуття, думки при мінімальних засобах виразності з неодмінною фіксацією малюнка ролі. В цьому актору допомагає режисер. Саме він повинен зробити таку ат-

мосферу, яка, з одного боку, розвиває критичне ставлення до себе, з другого, допомагає пізнати свої творчі сили й засоби.

Курбас вважав майбутнє театрального мистецтва у театрі промадському, високоінтелектуальному, народженому на національному ґрунті. Принципи просторового вирішення, графічної виразності не лише окремої ролі, а й усієї вистави, він робить підвалиною режисерської майстерності. Те, що великі актори давали несвідомо, молоді актори повинні дати в досконалішій формі і свідомо. В цьому вирішенні театральної кризи поміж великим минулим, невідомим майбутнім і сірим сучасним — така теза Леся Курбаса.

Найвищим досягненням творчості корифеїв була театральність, вона завжди була найвищою стороною українського театру. А без театральності нема і театру, бо він завжди потребує якогось підкреслення, якихось котурнів, і тільки натуралістична школа позбавляє його тих рис.

Театральність Леся Курбаса часу «Молодого театру» — це еволюція образності. Бо саме образ став тим дахом, під яким він зібрав і синтезував всі стилі та жанри, засоби і напрями. Для цього активно використовувалися освітлення, костюм, умовний жест, театр тіней, маска. Образ існував у складних співвідношеннях з багатьма елементами театральності: гра і дія, простір, а також категоріями естетики — прекрасним і трагічним. Центральним і безграничним у своїх можливостях Курбас називає перетворення, тобто образ у взаємодії, образ — боротьба і заперечення, образ — відображення і вплив одночасно.

Режисерські пошуки ритмопластичного вирішення античного хору в створенні монументальної трагедії, реальних символів містерії, засобів поєднання колективної декларації з чітким музичним та пластичним малюнком дали позитивні результати у виставах «Гайдамаки», «Цар Едіп», «Іван Гус», «Ліричні вірші». Саме в цих роботах режисера виявилось прагнення до масовості, до розкриття змісту через узагальнений рух. Прагнення до масовості, тенденція до масовості — це ознака мистецтва початку ХХ ст., яка реалізувалася і в театрі, і в кіно. Великі митці передбачали назріваючий політичний, економічний чи соціальний конфлікт у житті і втілювали це в мистецтві. Всі суперечності, які були в житті до війни 1914 р., події піс-

ля революції 1917 р., викликали порив масового бунту, заперечення, руйнування, бажання руйнувати. Все це і відбилося в мистецтві. В молодому театрі Леся Курбаса прагнення до масовості відбилося у його найпершій постановці — «Царі Едіпі».

Леся Курбас і колектив, ним керований, поставив собі завданням відшукати нові шляхи для українського театру, який повинен відмовитися від вузької обмеженості романтично-побутового напрямку з темами рідного села та давнини. Так само й форми старого українського театру аж ніяк не підходили для нового репертуару. Треба було знаходити інші цінності, які б були цінностями загальнолюдськими. Тільки за цих умов новий театр мав змогу вийти на світову арену. Л. Курбас, як і М. Хмільовий, М. Куліш, хотів бачити Україну на широких просторах європейської світової культури, а тому й боровся проти провінціалізму, хуторянства своїх земляків.

Хоч головну увагу в театрі було приділено вихованню актора, Л. Курбас проголошував примат режисера, який повинен бути лідером у театрі.

«Молодий театр» у післяреволюційній Україні був активним, якісно новим колективом. Поставивши всього 17 вистав, він все ж досяг значних успіхів, а саме: ствердив нову репертуарну традицію, виховав нового актора й режисера, визначив нові критерії мистецьких цінностей.

Леся Курбас згуртував колектив однодумців, створивши «Товариство на паях». Навколо «Молодого театру» об'єдналися талановиті художники, письменники, технічна інтелігенція, студентство.

Вперше в історії українського професіонального театру було порушено питання про необхідність глибокої реформи всієї театральної справи. Було наголошено на невідкладності виховання нового українського актора-громадянина, не скутого вузькими штампами бездумного наслідування великим зразкам минулого, а зверненого, передусім, до сучасності й до історичного майбуття національного театру на інтернаціональних засадах. Вперше підкреслено на значенні принципу студійності як необхідної передумови оновлення театральної справи на основі демократичного колективізму, покликаною замінити собою колишню залежність комерційного театру від антрепренера й неминучого в такому театрі прем'єрства. Вперше в

українському театрі неухильно здійснювалася ідейна та етична програма театрального колективу. Саме на основі такої широкої ідейно-естетичної і чітко сформульованої етичної програми й формувався колектив творчих однодумців.

Нарешті, вперше в українському театрі було закладено практичні основи для майбутнього виховання режисерів. Відійшла в минуле другорядна в творчому плані постать режисера-організатора вистави. На черзі стояло вже питання про заміну незаперечно авторитетного режисера-прем'єра, який поєднував у своїй особі і першого актора трупи, її фактичного господаря, новим типом режисера — ідейного й творчого інтерпретатора п'єси.

Починаючи з 30-х років на сторінках журналів «Мистецька трибуна», «Театр і драматургія», «Літературної газети» появляються статті з наклепницькими звинуваченнями Леся Курбаса.

Особливо активне розвінчування Л. Курбаса розпочалося тоді, коли його 5 жовтня 1933 р. було знято з посади головного режисера театру «Березіль» і за кілька місяців відправлено по етапу. Його звинувачують у буржуазному націоналізмі та формалізмі.

Понад двадцять років після усунення Л. Курбаса з «Березіля» його творчість замовчувалась в історії українського театру, ім'я лише згадувалося серед імен «ворогів» народу.

З кінця 30-х до середини 50-х років український театр зазнає важкої долі. Це обумовлено попередніми внутрішніми трагічними подіями (репресії, голодомор), роз'єднаністю українських земель, нападом гітлерівців на СРСР. Театральні діячі разом з усією радянською інтелігенцією віддавали всі свої сили на боротьбу з фашизмом. В радянському тилу продовжували творчу діяльність 42 українських театральних колективи. Але й перемога у війні не дала можливості більш вільного національно-культурного розвитку. Почалися нові акції проти «націоналістів», «ворожих елементів» у радянській культурі.

Роки «відлиги» сприяли, з одного боку, формуванню нової генерації української театральної інтелігенції, яка шукала шляхи до національних джерел, вимагала повного знання вітчизняної історії, культури, а, з другого — зростанню боротьби з «націоналізмом», інакодумством. Остання тенденція в суспільно-куль-

турному житті набувала сили і в 70-ті роки, в роки застою. Набирала сили русифікація театрального мистецтва, одночасно з'явилось багато вистав, в яких головним був псевдонародний етнографізм.

В 80-ті роки мистецтво театру відбивало непрості процеси: з одного боку, йшло повернення у свідомість сучасників загальнолюдських культурних цінностей з виправленням тих деформацій у світогляді, що сталися за часи Радянської влади. Це відбилося у репертуарі українських театрів. З другого — значно звужилися рамки гастролювання театрів, почав знижуватися професійний рівень театру, склалася драматична ситуація в матеріальному становищі театрів, у підготовці акторів та режисерів, в обмеженості репертуару тощо.

Архітектура

В галузі архітектури в Україні напередодні першої світової війни домінуючою була еkleктика в різноманітних стильових комбінаціях. У роботах провідних майстрів архітектури відбивалися і ретроспективізм, і неокласицизм, і модерн, який вже йшов на збиток, і мотиви раціоналізму, які отримали найбільш яскраве вираження в інженерних спорудах вокзалів, мостів та деяких великих торговельних будинків.

1900—1910 рр. ХХ ст. проходили і в Україні під знаком неокласицизму. Вбачалося, що у відродженні класичної ордерної системи буде панацея від різностилля та декоративізму. Неокласицизм став відігравати важливу роль у забудові Києва, Харкова, Катеринослава (нині Дніпропетровська). Зразками неокласицизму постають будови Педагогічного музею (Будинок учителя), приміщення інститутів АН України, два корпуси центральної наукової бібліотеки та бібліотеки університету у Києві, будинки товариства «Саламандра», споруди на Римарській вулиці Харкова.

У початковий період після революції реальне будівництво було дуже обмеженим і це зрозуміло: великі руйнування країни під час першої світової війни, громадянська війна, економічна розруха. Але незалежно від цього творче життя було інтенсивним. Проектували багато, були поширені конкурси по різних програмах. У цих умовах проект неминуче перетворювався в кінцеву мету творчого процесу. Проект-

ний процес не корегувався народногосподарською необхідністю.

Майже все перше п'ятиріччя після революції було, так би мовити, періодом теоретичного розвитку архітектури. Маються на увазі як теоретичні друковані праці, так і проекти, оскільки кожний з них був своєрідним дослідом тієї чи іншої проблеми.

На перший план в той час вийшла проблема творчого методу праці архітектора, тому що в умовах господарування еклектичного творчого світогляду саме цей аспект творчого процесу втратив свої нормативні характеристики. На вирішення цієї проблеми великий вплив мали методи інженерного проектування, які майстри того часу намагалися поєднати зі специфікою художньо-образного мислення архітектора. Так виникло явище, яке придбало назву «конструктивізм». Мається на увазі не конструкція споруди, як вважають деякі неосвічені сучасні глядачі, а «конструктивний» метод художнього мислення і творчості, який розроблявся в 20-ті роки насамперед теоретично, а потім і практично в праці таких видатних майстрів, як брати Весніні, М. Я. Гінзбург, А. К. Буров, Г. Орлов та ін.

Будувати свої споруди в стилі конструктивізму стали наприкінці 20-х років і такі майстри старшого віку як І. Фомін, С. Серафимов, О. Дмитрієв та ін.

Творчість цих митців розвивалася у загальному руслі архітектури функціоналізму, яка набула поширення у 20—30-ті роки майже по всьому світові і, насамперед, в Європі. Цей напрям у світовій архітектурі був пов'язаний, в першу чергу, зі збільшенням завдань, які постали перед архітектором в умовах бурхливого розвитку міст, промисловості, науково-технічного прогресу, і, як його наслідок, будівельної індустрії. У вітчизняних умовах 20-х років ці проблеми знайшли своє вирішення, перш за все, в галузі промислової архітектури.

Найбільш видатною подією в радянській промисловій архітектурі була споруда гідроелектростанції на Дніпрі. Ще до революції було розроблено понад одинадцять проектів вирішення проблеми пароплавства на Дніпрі, але необхідність підняти рівень води на 35-метрову висоту і водночас створити велику акваторію водосховища неодмінно спокушалася на зацікавле-

ність особистих власників землі, яка підлягала затопу. Проекти залишалися нездійсненими.

27 листопада 1926 р. було прийняте рішення про будівництво Дніпрогресу. Оголошений конкурс з'ясував кращий архітектурний проект, створений В. Весніним, М. Коллі, Г. Орловим, С. Андрієвським.

У квітні 1927 р. почалося будівництво, а 1 травня 1932 р. Дніпропрес почав працювати. До комплексу Дніпрогресу входить величезна залізобетонна дугоподібна гребля радіусом понад 600 м, прямокутна споруда електростанції (довжиною 250, шириною 20 м), трикамерний шлюз, споруджений в гранітних скелях лівого берегу, що забезпечував безперервність пароплавання. Зал з дев'ятьма турбінами освітлюється горизонтальним еркером, розташованим на рівні підлоги. Завдяки цьому сонячне світло не перегріває зал, незважаючи на те, що станція орієнтована на південь. Дніпрогрес був інженерним спорудженням новим, незвичайним і дуже складним для технічних і матеріальних можливостей країни на той час. Автори Дніпрогресу — переконані конструктивісти були талановитими архітекторами, справжніми майстрами своєї справи. Можна твердити, що незважаючи на певну обмеженість естетичних принципів конструктивізму, автори діяли як оригінальні зодчі, художники, здатні підкорити всі елементи складного комплексу єдиній художній ідеї.

Роки першої п'ятирічки були часом поширеного розвитку промислової архітектури. До цього часу відносяться споруда тракторного заводу у Харкові, початок будівництва гіганту індустрії комбінату «Запоріжсталь», Дніпровського алюмінієвого заводу та ін. В композиції цехів було поширене використання різних засобів метричного та ритмічного чергування простінків, пілястр. Використовувалися також горизонтальні тяги. Використання залізобетонних та металевих каркасових конструкцій в промисловій архітектурі підказувало нові можливості. Так, у холодних цехах металургійних та машинобудівних заводів архітектори використовували контраст легкої навісної фахверкової стіни та елементів несучого каркасу. Мали поширення також стрічкові горизонтальні вікна.

Поступово поряд з великим промисловим будівництвом розгортається будівництво робітничих селищ в Харкові, Запоріжжі, Донецьку та ін. Архітектори

намагалися урахувати місцеві кліматичні умови, розробляючи відповідні типи будівель. Забудівля тих років (1925—1930 рр.) велась достатньо масивними, як правило, будинками не більше двох поверхів. Поряд з житлом будувалися дитячі садки, комунальні споруди, спортивні майданчики. Внутрішні квартальні простори заповнювалися зеленими насадженнями. Заслуговує уваги будівництво малометражних квартир у житловому масиві «Промінь» для робітників Харківського електростанції (арх. Г. Ветман, Ю. Рубінштейн, В. Турчанінов).

У перші пореволюційні роки мешканці будинків об'єднувалися в певні колективи-комуні, тому було розповсюджено будівництво будинків-комун. Але згодом, з покращенням матеріального становища трудящих, увага до цієї форми гуртожитку почала падати. Деякі архітектори вважали, що старі типи будинків не відповідають новим формам побуту, що тільки будівництво відповідних типів житла з суспільним сектором може дати новий імпульс ідеї. Конкретні шляхи вирішення проблеми шукалися в експериментах та творчих дискусіях. Єдиної думки з приводу будинків-комун не було. Одні вважали, що треба розвивати робітниче селище-комуну, складну з індивідуального житла і мережі суспільних установ, другі складали пропозиції будувати багатопверхові житлові будинки-комуні з суспільним обслуговуванням у структурі самої споруди. Автори намагалися переборювати обмеженість традиційної індивідуальної квартири і, в той же час, протиставити новий тип житла — гуртожитку, казармі.

Значною подією в розвитку архітектури було спорудження Будинку державної промисловості, а потім і інших об'єктів нового центру у Харкові. До цього періоду належать розробка Генерального плану міста. За генеральним планом міста центральний майдан ім Дзержинського (майдан Свободи) був скомпонований із круглої та прилеглої до неї прямокутної частини (арх. В. Троценко). По дузі, виявляючи простір круглої частини площі, був розташований комплекс Будинку держпромисловості, складений з дев'яти радіально орієнтованих корпусів, згрупованих у три масиви з двома проїздами між ними. Висячі переходи над проїздами зв'язують комплекс об'ємів. Висота

деяких об'ємів досягає 14 поверхів, матеріал — монолітний залізобетон.

Спершу був збудований будинок держпромисловості (арх. М. Фельгер, С. Кравець, С. Серафімов, 1925—1928 рр.). З боків від нього були споруджені Будинки проектних організацій (арх. С. Серафімов, М. Занберг-Серафімова, 1930—1934 рр.) та Будинок промислової кооперації (арх. О. Дмитрієв, О. Мунць, 1929—1934 рр.). Незважаючи на те, що кожний комплекс вирішувався різними авторськими колективами, загальна архітектурна єдність ансамблю площі була досягнута.

Великою архітектурною подією був міжнародний конкурс на проект музичного театру в Харкові (1930—1931 рр.). Вищої премії був удостоєний проект братів Весніних. Їх композиція була зосереджена на вияві овальної форми глядацької зали. Розбудова музичного театру розпочалася у 1923 р. на місці скверу Перемоги, але не була закінчена. З перенесенням столиці до Києва у 1936 р. виділення коштів на будівництво припинилося. Спорудження театру так і не було закінчено.

Наприкінці 30-х років відбулася ідейна переорієнтація радянської архітектури. На заміну аскетичному, а в чомусь романтичному світогляду конструктивізму прийшло оволодіння професійною традицією. Цей цілком закономірний процес професійного розвитку, коли романтично-авангардистські тенденції змінюються консервативно-традиційними і, навпаки, процес, який можна спостерігати протягом всієї історії світової архітектури, мав в умовах 30-х років свої специфічні риси. Перш за все, він проходив на тлі складання в Радянському Союзі тоталітарного суспільства, коли ідейна орієнтація творчих пошуків у тій чи іншій галузі мистецтва підпорядковувалася загальній ідеології. У цих умовах загальним творчим методом діячів мистецтва був проголошений соціалістичний реалізм. Вважалося, що він склався у боротьбі з різноманітними антиреалістичними, насамперед, модерністськими течіями. Оскільки конструктивізм своїми витокami належав до авангардного мистецтва 10—20-х років, то його і стали вважати модерністською течією в радянській архітектурі. І навпаки, увагу до освоєння класичних традицій ідеологи соціалістичного реалізму визначили як «розробку

творчого методу соціалістичного реалізму стосовно «специфічної природи архітектури». Всі інші ідейні орієнтації архітектури були оголошені формалістськими, модерністськими, антиреалістичними та буржуазними. Розвиток архітектури майже на три десятиріччя стає однобічним. Сучасне мистецтвознавство визначає його як «радянську еклектику 30—50-х років». Але не слід вважати цей період лише занепадом архітектурної творчості. В цей час продовжували свою творчу діяльність такі майстри, як І. Фомін, М. Гінзбург, В. Веснін, Г. Орлов, розпочинали свою творчість О. Кас'янов, О. Власов, Г. Бархін та ін. видатні архітектори, за проектами і під керівництвом яких виникли видатні споруди, що стали пам'ятками вітчизняної архітектури ХХ ст.

30-ті роки — роки бурхливого розвитку промисловості, внаслідок чого загостреності набувають проблеми містобудівництва. Зміст робіт щодо розв'язання цих проблем було зосереджено тоді на вирішенні суто практичних завдань будівництва — розроблялися плани загального зонування території, схеми розташування промислових підприємств та населених пунктів, енергетичних вузлів, залізничних, автомобільних та водних мереж і т. ін. Але поруч з цими питаннями почалося розглядання таких проблем, як збереження та виявлення цінних природних ландшафтів, організація рекреаційних територій, розробки туристських маршрутів і т. п. Вперше практично ці питання були розв'язані в проекті районного планування південного узбережжя Криму архітектором М. Я. Гінзбургом.

Бурхливий розвиток промисловості України привів до необхідності розбудови нових міст та реконструкції Києва, Харкова, Донецька, Полтави та ін. Реконструкція багатьох міст була пов'язана із зростанням їх адміністративного та ідеологічного значення. Важливу роль серед містоутворюваних факторів відіграли політико-адміністративні установи, поява великих науково-дослідних інститутів, різноманітних вищих учбових та культурно-освітніх закладів і т. п.

На відміну від реконструкції старих міст проектування та будівництво нових дозволяло значною мірою реалізувати концепцію соціалістичного міста. В цьому відношенні характерне місто Запоріжжя, створене на місці кількох робітничих сіл, що виникли під час будівництва Дніпровської ГЕС та нової промисловості.

Проект планування Запоріжжя був створений у 1932 р. (арх. І. Малозимов, В. Орехов, О. Касьянов, П. Хаустов та ін.). Автори зуміли органічно сполучити функціональні принципи, розроблені ще в 20-ті роки, та нові досягнення містобудівної думки.

Ідеї генерального плану міста прості та логічні. Рационально проведено зонування: основний масив житла розташовано на лівому березі Дніпра. Паралельно житлу за широкою зеленою смугою розташовані промислові райони, зручно пов'язані з житлом. На правому березі, де було розташоване старе містечко Олександрів, проектувальники розташували підприємства, обслуговуючі міський побут і не пов'язані з улаштуванням захисних санітарних зон. На острові Хортиця, де в старовинні часи містилась легендарна Запорізька Січ, генпланом намічалось створення центрального парку культури та відпочинку.

Запоріжжя вже у 1940 р. мало понад 200 тис. мешканців. Його забудова велася без будь-яких значних відступів від містобудівних ідей генплану.

Як уже говорилося, до 1936 р. столицею УРСР був Харків. Його забудова велася, насамперед, у місцях будівництва великої промисловості. За радянських часів тут з'явилися величезні тракторний, а пізніше турбінний заводи. Як столиця республіки Харків потребував споруди багатьох адміністративних та урядових засад, науково-дослідних та учбових установ і т. ін. Зажадалася розробка генерального плану реконструкції міста. Він був розроблений в 1936 р. (арх. О. Касьянов, О. Ейнгорн та ін.). Нову промислову зону автори розташовували вздовж чугуївського шосе і паралельно цій зоні за захисною санітарною смугою запроектували житловий район.

У зв'язку з пересуненням столиці України у тому ж, 1936 р. необхідним стало корегування та реконструкція генерального плану Києва. Ця робота виконувалася під керівництвом П. Хаустова. Водночас із розробкою генерального плану міста йшло будівництво таких великих об'єктів, як Будинок Верховної Ради УРСР (арх. В. Заболотний, 1938), будинок Раднаркому УРСР (арх. І. Фомін та П. Абросимов, 1939 та ін.).

У споруді Верховної Ради УРСР В. Заболотний урахував своєрідність ділянки будівлі на високому березі Дніпра, серед зелені парку. Центральна композиція розрахована на можливість сприйняття зо всіх

боків. Головне ядро композиції — восьмикутний зал засідань Верховної Ради УРСР. Він оточений кулуарами, фойє, приміщеннями, обслуговуючим працю Верховної Ради. Значення зали як фактичного центру композиції підкреслено куполом, через який освітлюється його інтер'єр. Колони портиків головного входу та урядового під'їзду разом з метричними рядами пілястр фасаду складають цілісний образ будинку.

Центральна частина будинку Раднаркому УРСР запроєктована по дузі. Ця криволінійна в плані форма продиктована не лише естетичними уявленнями авторів, а й бажання якомога відсунути споруду від червоної лінії забудови. Розвиток криволінійної форми зупинено по боках висунутими різолітами заввишки вісім поверхів з портиками, які акцентують напрям двох бокових корпусів у глибину ділянки. В плануванні прийнята звичайна коридорна система. Коридори переважають світловими розривами, по кутках будинку — просторі холи. Вирішуючи художній образ монументальної та репрезентативної споруди, автори звертаються до теми великого ордеру. Майстри наділили напівколони ордеру всіма атрибутами стилізованих художніх форм (база, декоративно оброблений фуст, капітель та ін.), але перетворили їх в художню метафору. Великий масштаб центрального об'єму був підкреслений боковими п'ятиповерховими портиками малого ордеру. Завдання створення представницького монументального будинку, що поставили автори, було досягнуто.

Прагнення до монументалізації образів було в цей період поширене не тільки в суспільних спорудах, а і в будівництві житла.

Період другої світової війни був пов'язаний з великими руйнуваннями міст і сіл України. Але ще в 1943—1944 рр. розгорнулася велика робота з відновлення зруйнованих міст. Над генпланами та проектами забудівлі центрів відновлюваних міст працювали кращі сили радянської архітектури: А. Буров — Ялта, О. Власов — Київ, Г. Бархін та Л. Поляков — Севастополь.

Г. Бархін заклав у основу генплану Севастополя ідею розвитку центральної частини до моря і створення виразних ансамблів. Більш органічне об'єднання окремих частин міста, розчленованих бухтами, зі знач-

ним перепадом рельєфу, забезпечувалось створенням кільцевої магістралі. Було упорядковано зонування промислових територій.

Прагнення не тільки відновити зруйновані міста та реконструювати їх, а й водночас відбити пафос перемоги над фашизмом у великих містобудівних ансамблях переконливо подає приклад відновлення Хрещатика — центральної магістралі Києва. Значною архітектурною подією останнього року війни став конкурс на проект забудови Хрещатика. В ньому взяли участь К. Алабен, О. Власов, В. Гольфрейх, Г. Гольц, М. Парусників, Е. Левінсон, І. Фомін, А. Тацій, М. Іващенко та ін. При всій різноманітності рішень у проектах було засвідчено прагнення зберегти історичні композиційні вузли, використовувати особливості рельєфу місцевості.

На загальному тлі пропозицій забудови обох сторін вулиці різко виділився проект А. Тація та М. Іващенко, які запропонували суцільну забудову лише на Софійській стороні магістралі, а на протилежного боку передбачалися окремо стоячі об'єкти будівель з великими зеленими розривами між ними. Цей прийом розкриття простору вулиці за зелений пагорб Липок був певною мірою використаний потім головним архітектором Києва О. Власовим при розробці остаточного варіанта забудови.

Велика увага приділялась у всіх проектах художньообразним пошукам. Найбільш яскраве, насичене романтикою образне рішення архітектури Хрещатика пропонував Г. Гольц — тонкий художник і знавець класичної спадщини.

Оригінальні творчі ідеї, отримані в результаті конкурсу, справили вплив на подальший хід роботи в остаточному проекті забудови, що створили в 1949 р. О. Власов, О. Добровольський, Е. Єлізаров, А. Заваров, О. Малиновський, В. Приймак. Широка, вирішена в кількох рівнях нова магістраль об'єднує просторову систему майданів із багатоплановим розкриттям мальовничого рельєфу Липок і організацією глядачевого зв'язку з ансамблем Софійського собору й іншими елементами історичної та нової місцевої забудови. Реконструкція Хрещатика, незважаючи на декоративну переважаність деяких будівель є однією з влучних досягнень повоєнного містобудівництва.

У 1944 р. почалася відбудова Дніпрогесу. Проект

відбудови був розроблений Г. Орловим під керівництвом В. Весніна. При збереженні загального композиційного задуму комплексу була дещо змінена архітектурна трактовка машинного залу. Зміна верхнього смужкового вікна ритмом невеликих восьмикутних проїомів підкреслила великий масштаб скляного еркеру і внесла нову ноту в трактовку головного фасаду.

Водночас відбудовувалися житлові масиви. Типова забудова їх будівлями в два-три поверхи з використанням мотивів класицизму або ренесансу була поширена в повоєнні роки в багатьох містах, де не тільки реконструвалися старі житла, а й споруджались нові, зокрема Дарниця в Києві (арх. О. Добровольський). В той же час на Володимирській вулиці будують дім (арх. О. Добровольський, В. Гопкало, О. Косенко), в якому органічно об'єднані гуртожиток із побутовими суспільними елементами і корпусом квартир в 1—3 кімнати. В композиції фасадів автори намагалися використати органічно присутні житлу функціональні елементи: еркери, балкони, входи.

У 50-ті роки відновлюється забудова південного узбережжя Криму, де арх. М. Я. Гінзбург створює санаторій «Ореанда». В цьому ансамблі майстер розвиває активний пошук виразної архітектури, розпочатий ним ще до війни. Він намагається поєднати класичні принципи з архітектурою 20-х років.

У повоєнні роки найбільш гострою в творчій практиці архітекторів стає проблема співвіднесення індивідуального та типового проектування будівництва. Ситуація в усіх галузях будівництва потребувала в 50-ті роки суворої економії. Завдяки цьому виникає вимога переходу на збірне будівництво зі збільшених елементів промислового будівництва. Але реалізація цього гальмувалась протиріччям між новою технічною основою будівництва та традиційною архітектурною формою, багато елементів якої потребувало одиначної ручної виробки. На перших кроках шукався якийсь компроміс між методами заводського виробництва і стильовим напрямком, але швидко виявилась ця неспроможність. Потребувалися рішучі зміни принципів архітектурної композиції, розробка прийомів виразності, які б базувалися на можливостях індустріального будівництва.

Пошук нових стильових принципів був пов'язаний з переоцінкою попереднього «еклектичного» етапу роз-

витку архітектури і поверненням до ідеалів аскетичної пластичної мови конструктивізму. В 60-ті роки виникла нова хвиля вітчизняного функціоналізму. Насамперед, він проявився у проектуванні та будівництві житла. Проблема забезпечення всього населення упорядченим житлом, яке б відповідало сучасним вимогам гігієни та охорони здоров'я, вирішувалася шляхом складання великих житлових масивів міст. Велику роль відігравав тут фактор кількості. Обмеженість пластичної мови нового функціоналізму сприяла вирішенню цієї проблеми. В 60-ті роки архітектура була зацікавлена розвитком нових методів будівництва. В той період за рахунок цього з'явилася можливість практично підійти до вирішення проблеми уніфікації, дати можливість укріпитися матеріальній базі будівництва.

Але вже наприкінці 60-х років, коли були зроблені перші кроки по вирішенню названих проблем, виявилось, що велика кількість будівельної продукції при значній обмеженості уніфікованих елементів та стандартів дала значну одноманітність забудівлі, що погіршило її якість. 70-ті роки були періодом пошуку шляхів підвищення якості архітектурного обличчя міст і сел при використанні індустриальних методів будівництва. Розробка уніфікованих серій елементів тут сусідувала зі стилістичними експериментами, перш за все в галузі суспільних споруд. Наприкінці 70-х у 80-ті роки ці стилістичні пошуки знову повернулися до вивчення класичних традицій, які розгорнулися на тлі розвитку так званого постмодерну в світовій архітектурі. У 80—90-ті роки ці пошуки дали вже цікаві приклади різноманітних рішень як в галузі суспільного, так і житлового і промислового будівництва.

У 1966 р. був розроблений новий генеральний план для столиці України Києва (керівник авторського колективу В. Примак). Просторовим стрижнем композиції міста залишилась мальовнича заплава Дніпра з загальноміським центром, формування якого було намічено на обох його берегах. Нові міські ансамблі мали створюватися з врахуванням пам'ятників архітектури, історичного силуету міста. Головна частина нової забудівлі розташовувалася в заплаві Дніпра, куди було наміто ґрунту з дна ріки. Старі райони міста реконструвалися із збереженням окремих просторових утворень, маючи архітектурну цінність. Заверши-

лося формування ансамблей Хрещатика. Розвиток мереж метрополітена зв'язав всі райони міста.

У доповнення до генерального плану Києва були розроблені генеральні плани міст-супутників— Ростова, Василькова, Обухова, Полеського, Ворзеля, Боряки, Бучи. Група цих міст має суттєве значення для Києва. В них передбачено розташування підприємств, пов'язаних з його основною промисловістю. В найбільш мальовничих місцевостях розташовуються рекреаційні зони з необхідним обслуговуванням.

Різноманітність місцевих умов породила в містобудівництві України і різнобарвність містобудівних структур. Прикладом цього є розвиток міст Донецька і сусідньої з ним Макіївки. Для цих міст характерне дуже концентрована промисловість, обидва міста розташовані на глибоких вугленосних пластовищах. Виявилось доцільним злиття обох міст в єдиний міський організм. Головний суспільний центр «подвійного» міста розвивається у Донецьку. Обидва міста розташовані на берегах водоймища і з'єднані багатокілометровою магістраллю — проспектом Миру.

У 1967 р. був створений генеральний план реконструкції Дніпропетровська з розрахунковим терміном 25—30 років. У 70-ті роки вздовж ріки був споруджений залізобетонний колектор, збудована зелена красива набережна. Вздовж Дніпра піднялися нові житлові масиви.

У 70—80-ті роки велике поширення мало індустриальне житлове будівництво на базі типових рішень. В КиївЗНДІЕПІ була розроблена система типових блок-квартир із обмеженою кількістю уніфікованих елементів. Це різко підвищило збірність індустриальним методом будівників, але, на жаль, зменшило варіантність об'ємно-планувальних рішень. Аналогічні недоліки мали широке розповсюдження практично у всіх регіонах України, що зробило сучасне життя одноманітним, позбавленим будь-яких індивідуальних признаков. За цієї обставини і архітектура, і будівництво житла підлягали в середині 80-х років суворій професійній критиці.

Образотворче мистецтво

Перші десятиліття ХХ ст. — складний з точки зору гострих соціальних суперечностей і художніх пошуків період українського образотворчого мистецтва.

В цей час творять митці різноманітних мистецьких напрямів, серед яких І. Бродський, С. Васильківський, Б. Греков, М. Івасюк, Ф. Красицький, М. Кузнецов, М. Пимоненко та ін.— переконані реалісти. Поруч з ними — О. Богомазов, зачинатель українського авангарду; М. Бойчук, представник нової течії, в основі якої лежали конструктивні особливості візантійського та давньоруського живопису домонгольського періоду, «фундатор» школи візантійського відродження; В. Єрмілов — видатний представник конструктивізму; О. Екстер (Григорович) — одна із зачинателів українського та російського кубофутуризму та ін.

Поширюється значення і культурний вплив таких крупних центрів, як Київ, Одеса, Харків, а згодом і Закарпаття та Буковина. Місцеві творчі об'єднання, що створюються в той час, «Звіно», «Кольцо», «Голубая линия», «Будяк», «Выкусъ», активно впливають на поширення географії виставочної діяльності художників, формують нові вимоги мистецтва, які суттєво відрізняються від творчих настанов попередників і старших сучасників.

Нова генерація українських художників (Е. Агафонов, О. Богомазов, М. Бойчук, К. Васильєв, В. Єрмілов, В. Баранов-Россіне, М. Жук, В. Косарєв, О. Кульчицька, О. Мурашко, М. Синякова, О. Екстер, І. Труш, Н. Шифрін, С. Шор та ін.) відмовляється від моралізаторства і живописного аскетизму. Жанр побутової картини з літературно розробленим сюжетом, зовнішньою оповідністю втрачає серед них свою привабливість. Вони почали захоплюватися декоративністю колірних сполучень, пружним рухом лінії, відчуттям неповторної сили процесу творення. Прагнення молодих митців не тільки споглядати, а й створювати пластичну структуру внутрішнього світу людини в її складних і багатогранних зв'язках з навколишнім світом відповідало змісту епохи соціальних катаклізмів та небувалих досягнень у галузі науково-технічного прогресу. В цих умовах портретний живопис посідає все більш важливе місце, впливаючи на інші жанри. Портрет того часу набуває нових рис синтетичності й концептуальності. Він вбирає в себе досвід парадного портрета XVII—XVIII ст., досягнення імпресіоністів у живописному засвоєнні пейзажу та інтер'єра, запроваджує у своїй декоративній системі барвистий світ народного мистецтва.

З початку другого десятиріччя в портретному жанрі стали відбуватися зміни. Динамічна композиція портрета періоду модерна змінюється підкресленою рівноцінністю в ньому людських постатей та доволішніх речей, тобто своєрідним переліком об'єктів зображення на полотні («Наречена», «Три віки» Ф. Кричевського; «Селянська родина» О. Мурашка; «У свято» О. Кульчицької та ін.). Цей новий художній принцип багато в чому перегукується з народною українською картиною, композиційна структура якої все більше привертає увагу і зацікавленість молодшого покоління живописців.

Модерн у царині українського мистецтва визначився позитивною стороною: його провідні майстри (М. Жук, В. Кричевський, М. Бойчук та ін.), відштовхнувшись від японської гравюри, зуміли належно оцінити і здобутки національної культури. Прикметною особливістю в українському мистецтві була відсутність сентиментальної манірності, захоплення декоративізмом та натуралістичною рослинною орнаментикою.

У перші пореволюційні роки українська образотворчість розвивалася у жанрі агітаційного плаката. Тоді були відомі художники О. Хвостенко-Хвостов, А. Страхов, А. Петрицький, У. Падалка, М. Жук, Р. Світлицький, О. Довженко та ін. Політичні плакати закликали до боротьби проти інтервентів, до будівництва нового життя. Згодом на провідні позиції в живопису вийшли В. Касіян, М. Дерегус, П. Горілий.

У 1919—1920 рр. була проведена націоналізація міських художніх музеїв, а також приватних колекцій. На цій основі були створені державні музеї українського мистецтва в Києві, Харкові, Одесі, Катеринославі, а потім — і в усіх обласних центрах і великих містах України. Бралися на облік пам'ятники архітектури, мистецтва, старовини. Водночас було знищено чимало церковних споруд, в процесі боротьби проти «релігійного дурману».

У 20-х роках йшов процес перетворення художніх училищ Києва, Харкова та Одеси на учбові заклади, що сприяло активізації образотворчого життя в Україні.

У 30-х роках в українській образотворчості формувался і набував сили напрям соціалістичного реалізму.

лізму, відбувався процес освоєння актуальної ідеологічно ангажованої тематики. На республіканській художній виставці 1937 р. були представлені роботи Ф. Кричевського «Переможці Врангеля», «Веселі джарки»; М. Самокиша «Запорожці відбивають полонених»; «Бій під Бахчисараєм», «Полтавський бій», Л. Мучника «Підвіз провіанту до броненосця «Потьомкін» і «Повстання на крейсері «Очаков» та ін. Ці полотна відзначилися мальовничістю й правдивим відображенням історичних подій.

Найвизначнішими представниками українського живопису того часу були М. Бойчук, О. Павленко, О. Мизін, М. Дерегус, Д. Шавикін, О. Любимський, М. Рибальченко та ін.

Традиції українського народного малярства розвивали в своїх роботах І. Гончар, Г. Собачко, М. Приймаченко, П. Власенко, О. Саєнко та ін.

Згуртуванню сил українських скульпторів на початку ХХ ст. сприяли міжнародні конкурси та створення пам'ятника Т. Шевченку. У цих конкурсах виступали вже відомі, як Ф. Балавенський, так і молоді українські майстри М. Гаврилко, І. Кавалерідзе, Р. Кузневич, М. Парашук та російські митці М. Андрєєв, С. Волнухін, О. Матвєєв, Л. Шервуд та ін. Ні один із проектів, надісланих на конкурс, не був схвалений. На жаль, події першої світової війни не сприяли продовженню конкурсних програм, але, незважаючи на все це відбулося піднесення національної школи пластики. Почала формуватися і яскраво проявлятися особливість таких майстрів пластики, як І. Кавалерідзе, В. Іщенко, П. Соколов, П. Війтович, А. Попель, М. Паращук, К. Кузневич та ін. Визначальною і всесвітньовідомою творчою особливістю серед них був О. Архипенко. Важко чітко визначити періоди його творчості, бо майстер був у постійних мистецьких пошуках: то він зосереджував увагу на розв'язанні суто символічних та формальних проблем, використовує для цього різні за фактурою матеріали (дерево, метал, скло), колір; то його займає проблема руху, порожній простір. Щодо останнього, то саме порожній простір пластики як активний діючий елемент загальної композиції, є творчим внеском Архипенка в мову пластики ХХ ст. Пластичні ідеї О. Архипенко мали історичний вплив на розвиток світового мистецтва: архітектури та дизайну. Майстер ут-

ворив машину — механічну картину, на якій змінюються форми — «архипентуру». «Архипентуру» було продемонстровано у 1929 р. в Нью-Йоркській галереї Андерсена, після переїзду митця до США.

У 20-х роках продовжувала свій розвиток монументальна скульптура, чимало доробків якої присвячувалося образам В. І. Леніна, Й. Сталіна, Т. Г. Шевченка. Серед найкращих пам'ятників цього часу є монумент Г. С. Сковороді — українському філософу-мандрівнику, поету-гуманісту, зведений з нагоди 200-річчя з дня його народження у Лохвиці за проектом скульптора І. Кавалерідзе.

Визначними подіями в монументальному мистецтві України в 30-х роках було спорудження пам'ятників Т. Г. Шевченкові у Харкові (1935), Києві (1939), й Каневі (1935) за проектом скульптора М. Манізера.

Після возз'єднання Західної України з УРСР надбанням усього українського народу стала творчість відомих художників краю І. Труша, О. Кульчицької, А. Монастирського, Я. Музики, Й. Куриласа, Р. Сельського, Г. Смольського та ін.

Основною темою образотворчого мистецтва в післявоєнні роки були події війни, героїзм народу. Поряд з воєнною тематикою у творчості живописців, графіків, скульпторів дедалі вагоміше місце посідали події історичного минулого, мирна праця народу у післявоєнні роки, образи сучасників.

Продовжувалася розробка шевченківської, історико-революційної тематики; в живопису почесне місце посідає історичний, побутовий жанри, жанр пейзажу, портрета.

Серед шевченківців добре знайі Г. Меліхов, Д. Безуглий, М. Божій, В. Патак, В. Ючай, серед портретистів — С. Григор'єв, В. Барський, В. Зарецький, Ю. Киянченко, М. Антончик, серед пейзажистів — О. Шовкуненко, М. Глущенко, С. Шишко, Г. Чернявський, Г. Гавриленко. Тема сьогодення осмислювалася в творах Т. Яблонської, Г. Голембієвської, Д. Чичкана та ін.

Сучасна книжкова графіка представлена оригінальною творчістю відомих художників Г. Якутовича, О. Базилевича, Г. Гавриленка, О. Донченка та ін. Їхні цикли ліногравюр до творів О. Гончара «Тронка», Т. Шевченка «Кобзар», І. Котляревського «Енеїда», М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», О. Коби-

лянської «Земля» засвідчують зліт української графіки.

Народне декоративно-прикладне мистецтво набуло великого поширення протягом останніх десятиріч. Продовжували розвиватися народне ткацтво, художній розпис, вишивка, кераміка, різьблення, обробка металу, інкрустація та ін. жанри цього мистецтва.

В українському образотворчому мистецтві найзагадковішим і незаним став період 60—80-х років. Саме в цей час остаточно сформувалася своєрідна двошаровість художнього життя, при якій численні виставки відбивали лише один — «верхній», офіційно заохочуваний шлях розвитку образотворчості, інший, «глибинний», що не вмещався в загальноприйнятні рамки, залишався поза увагою і глядача і критики.

Неофіційне мистецтво — явище звичайне для тоталітарного суспільства та його культури. Але суто вітчизняне неофіційне мистецтво не мало аналогів навіть у співвідношенні з культурою колишніх соціалістичних країн, де художній процес являв єдиний, хоч і сповнений протиріч, багатоманітний потік, в якому досить мирно співіснували і авангард, і традиційна класична орієнтація, і масова, і підкреслено елітарна сфери, і цілком індивідуальні прояви, і дрібні місцеві школи.

Своєрідність художнього життя в Україні, де всі консервативні тенденції виражалися чи не найбільш повно і концентровано, привела до різкого розподілу дозволеного і недозволеного, куди заносилося все, що позначено рисами індивідуального пошуку. Природно, що утворене таким чином неофіційне, неортодоксальне, нонконформістське мистецтво було не однорідним. В Україні з 50—60-х років намітилися два основних напрямки. Перший — не відривав, а співставляв себе із світовим художнім процесом. Широкі обрії світової культури, що розкрилися перед українськими митцями тільки наприкінці 50-х років, привели до осмислення художньої ситуації попередніх десятиріч і усвідомлення цього часу — як втраченого, саме в цей період було зафіксовано значне відставання від світового мистецтва з його постійними інноваціями. Виникло бажання надолужити втрачене, увійти до загальносвітового контексту пошуків. Другий напрямок, починаючи з 60-х років став цікавитися темою національного відродження, стверджував цінність і зна-

чення національної культури, завдання відродження і розвитку на новому етапі місцевих художніх традицій, тому і виникає постійний інтерес до народної творчості, її естетичних і етичних цінностей. Але і перше, і друге прагнення були далеко за межами офіційних нормативно-догматичних настанов про магістральну лінію в радянському мистецтві, які розповсюджувалися і на моральні, і на тематичні, і на суто формально-пластичні його ознаки. Тому до неофіційного часто потрапляло мистецтво, не ангажоване соціалістичною ідеєю, не затурбоване суспільною проблематикою.

Порівняно з московським чи ленінградським андеграундом, українське образотворче мистецтво не несло в собі альтернативного ідеологічного пафосу чи програмної соціальної критики. Його інтереси зосереджувалися, перш за все, на суто художніх проблемах. Через особливості художнього життя і соціального клімату серед українських митців не було об'єднань, угруповань з чітко або нечітко визначеними естетичними, образними платформами.

Сьогодні наше відношення до неофіційного мистецтва — це відношення до певного історичного явища, що характеризує саме період 60-х — першої половини 80-х років. І хоча деяка естетична регламентація дається взнаки і досі, як культурний феномен воно вже не існує. Але загальну картину сучасного мистецтва визначає не тільки молодше покоління, що вийшло на арену художнього життя у другій половині 80-х років, а й ті митці, творчість яких формувалася десять і двадцять років тому і не втратила своєї художньої цінності. Тому, мабуть, доцільніше буде розглядати сучасне мистецтво не лише, так би мовити, за принципом «зміни поколінь», а як єдиний процес, в якому нові явища не тільки заперечують попередні, а багато в чому виростають з них і навіть розвивають їх естетичні традиції в новому художньому контексті.

Очевидно, що своєрідність мистецтва формується в тісному зв'язку з загальними особливостями духовного клімату. В даному разі можна виділити кілька його головних рис: це сильна національно-фольклорна течія, що впливає не лише на естетичні уявлення, а значною мірою й на етичні мотиви творчості; зверненість скоріше не до внутрісоюзної, а до світової

художньої ситуації, певний еклектизм засвоєння традицій світової культури; деяка консервативність образно-естетичних уподобань. Може тому, в українській образотворчості помітно не позначилися концептуальне мистецтво, чи поп-арт, не поширені інсталяції та асамбляжі. Вона (образотворчість) розвивається в більш-менш традиційних сферах, зберігаючи традиційні естетичні якості в найрізноманітніших пластичних системах. Можливо, ця риса пов'язана саме з національною традицією, для якої характерно образно-поетичне світовідчуття і відтворення світу. Тому така поширена інтелектуальна гра в мистецтві не займає тут помітного місця.

Напрямки, що склалися в українській образотворчості, суттєво відрізняються від зовнішньо близьких зарубіжних тенденцій. Тому використання загальноприйнятих термінів носить тут досить умовний характер. Відмінність полягає в тому, що кожний з них не існував у чистому вигляді, багато в чому наближаючись до вітчизняних традицій, відчуваючи на собі постійний вплив загального культурно-мистецького контексту і значною мірою корегуючись місцевими естетичними уявленнями. Тому помилкою було б розглядати сучасне українське мистецтво лише як відбиток світових художніх напрямків. Навпаки, своєрідність і мистецька значущість все більше вводять його певною і яскравою частиною в загальний художній процес.

Щодо головних шляхів розвитку українського мистецтва протягом 60—70-х років, то схематично їх можна окреслити. По-перше, це неофольклорний напрямок — кінець 60-х — початок 70-х років, представлений творчістю І. Марчука, А. Антоюка, О. Стецька, В. Пасивенко та ін. Своєрідність його визначається переплетінням традицій національного, народного і світового мистецтва. Експресіонізм, сюрреалізм, сприйняті через етику та образну метафоричність фольклору, формували особливості індивідуального творчого бачення цих художників. В окремих випадках тут можна говорити і про певний рафінований примітивізм, трактований в дусі новітньої стилістики. Творчість цих художників тісно пов'язана з загальними проблемами мистецтва 70-х років, з його інтересом до національної історії та місцевих традицій, з його ме-

тафоричністю та особливою увагою до морально-етичних проблем.

Національна хвиля об'єднує всі покоління українських митців, набираючи в кожному з них нового звучання.

Певною мірою і суто модерністичні напрямки відбили вплив національної традиції. Це стосується і нефігуративного живопису, який майже у всіх важко віднести до чисто абстрактного, бо він дуже конкретний за відчуттям, будується на графічно узагальненому логічно-емоційному сприйнятті все ж таки реального світу.

Це твори О. Дубовика — одного з найпослідовніших модерністів, який розвиває традиції супрематизму і конструктивізму, пізнього кубізму, збагачуючи їх чисто національною оповідністю, активною кольоровою драматургією. Тут слід назвати також В. Цюпка, О. Стовбура, М. Кривенка, П. Керестея.

Окреме місце займає творчість Ф. Тетянича — художника, що працює в досить рідкому напрямку семантичного мистецтва, створює інсталяції, ансамбляжі і об'єкти з філозофсько-екологічним підтекстом, розробляє принципи «мистецтва середовища». Поряд з ним можна поставити молодого художника В. Ажажу, що працює в галузі концептуального живопису, створює об'єкти на основі радянської символіки та побутових предметів, інтерпретуючи їх то в дусі соц-арту, то як суто формально-пластичні елементи композиції.

Але загалом українське модерністичне мистецтво розвивалося в річищі чистого живопису, де особливе місце належить групі одеських митців. Слід зазначити, що одеський андеграунд — досить своєрідне явище в художньому житті України. Порівняно з іншими місцями, де творчі інтереси неортодоксальних художників були дуже розрізнені, тут в 70-ті роки склалося активне творче середовище, що мало своє внутрішнє життя з квартирними виставками, самовидавницькими каталогами, постійними спілкуваннями. Все це вплинуло на створення певної мистецької єдності. Значною мірою тут можна говорити про існування школи, якщо вважати її ознакою прихильність художників до якоїсь образної системи, хай і трактованої дуже вільно й індивідуально. В цьому відношенні характерними рисами «одеської школи» стала певна камерність, принципова живописність, що утверджувалася через

підкреслену станковість, професійну зробленість твору, особливу увагу до мікроформи картини, інтересу не до сюжету, а скоріше до зображального мотиву, що владний нести суто кольорово-пластичні, підкреслено живописні імпульси, орієнтацію на традиції європейського мистецтва ХХ ст. Найбільш виразно ці ознаки виявилися в творчості Л. Ястреб, В. Цюнка, В. Маранюка, О. Волошина, В. Басануя, Е. Рахманіна. В образній системі їх творів відбилася і аналітично-формальна інтерпретація кольорової побудови іконопису, і особлива увага до естетики білого кольору, що стає тут одним з об'єднуючих і в той же час формоутворюючих засобів.

Експресіонізм в українському живопису представляє В. Григоров. Його майже графічно-монохромні роботи відображують драматичне світосприйняття художника, часто сповнені соціального пафосу. Однак в чистому вигляді експресіонізм не набув широкого розвитку, бо притаманне йому підкреслено-вільне самовираження чистіше більш стриманої і опосередкованої форми. В цьому відношенні привертає увагу творчість П. Грицика. Драматичні, пластично узагальнені роботи тяжіють до певного символізму, що несе в собі виразні ознаки реальних колізій сьогодення і водночас здатний викликати більш широкі асоціації.

Неопримітивістський напрямок представляє А. Шопін. Примітив як художнє явище, що відображує стійкі, естетичні ідеали масової свідомості, виник як певний «пост-фольклор» в сучасній культурі. Його наївність та безпосередність, орієнтація на підкреслену красивість іронічно перетлумачується і блискуче балансує на грані справжнього мистецтва і кіча, наче підкреслюючи ту широту естетичних смаків, розмаїтість критеріїв, що відбивають парадоксальність сучасної художньої ситуації. В цьому відношенні творчість А. Шопіна може бути сприйнята як певна претеча новітнього постмодернізму, з його відкритістю до найширшого «космосу», гротеском та іронією, сумішшю образів, традицій, естетичних рівнів.

У 60—70-ті роки сформувалися і «порубіжні» явища в образотворчості, що існували на грані офіційних та неофіційних сфер. Творчість Ю. Єгорова, В. Рижих, Г. Неледві, М. Степанова, Т. Сільваці, з одного боку, змикалася із загально світовими процесами, з другого — була пов'язана з розвитком саме радянсь-

кого мистецтва. Насичені свіжими враженнями життя, засновані на вітчизняних реалістичних традиціях, твори цих авторів все ж чимось не задовольняли офіційних вимог, а тому особливо не популяризувались. Причиною цього була внутрішня незалежність від усталених завдань, прагнення шукати свої самостійні шляхи у мистецтві. Часто художники експонували свої твори за кордоном, у Москві, інших місцях, у себе ж вдома лишаючись певною мірою в тіні.

З середини 80-х років помітився новий етап еволюції в художньому житті, що позначився поступовим, але неухильним зближенням офіційного та «неофіційного» мистецтва. Соціальні передумови цього процесу зблизилися і об'єдналися з іманентною потребою самої культури.

Покоління молодих художників, що розпочало свій творчий шлях в цей час, стало першим в українській образотворчості, яке не відчувало на собі адміністративного тиску та естетичної регламентації, першим, чие становлення відбувається по-справжньому нормально. Нинішні молоді вільно почувають себе в атмосфері світової культури, добре обізнані з течіями сучасної образотворчості. Вони прийшли в образотворчість в епоху постмодернізму, яка розширила образно-естетичні уявлення. Якщо класичний модернізм абсолютизував принципове новаторство, стилістичну чистоту та єдність, передбачав постійну зміну образно-пластичних систем, що претендували на створення певних моделей естетично-філософського відтворення світу, то особливість постмодернізму в його принциповій безстильності, еkleктиці, яка виражає нову «екологічну» цілісність людського буття та самого мистецтва.

У ньому нема сьогодні ані тупікових напрямків, ані протиборних сил, воно не створює нової ієрархії цінностей. Його антираціоналістичність і безмежно широке сприйняття життя з його фантазмагоричною абсурдністю апелює до загального культурного контексту, дозволяючи найвільніші інтерпретації.

Тому в творчості молодих домінує не стільки тяжіння до якогось стилістичного напрямку, а перш за все індивідуальне самовираження. У зв'язку з цим якось систематизувати калейдоскоп їх пошуків можна скоріше за внутрішньою спрямованістю, ніж спираючись на формально-пластичні ознаки.

Можна виділити художників, що продовжують традиції модернізму. Це М. Кривенко, О. Бабак, О. Животков, С. Паніч, П. Керестей, І. Величко, М. Гейко, А. Лавриненко, Г. Волков, В. Покиданець, О. Маркитан тощо.

Однією з характерних рис сучасного мистецтва є звернення до притчи. Як відомо, цей жанр визначається умовністю місця та часу дії, архітипічністю образів. У той же час властивий їй моралізаторський пафос розчиняється в творах художників у неоднозначності самого підходу до зображення, в його гротесковості, навмисній естетизації абсурду.

У мистецтві молодих з'являються, хоча й не численний, але вагомий в художньому плані соціально-критичний напрямок, який відбиває реалії нашого життя з характерної притчево-опосередкованої іронічної точки зору.

Молоді художники працюють і в дусі «нових диких», але порівняно з європейськими майстрами, їх живопис більш стриманий і пластично, і емоційно. Крім того, певною мірою пов'язаний з нашим соціально-культурним контекстом, здатний викликати досить проворі асоціації з реальністю.

Найбільш помітне місце займає той напрямок трансавангардного живопису, що сформувався під знаком певного необарокко. Це твори С. Ликова, В. Рябченка, О. Ройтбурда, О. Гнилицького, О. Некрасової, О. Голосія, В. Клименко (Трубіної).

Ім притаманне відкрито драматичне світосприйняття, інтерес до створення авторської неоміфології, яка то інтерпретує історичні образи, теми, сюжети, то на їх основі будує нові твори. За зовнішньою, часто гротесковою, а то й комедійно-іронічною формою приховується глибоко серйозне ставлення художників до творчості, мистецтва, життя, яке часто відчувається і відбивається ними як трагічна самоіронія.

Рисами, що об'єднують мистецтво 80-х років, що визначають його як окреме явище, виступають ствердження через заперечення, заперечення як позитивна якість, іронія і гротеск, естетизація абсурду та підкреслення суміші різних змістовних рівнів та перекрученість значень, широке сприйняття світу і залучення до нього найрізноманітніших явищ.

Особливості художнього життя основних регіонів України та Української діаспори

Розділ 9

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Особливості культурного життя регіону

За сучасними уявленнями Українське Полісся є регіоном, що зі сходу на захід простягається всім північним краєм України і разом із суміжним Білоруським Поліссям, так званим Брянсько-Жиздринським Поліссям у Росії, Люблінським Поліссям у Польщі належить до однієї із своєрідних історико-етнографічних областей слов'янського світу — Полісся. За однією з гіпотез на території цього регіону (а саме, в басейні річки Прип'ять) з'явився осередок слов'янської прабатьківщини. Слід також відзначити, що на землях Полісся людина оселилася ще за доби раннього палеоліту. Так, археологами була знайдена стоянка віком 100 тис. років поблизу Городища Черняхівського району на Житомирщині.

Назва Полісся як географічне визначення конкретного регіону в Східній Європі має давнє походження. Вона зустрічається вже у працях давньогрецького історика Геродота. У Галицько-Волинському літописі під 1274 р. розповідається про князя Мстислава, який воював на Поліссі. Це поняття вживають польські історики XV—XVI ст. (Я. Длугош, М. Кромер, М. Стрийковський). Щоправда, різні автори позначали цією назвою неоднакову територію — зменшували її або збільшували. Різне окреслення полісського історико-етнографічного ареалу мало місце у XIX ст. Та й досі це питання остаточно не з'ясоване.

Сутність назви Полісся споріднена зі словом ліс (лісиста місцевість, біля лісу). Аналізуючи дані порівняльного мовознавства вчені звертають увагу на балтійський аналог цієї назви («Pala», «Pelesa», «Pelysa»), що означає в литовській і латинській мовах характерний для Полісся болотистий ландшафт, багnistий ліс. Тому небезпідставною є думка про балтсько-слов'янську спільність кореня назви полісся.

Українське Полісся згідно із сучасним етнографічним районуванням на півночі межує з Білоруссю і охоплює північні райони Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської, Чернігівської та Сумської областей. У західній частині до нього історично і на основі мовно-етнографічних даних належать південна смуга Брестської області (нині у складі території Білорусі) і Підляшшя (нині у складі Польщі). Південна етнографічна межа Українського Полісся визначається приблизно від Західного Бугу і далі на схід за умовною лінією північніше міст Володимир-Волинський, Луцьк, Рівне, Новоград-Волинський, Житомир, Київ, а на лівобережжі — Ніжин, по річці Сейм до сучасного кордону України з Росією у Курській області.

Залежно від положення щодо Дніпра Українське Полісся поділяється на правобережне і лівобережне. Відповідно поширені назви Східне і Західне Полісся. Західне називають також прип'ятським, Східне — наддеснянським. У науковій літературі зустрічається і поділ Полісся відповідно до адміністративного районування: в минулому — на Волинське, Київське, Чернігівське (за назвою губерній); а в наш час — Волинське, Рівненське, Житомирське, Київське, Чернігівське (за назвою областей).

Історичною долею населення Українського Полісся здавна тісно пов'язане з іншими регіонами України, суміжними з Білоруссю та Росією, що вплинуло певним чином на характер культурного життя. Етнографічна східнослов'янська спорідненість цього регіону має глибоке коріння, що сягає праслов'янської минавшини, часів формування Київської держави. Вона ґрунтується на активній участі жителів різних його частин у козацько-селянських війнах, національно-визвольних змаганнях українського народу, на жвавих економічних і культурних стосунках. Характерною рисою, насамперед, традиційно-побутової культури є те, що в ній збереглося чимало архаїчних елементів,

що свідчить про певний її консервативізм. Культурні традиції не однаково розвивалися на всій території Українського Полісся, у різних місцевостях вони відзначаються певними регіональними особливостями. Походять вони, очевидно, з часу розселення тут різних племен (літописних волинян, древлян, дреговичів, житичів та ін.), від приналежності різних частин Полісся після розпаду держави Київська Русь до різних державно-політичних утворень (Великого Князівства Литовського, Польщі, Росії), переорієнтацій і змін господарсько-економічних і культурних відносин, особливостей міжетнічних контактів, певної природної ізольованості цього краю.

Отже саме традиційно-побутова народна культура Полісся в сукупності регіональних різновидів і місцевих своєрідностей є певним феноменом, що комплексом характерних рис відрізняється від інших етнографічних регіонів України.

Освоєння ділянок землі між болотами, піщаними дюнами, в заплавах рік, на лісових вирубках, а також характер ґрунтів зумовили особливості в основній галузі традиційної господарської діяльності поліщуків — землеробстві. Залежно від місцевих кліматичних умов склався сільськогосподарський календар. Етнографічними особливостями позначені тваринницьке господарство, побут і звичаї пастухів тощо.

Поширеними традиційними видами занять населення Полісся були мисливство, рибальство та бджільництво.

Основними для Полісся в минулому були водні шляхи сполучення і відповідні транспортні засоби. Певні особливості характерні і для будівництва сухопутних доріг через болота з дамбами, кошицями, гатками тощо.

Для поліських поселень характерна одновулична забудова з орієнтацією садибного комплексу до вулиці. Поширеними були і хутірні поселення. Але найбільш розповсюдженим є замкнений тип забудови дворів, який вважається найдавнішим. Ці двори називаються підварками, де господарські та житлові приміщення споруджували компактно чотирикутником, об'єднані стінами і дахом. Для підварків характерні: двоє воріт з двосхилим перекриттям. У традиційних спорудах збереглися зрубна техніка будівництва, ар-

хайчні риси планування житла, його інтер'єру з неповторною поліською глинобитною піччю.

У II пол. XIX ст. відбулися помітні зміни в архітектурно-планувальній системі житла. Зокрема на Волинському та Київському Поліссі вони полягали у відокремленні так званої стежки — приміщення з функціональним призначенням льоху.

Слід відзначити, що поліський (північноукраїнський) тип житла і сьогодні має свої особливості. Йому притаманні переважаюча двосхила форма даху, досить широке використання дерева в оздобленні фронтонів, шалівок стін, фарбування дерев'яних елементів. Дещо зберігається і характер формування садиби, зв'язку між собою господарських споруд двору. В межах регіону вже не так помітно виділяються зональні особливості, але певною мірою відрізняється житло окремих місцевостей, приміром, волинське житло і житло Новгород-Сіверщини.

Комплекси жіночого і чоловічого вбрання поліщуків до нашого століття донесли чимало архаїчних особливостей — у матеріалі домашнього виготовлення, формах крою різних компонентів (наприклад, туніковидні сорочки, плетене з деревної кори і шкіри взуття), колориті, прикрасах і т. д.

Народний костюм цієї території був своєрідним. Чоловіки носили сорочку навипуск, поверх полотняних вузьких штанів, підпоясуючи вузьким шкіряним ремінцем. З кінця XIX ст., коли у вжиток входили фабричні тканини і змінювався крій штанів, молоді чоловіки і парубки вже заправляли сорочку в штани.

Сорочки прикрашали червоною і чорною вишивкою на комірі, маніжці та манжетах. Штани виготовляли з грубого полотна, тканого кожушком. Чоловіки поверх сорочки одягали безрукавку з домотканого сукна, довжиною до талії.

Верхнім одягом XIX ст. були полотняний кабатик, полотнянки з узорнотканого полотна. Весною та восени чоловіки ходили у сіраках та сукняних лейбиках. Верхнім теплим одягом була також свита з білого, сірого або ричневого сукна домотканого виробу. Крім цього, взимку носили одяг з овечих шкір — кожухи, толубчасті або пошиті до стану.

Головний убір — повстаний шоломок або сукняна магерка. На початку XX ст. ввійшли в побут картузи. Чоловіки взимку і влітку взували постоли і личаки.

Жіночий одяг тут до початку ХХ ст. зберіг значно більше стародавніх елементів. Для північної частини Полісся характерні сорочки, виготовлені з трьох частин домотканого полотна, додільні з прямими уставками, викладеним коміром. Декоративні засоби оздоблення жіночих сорочок Волинського Полісся дуже різноманітні: заволокування (затягання), хрестик, нашивані ткани узорі (перетик), настилування, ажурне вирізування (ризь) тощо.

Для комплексу одягу Волині характерна відсутність розстібних форм поясного одягу (виняток становить фартух).

Як нагрудний одяг носили безрукавки-шнуровиці поверх сорочки — приталені або дещо із заниженою лінією талії з фабричних вовняних одноколірних або квітчастих тканин. Різноманітністю відзначався верхній одяг з літніх форм — каптаники, куцани. Найпоширенішими були суконні білі свити з доморобної тканини з вусами на боках або на чотири фалди, оздоблені китицями. В осінньо-зимову пору одягали чимерки, гуньки, капоти, кожухи. З жіночих головних уборів відома старовинна намітка. Крім них носили хустки з доморобного полотна, а також пов'язували голову маленькими терновими хустками (кудлочками). Комплекс одягу доповнювався нагрудними прикрасами — намистом, пацьорками із скла. В усі пори року жінки ходили в личаках та постолах.

Деяка специфіка в одязі була на Лівобережному Поліссі. Жіночий поясний одяг складався з двох запасок з перетканими поперечними смугами. На свята одягали одноколірні або строкаті плахти, носили андорак. Невід'ємною частиною жіночого поясного одягу були фартухи, які закріплювали на талії. З головних уборів відомі очіпки, намітки, білі вишиті хустки.

Чоловіче вбрання складалося з небіленої полотняної уставкової сорочки. Влітку вона заправлялась у полотняні, а взимку — в суконні штани. На шкіряному поясі з правого боку завжди прикріплювали шкіряний гаманець з губкою, кресалом та кременем, а поряд з гаманцем — ремінну піхву для ножа. У північній частині Чернігівщини, Волині побутовала косоворотка з вишитою маніжкою. На сорочку одягали коротку корсетку. Взувалися чоловіки і жінки в постолі — ликові, лозові, липові, вербові та в'язові. Чоботи з'явилися на початку ХХ ст.

На громадському і сімейному побуті жителів Полісся більше, ніж в інших регіонах України, позначився і зберігся ще в ХІХ—ХХ ст. вплив общинних відносин і порядків: розподіл громадою общинних угідь, організація використання спільних пасовищ, лісів, лук, рибних виловів у ріках і озерах, трудової взаємодопомоги (толок). Громадський суд зберігає на Поліссі чимало елементів давньослов'янського «копного суду». В сімейному побуті домінуючими були усюї патріархального укладу — підпорядкування всіх членів сім'ї її главі — батькові.

Дослідники давно звернули увагу на багатство слов'янської архаїки; самотутні елементи у календарних і сімейних звичаях та обрядах Полісся, зокрема в провадах зими, весняних обрядах із закликаннями, співами, іграми, хороводами, ворожіннями, в русальних, купальських, колядних традиціях, у звичаях і обрядах, пов'язаних з різними трудовими процесами, народженням дитини, весіллям, смертю, у світоглядних уявленнях, віруваннях.

Регіональною специфікою відзначаються традиційні народні знання — способи і засоби самолікування, прогнозування погоди за різними прикметами, системи мір, уснопоеитична творчість, в якій особливе місце посідає обрядова пісенність, музичний інструментарій, прикладне декоративне мистецтво, зокрема вироби художнього ткацтва (рушники, скатерки, покривала, килими), які відзначаються різноманітністю техніки і декору, неповторна поліська вишивка. Для вивчення таїн цього складного ремесла навіть створювалися спеціальні учбові заклади. Відомо, що школу вишивки, очевидно, першу в українській землі ще у ХІ ст. організувала сестра Володимира Мономаха Ганна. В ній навчали майстринь, котрі вишивали речі церковного вжитку, князівський одяг тощо. У подальшому спостерігається вдосконалення техніки вишивки. Вже у ХVІ—ХVІІ ст. успішно розвиваються промисли гаптування в Києві, Чернігові та інших містах: Поступово формуються значні вишивальні центри. Наприклад, у Качанівці на Чернігівщині.

Здавна на Поліссі поширювалося ткацтво, яке було відоме вже в період Трипільської культури. Знаряддя, техніка ткання постійно, хоча й повільно, вдосконалювалися. Київська Русь вже знала ткацький верстат горизонтального типу. Ткали не тільки техні-

кою простого переплетення, а й складнішого — комбінованого. Літописи X—XII ст. вказують на виробництво тканин з льону і конопель. З вовняних шили свити, опанчі, серм'яги. Тканини декорували технікою вибивання (кам'яні штампи-печатки XI—XII ст. з Чернігівщини). Загалом це було домашнє ремесло, яке на Поліссі зберігалось упродовж віків, а на півночі регіону тривало до середини XX ст.

Значного розвитку серед поліщуків зазнало килимарство у XVIII—XIX ст. (особливо на Чернігівщині).

Посуд, як і кахлі печей, облицьовувальні плитки з розписним, рельєфним декором масово виробляли на території Полісся в XVII—XVIII ст. Своєрідним центром виготовлення таких кахель було м. Ічня на Чернігівщині. Відомі й інші місця гончарного промислу: на Волині — Володимир-Волинський, на Київському Поліссі — Горностайпіль, Вишгород.

Керамічний фігурний посуд, скульптуру, що призначалась для прикрашування житла, робили тільки окремі майстри. До найвідоміших належали І. Гончар (1888—1944), О. Желізняк (1909—1963) з Чернігівщини, Ф. Олексієнко з Києва.

Здавна, зокрема на Черкащині, Житомирщині побував так званий димлений посуд. Темно-сірий, аж до чорного, його колір — результат спеціальної технології, суть якої зводилась здебільшого до створення безкисневого середовища в печах під час їх випалювання.

Здавна на Поліссі виготовляли різноманітні вироби зі скла. У XVI—XVII ст. на Київщині, Чернігівщині та у деяких інших місцях з'являються так звані гутки — майстерні з виробництва скла. Виникали вони в багатих на ліс місцевостях (з дерева виготовлявся поташ — обов'язковий компонент для «варіння скла»). Із розплавленого скла за допомогою трубки або так званої понтії методом вільного видування майстри виготовляли різноманітний посуд — кухлі, чарки, штофи, сулії, баклаги тощо. Особливо цінувався фігурний посуд для різних міцних напоїв, наприклад, пляшки — «ведмеді», якими користувалися в свята та з нагоди урочистих подій. Із скломаси формували свічники, з неї виготовляли дитячі забавки — баранці, півники, а також жіночі прикраси, передусім намисто.

Посилене втягнення цього регіону вже починаючи з кінця XIX ст. у процес розвитку нових суспільно-

економічних відносин, розширення зв'язків з містом, осередками промислового виробництва зумовили значні зміни у традиційно-побутовій культурі, яка починає втрачати риси регіональної неповторності і загалом демонструвати ознаки занепаду.

Певною мірою проблематичною видається спроба визначення регіональних особливостей творення культури «на професійній основі». Адже на цей процес більш активно впливають суспільно-політичні чинники, які часто виявляються цілковито протилежними за своїм спрямуванням.

Так, ще за часів розквіту Київської Русі держава мала потребу не тільки енергійно асимілювати щось, а й здійснювати культурну експансію зі свого боку. Цей процес міг розпочатися лише за умов творення і розвитку власних культурних традицій. Як свідчать факти, саме на території Полісся найбільш жваво формувалися ті первісно регіональні риси культури, які поступово набували й загальнонаціонального значення. Саме тут відбувалося зародження української літературної мови і освіти, створювалися Київська та Чернігівська архітектурні школи, започатковувалися міцні іконописні традиції, збагачувалася сфера культурного співу (зокрема виник та званий «Київський розспів») тощо.

Пізніше на Поліссі загальнонаціональні традиції знайшли цікаве продовження у мистецтві так званого «козацького барокко» (приміром, в архітектурі — Миколаївський собор у Ніжині), а собори, збудовані за наказами гетьманів (зокрема, Миколаївський собор у Києві), засвідчили появу нового типу церкви, архітектура якої виражала ідею української державності. На Поліссі жваво впроваджувався так званий партесний спів у православну службу, а в Глухові відкрилася співацька школа. До речі, українські гетьмани визначили своїми основними резиденціями саме поліські міста Батурин і Глухів.

Як уже зазначалося, характер культурного розвитку Полісся значною мірою залежав від конкретної політико-економічної ситуації, що складалася в різних місцевостях регіону у певні періоди історії. Це обумовлювало неоднакову інтенсивність художніх процесів — їх активізацію на деяких територіях і послаблення — на інших. Так, за часів ускладнень у культурній ситуації на Київщині набирають силу культурні осеред-

ки Волинського або Чернігівського Полісся; Суттєво позначилися на культурному житті регіону неодноразові зміни політичного статусу певних територій за порівняно короткий історичний період. Досить згадати про Київ, яким прагнули заволодіти і Литва, і Польща, і Росія, що неминуче призводило до значних змін у культурних орієнтаціях. Вони часто відбувалися під диктовку «згори» (приміром, «полонізація» заступала «русифікацію» і навпаки). При цьому, як відомо, піддавався нівелюванню український національний елемент. Посилення цієї тенденції могло призвести до трагічних наслідків. Проте, здається, властивий Українському Поліссю здоровий консерватизм, що сприяв збереженню традицій українського фольклору, в такий спосіб підготував ґрунт для формування національно свідомої інтелігенції і забезпечив можливість для розвитку професійного мистецтва не лише у XIX, а й у XX ст.

Варто нагадати, що саме з Поліссям тісно пов'язана доля таких видатних діячів української культури XIX—XX ст., як М. Максимович, Т. Шевченко, Леся Українка, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Олена Пчілка, М. Коцюбинський, А. Кримський, М. Рильський, П. Тичина, І. Кочерга, Б. Тен, М. Лисенко, Б. Лятошинський, К. Стеценко, В. Косенко, Зоя Гайдай, М. Садовський, Лесь Курбас, О. Довженко, М. Старицький, В. Штеренберг, І. Сошенко, М. Мурашко, В. і Ф. Кричевські та багато ін.

Література

Як свідчать факти, українське письменство зародилося саме у поліському краї ще за часів Київської Русі.

Нині важко сказати — мали чи не мали до впровадження християнства наші предки своє письменство, адже ніяких слідів його до нас не дійшло. Навіть давні пам'ятки літератури християнської доби прийшли до нас у пізніших, до того ж — північних, копіях. Отже твори, писані в Києві, багато чого повинні були втратити перейшовши через руки північних переписувачів та редакторів, які нівелювали місцеві ознаки і вносили інші мовні форми. Відомо також, що основні жанри книжного письменства перейшли до Києва з інших країн. Лише згодом на підготовленому й розробленому перекладною та запозиченою літературою

полі виростає і оригінальне письменство, правда, зі слідами впливів та запозичень із чужих джерел, але органічно перероблених. З'являється ціла фаланга письменників (митрополит Іларіон, Клим Смолятич, Кирило Туровський, Феодосій Печерський, Нестор, Георгій Зарубський, Серапіон та ін), зародки літературної манери, що вже у першій половині XII ст. виявили себе розпочатою літературною полемікою.

Серед письменників 'старокиївської доби більшість належали до київського духовенства, адже вони з відомих причин складало головні кадри тодішньої інтелігенції. Через те і в старому українському письменстві, оминаючи навіть такі пам'ятки практичного значення, як церковно-службові книги, з одного боку, та збірки юридичних норм («Правда Руськая»), з другого — найбільше зустрічаємо творів релігійно-духовного змісту: церковних оповідей, послань, житій святих, подорожей у святі місця тощо. Настроєм своїм до цієї духовної літератури вельми наближаються й історичні твори, зокрема — літописи. І тільки поодинокими острівцями стоять у давньому письменстві такі цілком світські твори, як «Моління Заточника» або славне «Слово о полку Ігоревім».

За часів руйнування Києва як центра староруської культури відбувається значний занепад і давнього письменства. Заснування у XIV ст. і зріст русько-литовської держави, потім поєднання з Польщею, що розчинило перед Україною двері з Західної Європи, можна вважати початком нової доби письменства України. До того ж, документально встановлено, що протягом XIII—XIV ст. цілком визначилися лексичні й фонетичні прикмети української мови.

Під впливом відомих політичних обставин на початку XVII ст. центром просвіти й письменства стає знову Київ. І це було новим кільцем у ланцюзі історичних споминів і традицій. У Києво-Печерській лаврі з її друкарнею збирається другий після острозького гурток учених, що прийшли сюди слідом за відомим Є. Плетенецьким. Цей гурток проклав дорогу в культурній роботі Київському Богоявленському братству та заснованій ним братській школі, яка на початку свого існування витримала важку боротьбу за вплив на свідомість українців. Адже її конкурентами у Києві були школи домініканські та єзуїтські, значно

краще влаштовані і з матеріального, і з педагогічного боку, до того ж і з кар'єрного погляду привабливіші.

Однак вже після реформи Петра Могили в 30-х роках XVII ст. Київська академія (тоді ще колегія) виробляє нові форми освіти й письменства і стає розсадником учених мало не на всю Слов'янщину, законодавцем літературних форм і мод, заступником літературних традицій. Таку величезну роботу вона здійснювала аж до кінця XVIII ст. Слід додати, що академія в цей період стала також осередком драматичного письменства, яке дійшло найвищого свого розвитку у Ф. Прокоповича та Ф. Трофимовича.

Зважаючи на те, що давня українська література творилася цілим конгломератом мов: латинською, польською, книжною і народною українською, старослов'янською і навіть грецькою, її доля значною мірою залежала від того, яким шляхом піде освіта на Україні. Петро Могила з колом своїх прибічників (так званий Могилянський Атеней) скеровує освітній рух у латино-польський бік, не заперечуючи, однак, і потреби в старослов'янській та книжній мові. Отже в Києві виникає нове явище — полономовна українська література, яка вже нічим не в'язалася з літературою польською.

На цей час припадає формування нового осередку письменства у Чернігові, душею якого став Лазар Баранович. Він згуртовує біля своєї друкарні ціле гроно поетів, які видають тут свої книги польською та давньоукраїнською мовами. Поети цього кола (І. Величковський, Л. Крцонович, Д. Туптало та ін.) оспівують героїчні діяння свого народу, пишуть розмислову філософську лірику, шукають у формі й поетичній техніці, дають цікаві зразки вірша-епіграми.

Межа XVII—XVIII ст. вважається кульмінаційним пунктом розвитку літератури українського барокко загалом. Тексти ускладнюються, перенасичуються образами і символами античної міфології, і вже Ф. Прокопович виступив проти цих надмірностей.

Після смерті Л. Барановича центральною літературною постаттю в Чернігові стає Іван Максимович, який створює блискучі обробки світових сюжетів. Літератори, що групуються навколо нього, гордо називають себе «неопоетами Чернігівських Атен».

Останнім, однак, актом чернігівської літературної школи треба визнати чималий рукописний збірник

середини XVIII ст., який містить ряд епітафій, віршів на похвалу, панегіриків на честь чернігівського єпископа А. Дубневича.

На жаль, у другій половині XVIII ст. з відомих політичних причин відбувається занепад двох основних друкарень — Київської та Чернігівської, а також послаблення значення Київської академії як духовного центру України. Проте на Поліссі ще з'являються значні творчі індивідуальності, зокрема волиняк Тимофій Щуровський, який друкує власну поезію, п'єсу з української історії та велику кількість філософсько-медитаційної поезії.

Як відомо, перші парости так званої нової української літератури з'явилися не на поліських землях. Загалом же характер розвитку нової літератури можна порівняти із жевріючим вугіллям, яке раз у раз спалахує яскравим вогнем у різних місцях. Так і пульс літературного життя в різних регіонах України неодмінно змінює свою частоту. Виходячи з цього намагаються виділяти полтавсько-харківський період українського письменства (від 1798-го до 40-х років XIX ст.), перший київський період (ранній Т. Шевченко і кирило-мефодіївці); період петербурзький («Основа» й гегемонія П. Куліша); другий київський період (з 60-х років до Емського указу 1876 р.); період киево-львівський з перевагою Львова (з 1876-го по 1906 р.); другий киево-львівський період із перевагою Києва (1906—1920), тобто до появи так званої радянської літератури.

Можна зробити поправки з огляду на провінцію і звернути увагу на принаймні два поліських осередка — чернігівський, де наприкінці XIX на початку XX ст. зібралася поважна група літераторів (Б. Грінченко, В. Самійленко, М. Чернявський, М. Коцюбинський), та житомирський. Останній досі залишається мало дослідженим, отже логічно приділити йому більше уваги.

Не зважаючи на те, що Житомир довгий час вважався глухим провінційним містом, саме тут у 1841 р. з'явилася одна з найцікавіших п'єс української драматургії першої половини XIX ст. — «Повернення запорожців із Трапезунда» Кароля Гейнча. Заслуговує уваги й те, що біля Житомира мешкали і не раз у ньому бували польські письменники так званої української школи, зокрема М. Чайковський, який писав

повісті з сучасного та минулого українського життя. У Житомирі бував також Тимко Падура, який жив у тій самій Махнівці, звідки родом історик В. Антонович. Вже у середині XIX ст. тут жили Л. Совінський, який переклав «Гайдамаки» Т. Шевченка, О. Гроза і Ю. Крашевський. Останній був попечителем шкіл та директором Житомирського театру. А найголовніше, він написав низку цікавих повістей з волинсько-поліського життя («Ярина», «Історія Сави», «Остап Бондарчук», «Уляна» тощо). За тих часів у цьому місті вчився знаменитий згодом український мовознавець К. Михальчук.

Саме з Житомирщини приїхали до Києва і вчилися у Київському університеті Т. Рильський, К. Михальчук та В. Антонович, які згодом заснували в Києві відомий культурно-просвітницький гурток «Громада».

У Житомирі народжується ідея літературного збірника, який містив у собі пісні народні й твори оригінальні «Вжинок з рідного поля» — книга побачила світ у 1857 р., склав її Микола Гатцук. У середині XIX ст. в Житомирі жив і упорядник найбільшої збірки українських приказок, автор цікавих оповідань М. Номис:

У 1867 р. тут оселяється Іван Білик (Рудченко), починає друкувати літературно-публіцистичні твори під загальною назвою «Перегляд літературних новин». Також у Житомирі він упорядковує збірку «Чумацькі народні пісні», яка незабаром виходить у Києві (1874).

У Житомирі Іван Білик регулярно зустрічається із родиною Косачів (родини Рудченків і Драгоманових були знайомі ще з Гадяча).

«Патріархальна тиша» цього міста свого часу відлякала від себе М. Коцюбинського, який був невдоволений роботою газетяра і не знайшов тут гармонії духу.

А Житомир у цей період ставав поважним культурним центром. У 1902 р. тут було створено «Товариство дослідників Волині», одним з активних членів якого став етнограф і письменник Василь Кравченко. Пізніше він видав у Галичині книгу оповідань «Буденне життя», активно друкувався у «Літературно-науковому віснику».

Перед революцією й під час громадянської війни в Житомирі збирається цікава літературна молодь. У 1918 р. у Житомирі видає «Поезії» (кн. 1) Яків Сав-

ченко. У 1914—17 рр. тут учителює О. Довженко. Перед революцією сюди приїжджають родини Кочерги та Хомичевські, Драматичний талант І. Кочерги формується саме в Житомирі, так само, як і перекладацький талант Бориса Тена (Хомичевського). Цікаво, що ці митці разом перекладали «Приборкання непокірної» В. Шекспіра. Загалом, у 20-ті роки тут створюються філії літературних організацій («Плуг», «Молодняк», ВУСПШ та ін.), працюють літературні об'єднання, організовується навіть філософське товариство ім. Г. Сковороди. Частими гостями міста в ті часи були М. Рильський та М. Зеров. Є. Ненадкевич пише в Житомирі літературознавчі дослідження про Т. Шевченка, Лесю Українку; В. Гнатюк довершує монографію про Тимка Падуру. Зрештою, у Житомирі писав свої перші твори Василь Земляк.

Повертаючись до літературного життя Києва ХІХ—ХХ ст. залишається констатувати, що його особливості знайшли, як здається, чи не найкраще висвітлення. Принагідно, хотілося б підкреслити, що найяскравіші спалахи літературного процесу на Київщині насамперед пов'язані зі злетами поетичного мистецтва. Саме про це свідчить творчість поетів-романтиків 40-х років ХІХ ст., а також поетичного покоління 1890—1900-х рр., коли у київському гуртку молодих поетів формуються такі надзвичайні особистості, як Агатангел Кримський і Леся Українка — уродженці волинського краю.

Та сама тенденція зберігається і у ХХ ст. Варто лише пригадати новаторські поетичні шукання 20-х — початку 30-х років («неокласики», символісти, футуристи тощо), ліричну поезію 60-х (Д. Павличко, М. Вінграновський, Ліна Костенко й ін.) та філософську лірику 70-х (В. Голобородько, В. Кордун, М. Воробійов та ін.).

Музика

Як свідчать факти археологічних досліджень, зародки музичного мистецтва на поліських землях треба шукати ще в добу палеоліту. Про це, зокрема, свідчить знахідка на Мезинській стоянці поблизу Чернігова, яка вважається набором ударних інструментів.

Своєрідним відгомонам музичного мистецтва дохристиянських часів є також обрядова пісенність, залишки якої ще донедавна зберігалися у фольклорі сучасних поліщуків.

Дещо більше відомостей маємо про особливості музичної культури Полісся за християнських часів. Особливо це стосується музичного мистецтва Київської Русі. Давні літописи зафіксували імена найвідоміших музикантів, які знаходилися при князівських дворах (Боян, Митуса, Ор), або при церквах (Стефан, Григорій, Г. Печерський у Києві, Лука у Володимирі-Волинському).

Як відомо, тогочасний церковний спів ґрунтувався на візантійській та південнослов'янській співочих традиціях. Із плином часу в спів проникали стильові елементи з місцевої народно-пісенної практики, що разом з іншими чинниками обумовило виникнення самобутнього київського розспіву. Київ став осередком, де культивувалося так зване «демественное пініє».

Протягом багатьох віків церковний спів був одногосним. Згодом у процесі еволюції з'являються елементи багатоголосся. Остаточо воно укорінилося в середині XVII ст. під назвою партесний спів.

Значну роль у розвитку хорового мистецтва відігравали школи при братствах, зокрема у Києві, Луцьку, Чернігові. Теоретичні основи партесного співу були узагальнені композитором і вченим Миколою Дилецьким («Грамматика пінія мусикійскаго», 1677), творча діяльність якого у певний час була пов'язана з Києвом.

Велике значення для розвитку музичного мистецтва загалом в Україні мало відкриття київського колегіуму (з 1701 — академія). Тут разом із іншими предметами вивчалися нотна грамота, хоровий спів, а згодом — інструментальна музика. Вихованцями академії у XVII—XVIII ст. були композитори А. Ведель, І. Загвойський, В. Пікулинський, Г. Рачинський, Д. Туптало, Г. Сковорода, М. Березовський. При академії функціонували хор та симфонічний оркестр. Визначною є роль академії (разом з Почаївською лаврою) у розповсюдженні духовних псалмів та кантів (серед авторів — Л. Варанович, П. Могила, Д. Туптало).

Київ також стає центром світської музичної культури. Тут з'являються музичні цехи, а при магістраті — оркестр (так звана капела). При Київській капелі існувала навіть музична школа. Великої слави набули також приватні капели Д. Апостола, І. Брюховецького та К. Разумовського у Глухові на чолі з

композитором А. Рачинським. У тому ж Глухові ще в 1738 р. була відкрита музична школа, що готувала передусім півчих. Її вихованцями були зокрема М. Березовський, Д. Бортнянський, В. Трутовський. Добру музичну освіту (в основному — співацьку) отримували учні Чернігівського колегіуму.

На початку ХІХ ст. Чернігівщина стала значним осередком музичного життя на Поліссі. Тут розгорнула активну меценатську діяльність родина Галаганів. П. Галаган, зокрема, створив кріпацький оркестр в с. Дігтярах, а у с. Сокиринцях — хорову капелу. Тут концертував уродженець с. Рудівка віолончеліст і композитор А. Галенковський, а у самому Чернігові працював скрипаль і півчий (альт) Г. Данилевський. Звідси родом — композитор С. Давидов, піаніст і композитор О. Лизогуб. Більшість з них зробили значний внесок у становлення інструментальних жанрів української музики.

У цей же період значний вплив на музичне життя мали Київський університет, Ніжинський ліцей, а також духовні училища, в яких існували оркестрові колективи, хори та аматорські театри. Позитивну роль відіграло й створення Київського відділу РМТ (1863), одним з організаторів якого був піаніст і композитор П. Селецький.

Загальновідомі заслуги перед українською музикою вихованця Київського університету Миколи Лисенка. Завдяки йому вона досягла нарешті вершин професійної майстерності майже в усіх жанрах. Крім того, з ім'ям Лисенка пов'язаний розвиток музичної освіти, зокрема у Києві. З 1869 р. він викладав у приватних музичних школах, музичному училищі РМТ, Інституті шляхетних дівчат (1865—67, 1890—1904). У 1904 р. М. Лисенко відкрив у Києві музично-драматичну школу (з 1913 — його імені). В ній викладали зокрема О. Вонсовська (скрипка), М. Зотова, О. Муравйова, Г. Любомирський (теорія музики і композиція). Професором співу у 1905—1911 рр. був О. Мишуга. У школі навчалися композитори К. Стеценко, Л. Ревуцький, О. Кошиць, співак М. Микиша та ін. У Києві було поставлено сценічні твори Лисенка — оперу «Чорноморці» (1872) і оперу «Різдвяна ніч» (1873) у приміщенні початкової школи сестер М. і С. Ліндфорс; опери «Утоплена» (1883), «Наталка Пол-

тавка» (1889), «Енеїда» (1911) — у Театрі М. Садовського.

На початку ХХ ст. в Києві з'являється ціла низка музично-освітніх закладів. Музичне училище РМТ реорганізується в консерваторію (1913), а школа ім. М. Лисенка — у музично-драматичний інститут імені Лисенка (1918—34).

З часів існування УНР до активної творчої та музично-громадської діяльності, зокрема у Києві були залучені К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, М. Леонтович, Б. Яворський. Вони розпочинають реформування музичної культури: розробку принципів і законопроектів, а також заснування конкретних закладів — диригентського інституту, народної консерваторії, кобзарської школи, факультетів музикології в університетах, утворення і утримання концертних колективів (Першого державного симфонічного оркестру, національних хорів, оркестрів народних інструментів), музичних бібліотек, видавництв, товариств тощо. Ті перші звершення, накреслення нових форм попри всі трагічні майбутні події цілком не загинули, а окремі заклади, хоча й перелицьовані, продовжували функціонувати і надалі.

Перша третина ХХ ст. — це час активізації музичного життя і в інших культурних осередках Полісся. Особливо виділяється Житомирщина. Безпосередньо у Житомирі з 1915 р. викладав у різних музичних закладах композитор Михайло Скорульський (автор відомого балету «Лісова пісня»). Саме тут у 1918 р. починає свою творчу і викладацьку діяльність (у музичному технікумі) Віктор Косенко. Він komponує твори, концертує як піаніст, організовує камерне тріо, виступає з Волинським хором, яким керував тоді уродженець Житомирщини Михайло Гайдай — відомий фольклорист і диригент. У Житомирі провела свої дитячі та юнацькі роки в майбутньому славетна співачка Зоя Гайдай, талант якої першим помітив В. Косенко. Нарешті, саме в цьому місті народилися композитор, віолончеліст і диригент С. Заремба, співак (бас) О. Кіпніс, піаніст С. Ріхтер та композитор Б. Лятошинський.

Подальший розвиток музичного життя на Поліссі позначений великими контрастами. Більшість музичних талантів із різних причин залишають провінцію і опиняються насамперед у Києві. Але й тут бракує

належних умов для вільного творчого самовираження. Тільки у 50—60-х роках зріст професійної майстерності і отримання певної свободи у виборі творчих засобів дало відчутні результати. У цей період повною мірою розкривається симфонічний хист Б. Лятошинського, з'являється ціла генерація талановитих композиторів — вихованців Київської консерваторії (Л. Дичко, І. Карабиць, В. Сильвестров, Є. Станкович та ін.), творчістю яких починають цікавитися в інших країнах світу. Значно оживає концертне життя, зростає майстерність інструментальних та хорових колективів, передусім завдяки зусиллям таких видатних майстрів, як С. Турчак, В. Блажков, В. Іконник та ін.

Театр

Українське театральне мистецтво, яке активно розвивалося і на поліських землях, своїми джерелами пов'язане зі старовинними східнослов'янськими землеробськими та сімейно-побутовими святами, іграми, хороводами, а також ігрищами скоморохів, в яких вже з давніх часів велику роль відігравали елементи театралізації.

Ця спадковість відчутно виявила себе наприкінці XVI — на початку XVIII ст., коли в Україні зароджується народний музичний ляльковий театр, відомий під назвою «вертеп». Авторами й виконавцями (ляльководами, співаками, інструменталістами) вертепного спектаклю були, як правило учні братських шкіл, колегіумів, а згодом і Київської академії. Київський колегіум у середині XVII ст. став головним осередком шкільного театру. У XVII—XVIII ст. на сценах цього театру поруч з п'єсами повчально-релігійного змісту (Д. Туптало, І. Волкович та ін.) ставилися драми за історичними сюжетами, у тому числі трагікомедія «Володимир» Ф. Прокоповича (1705), «Милость Божая...» невідомого автора (1728). Згодом за приписами Прокоповича укладали свої театральні твори М. Козачинський, М. Довгалевський, Г. Кониський — автор трагікомедії «Воскресеніє мертвих...»; нарешті, за тими ж правилами було складено і трагікомедію «Патріарх Фотій» Ю. Щербацького (1749). Цікаво, що до кожної трагікомедії додавалися інтермедії комедійного характеру. Наприкінці XVIII ст. вони вже виставлялися як окремі твори. У той же час трагедії і трагікомедії з музикою були витіснені з побуту Ки-

ївської академії, яка перетворилася на суто духовний заклад.

Остання чверть XVII ст. ознаменувалася появою в Києві першого театру, збудованого поміщиком Д. Шираєм. Тут грала його кріпацька капела і трупа, яка була створена в с. Спиридонова Буда на Чернігівщині. Оперно-балетний репертуар цієї трупи вже відрізнявся від того, що культивувався у шкільному театрі. З 1797 р. під час річних контрактних ярмарків у Києві нерідко відбувалися виступи кріпацьких капел і труп. Особливо різноманітними вони стають після збудування у 1811 р. нового контрактного будинку. Отже ідея професійного публічного театру вже зріла.

Початок XIX ст. ознаменувався появою в ряді поліських міст відкритих платних театрів, що обслуговувалися трупами вільних артистів-професіоналов. Такі театри з'явилися, зокрема у Києві (1804) та Ніжині (1826). До найбільш відомих антрепренерів належали Рекановський у Києві, Змієнський у Житомирі, Жураховський та Домбровський на Чернігівщині. Доречі, у 20-ті роки XIX ст. саме в Ніжинській гімназії вищих наук навчався М. Гоголь, де брав участь у виставах аматорського театру. Особливе місце в історії українського драматичного театру, як відомо, належить «Наталці Полтавці» І. Котляревського. З'явившись вперше на сцені Полтавського театру, вона вже на початку 20-х років з величезним успіхом була поставлена в Києві за участю М. Щепкіна, а згодом і в інших поліських містах. Нарешті, театральне життя починає активізуватися в Чернігові. З 1853 р. театральні вистави тут вже йдуть у спеціально для цього збудованого будинку. У тому ж році Ю. Крашевський очолює Житомирський театр. Саме звідси поїхав у Галичину разом з дружиною-актрисою і в 1864 р. відкрив там театр «Руська бесіда» Омелян Бачинський.

Наприкінці XIX ст. над творенням суто українського національного театру почали працювати, як відомо, у двох осередках — Києві та Єлисаветграді. У Києві справу розпочали М. Лисенко і М. Старицький. Коло них об'єдналися П. Чубинський, О. Русова, а згодом Орест Левицький. Усі вони мали прекрасні голоси і були талановитими виконавцями. На жаль, наукові покликання не дали їм присвятитися театру. Значною подією в діяльності цього гуртка була виста-

ва опери Лисенка «Різдвяна ніч» у Київському міському театрі (1874).

У той же час М. Кропивницькому разом із талановитою родиною Тобілевичів вдалося по-справжньому закласти підвалини національного українського театру. Наприкінці XIX ст. трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського досить часто гастролювали по багатьох містах Полісся. Між іншим, у складі цих труп виступали актриси Г. Затиркевич-Карпинська й М. Заньковецька, які були родом з Чернігівщини. Остання у 1909—1915 рр. керувала аматорськими драматичними гуртками в Ніжині й Кролівці.

У Києві 1906 р. відбулася визначна подія — в Народному домі М. Садовський створив Перший український стаціонарний театр. Садовському вдалося значно розширити репертуар театру, який складався не лише з творів українських драматургів, а й опер М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, С. Монюшка, Б. Сметани та ін. До трупи Садовського прийшли працювати зокрема І. Мар'яненко, Г. Борисоглібська, В. Василько, Л. Курбас. Тим часом, зі школи Лисенка, яку, очолила після його смерті Марія Старицька, вийшов гурток молодих театральних діячів, що під проводом Л. Курбаса заклали «Молодий театр» (1916—1919), слідом — «Київський драматичний театр» (1920—1921) і, нарешті, «Березіль» (1922), згодом переведений у Харків.

У 20-х — на початку 30-х років у багатьох містах Полісся з'являється чимало експериментальних театрів-студій, які ведуть сміливі творчі пошуки, опановують сучасний репертуар (п'єси Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша та ін.). Так, з ініціативи артистів київського «Молодого театру» (С. Бондарчука, О. Перегуди, С. Мануйловича) та за їх безпосереднього участю (як режисерів і акторів) у Житомирі організувався «Незалежний театр», покликаний боротися з театральними штампами. При ньому ж була створена і театральна студія. Музичною частиною театру керував М. Гайдай.

У 20—30-ті роки почало формуватися мистецтво таких талановитих режисерів, як Г. Юра, К. Кошевський, В. Василько, Л. Дубовик, М. Крушельницький. Коли ж нові традиції українського театру, щойно закладені Лесем Курбасом та його однодумцями, були жорстоко перервані, а сам український театр був фак-

тично відкинутий на позиції «малоросійського» (з танцями й співами), у театральній царині майже одноосібно запанував О. Корнійчук. Його драматургія стала обов'язковим репертуаром і була покликана передусім відтворювати в художній формі відповідні ідеологічні настанови.

Таким чином, українська театральна культура по всіх регіонах була майже зовсім ізольована від театральних процесів, що відбувалися в країнах Заходу, а всі місцеві традиції практично були знівельовані. Помітне пожвавлення театального життя, зокрема у Києві, настає лише у 80-х роках ХХ ст. одночасно з відродженням інтересу до творчих шукань українського театру першої третини ХХ ст.

Архітектура

Археологічні розкопки селищ доби неоліту й будинків часів Київської Русі свідчать, що територія Київщини і Чернігівщини була місцем, де активно розвивалася будівнича справа. Вже у давнину тут з'являються двоповерхові дерев'яні споруди, впроваджується спосіб складання стін за допомогою укладання балок у поземному положенні. Таке укладання дерева в «зрубках» стає типовим для будівництва в Україні. Деякі фрагментарні відомості про спосіб і форму перекриття будов, що в дерев'яній архітектурі дуже впливають на загальний вигляд споруди, збереглися в описах грецьких, арабських та інших письменників. У найдавніших зразках дерев'яного будівництва релігійного призначення, що знайдені на території Полісся та залишилися на малюнках вже неіснуючих будов можна побачити, зокрема, перекриття гостролучної форми або у формі піраміди. Таке ж перекриття мають і вежі-дзвіниці найдавніших часів.

Паралельно з дерев'яним будівництвом у період становлення Київської держави починає активно розвиватися кам'яна архітектура. Князь Володимир, а згодом Ярослав особливо дбали про забудову головного міста Київської Русі — Києва. За часів Володимира почав формуватися план міста. Київ розділявся на верхнє місто («дитинець»), або «вишгород», «гора», і нижнє («подол»).

З поширенням християнства у міській забудові домінують храми. Церква Богородиці Десятинної зведена візантійськими майстрами на замовлення Воло-

димира Великого, започаткувала традицію кам'яного культового будівництва: певною мірою визначила його особливості. У плані це п'ятинавна хрестовокупольна центрична споруда, прикрашена мармуровим облицюванням, різьбами, кахлями, фресками і мозаїками.

До будівель, що найкраще збереглися з тих часів, належить собор Спаса в Чернігові (1024—51) — первісно тринавний з п'ятьма банями й однією вежею. В ньому творчо поєднується базилікальна схема романського походження з центричною хрестовокупольною візантійською системою із розміщенням головного верху у центрі споруди.

Унікальним явищем у тогочасній світовій архітектурі став собор Софії у Києві. Як зазначав митрополит Іларіон, такого храму «не знайдеться в усім полунощі земнім від Сходу й до Заходу». Як вважається, Софійський собор у 1017—1037 рр. спорудили ті ж майстри, що зводили Десятинну церкву.

Вони творчо переробили візантійську традицію, збагатили її елементами місцевої стильової неповторності. П'ятинавний храм відзначається чітким ритмом об'ємів, поступовим наростанням висоти. З XI ст. така забудова стає типовою для культових споруд Київської Русі. Дванадцять куполів Софійського храму плавно підносяться до основного тринадцятого, що надає споруді особливої монументальності. Тринадцятикупольна система згідно з християнською символікою має глибокий зміст: великий купол символізує Христа, дванадцять дрібніших — його дванадцять учнів. Храм Софії на тривалий історичний період став взірцем культової забудови для всієї Східної Європи.

За описами сучасників Київ у XI—XII ст. був одним з найбільших і найбагатіших міст Європи. Показниками його політичного авторитету й економічного потенціалу були передусім культові та громадські споруди. У місті налічувалося близько 400 церков і вісім ринків (житлова забудова не збереглася).

З часів Ярослава збереглися згадки про будівничих: Миронег у Вишгороді збудував п'ятидільну з п'ятьма верхами церкву Бориса і Гліба (1026), Ждан Микола також там спорудив одноверху дерев'яну церкву. У будівництві починають переважати монастирські споруди. Взірцем для забудови монастирських храмів на тривалий період став Успенський собор (1073—

1078 або 1083) — головна споруда комплексу Києво-Печерської лаври.

До другої половини XI ст. переважали будівлі, що наближалися в плані до квадрату. До таких будов належить, зокрема, Спас на Берестові (XI—XII ст.) і церква Видубицького монастиря біля Києва (1088). Осередками найбільшого будівельного руху у даний період були саме Київ і Чернігів. Хоча до половини XI ст. переважали візантійські зразки, але рівночасно помітні були і деякі романські впливи, що приходили із Заходу. Від другої половини XI і в XII ст. план церков видовжується у напрямку схід-захід переважно через прибудову третньої пари стовпів, через що у середині постає шість стовпів (пілонів). До таких належать Михайлівський собор у Києві (1108), Борисоглібська церква в Чернігові (1120), Успенська церква на Подолі (1132), Кирилівська церква у Києві (1140) та ін. Одночасно посилюються впливи романські, особливо в Чернігові й Володимирі-Волинському.

Найвиразнішою і художньо довершеною спорудою кінця XII ст. вважається П'ятницька церква у Чернігові. Можливо будував її видатний зодчий Петро Милонг (кінець XII — початок XIII ст.) Силует храму відзначається особливою виразністю ліній і форм, розрахованих на цілісне сприйняття. Одним із найцікавіших взірців архітектури Полісся є також Іллінська церква у Чернігові — безстовповий однобанный храм, який зберігся від XII ст.

На початку XIII ст., коли Київ втрачає значення центру держави, будівельна активність зростає в інших українських землях, куди переноситься киево-чернігівська будівельна традиція, що зазнає деяких конструктивних змін. На місцеві архітектурні школи має вплив також готична стилістика. Ранні зразки культової забудови з ознаками готичного стилю — храм Василя в Овручі (близько 1190), Трьохсвятительська церква у Києві (1197), собор у Путівлі (перша половина XIII ст.).

Із цивільного будівництва на території Полісся за часів Київської держави маємо лише історичні звістки про замки і міські мури в Києві, Вишгороді, Чернігові тощо. З того періоду залишилися невеликі рештки Золотої брами у Києві (коло 1037 р.). Пізніше з'явився Київський замок на Замковій горі над Подолом (поставлений у XIV ст., згорів у XVII ст.). Він був

захищений кам'яним муром з 15-ма дерев'яними вежами. Рештки фортеці такого зразка збереглися, зокрема, у Житомирі.

Великий будівельний рух кінця XVI й початку XVII ст. завдячує своєму існуванню головним чином організаціям братств — виразникам українського культурного й політичного руху в боротьбі проти іноземної експансії. Із початком XVII ст. будівельна активність поширюється також на території Полісся (Київ, Чернігів, Остер, Новгород-Сіверський тощо), головним чином у реставраціях будов старокнязівської доби з орієнтацією на стиль барокко. Фундаторами і меценатами мистецтва стають українські гетьмани, полковники та церковні достойники, що походять із демократичних козацьких верств. Особливо багато будівель було побудовано гетьманами Самойловичем, Мазепою, Апостолом та полковниками Герциком, Миклашевським, Мокієвським та ін. Лише одним Мазепою побудовано чи відновлено в Києві понад 6 величезних будов, не кажучи про інші по усій Гетьманщині.

Перші ознаки впливу стилю бароко у Києві відбилися на перебудованому італійцем С. Брачі Успенського собору. Але органічне втілення цієї стилістики українськими митцями починається в другій половині XVII ст. та найбільшого розквіту в добу Мазепи. Новий характер української архітектури, зокрема, на території Київщини і Чернігівщині складається головним чином під впливом двох чинників — старої традиції кам'яного будівництва, започаткованої у князівську добу, і дерев'яного народного будівництва. Перший тип будівель постав зі сполучення тринавної церкви — здавна пристосованої до літургічних потреб східної обрядовості — із західним і базилічним типом бароко, який був аналогічним візантійсько-українському. До будівель такого плану належать Троїцька церква у Чернігові (1679—1695). Михайлівський собор (1690—94) і Братська церква академії (1695) у Києві, Миколаївська церква у Глухові (1693). Хоча у цих будівлях у більшій мірі помітні впливи західноєвропейські, але окремі форми і деталі, зокрема, декор набирають оригінальних форм, почерпнутих із народного мистецтва. Особливої своєрідності й краси досягають форми бань. У такому ж напрямку здійснюються перебудови і розбудови старих церков у Києві: Софійського собору (1691—1705),

головної церкви Лаври (1695 і 1722 рр.), Михайлівського монастиря, Михайлівської церкви Видубицького монастиря; у Чернігові: Успенського собору, Спасо-Преображенського собору, Іллінської церкви (всі — у другій половині XVII ст.).

Але саме на території Полісся поширювався такий тип культових будівель, що в плані й просторовому об'ємі наслідує давню традицію українського дерев'яного будівництва — тридільного та п'ятидільного (хрещатого) складання із трьома й п'ятьма банями. Найвищого мистецького вислову й чистоти форм досягають п'ятибанні церкви на хрещатому складанні. Типовим зразком є, зокрема, церква Спаса на Берестові в Києві, перебудована за часів Петра Могили в 1638—43 рр. До розвиненої барокової доби належать прекрасні будівлі Київської лаври — Усіх Святих (1696—98), Воскресіння та Петра й Павла, Юра Видубицького монастиря (1696), частина будівель Чернігова, Батурина, Ніжина, Путивля тощо. Дерев'яні церкви такого типу (п'ятизрубні з із п'ятьма банями) взагалі належать до найвищих досягнень української будівельної майстерності. У почутті пропорції і гармонії форм ці будівлі можуть служити зразком архітектурної композиції, як, наприклад, церкви у Старому Дашеві, Лісовичах і в селищі Березняки (нині не існує) на Київщині.

З небагатьох зразків цивільного будівництва, що збереглися на Поліссі, особливої популярності набув так званий Дім Мазепи у Чернігові (або, власне, військова канцелярія доби Мазепи XVII—XVIII ст.) — партерова будівля типу міських ратуш чи інших установ із пишно оздобленими стінами та фронтонами. З менших кам'яниць XVII—XVIII ст. збереглися кам'яні будинки в Батурині (значно перебудований дім В. Кочубея), в селі Підусівка біля Чернігова (1690—1710), Ніжині, Козельці тощо.

Найбільш яскравими взірцями українського бароко взагалі можна вважати будівлі Києва другої чверті і середини XVIII ст. — Митрополичий дім біля Софійського собору, браму Заборовського (там же) та споруди Києво-Печерської лаври архітектора Степана Ковніра, серед яких особливої оригінальності досягає будинок лаврської друкарні. Часто і самі церкви оздоблювалися в зразках чисто цивільного будівництва, про що свідчать ліплені прикраси головної церкви

Києво-Печерської лаври (1722—1729) архітектора Ф. Старченка, де окремі бароккові мотиви сполучені з народною рослинною орнаментикою.

Хоча з середини XVIII ст. будівельний рух на Поліссі (як і в Україні в цілому) дещо послаблюється, все ж таки тоді з'являються нові будівлі з елементами стилю рококо, хоча і постають вони майже виключно за проектами чужинців, приміром, фламандця Де-Вігте, німця Шеделя, француза В. Растреллі та ін. Щоправда, більшість церков наслідують давній український тип хрещатих дев'ятикамерних будівель. Найбільш характерною в цьому плані є кафедральний собор у Козельці з п'ятьма розкішними струнками банями, тоді як Андріївська церква в Києві вражає, насамперед, своєю граціозною легкістю та мальовничістю. Будинок Києво-Могилянської академії, перебудований І. Г. Шеделем (1736—1740) цікавий тим, що тут помітні усі особливі риси українського будівництва з підсінням та галереями, які постійне вживалися як у кам'яних, так і в дерев'яних будівлях. Своєрідне поєднання стилістики бароко, рококо і класицизму спостерігається в іншій споруді за проектом Шеделя — Великій дзвіниці Києво-Печерської лаври. Деякі риси стилю рококо демонструють церкви, побудовані за проектами І. Григоровича-Барського, який тривалий час працював архітектором Київського магістрату. Найкращі його творіння — Покровська церква на Подолі (1766) та Козелецький собор Різдва Богоматері (1752—1764).

Класицизм в архітектурі Полісся значною мірою впроваджується примусово. Нові будівлі зводяться за шаблонними проектами, надісланими з Петербурга і Москви і непристосованих не тільки до художнього смаку українців, а й навіть до підсоння конкретної місцевості. Забудова ведеться за принципами регулярного планування. У старовинних містах, ансамбль яких вже визначився, під регулярне планування відводились незабудовані ділянки (Київ, Чернігів, Новгород-Сіверський тощо). В ансамбль міських споруд вводяться площі, сквери, парки.

У першій половині XIX ст. в Україні формується також і власна архітектурна школа класицистського напрямку. Вона дала мистецтву добре відомих творців, серед яких чільне місце посідає Андрій Меленський (1766—1833). З повним правом його можна назвати

зодчим класицистського Києва. Під його керівництвом почалася забудова Хрещатика житловими і громадськими будинками. За його проектом було встановлено пам'ятник на честь повернення Києву «магдебургського права» у вигляді колони (1802), побудовано мавзолей-пам'ятник «Аскольдова могила» у вигляді церкви-ротонди, оперезаної колонадою, перебудовано згідно з генеральним планом Поділ.

У 30—40-х роках у Києві губернську архітектурну креслярню очолював Павло Дубровський (1783— бл. 1850), який також намагався внести самобутні риси у форми класицизму (приміром, маєток Галаганів у Сокиринцях на Чернігівщині, 1829). У цей період Київ збагатився новими монументальними спорудами. Серед них — університет та Інститут шляхетних дівчат, збудовані за проектами В. Беретті.

Яскраво вираженими місцевими ремінісценціями виділяється класицистична архітектура Чернігівщини. Губернські архітектори М. Амвросимов і А. Карташевський широко застосували досвід українських будівничих, використовували місцеві будівельні матеріали, поєднували цеглу, природний камінь і дерево. Особлива увага приділялася ними фасадам, оформленню входів портиками, вікон наличниками, стін пілястрами та карнизами.

1824 р. в Ніжині виріс корпус ліцею Безбородька, у стінах якого пізніше плекалися таланти багатьох відомих письменників та митців. Для його побудови використано проект архітектора італійського походження Луїджі Руска (1758—1822). Головний фасад ліцею позбавлений портика в тому вигляді, як він склався в Україні. Колони висотою у два поверхи розтягнута по всій довжині фасаду, підкреслюючи розмірений крок віконних отворів. Виступаючі вперед ризаліти трактовані в іншому образному ладі: в кожному з них з'являється увінчаний фронтоном третій поверх, причому вікна кожного з трьох поверхів різні щодо висоти і форми наличників.

Від середини ХІХ ст. міське будівництво житлового, громадського і культового призначення значною мірою переймається еkleктизмом, що означає змішування різних історичних стилів не лише в різних об'єктах, а й в одній будівлі. В Україні по всіх регіонах насильно впроваджується псевдовізантійсько-руський стиль, передусім у церковному будівництві (приміром,

кафедральний собор у Житомирі, 1874 р., Анастасіївська церква у Глухові, 1896). До цього часу належать урядові «реставрації» пам'яток будівництва княжої доби, коли, наприклад, була розібрана і знищена Десятинна церква в Києві, перебудовані кафедральний собор XII ст. у Володимирі-Волинському, церква XII ст. в Овручі та ін., а на їх місці були збудовані будівлі у «візантійському» стилі. У більш витриманих візантійських формах і бодай хоч технічно краще побудований Володимирський собор у Києві.

З початком XX ст. поміж українськими митцями і, зокрема архітекторами, поширюється течія відродження українського архітектурного стилю на основі використання принципів народного дерев'яного будівництва та мотивів українського бароко (приміром, житловий будинок архітектора Альошина в Києві). Сполучення форм кам'яної архітектури українського барокко з дерев'яним будівництвом знайшло вдалу творчу переробку в працях Сергія Тимошенка та Дмитра Дяченка. Першому належать ряд вілл та проектів церков, другому — головний корпус Сільськогосподарської академії в Києві (1928). Ініціативи цього архітектора належить також заснування в Києві Товариством українських архітекторів, Українського архітектурного інституту (1919), який був приєднаний у 1924 р. до Мистецького інституту в Києві. Пошуки українського національного стилю спостерігаються і в архітектурі Чернігівщини кінця XIX — початку XX ст. У самому Чернігові збереглося кілька таких будівель: зокрема колишня школа ім. М. В. Гоголя (архітектор І. Якубович) і колишній дворянсько-селянський земельний банк (архітектор Д. Афанась'єв).

До числа будинків такого типу можна віднести також ремісничу школу в місті Ніжині, будинок селекційної станції у селі Носівці Чернігівської області, школу на Куренівці у Києві (архітектор В. Кричевський).

Після закінчення громадянської війни і утвердження радянської влади по всіх регіонах не тільки України, а й СРСР розгорнулася так звана соціалістична перебудова міст і сіл, яка супроводжувалася безжальним нищенням пам'яток архітектури минулого, впровадженням конструктивізму, що оснований на принципі функціоналізму, а у житловому бу-

дівництві — «вбогого утилітаризму» (за висловом О. Касьянова).

Архітектурі новобудов 30—40-х років ХХ ст. притаманна спрощена трактовка ордерних композицій, застосування декоративного тиньку з розрізкою на русти, як правило, стін перших поверхів. В архітектурній композиції фасадів, що виходили на центральні площі робилися спроби найпростішими засобами створити враження монументальності.

Отже, настали часи, коли архітектурні форми новобудов в Україні були максимально уніфіковані. Через те пошук регіональних особливостей в цих умовах втрачає сенс.

Образотворче мистецтво

Найдавніші пам'ятки живопису, що збереглися на Поліссі походять з кінця Х ст. Це — фрагменти стінного малювання з Десятинної церкви в Києві. Ці фрагменти представляють частини облич, вірогідно, святих. Цікавим є те, що найбільше відрізняє ці малювання від пізніших розписів у соборах Чернігова та Києва, — світлі, живі барви, тоді як барви пізніших малювань темніші й суворіші. Така різниця виразно виступає, коли порівняти ці фрагменти Десятинної церкви з повніше збереженими фрагментами Спаського собору в Чернігові. Неповна жіноча постать (як вважають, святої Теклі) з цього собору, що був побудований і, напевно, розмальований трохи раніше від храму св. Софії в Києві, за загальною гамою тонів вже значно темніша від малювання Десятинної церкви і ближче до розписів Софії київської, хоча і є пам'яткою малярської школи, відмінної від тих, що укорінилися в Києві. Деякі вчені вважають, що ці розбіжності відбивають відмінність більш оптимістичних і гуманних настроїв християнства Володимирової доби від пізнішого аскетизму часів Ярослава. Отже, поліхромії київської Софії вже демонструють певний відхід від елліністичних традицій. Зокрема, своєрідним київським явищем можна вважати те, що одна і та ж сама церква була оздоблена в одних частинах мозаїкою, а в інших — стінним розписом.

Якщо мозаїка і малювання св. Софії є більшою мірою витвором візантійського мистецтва ХІ ст. на київському ґрунті, то цього не можна сказати про поліхромії ХІІ ст. Очевидно, приїжджі майстри, що працювали над оздобленням св. Софії й, можливо, інших

храмів, мусили взяти собі як помічників місцевих робітників і в такий спосіб започаткували на київських землях школу мозаїстів і стінописців, які вже самостійно працювали над оздобленням церков у XII ст. Твори мозаїстів тривалий час зберігалися на стінах Михайлівського монастиря, знищеного у XX ст. Велими вірогідно, що смальта для мозаїк виготовлялася в місцевих майстернях, а трактування канонічних сюжетів демонструє самобутні риси. Наприклад, Дмитро Салунський зображений чубатим, з українською зачіскою, з овалом обличчя — широким і швидше польов'янськи, ніж класично, закругленим.

Пам'ятники стінопису з XII ст. уціліли також в Києві в церкві Спаса на Берестові, у руїнах церкви біля Остра (т. зв. «Юркової Божниці»). Але найбільші й найцікавіші настінні розписи з часів XII ст. збереглися в Київській церкві св. Кирила за Подолом.

Дуже мало залишилося відомостей про іконописціві доби, хоча про іконописців деякі згадки знайдені у літературних джерелах. Так, «Печерський патерик» наводить ім'я особливо визначного в Києві маляра — києво-печерського ченця, майстра Аліпія, який на замовлення благочестивих киян малював окремі образи для іконостасів.

Новий розквіт мистецтва живопису на Поліссі припадає на XVII ст., коли загалом в Україні поширювався стиль барокко. Особливо яскравим взірцем малювання цієї доби є церква над головною брамою Київської лаври, відреставрована за наказом гетьмана Мазепи.

Саме в ті часи церковні іконостаси піднесли до самої стелі і досягли надзвичайної пишності та ошатності. Одним з найбільш відомих майстрів малювання, що працювали у Києві, був Іов Кондзелевич, який, вірогідно, створив іконостас вищезгаданої Троїцької церкви над лаврською брамою.

При Києво-Печерській лаврі була заснована спеціальна мистецька школа на чолі з майстрами-італійцями. Мабуть, вплив цієї справжньої за тих часів академії мистецтва треба пояснити тим, що деякі образи, вийшовши з цієї школи, ставали канонічними, наслідування яких відбувалося по всіх просторах України. Такий канон намісного образу Христа-Учителя з розкриттям Євангелієм в одній руці й благославляючою другою рукою в 90-х роках XVII ст. вийшов на

думку фахівців із Київської школи і став взірцем для всієї України. Про це свідчать іконописні зображення Чернігівщині та Волині (зокрема, деякі зберігаються у Житомирському краєзнавчому музеї). На жаль, у XVIII ст. дії російського уряду привели до того, що мистецька школа при Києво-Печерській лаврі здеградувала до стану звичайної іконописної школи з невисоким рівнем іконописного ремесла. Тим не менше саме в цей період у Києві працювали такі видатні майстри, як Григорій Левицький-Ніс, а також Олекса Антропов. Він розписав у Києві за допомогою Г. Левицького іконостас і всі ікони Андріївської церкви. Як вважають, в цій роботі ще молодим учнем починає свою творчість і син Г. Левицького — Дмитро Левицький. В усякому разі чимало пізніших портретів Д. Левицького зберегли в собі відчутні сліди української іконописної традиції лаврського походження.

Першим українцем, який «історизував» типово іконописні теми за допомогою академічних формотворних засобів, був Антон Лосенко (1737—1773). Свого часу його разом з Кирилом Головачевським та Іваном Саблучком (Саблуковим) було забрано з глухівської співацької школи до петербурзької придворної капели, а згодом віддано для навчання до портретного майстра І. Аргунова.

Шляхом, накресленим Лосенком, розвивалися пізніше історичний й історико-міфологічний жанри в живопису Росії та України, притому не тільки в другій половині XVIII ст., а й у першій половині XIX ст.

На зламі XVIII—XIX ст. більшість єпархіальних і монастирських іконописців займалася писанням портретів — для додаткового заробітку. У цих портретах усе ще живе «парсунний дух» давнього українського портрета. Відроджується також інтерес до історичного портрета.

На Поліссі аналогічної лінії портретного живопису дотримувалася художня школа при Києво-Печерській лаврі. Аналіз малюнків лаврських учнів (так званих кушбушків) переконливо свідчить, що портрет в системі навчання займав друге місце після релігійних сюжетів. Далі йшли жанрові малюнки, пейзажі, анімалістика, декоративні композиції, натюрморти, в основному збереглися в школі і в першій половині сатиричні малюнки. Подібні жанрові співвідношення XIX ст. Нові віяння в живопису торкнулися лаврсь-

кої школи остільки, оскільки вони прямо не суперечили тутешнім усталеним принципам репрезентативності. Найдавніший принцип репрезентативності — ієратизм — послаблювався упродовж XVIII ст., а в XIX ст. зовсім зник. У портретах же світських осіб провідною тенденцією стає прагнення до психологізму, зокрема передача стану самозаглиблення. Саме таким зображений український вчений, перший ректор Київського університету Михайло Максимович пензля невідомого автора. Деяко подібними були принципи портретування киянина Івана Бугаєвського-Благодарного (1773—1859), який мав досвід іконописця.

Цікавим зразком романтичного прочитання образу людини, представленої, згідно з давньою українською традицією, на весь зріст, може бути портрет відомого колекціонера старовини Василя Тарновського. Його автором вважається колишній вихованець ніжинського ліцею Андрій Горонович (1818—1889).

Традицію суміщення іконопису й портрета продовжували такі видатні українські митці, як Т. Шевченко і його старший приятель Іван Сошенко (1807—1876). Останній присвятив писанню ікон майже все своє життя. При цьому він був талановитим портретистом, хоча й не взяв до своїх портретів нічого значного і особливого з арсеналу релігійного мистецтва. Але, малюючи ікони для храмів Київщини і Чернігівщини, він вніс у церковне мистецтво поліського краю чимало професійного вміння, посилив в іконі портретно-психологічні моменти, надав атрибутам матеріальної осяжності й природного вигляду. Сошенко був прихильником пристосування канонічної іконографії до українського етнотипу і використання в іконах засобів академічного олійного живопису. Як педагог, Сошенко виховував на засадах нового іконопису учнів Ніжинської, Немирівської та Другої київської гімназій, де він викладав малювання.

У XIX ст. складається і таке явище, як український портрет академічної школи. Ще в дошевченківський період митці виробили ряд принципів колористичної і світлотіньової градації, характерних тільки для українського романтизму. Це, насамперед, принцип глибокої, але не повністю темної і «глухої» тіні, в якій чітко вимальовуються аксесуарні предмети. Це також принцип наявності одного визначеного джерела

освітлення замість двох і більше джерел у давніх портретах. Це й принцип ретельно виписаних мальовничих деталей одягу, прикрас, речей навколишнього предметного середовища.

Певну роль в утвердженні цих принципів відіграв викладач малювання в Ніжинському лицей князя І. Безбородька та в Київському університеті Капітон Павлов (1792—1852). Романтичний лад портретів Павлова ґрунтується зокрема на значенні світлотіні й на елементах жанровості в портреті. Саме від К. Павлова дістав навички малювання під час свого навчання в Ніжині Аполлон Мокрицький (1811—1871), портрети якого позначені романтичною піднесеністю.

Поетичного почуття сповнені портрети Павла Шлейфера (1814—1879) і Гаврила Васька (1820—1865). Їх імена були широко відомі в Києві в середині ХІХ ст. як педагогів і портретистів романтичного напрямку. Після закінчення Петербурзької академії мистецтв обидва митці оселилися в Києві. Шлейфер викладав малювання в Інституті шляхетних дівчат, а Васько завідував кабінетом живопису і класами малювання в Київському університеті, будучи одночасно художником приватного музею В. Тарнавського.

Василя Штернберга (1818—1845) вважають одним із зачинателів нової української школи пейзажного й побутового живопису. Але він був і талановитим портретистом, про що свідчать, зокрема, групові портрети діячів культури, що збиралися в селі Качанівці на Чернігівщині.

Якщо в українському малярстві першої половини ХІХ ст. чітко простежуються риси романтизму, то в другій половині цього століття намітилася так звана реалістична тенденція, яка згодом перетворилася в цілий напрямок, а з початком 70-х років адепти цього нового тоді мистецтва зорганізувалися в товариство «передвижних виставок», яке мало великий вплив на художнє життя всієї України.

На Поліссі ідеї передвижництва були сприйняті досить прихильно. Більшість українських художників цього часу або стали членами товариства, або взяли на озброєння основні ідеї передвижництва. Велику роль у впровадженні його принципів у художнє життя зіграла заснована у 1875 р. в Києві Рисувальна школа, яка взагалі дуже вплинула на розвиток образотворчого мистецтва і художньої освіти в Україні.

Цю школу заложив Микола Мурашко (1844—1909), який був родом з Глухова, а з 1868 р. жив і працював у Києві. Його спільниками в цій справі стали, зокрема Володимир Орловський (1842—1914), який був учнем І. Сошенка, та Іван Селезньов (1856—1936). Із згаданої школи вийшло багато відомих художників, зокрема І. Їжакевич (1864—1962), В. Замирайло (1868—1939), П. Чирко (1858—1928), К. Крижицький (1858—1911), О. Мурашко (1875—1919), М. Бурачек (1876—1942), М. Жук (1883—1964), В. Масляников (1877—1944), М. Пимоненко (1862—1912), який згодом сам став викладачем цієї школи і наставником, зокрема К. Малевича (1878—1935), Ф. Красицького (1873—1944) та О. Осмьоркіна (1892—1953).

У той же час чимало з цих митців набувало досвіду в релігійному живописі. Так, І. Їжакевич розписував церкву Всіх святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври, а В. Замирайло — Володимирський собор. Обидва брали також участь у поновленні фресок Кирилівської церкви в Києві.

В українському живописі цієї доби загалом більш чітко окреслились жанри станкового живопису — побутовий, історичний, портретний, пейзажний.

Широко втілюється у творчості поліських майстрів козацька тематика («У похід», «Повернення» М. Пимоненка, «Запорожець», «Бандурист» П. Чирка, «Гість із Запоріжжя» Ф. Красицького, «Похорони кошового» О. Мурашка, «Запорожці обідають» М. Самокиша тощо).

Значного розвитку набув і жанр портрета. Увагу митців привертають не лише видатні діячі сучасної культури, а й представники усіх верств суспільства. Портрет стає більш різноманітним і вільним за композицією. У жанрі портрета в цей період плідно працювали М. Пимоненко, О. Мурашко, М. Жук, Ф. Красицький та ряд інших митців.

Українські краєвиди продовжували вабити до себе багатьох пейзажистів. На Поліссі вагоме місце в розвитку пейзажного жанру цього часу належить В. Орловському, С. Світославському, В. Менку, І. Рашевському з Чернігова, О. Канцерову з Житомира.

У творчості українських передвижників великого значення набув побутовий жанр. Одним з видатних «майстрів побуту» вважається Микола Пимоненко, який услід за К. Трутовським активно розробляв те-

ми з народного життя («Весілля в Київській губернії», «Святкове ворожіння», «Ярмарок», «Жертва фанатизму» та ін.).

Наприкінці XIX ст. настає криза передвижництва. Значна кількість молодих талановитих митців, зокрема з Київщини та Чернігівщини починає цікавитися творчими шуканнями європейських майстрів, які вирішували проблему форми і змісту інакше, ніж адепти фотографічного та академічного реалізму. Значну роль у стимулюванні цієї зацікавленості українських живописців до сучасної європейської художньої практики відіграв професор Краківської академії киянин (родом з Київщини) Ян Станіславський, який майже все своє життя і творчість присвятив українському краєвидові. Саме він виховав велику групу українських пейзажистів-імпресіоністів, що вдосконалювали свою майстерність в Краківській академії. Серед них — елегантний і рафінований М. Бурачек, поет українського степу В. Масляников та ін. Принципи імпресіоністів були узяті на озброєння деякими майстрами старшого покоління, зокрема, П. Левченко (1859—1917). Дещо з арсеналу імпресіоністів з'явилося у манері М. Пимоненка.

У професійному формуванні української мистецької молоді підвищується роль навчальних художніх закладів, передусім, київського художнього училища. Його викладачами були, зокрема, такі яскраві майстри, як Олександр Мурашко і Федір Кричевський (1879—1947). Мабуть, не випадково, серед вихованців училища з'являються самобутні творчі особистості. Це і Олександра Екстер (1882—1941), і Аристарх Лентулов (1882—1943), і Олександр Богомазов (1880—1930,) і Олександр Архипенко (1887—1964), і Анатоль Петрицький (1895—1964).

З одного боку, в середовищі цих молодих майстрів набули популярності ідеї європейського авангардного мистецтва, які стимулювали появу художніх об'єднань «Ланка» (1908) та «Кільце (1914) в Києві, «Бубновий валет» у Москві. Серед активних провідників «нового мистецтва» виділялися Давид Бурлюк (1882—1967) та Казимир Малевич, які, окрім іншого, намагалися створити в Києві музей сучасного мистецтва. В ньому, між іншим, передбачалося експонувати роботи в стилістиці «супремус».

З другого боку, в Києві складається певне коло

митців, в якому визріває дещо інша творча концепція. Вона, насамперед, передбачала втілення традицій релігійного живопису, стилістики і образності української народної творчості в узагальнених синтетичних формах мистецтва ХХ ст.

По-різному до втілення цієї концепції підійшли Василь Кричевський (1872—1952) та Михайло Бойчук (1882—1937). Поруч зі шляхетно витонченими творами Василя Кричевського творчість Михайла Бойчука видається демократичнішою і протонароднішою, але не менш вибагливо-декораційною.

У 1917 р. в Києві було засновано Академію мистецтва (з 1922 — Київський художній інститут) на чолі з професорами Василем і Федором Кричевськими, Г. Нарбутом, М. Бурачком, М. Жуком, М. Бойчуком. Останній заклав основи сучасного українського монументального мистецтва, виховав цілу плеяду послідовників — так званих «бойчукістів» (Т. Бойчук, К. Гвоздик, С. Колос, О. Мизін, О. Павленко, М. Рокицький, І. Падалка, В. Седляр та ін.). Під керівництвом М. Бойчука ними було виконано розписи Луцьких казарм у Києві. Багато уваги настінному живопису приділяв також В. Кричевський і його учні, зокрема А. Петрицький, якому належать ряд монументальних розписів у Києві й Козельці. До речі, саме в цьому жанрі проявився у 60-х роках ХХ ст. творчий потенціал вихованців київського художнього Інституту Віктора Зарецького (1925—1990) і Алли Горської (1929—1970). У 10—20-х роках ХХ ст. значну увагу художників Київщини привертає робота в театрі.

Наприклад, для вистав київського театру М. Садовського малює декорації Василь Кричевський, для Малого театру Леся Курбаса — М. Бойчук і А. Петрицький. Останній тривалий час у подальшому оформляв вистави в більшості театрів Києва. Ця творча переорієнтація митців активізувалася в середині 30-х років ХХ ст. під впливом волонтаризму, що все відчутніше виявляв себе у духовній сфері життя. В часи вульгаризаторсько-догматичних тлумачень реалізму, що призводили до уніфікації творчих завдань, робота в галузі театрального живопису, де все-таки не обійтися без образної умовності, найбільше здатна була вберегти художника від нівелювання його творчої особистості. Про це свідчить і творчість художника

театру (випускника КХІ) Федора Нірода, який з 1961 р. працював у Київському театрі опери та балету.

У подальшому традиції київської школи малярства зберегти було дуже важко, але їх намагалися розвивати за досить складних суспільно-політичних умов, передусім учні Ф. Кричевського — Т. Яблонська, О. Сиротенко, С. Шишко та ін.

Витоки мистецтва графіки на Поліссі сягають своєї давнини. Якісно новий етап розвитку цей вид мистецтва переживав за часів Київської Русі, коли великого значення і поширення набула рукописна книга. Центром книгописання був Київ. Князь Ярослав Мудрий заснував першу на Русі бібліотеку при Софіївському соборі. Роками кваліфіковані каліграфи ретельно переписували книги, виводячи літери складного «уставу». Разом з ними працювали художники-«ілюмінатори», які прикрашали рукопис малюнками.

Одну з найдавніших книг Київської Русі — «Остромирове Євангеліє» (1056—1057) було написано в Києві для новгородського посадника Остромира. З болгарського оригіналу євангеліє переписав диякон Григорій. Написання літер урочистого «уставу» відзначається великою майстерністю. Яскраві декоративні заставки, ініціали, серед яких зустрічаються фантастичні малюнки людей і тварин, створюють орнаментальні переплетіння початкових літер. Книга містить три мініатюри з постатями євангелістів. Кольори добре зберегли свою свіжість і нагадують відомі київські перегородчасті емалі.

В XI ст. у Києві була створена не менш цікава пам'ятка писемності — «Ізборник Святослава», оздоблений мініатюрами із зображенням князя Святослава Ярославовича та його сім'ї. Портретні мініатюри зустрічаються також у Трійському псалтирі. З Києвом пов'язані також кілька пам'яток XII ст.: Юр'ївське євангеліє, написане для Юр'ївського монастиря в Новгороді, Добролюбів євангеліє.

Чимало книг було оздоблено на Волині за часів піднесення Галицько-Волинського князівства.

У XIV—XVII ст. на Поліссі книгописанню продовжували надавати великої ваги, передусім у Києві. Про це свідчить одна з видатних пам'яток — «Київська псалтир» (1937). На відміну від «Остромирового Євангелія», де мініатюри вклеєні перед початком гла-

ви, в псалтирі — розміщені прямо в тексті, ілюструючи ті чи інші сюжети.

Псалтир прикрашена великою кількістю майстерних малюнків (їх близько 300), вміщених на берегах рукопису. Мініатюри позначені багатством і різноманітністю сюжетів і композицій.

У другій половині XVI ст. на Поліссі сталися суттєві зміни у розвитку графіки, що реагувала на події життя. Діяльність братських шкіл, розвиток полемічної літератури сприяли росту популярності рукописної і друкованої книги. Її оздоблення відбиває нові художні тенденції. У мініатюрах з'являються ренесансні елементи. Серед книг, ілюстрованих у такій манері виділяються «Служебник» і «Холмське Євангеліє» (ймовірний майстер — Андрійчина Многогрішний).

Багато книг XVI ст. походять з Волині — значного на той час центру книгописання. Найдосконалішим твором з-поміж волинських пам'яток є «Пересопницьке Євангеліє» (1556—1561). Крім чотирьох орнаментальних розворотів з мініатюрами, книгу прикрашено заставками, кінцівками, безліччю декоративних елементів.

Діяльність друкаря І. Федорова дала поштовх книгодрукуванню на Поліссі. У регіоні найбільшим центром друкування стала друкарня Києво-Печерської лаври, відкрита у 1616 р.

Великого значення в оздобленні книги почали надавати гравюрам. У той час особливо популярною стала гравюра на дереві. Перші цілком світські гравюри були видані у 1622 р. як ілюстрації до «Віршів на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного», написаних ректором Київської братської школи К. Саковичем.

Релігійні книги прикрашалися гравюрами повчального змісту (приміром, «Учительне Євангеліє», 1637). Одним з видатних граверів того часу був майстер Ілля, який у 1636 р. на запрошення митрополита Петра Могили переїхав зі Львова до Києва. Найкращі його гравюри до Біблії (не були видані), «Великого Требника» Петра Могили, «Києво-Печерського патерика» відзначаються ясністю художньої мови, самобутністю художнього мислення.

Друга половина XVII—XVIII ст. були «золотим віком» української гравюри. У той час в Україні працювала блискуча плеяда граверів — О. Тарасевич,

Л. Тарасевич, І. Щирський, Н. Зубрицький, Г. Левицький-Ніс, брати Гочемські. Творчість більшості з них виявилася найбільш плідною в Києві, Почаєві та Чернігові. Значно активізувала свою діяльність друкарня Києво-Печерської лаври, книги якої розходилися по всіх слов'янських країнах.

Відбулися значні зміни і в техніці гравірування: гравюру на дереві поступово витісняє гравюра на міді та інших металах.

Відомими майстрами мідьориту були Олександр та Леонтій Тарасевичі, які вчилися у Німеччині. У 1688 р. О. Тарасевич приїхав до Києва. Він був уже цілком досвідченим майстром. Із собою О. Тарасевич привіз колекцію західноєвропейських гравюр та малюнків, на яких вчилися лаврські гравери і живописці. Безпосередньо у Києві сам О. Тарасевич вигравірував кілька портретів, у тому числі Лазаря Барановича, ілюстрував книжки, керував друкарнею Києво-Печерської лаври.

Плідною була і творчість Леонтія Тарасевича, який працював у Києві та Чернігові. Л. Тарасевич відомий зокрема своїми алегоричними композиціями, характерними для мистецтва барокко.

У 1702 р. в Києві вийшла книга «Києво-Печерський патерик» з 40 гравюрами Л. Тарасевича. Це була вершина творчості митця.

Разом з Тарасевичами розпочав творчу діяльність гравер Інокентій Щирський, який працював головним чином у Чернігові або коло Чернігова під протекцією Лазаря Барановича. Він гравірував портрети, алегоричні сцени на честь видатних подій, ілюстрував книжки. Як і більшість граверів того часу, він досяг успіху у виконанні панегіричних гравюр та тез (наприклад, теза ректору Київської академії П. Калачинському). У цьому жанрі яскраво виявили себе у добу Мазепи Данило Галяховський та Іван Стрельбицький. Перший є автором тези, присвяченої Мазепі від Київської академії у 1708 р., а другий, передусім, відомий гравюрою на честь Петра Дорошенка.

Панегіричні гравюри створював і видатний майстер середини XVIII ст. Григорій Левицький — батько славетного портретиста Дмитра Левицького. Він навчався у Вроцлаві і там почав працювати. Творчість Левицького розквітала у Києві, де він ілюстрував книжки і створював тези. Особливо славні дві привітальні

гравюри, виготовлені Левицьким у другій половині 30-х років у Києві: одна — на честь архімандрита Києво-Печерської лаври Романа Копи, друга — на честь митрополита Заборовського.

Поруч із Левицьким у Києві працювало чимало граверів, але жодного з них не можна було б до нього прирівняти. Зрештою Чернігів, як центр гравірувального мистецтва, що донедавна конкурував навіть із Києвом, в цей час занепав, зате піднісся новий центр цього мистецтва — у Почаєві, де зібралося на той час чимало граверів. Між ними вирізняються Йосип і Адам Гочемські. Останній, крім іншого, залишив цікаві гравюри з історії Почаївської лаври та замальовки місцевостей Волині.

Ще під кінець XVIII ст. в Україні загалом мистецтво гравюри починає занепадати майже в усіх центрах граверської продукції. Відтоді на перші місця між граверами в Україні вибиваються бердичівські гравери Теодор Раковецький та Теофіл Троцкевич. Вони виготовляли образки, що зображували місцевості правобережної України, а передусім будови самого Бердичева.

Характерною рисою граверської справи на Поліссі у XIX ст. є те, що краща гравюрна продукція виготовлялася аматорами або фахівцями в інших галузях мистецтва, а продукція граверів-фахівців великого зацікавлення не викликала.

У той же час, розвитку книжкової і станкової графіки у першій половині XIX ст. сприяло широке впровадження нової техніки — літографії. Уперше малюнки на літографському камені почали виконувати в Києві у 1828 р. На початку 30-х років літографська майстерня відкривається при Київському університеті. Крім друкарень в Києво-Печерській лаврі та при університеті в Києві з'явилися ще й приватні, які видавали зокрема «Галерею київських визначних краєвидів і старовини» або ілюстрували наукові видання «Тимчасової комісії для розгляду давніх актів». Відомими майстрами літографії, що присвятили свою творчість саме київському краєвидові, були М. Сажин та І. Борель. Багато літографій випускалися як окремі аркуші-естампи (приміром, літографії Й. Лауфера). Автором популярних естампів із українського побуту був Антон Ланге.

Поряд з літографією розвивалися традиційні тех-

віки графіки — офорт і станковий малюнок. Чільне місце тут належить Т. Шевченку. Широко відомі його пейзажні офорти з серії «Живописна Україна» та акварелі для Археографічної комісії. Великих успіхів у цих жанрах досягли також І. Сошенко, О. Кунавін, М. Сажин, В. Штернберг.

У другій половині XIX і на початку XX ст. графічне мистецтво на Поліссі зазнало помітних змін. Рисунки і гравюри стали різноманітнішими за жанрами і щодо технік виконання. Поряд з традиційними видами графіки (книжкової і станкової) набувають значного поширення і нові — журнальна й газетна.

Однією з характерних рис естампа другої половини XIX ст. є те, що більшість творів виконувалася в штриховому офорті й літографії. Відомим офортистом був Л. Жемчужников (портрет Парфенія — схимника Києво-Печерської лаври). Ряд художньо досконалих портретів у техніці автолітографії створив М. Мурашко. Серед них виділяються портрет Т. Шевченка та автопортрет.

Чимало естампів-літографій цього часу було виконано за замовленням Києво-Печерської лаври. Літографія, яка остаточно витіснила ксилографію і металогравюру, як засіб друку ікон, міцно увійшла у церковний вжиток. Тоді ж при лаврській живописній школі була влаштована літографська майстерня, в якій виконувалось чимало ікон, зокрема кольорових.

Наприкінці XIX ст. скрізь набувають популярності ілюстровані журнали. Найбільш тоді відомими серед ілюстраторів-ксилографів були Іван Іжакевич і Михайло Рашевський.

На початку XX ст. почали друкуватися журнали українською мовою, зокрема сатирично-гумористичні журнали «Шершень» і «Жало», які стали трибуною для багатьох графіків-карикатуристів. Авторами карикатур були художники І. Бурячок, Ф. Красицький, В. Масляников, С. Світославський, В. Різниченко та ін. Провідне місце в цій групі належить Володимирі Різниченку (родом з Чернігівщини). Значного піднесення у першій третині XX ст. набула книжкова графіка. Величезну роль у відродженні українського графічного мистецтва відіграв Василь Кричевський, якого називали «філософом лінії». Джерелом натхнення для нього була стара українська графіка.

Велику підтримку В. Кричевському надав працею та ідеями Михайло Бойчук. З його учнів у мистецтві графіки найбільш послідовним «бойчукістом» був Іван Падалка, хоча значних успіхів у цій галузі досягли С. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська, О. Рубан та ін.

Принципи геометричної композиції В. Кричевського і національного монументалізму М. Бойчука зумів звести до геніального синтезу Г. Нарбут (1886—1920). Родом із Глухова, закоханий в українську старовину, пристрасний аматор українського письма (устава і скоропису) Нарбут удосконалився у рисунку в Мюнхені. Після повернення в Україну він зумів перетворити здобутки В. Кричевського і М. Бойчука у горнилі власної творчості. У його творчому доробку — велика кількість рисунків гербів, грошей, марок, бланкетів, дипломів, усіх сортів книжкової графіки: ілюстрацій, заставок, обкладинок, заголовків тощо. Нарбут зумів не тільки сам створити величезну колекцію графічних рисунків, а й захопити своїм прикладом молодь і за кілька років заснував цілу школу молодих графіків. Серед його учнів можна виділити Р. Лісовського, М. Кирнарського, Л. Хижинського, О. Лозовського та П. Ковжуна.

На початку ХХ ст. в мистецтві графіки починає застосовуватися ще одна техніка — ліногравюра. Одним з перших у галузі ліногравюри почав працювати К. Костенко, виконавши у 1908 р. естамп «Осінь. Київ». Однак у подальшому знов зростає популярність техніки офорта і літографії.

Зрештою, серед митців-графіків, що працювали у Києві в радянський час, можна відзначити І. Плещинського, В. Касіяна, М. Дерегуса, М. Жука, О. Пашенка.

Розділ 10

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ (ВОЛИНЬ, ПРИКАРПАТТЯ, ЗАКАРПАТТЯ)

Духовна культура

Територія Західної України була заселена з найдавніших часів і об'єднувала землі Волині, Прикарпаття (сюди входила й Галичина) та Закарпаття. Жили тут слов'янські племена. У Х—ХІ ст. ці землі увійшли до складу Київської Русі, але у період феодальної роздробленості розпалися на окремі князівства. У XIV ст. Волинь потрапила у залежність від Литви і Польщі, Прикарпаття — Угорщини і Молдовського князівства, а пізніше Австрії і Румунії (Буковина), Закарпаття — Угорщини й Австрії. У період з 1939 по 1945 рр. ці землі увійшли до складу Радянської держави. Сьогодні вони належать Україні. Даний регіон географічно належить до Центральної Європи, тут розміщені дві природні зони — лісостеп і Карпати (гірська система, до якої входять гірська частина Галичини, Закарпаття тощо).

Волинь, частково Галичина розташовані у лісостеповій зоні. Цей район, а також Середнє Придніпров'я стали центром створення української культури. Чорноземні ґрунти, наявність вологи, помірний клімат дали можливість розвивати землеробство, закладати основи життєдіяльності людей.

На культурний розвиток України впливали міграційні процеси: Під натиском кочовників місцеве населення відступало у лісові масиви, а коли загроза зникла, знов повертались у небезпечні місця, досить природно багаті, і знов відроджувало господарське культурне життя. Ці міграції змішували населення України, формували єдину культуру і мову, але у той же час жителі гірських районів Карпат (бойки, лемки) і до цих пір зберігають своєрідні риси культури,

які є залишками різноманітної маси культур українських племен.

Основним видом діяльності жителів Західної України лісостепової смуги було скотарство (бо на цих землях багато луків). У лісовій смузі було поширене бортництво (збір меду диких бджіл) і пасічництво. Але в окремих районах місцеве населення займалось і сільським господарством. Особливе географічне і природне положення обумовили й спосіб життя. З давніх часів у районах Волині, Східної Галичини розвивались різні ремесла і торгівля.

У період Київської Русі тут виникають міста, які стали пізніше великими торговельними центрами — Галич, Володимир-Волинський, Луцьк та інші.

Для української культури цілісна однорідність, звичайно, не характерна, але в той же час незвичайна подібність народної культури у різних областях існує, що не властиво іншим державам з великою площею і чисельністю населення. Тому культура Волині і Східної Галичини, особливо на ранніх етапах розвитку (період Київської Русі, Галицько-Волинського князівства — Феодальної роздрібленості) і культура Подніпров'я багато у чому збігалися (вірування, одяг, побут, звичаї тощо). І у лемків, і у бойків, і у жителів Подніпров'я житло мало схоже розташування приміщень: сіни, комори, житлова частина, хлів тощо. У гуцулів інтер'єр хати був таким же, як і в інших районах України. Загальноукраїнською ознакою було також розташування печі у гуцулів — отвір звернений до фасадної стіни. Закарпаття, Західна Галичина довго зберігали свою унікальність завдяки своєму географічному положенню і способу життя населення. Наприклад, лемки прикращали своє житло не тільки загальноприйнятим у Карпатах різбленням по дереву, а й побілкою, що свідчило про зв'язок з центральними регіонами України. З одного боку, вони підфарбовували вапном шви між вінцями зрубів, з другого — розпилювали зовнішні стіни й окремі архітектурні деталі (двері, ворота, наличники тощо). У лемків на відміну від гуцулів, дах житлових будов накривали деревом, а зверху ще й соломою. У той же час у гуцулів інтер'єр хати був більш орнаментований, адже їм завжди було притаманно більш витончене декоративно-художнє оформлення, у якому викорис-

товувались багатоколірність, різнофактурність матеріалу, багатство орнаменту.

Відрізнявся у жителів цих регіонів і одяг. Якщо основні його елементи були традиційні, загальні для усіх українців (за винятком Нагорного району Карпат), то колір, оформлення різнилися. У лемків жовтогарячі кольори поєднувались з тепло-коричневими, у гуцулів білосиній колір поєднувався з червоним.

Важливим фактором, що вплинув на розвиток художньої культури, була політична експансія з боку Литви, Польщі, Угорщини, ці країни розповсюджували свою владу на все Закарпаття. Вони принесли у зазначені регіони свою культуру, свій побут, звичаї, релігію, мистецтво.

Таким чином, у культурі народів Західної України проявились як загальні, притаманні всій Україні моменти, так і специфічні, що склалися в результаті певних умов, які детермінували життєдіяльність народних мас.

Особливий вплив на розвиток художньої культури Західної України справила релігія. З найдавніших часів у слов'янських племен, що жили на території сучасної України, переважала така форма релігії, як язичництво. У IX—X ст. сюди проникає з Візантії християнство, починається будівництво храмів, розповсюджується релігійна література, входять у життя біблійські заповіді й образи.

У другій половині XIV ст., після польсько-литовської унії 1385 р. литовський князь Ягайло, ставши польським королем, приєднав Литву з усіма українськими землями до Польщі, а це, звісно, посилює польський вплив. У зв'язку з цим погіршилось становище православної церкви як одного з найважливіших факторів розвитку художньої культури. Проти неї активну, непримиренну боротьбу стала вести католицька церква, яка офіційно підтримувала польську королівську адміністрацію.

У 1596 р. була укладена Брестська церковна унія, після якої розділилась православна церква — виділилась уніатська або українська католицька церква, що визнавала католицький Рим, і просто православна, яка у другій половині XVII ст. потрапила у залежність від Московського Патріархату. Цей поділ також відобразився в художньому житті України, зокрема, в полемічній літературі, у народних піснях тощо. У

XVIII—XIX ст. інтереси національної культури відстоювала греко-католицька церква. На початку 20-х років XX ст. Всеукраїнський церковний собор проголосив створення Української автокефальної православної церкви, але вже наприкінці 20-х років вона перестала існувати. У 1946 р. каральні органи Радянського Союзу знищили й українську греко-католицьку церкву.

На сучасному етапі в землях Західної України діють і православні, і католицькі церкви, які з особливою силою сприяють розвитку національної української культури, і тим самим впливають на художнє життя даного регіону. Православна церква познайомила землі Західної України з візантійським, а пізніше з російським мистецтвом, католицька церква сприяла розповсюдженню європейських тенденцій в мистецтві. Це наочно проявилось в образотворчому мистецтві, архітектурі, у церковній музиці.

Іншою важливою передумовою розвитку художньої культури була просвіта. В Україні велику роль у духовній культурі мала освіта. У період середньовіччя шкільна освіта була тісно пов'язана з церквою, причому в Західній Україні як з православною, так і з католицькою. У XV ст. православні школи існували у Володимирі-Волинському, Львові, Острозі та інших містах. Серед них особливу роль відіграла у розвитку художньої культури Острозька школа на Волині — греко-слов'янський колегіум, який сучасники називали академією.

Неабияке значення у розвитку художнього життя Західної України мали братства — громадські організації православних міщан наприкінці XVI — на початку XVII ст. (Львівське, Луцьке та ін.). Братства відкривали школи, навчання в яких проводилось українською мовою. Національно-культурним центром Галичини стало Успенське Старопігійське братство, яке теж відкрило школу. У 1781 р. Цісар Йосип II провів реформу, яка торкалась початкової і середньої освіти. Реформа дозволяла українцям відкривати народні школи там, де було близько сотні дітей.

Розповсюдженню в Західній Україні вищої освіти, зокрема філософської, сприяло відкриття у м. Замості в 1595 р. академії. У її становленні велику роль відіграв українець за походженням, відомий польський поет Шимон Шимонович, який прославив «рід-

ний Львів від Константинополя до Амстердама». В 1661 р. у Львові був відкритий університет (до речі, більше ніж на сто років раніше, ніж у Росії), який включав філософський, юридичний, медичний і технологічний факультети. Хоча у 1805—1817 рр. він був закритий, та на його базі працював Львівський ліцей. Випускники саме цього університету стали у перші ряди борців за національне відродження України.

У 1784 р. з Відня до Львова була перенесена «Ваг-вагіт» — семінарія уніатського духовенства, яка стала головним навчальним закладом греко-католиків Австрійської держави. На Буковині була відкрита школа в Сучаві, а в 1827 р. — богословський ліцей у Чернівцях. Справжніми борцями за долю української культури стала у 30-х роках ХІХ ст. група вихованців Львівської духовної семінарії, що об'єднувалася у гурток «Руська, трійця», головну роль в якому грали Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький. Подібні гуртки були у Перемишлі, Коломиї, у с. Добряна біля Стрия і навіть у Відні. Їх члени займались вивченням минулого українців, збором етнографічних матеріалів і фольклору, утвердженням української мови в церковній і літературній практиці. Зокрема, зусиллями «Руської трійці» був виданий альманах «Русалка Дністровая» (1837).

З другої половини ХІХ ст. активізувалось громадсько-політичне життя на західноукраїнських землях. Цьому сприяли ідейні пошуки молодого інтелігенції — І. Франка, М. Павлика, О. Терлецького та ін., співпраця з ними М. Драгоманова, погляди якого знайшли тут значно більше прихильників, ніж у Східній Україні.

У 1873 р. у Львові було організовано «Товариство імені Шевченка», яке невдовзі було перетворено в наукове товариство, а у 1898 р. — було подібне до академії наук. Проблеми української культури вийшли за межі просвітительської діяльності і все більше стали набувати конкретно практичного характеру. Цьому сприяли гімназичні товариства «Січ», «Сокіл» та ін., діяльність яких була направлена на підтримку українських громадян в Австрійській імперії. У 1914 р. ці організації об'єднались у рух українських січових стрільців (УСС), діяльність яких відобразилась у художньому житті Західноукраїнської респуб-

ліки, що виникла на руїнах Австро-Угорської монархії. Стрільці організували читальні зали: «Просвіта», аматорські театральні гуртки, курси української мови, видавали журнал «Шляхи» у Львові, в музиці створили цикл так званих «стрілецьких пісень» («Ой, у лузі червона калина» С. Чернецького практично стала гімном УСС, пісні «Журавлі», «Чуєш, брате мій» на слова Б. Лепкого, музика А. Лепкого, «Ой, та й зажурилась» на слова Р. Купчинського тощо).

З кінця 20-х років ХХ ст. культурне життя в Україні припинилося: закрилися українські кафедри у Львові, зменшилась кількість книжок і журналів, що видавались українською мовою, поширилися репресії серед діячів культури, посилилась еміграція, ряд культурних наукових центрів було відкрито на Заході (у Польщі, Чехословаччині, в Канаді, США, Аргентині, Австралії тощо).

З середини 80-х років ХХ ст. почався новий етап у розвитку культури України, у тому числі й художньої, в якій активну роль відіграють і діячі західноукраїнської культури.

Стан художньої культури

У художньому житті Західної України проявляються як загальні начала, які дозволяють розглядати її як частину в єдиному художньому процесі України, так і особливі, що роблять її несхожою на культуру інших регіонів. У художній культурі Західної України можна зустріти ті одиничні, неповторні риси, які існують, наприклад, у творчості етнічних груп гуцулів, лемків, бойків. Загальне начало в художньому житті пов'язане, перш за все з ментальністю українського народу, з його неповторними психологічними рисами, з особливим сприйманням дійсності тощо, з тим, що власне відрізняє один народ від іншого. Емоційні, чутливі, ліричні, а також релігійні начала присутні творчості західноукраїнських художників.

Особливості художнього життя даного регіону пов'язані з його природно-географічними, соціально-політичними, економічними, культурними умовами життя. Так, природно-географічне положення, впливаючи на культуру, робило її більш близькою до європейської, в той же час (райони Карпат) більш замкнутою, консервативною.

Тут формувалися і зберігались художні традиції, але тут же культура й вбирала в себе європейські риси й особливості (найбільш вони проявились у професійному мистецтві).

Панування різних європейських країн (Литви, Польщі, Австро-Угорщини, Чехословаччини, Румунії) робило культуру, більш еластичною, різноманітною. В західноукраїнській культурі виявились як загальноєвропейські традиції, так і особливості художнього життя даних держав. Крім того, як в усій Україні, на розвиток культури Західної України, впливала культура Візантії. Таким чином, специфічною особливістю художньої культури Західної України є поєднання візантійських традицій з європейськими, а також, із самотутнім місцевим колоритом і, крім того, з художнім життям окремих держав, під владою яких були землі Західної України.

Художнє життя Західної України пронизане особливою релігійністю. Існування православ'я, а також активна роль католицизму, боротьба між ними за владу не могли не знайти відображення в мистецтві (біблейські теми, сюжети, будівництво храмів, полемічна література, церковна музика тощо).

Через замкнутість, відділеність окремих регіонів України в Прикарпатті, на Буковині, Закарпатті великий розвиток одержало народне мистецтво, в якому зберігаються художні традиції й донині.

Близкість до Європи сприяла активному розповсюдженню професійного мистецтва, появи художніх напрямлень, шкіл, колективів.

Найбільш повно специфічні особливості художньої культури цього регіону проявились в образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві, архітектурі, в літературі вони знайшли відображення в усній народній творчості, в музиці — в пісенному мистецтві.

Постійна експансія з боку європейських країн, Османської імперії, залежність від іноземних правителів призвели до того, що головними темами в мистецтві стали боротьба за національну незалежність рідного краю, прагнення до волі. З тими ж мотивами була пов'язана й ідея художніх творів. Головним героєм творів аж до середини ХХ ст. був селянин, що було зумовлено способом життя людей. Найбільш розповсюдженим і улюбленим матеріалом для творчості було дерево. З дерева будували житло і церкви, воно

було головним матеріалом у декоративно-прикладно-му мистецтві.

Кольорова гама в західноукраїнському мистецтві була більш стримана, строга, ніж у Центральному й Східному регіонах, що було зумовлено впливом католицтва і місцевими традиціями.

Література

На землях Західної України література пройшла той же шлях розвитку, що й вся українська література. Першими її формами були пісні, казки, билини, в яких відображався спосіб життя людей у певній місцевості.

Особливо відомою стала література західних земель у період феодальної роздробленості, коли спостерігався занепад Київської держави, і її місце зайняло Галицько-Волинське князівство. Літературним пам'ятником цього періоду був Галицько-Волинський літопис, що входив до Іпатіївського збірника. Літопис написаний поетичною мовою, пронизується пафосом великої любові до рідного краю, він має захоплюючий сюжет.

До літератури XIII—XV ст. відносяться литовсько-руські літописи, в яких описується життя українського народу під владою чужинців.

В західноукраїнській літературі на ранніх етапах розвитку проявлялись ті ж особливості, що й в усій слов'янській літературі: сильним був вплив Візантії, Болгарії, а основним різновидом літератури став церковний у формі літописів.

На літературі позначився і вплив європейської традиції, що проявився в ідейно-художньому відображенні дійсності.

У XV—XVIII ст. цей вплив посилювався на Західну Україну, куди прийшли ідеї гуманізму, а пізніше ідеї реформації.

У XVI ст. в Україні розповсюдилось друкування книг. У 1573 р. у Львові Іван Федорів заснував друкарню, у 1574 р. був надрукований «Апостол», у 1581 р. — «Острозька Біблія». Крім Львова й Острога у XVI—XVII ст. друкарні з'явилися у багатьох селах Західної України. Стали відомими у той час переклади церковних книг на мову, близьку до народної. До найбільш цікавих перекладів належить «Пересопниць-

же Євангеліє» (1556—1561 рр.), перекладена Михайлом Васильовичем (з монастиря у Пересопниці на Волині). Цей пам'ятник цінний не тільки своєю мовою, але й своїм художнім оформленням (заставки, ініціали, мініатюри).

З другої половини XVI ст. розповсюдились на Західній Україні нові форми мемуарно-історичної прози — Острозькі (1500—1636), Львівські (1498—1649) та ін. літописи.

У середині XVI ст. виникло книжне віршування («Пашквіло» Я. Жоравницького, 1575 р., вірші Г. Смотрицького в «Острозькій Біблії», 1581 р.).

Наприкінці XVI ст. утворилась така форма літератури, як полемічна, вона широко розповсюджувалась на землях Західної України. Це твори братів Зизаній, З. Копистенського, Х. Філалета, М. Смотрицького, Г. Смотрицького, К. Терлецького тощо.

Релігійна полеміка з католицизмом, протестантизмом, іудаїзмом відображена в літературі другої половини XVII ст. (Л. Баранович, І. Галятовський, Ф. Сафонович, В. Ясинський). Наприкінці XVII ст. у Закарпатті з полемічними творами виступав М. Андрелла.

З кінця XVI ст. — початку XVII ст. зароджується драматургія у формах декламації і діалогів, що призначалися для виконання у братських школах. Наприклад, «На Різдво...» П. Беринди (Львів, 1616), «Вірші з трагедії Христос...» А. Скульського (Львів, 1630), «Роздуми про муки Христі» І. Вольковича (Львів, 1631). Перші інтермедії до драми Я. Гаватовича з'явилися у 1619 р.

У XVII—XVIII ст. література на Західній Україні не дала яскравих імен. Хоча, безумовно, продовжувала розвиватися ораторсько-проповідницька проза.

Новий підйом в західноукраїнській літературі спостерігався на початку XIX ст. У цей час прийшли в літературу М. К. Устиянович, А. Г. Могильницький, А. В. Духнович.

У Галичині, на Буковині, у Закарпатті після поразки революції 1848—1849 рр. у літературі наступив застій. Але вже в 60-ті роки помітилось пожвавлення. Цьому багато в чому сприяла творчість Т. Г. Шевченка. У літературі зазвучали демократичні ідеї, новий художній метод — реалізм затвердився і в мистецтві. У творчості письменників демократичного спрямуван-

ня М. Шашкевича, С. Воробкевича, Г. Свенцицького, О. Павловича знайшли відображення ідеї єднання українських земель, любов до пригноченого народу.

У першій половині XIX ст. в Західній Україні стали виходити періодичні видання: «Зоря Галицька» (1848—1857 рр.), «Вечорниця», «Межа», «Правда» тощо.

До середини XIX ст. на західноукраїнських землях сформувалось два напрями у літературно-громадському житті, пов'язані із спорами про шляхи розвитку мистецтва мови: москофіли, що орієнтувалися на російську політику (І. М. Гумалевич, Б. Дідицький), у Закарпатті — О. І. Добрянський і народовці, що намагались узгодити свою культурну діяльність з політикою правлячих кіл габзбурської монархії (В. Г. Барвінський, Е. М. Огоновський).

У 60—80-ті роки велику роль у розвитку української літератури зіграв вихідець з Буковини Ю. Федькович. Життя селянства, його бездіяльність в австрійській армії, визвольна боротьба слов'янських народів, сатиричне зображення католицького духовенства стали темами його творчості.

Громадські умови для розвитку української літератури у другій половині XIX ст. були дуже важливими. У 1863 р. були введені цензурні обмеження, що стосувались української мови. У зв'язку з цим центр літературного життя перемістився у Галичину. У 1873 р. тут за участю наддніпрянських українців, зокрема О. Кониського, Д. Пильчикова, М. Драгоманова було створено наукове товариство ім. Т. Шевченка. У Галичині стали виходити українські журнали «Зоря» (1880 р.), «Життя і слово» (1894 р.), науковим виданням стали «Записки Наукового товариства Шевченка» тощо.

Одним з найголовніших етапів в історії української літератури і, зокрема, Західної України, який ознаменував перехід до психологічної прози, до нових горизонтів поетичного мислення, став етап, пов'язаний з творчістю І. Франка.

І. Франко — письменник, вчений, громадський діяч, революційний демократ, організатор періодичних видань «Громадський друг», «Дзвін», «Молот». Головними героями його творів були селяни і робітники, темою творчості — боротьба народних мас за краще життя, критика представників пануючого класу та

їн. Твори І. Франка відстоювали ідеї реалізму в мистецтві.

Тяжке життя галицької бідноти відображали у своїх творах У. Кравченко, Є. І. Ярошинська, А. Я. Чайковський, Г. М. Хоткевич, А. В. Крушельницький, М. Д. Левицький.

Про буковинське селянство, важкий економічний і політичний гніт народних мас в Австро-Угорській імперії писала О. Кобилянська (наприклад, повість «Земля»).

Поряд з епічною літературою одержала розвиток і лірика — політична, любовна тощо. У цей же час зійшла поетична зірка Лесі Українки, поетеси, письменниці із світовим ім'ям. У її творчості знайшли відображення не лише красиві пейзажі її рідної Волині, а й зазвучали сильні акорди патріотичної громадської лірики, постали питання філософського звучання — місце людини у житті, її ставлення до природи, творчості, інші проблеми.

Наприкінці ХІХ ст. розширюється жанрова палітра літератури. З'являється жанр новели, що ще раз підтвердило положення про те, що загальноєвропейські процеси знаходили відображення і в українській літературі. Представником цього жанру став письменник Т. Бордуляк, який у творах, овіяних теплим ліризмом, а іноді й тонким гумором, описував життя галицького села, тонким знавцем духовного світу бойків був письменник Ю. Кміт. А справжнім співцем селянської долі називали В. Стефаніка, який з великою художньою силою малював картину життя галицького селянства в умовах буржуазно-поміщицького ладу. У його творчості найдовершенішим став жанр психологічної новели (зб. «Синя книжечка», 1899 р., «Камінний хрест», 1900 р.). Близьким до творчості В. Стефаніка був Іван Семанюк (літ. псевдонім Марка Черемшини). Він був справді талановитим співцем гуцульської Верховини.

Отже, в літературі Західної України у ХІХ ст. відобразились загальноєвропейські і загальноукраїнські процеси. У літературі розвивались такі художні напрями, як романтизм, реалізм, виділились такі роди, як епічна і лірична література, найбільш розповсюдженими жанрами стали роман, повість, оповідання, в основі яких був селянин, хоча наприкінці ХІХ ст. з'явився й інший герой, що представляв інтереси ро-

бітничого класу, який тільки починав зароджуватися. Своєрідно національне начало проявилось в описі героїв, їх одягу, звичаїв і обрядів, побуту, природи західноукраїнських земель, у мові, в якій траплялись діалектизми.

Наприкінці XIX на поч. XX ст. почалась боротьба між ідейними і художньо-естетичними течіями. Поряд з реалізмом утверджувався модернізм, який шукав нові способи відображення світу. А у 1907 р. проголосила свою художню платформу група галицьких письменників «Молода муза» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Чернецький, О. Луцький та ін.).

На початку XX ст. революційні настрої не могли не знайти відображення у літературних творах, які відображали погляди як прибічників революції, так і тих, хто не пішов за нею. До пролетарських письменників і поетів можна віднести Д. Загулу (родом з Буковини), В. Поліщука (з м. Рівне).

Після утворення радянської держави частина західноукраїнських письменників — представників критичного реалізму — стала підтримувати дружні стосунки з радянськими письменниками (В. Стефаник, Марко Черемшина, О. Маковей, О. Кобилянська, А. Крушельницький та ін.). У 20—30-ті роки прийшли в літературу нові письменники, які об'єднались навколо журналу «Вікна» і були готові підтримувати відносини з СРСР — С. Тудор, П. Козланюк, Я. Галан, О. Гаврилюк, Я. Кондора та ін. У 1929 р. була створена літературна організація «Горно», яка прагнула пробудити класову і національну свідомість трудящих. З талановитими творами виступав Б. Антонович.

Прогресивну літературу у Закарпатті представляли Ф. М. Потушняк, В. С. Гренджа-Донський, Д. Вакарів, Ю. Гойда та ін.

У роки Великої Вітчизняної війни письменники працювали у фронтових газетах, билися з ворогами на фронті і в тилу. У післявоєнні роки серед письменників і поетів широко були відомі письменники Ю. Шкруменко, Р. Купчинський, О. Бабій, Н. Матвеев-Мельник, Ю. Косач, С. Гординський, Н. Левицька-Холодна, О. Ольжич та інші.

Велику роль у післявоєнній літературі грав М. Рудницький, Є. Маланюк і багато інших. Та не всі письменники одразу прийняли радянську владу, частина

виїхала за кордон, інші продовжували жити, працювати в Україні і займатися літературною творчістю.

Сьогодні письменники і поети Західної України вносять свій вклад у досконалення української літератури, розвивають її мову, сприяють духовному відродженню України.

У Західній Україні діє літературний музей Прикарпаття (Івано-Франківськ), меморіальні музеї Лесі Українки (с. Колодажне Волинської обл., м. Новгород-Волинський), І. Франка (с. Криворівня Івано-Франківської обл., м. Львів) тощо.

Музика

Музика в Західній Україні пройшла той же шлях розвитку, що й в Україні в цілому. Але вона мала і своєрідність, що полягала в особливому інструментарії, сигнальній і магічно-ритуальній інтонаційності, пов'язаній з побутом пастуха, обрядами, з особливою пісенною формою — коломийками, з цілим пластом опришківського фольклору, що поєднував вокально-інструментально-хореографічне виконання.

Для даного регіону характерне одноголосся. Народні пісні відрізнялися особливою мелодикою, ритмікою побудови. Найбільш популярною була пісенна форма — коломийка — пісня, строфа якої представляла триколінний 14-складовий двовірш. Широко розповсюдженими були обрядові пісні, які розрізнялися між собою кількістю складів: гуцульські колядки мали будову вірша 5+5; бойківські — 10-складові+3-складовий рефрен і 13-, 18-складовий приспів. У Прикарпатті найбільш популярний 8-складовий вірш, а також 13-и і 17-складові вірші, на Закарпатті — 8-и і 14-и складові.

Серед музичних інструментів велику роль відігравали інструменти кустарного виробництва: струнно-смичкові (скрипки, бас, підбасок), струнно-молоткові (цимбали), язичково-щипкові (дримба), духові: сопілка, трембіта, ріг, волинка; ударні: бубон, барабан з тарілками; прикладні: тріскачки, дзвіночки, окарини з ігровими отворами, глиняні свистки. У Карпатах існують різноманітні сопілки, які роблять з бузини, калини, ясеня й інших дерев. На Гуцульщині відомі «коломичі» — двоствольні продовгуваті флейти, багаточарові флейти тощо. У гуцулів і бойків відома трем-

біта (рід труби без клапанів, довжина до 4 м, діаметр — 2,5—4 см). Були розповсюджені інструментальні ансамблі, до складу яких входили скрипка, цимбали, бубон.

В Західній Україні раніше, ніж в інших областях став розвиватися церковний (одноголосий, так званий знаменний) спів, який пізніше перейшов і в Московію.

Наприкінці XVI — на початку XVII ст. у церковній музиці утвердився партесний спів, велику роль у розвитку якого зіграли братські школи у Львові, Острозі, Луцьку. Так, у списку Львівського братства за 1697 р. названо 267 музичних творів і прізвища композиторів: Дилецький, Гавалевич, Е. Завадовський, Бишовський, М. Замаревич І. Згоска, І. Календа, К. Коневський та ін.

У 1707 р. у Львові вперше в Україні були надруковані ноти. Ця нотна книга називалась «Ірмольогіон». Друковані ноти розмножились дуже швидко по всій Україні і навіть у Московії.

У XVIII ст., коли з'явилися театри, вони стали ставити не лише драматичні спектаклі, а й музичні. Так, у 1776 р. у репертуарі Львівського театру відомі як драматичні, так і оперні, балетні постановки.

Таким чином, у XVIII ст. крім церковної музики розвивалась і світська, яка була представлена у різних видах: інструментальна, хорова, музика для театру.

Серед композиторів XIX ст. були відомі М. Вербицький (музика до спектаклю «Підгір'яни», 11 увертур для симфонічного оркестру, хорові твори на слова Т. Шевченка, М. Шашкевича та ін.), І. Лавровський (хорові твори музики до вистав «Обман очей», «Пан Довгонос», «Роксолана»), І. Воробкевич (мелодрама з музикою «Гнат», «Приблуда», оперети «Золотий мопс», «Янош Іштенгазі», «Убога Марта», хори, пісні), А. Вахиянін (опера «Купало», хори), В. Матюк (мелодрами «Капрал Тимко», «Інвалід», хори).

Якщо у XIX ст. церковна музика у центральних і східних регіонах уповільнила свій розвиток, то на Галичині вона продовжувала активно розвиватися. Чудовий церковний хор з оркестром існував при храмі св. Юри у Львові, у 1829 р. був створений церковний хор у Перемишлі. У цей час розповсюджувалися твори придніпрянського композитора Бортнянського. Церковна музика ожила й у творах композиторів так зва-

ної «перемишлівської школи» М. Вербицького, І. Лавринського та їхніх послідовників — С. Воробкевича, В. Матюка.

У другій половині XIX ст. концертну і музично-просвітительську діяльність проводили Галицьке музичне товариство у Львові (1838), музичне товариство у Чернівцях (1862 р.). В 1880 р. у Львові була відкрита перша в Україні консерваторія, а у 1903 р. — Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, засновником якого став О. Вахнянін, організатор музичного життя у Львові, автор хорів («Хор варягів», «Живем-живем», «Шалійте» тощо), пісень.

Із молодих представників музичного руху у Галичині 80-х років XIX ст. виділялись О. Нижанківський, організатор музичного життя у Галичині, диригент, автор популярних хорових творів («Гуляли»), пісень («Минулі літа», «Не видавай мене заміж» та ін.); Д. Січинський, перший у Галичині професійний музикант, автор пісень, хорів, незакінченої опери «Роксолана»; Г. Топольницький, автор багатьох народних пісень, фортепіанних мініатюр, хорів; Ф. Колесса, композитор, автор народних пісень, хорів музичний етнограф.

Піднесення революційно-демократичної боротьби народів Росії сприяло розвитку музичного життя на західноукраїнських землях, свою діяльність розгорнули хорові товариства «Тюрбан» (1869 р.), «Боян» (1891 р.).

Наприкінці XIX ст. Галичина стає центром музичного життя України, переміщаючись із центральних регіонів в Західну Україну. І в цьому велика заслуга композитора С. Людкевича. У його творчості відобразилися ідеї романтизму, за технікою композиторського мистецтва він близький до творчості П. І. Чайковського. Творчість С. Людкевича включала рівні музичні форми; від сольних пісень до великих форм інструментальних і вокально-інструментальних. Його твори мали революційний характер, вони закликали до свободи і незалежності (симфонічна ода «Кавказ», симфонічна поема «Каменярі», «Стрілецька рапсодія», «Заповіт», «Вічний революціонер», «Хор підземних ковалів» тощо).

Композитори одержали музичну освіту в Європі. Серед галицьких композиторів, які навчалися у Чехії, у Празі у Новака і Сука, відомі В. Барвінський, Н. Ни-

жанківський, З. Лисько, М. Колесса, Р. Симонович, С. Туркевич-Лісовська. Їхня творчість опиралась на народну традицію. Наприклад, у творчості М. Колесси переплелись гуцульські і лемківські мелодії з європейськими музичними формами («Гуцульська сюїта», сольні пісні (лемківські), фортепіанний квартет, українська сюїта з оркестром).

Німецьку «школу» в західноукраїнській музиці (педагог Ф. Шрекер у Берліні) представляв О. Рудницький, віденську (педагог Мандичевський). — В. Кудрик.

У другій половині ХІХ ст. музика Західної України розвивалась у напрямку реалізму. На початку ХХ ст. відомі пошуки у деяких модерністських течіях (В. Барвінський, Н. Нижанківський).

Значний внесок у розвиток музичної культури зробили виконавці-вокалісти: С. Крушельницька, О. Мишура, М. Менцинський, С. Гушалевич, О. Носалевич, О. Руснак, М. Голинський, Кл. Андрієнко, З. Дольницький, Р. Любинецький, А. Крушельницький, О. Любич, Г. Остапчуківна, І. Синенька, Г. Бандрівська, І. Приймова, М. Сабат-Свірська, М. Маслюк та ін.

Вищий музичний інститут ім. Лисенка у Львові і його філії виховали талановитих викладачів: піаністів Р. Савицького, Г. Левицьку, В. Боженко, віолончеліста П. Пшеничка.

Науковими дослідженнями у музиці займались композитори С. Людкевич, Ф. Стешко, В. Кудрик і такі музикознавці як В. Витвицький, С. Хоминський.

Після воз'єднання українських земель у музичне життя України включились композитори С. Людкевич (кантата «Вільна Україна», 1912—1914 рр., нова редакція 1939 р.), Р. Симонович, О. Солтис, А. Кос-Анатольський, Є. Козак та ін.

На сучасному етапі композитори, музиканти, виконавці, вокалісти, диригенти, музикознавці багато роблять для розвитку музичної культури України, розвивають загальноєвропейські і національні українські традиції. Серед музичних творів 60—90-х років опери В. Г. Жуковського, балети М. Скорика, Є. Станкевича, кантати М. Скорика, концерти Є. Козака, твори для симфонічного оркестру П. Радченка й ін. Сучасне виконавське мистецтво представляли і представляють: співаки — М. Стефюк, А. Врабель, Т. Дідик, В. Лубяний, О. Ончул, Г. Ціпола, диригенти — І. Гамкало,

Л. Лацінич; хорові диригенти — М. Колесса, М. Кречко, О. Кушніренко, балетмейстери — К. Балог, М. Вантук та ін.

У Львові працює театр опери і балету, в усіх обласних центрах існують філармонії (у Львові, Івано-Франківську, Рівному, Ужгороді), у Львові професійні кадри готує консерваторія, музичні училища працюють у багатьох містах Західної України.

Таким чином, музика Західної України також зробила свій внесок у художнє життя усієї України.

Театр

На землях Західної України театр виник пізно. У цьому виді мистецтва не проявились національні специфічні особливості даного регіону. У театрі відобразились загальноєвропейські особливості його розвитку.

Наприкінці XVI — на початку XVII ст. в Україні з'явилися єзуїтські шкільні театри (м. Львів, Луцьк, Кам'янець-Подільський та ін.); де ставилися драми, написані латинською, а з часом — польською мовами. Українські шкільні спектаклі у вигляді декламації і діалогів з'явилися в Острозькій школі і Львівській братській школі. Перший пам'ятник українській шкільній декламації — анонімна «Просфоніма» (Львів, 1591 р.).

У Галичині і зокрема у Львові, з 1776 р. виступали німецькі, а 1780 р. — польські пересувні трупи. У 1787 р. було зведено першу театральну будову у м. Львів, у 1783—1784 рр. — будинок театру у Дубно (Рівненська обл.). Польські трупи виступали у Луцьку, Кам'янці-Подільському тощо. У палацах польських магнатів існували домашні театри: театр О. Морського (в с. Бойківці, нині Ковельського р-ну Волинської обл., 1782 р.).

Протягом 1848—1850 рр. активно ставилися аматорські вистави (в Коломії, Львові, Перемишлі, Тернополі тощо), які вперше йшли українською мовою, режисером їх був І. Озаркевич. Він ставив вистави за мотивами п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Писаревського. Спроба у 1850 р. створити український професійний театр не мала позитивного результату у зв'язку з реакцією, що наступила після придушення революції 1848—1849 рр. в Австрії. Припинилися постановки й аматорських вистав.

У Закарпатті в першій половині XIX ст. ставились тільки шкільні декламації, діалоги, інтермедії. В 1864 р. у Львові почала свою діяльність перша у Галичині українська професійна труппа «Руський народний театр» — театр товариства «Руська бесіда», директором якого став О. Бачинський (запрошений із Житомира, сам родом із Галичини). Першою виставою була «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка в обробці О. Голембевського з музикою В. Квятковського, у спектаклі брав участь оркестр волинського дворянського театру. Між діями оркестр виконував увертюру Титля, коломийну Тимпольського і арію з опери «Атила» Верді. Головну роль у спектаклі грала Т. Бачинська (дружина директора театру, а також ролі виконували О. Бачинський, Ю. Ніжанковський та ін.). На сцені театру йшли п'єси українських авторів і перекладна драматургія. Із творів галицьких письменників була відома одна драма Рудольфа Моха «Опікунство», але вона в репертуарі не утрималась.

Театр ставив вистави у Коломії, Станіславі, у Чернівцях (на Буковині), у Самборі тощо. У 1864 р. товариство «Руська бесіда» оголосило перший український драматичний конкурс, переслідуючи мету поповнювати репертуар театру західноукраїнськими п'єсами. Переможцями стала п'єса «Підгір'яни» Гумалеви́ча і Вербицького.

У 1870 р. директором театру став Манович, який прагнув створити справжній національний театр. У цей час на сцені театру грав М. Кропивницький, він створював драматичні образи, співав в антрактах народні пісні і залишив яскравий слід в історії галицького театру.

З 60-х років у Закарпатті (в Ужгороді) ставились аматорські вистави.

Новий етап у розвитку українського театру почався у 1881 р. після послаблення дії Емського акту 1876 р. Циркуляр 1881 р. дозволив виконувати п'єси, сценки, куплети українською мовою. Театр у Галичині очолили І. Біберович та І. Гриневецький. Репертуар театру товариства «Руська бесіда» складався з українських п'єс (М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Гушалеви́ча, Г. Цеглинського, О. Сухово-Кобиліна та ін.) і західноєвропейських драматургів Ж. В. Мольєра, К. Гальдоні, Й. Шіллера, О. Скріба, В. Сарду).

Таким чином, у ХІХ ст. західноєвропейський театр розвивався на принципах реалізму, намагаючись перенести на сцену національний колорит краю.

На початку ХХ ст. у Галичині та на Буковині продовжувало свою діяльність театральне товариство «Руська бесіда», яку очолив М. Садовський (1905—1906 рр.) та І. Стадник (1906—1912 рр.). У цей час в театрі виступали М. Заньковецька, почали свою діяльність А. Бучма, Л. Курбас.

Крім театру «Руська бесіда» діяли ще напівпрофесійні і аматорські театри — Буковинський, Гуцульський, організовувались «Тернопільські театральні вечори» та багато ін.

У 1918 р. був заснований театр у Тернополі «Український театр», який очолював М. Бенцаль, у березні 1919 р. він перетворився у культурно-просвітницьке товариство акторів. Його душею стали А. Бучма і В. Калін.

У 1919 р. виник інший театр у Станіславі — Український Чернівецький театр, його ядро утворила частина трупи, яка відокремилась від театру «Бесіди» під керівництвом Рубчакової. Театр ставив п'єси спочатку тільки у Чернівцях, пізніше об'їздив всю Україну. З Румунії за постановку п'єс українською мовою був вигнаний у Галичину. Так театр опинився у Станіславі.

Отже, театр у Західній Україні виник пізніше, ніж в інших регіонах України. Національні традиції знайшли в ньому незначні прояви. Головною особливістю театру, як і інших видів мистецтва Західної України, був синтез місцевого колориту з європейською традицією, до якої приєдналися ще й риси російського театрального мистецтва, що проявилися як у драматургії, так і в особливостях театральної гри.

Архітектура

Територія Західної України була здавна заселена, тому й розвиток архітектури у цьому регіоні протікав з найдавніших часів і був обумовлений тими ж факторами, що й усе мистецтво. У ній знайшли відображення й візантійські традиції, що прийшли на Русь з уведенням християнства, і європейські. Тому в архітектурі ми зустрічаємо багато різноманітних європейських стилів, а також притаманних Європі архітектурних форм: ротонд, замків, монастирів-фортець тощо.

Інша особливість архітектури Західної України пов'язана з її природним положенням. На території цього краю багато лісів, що обумовило будівництво споруд з дерева. Дерев'яне зодчество — це своєрідна сторінка в історії архітектури даного регіону.

Третя особливість — архітектура Західної України неоднорідна, бо включає землі з різноманітним етнічним населенням. Тому виділяється волинська архітектурна школа, галицька і закарпатська, крім того, культура народів, що населяли гірські Карпати, надавала архітектурним побудовам особливу своєрідність. І тому розрізняють архітектуру лемків, бойків, гуцулів.

В архітектурі Західної України є і те загальне, що дозволяє її відносити до усієї української архітектури: це і будівництво тричастинних, тризрубних храмів, це і використання рослинного орнаменту і наслідування традицій візантійської культури та багато ін.

У Прикарпатті, в Галичині західноєвропейська культура проявилась активніше, ніж східна, в той час як на Волині, де культурні центри географічно ближче розташовані до сходу, переважав східний вплив. Так, будівництво Володимира-Волинського значно ближче до східноукраїнського, київського, чернігівського, ніж до галицького.

У XII—XIII ст. утворюються архітектурні школи: галицька, волинська, закарпатська та ін. У Галицькій архітектурній школі українсько-візантійська традиція поєдналась із західноєвропейськими ідеями. Під час побудови споруд майстри використовували тесане каміння, однакове різьблення, продовгувато-базиличний або переважно квадратний, чотиристовпний, триапсидний план. Крім того, будувались округлі в плані споруди — ротонди, використовувалась білокамінна кладка, каміння вправно оформлялося. Різьба нагадувала південнонімецькі або малярські зразки того часу, наприклад, останки церкви Пантелеймона (нині костюл св. Станіслава), вежі в Білявінці, у Стольпі, Хотині, Спасі, перебудовані пізніше у XIV—XVIII ст. В галицькій архітектурі великий вплив романського мистецтва. Та й у Закарпатті також була відома галицька архітектурна школа, бо західний вплив був слабший, ніж галицький (наприклад, ротонда в Горянах за 4 км від Ужгорода, XIII—XV ст.).

У Волинській архітектурній школі XII—XIII ст. яскравіше виявлялись візантійські традиції. Споруди

цегляні, у плані лежить грецький хрест, а зверху наближається до квадратного прямокутника. Зовнішня декорація стін була простою і скромною. Різьба майже не зустрічалась (наприклад, вежі у Чарторийську, Дрогобичі, Луцьку до XIII—XIV ст. перебудовані у XV—XVI ст.).

У Закарпатті в XII—XIII ст. одержало розвиток дерев'яне зодчество (церква Миколая в с. Середньому, Водяному, нині Рахівського р-ну Закарпатської обл., XV ст.).

З XV—XVI ст. розповсюджується в архітектурі стиль італійського ренесансу. Одними з кращих ренесансних споруд галицької провінції були церква у Жовкві і соборна церква у Крилосі біля Галича. На Волині збереглися фрагменти братської церкви у Луцьку, палати владики у Володимирі. Стиль українського ренесансу ввібрав декоративні форми італійського ренесансу і суто українську тридільну, трибанну конструкцію церкви. Стиль охопив як культові, так і світські побудови (комплекс споруд Волоської церкви Кам'янів і Воїнів), костюл Бенедиктинок, світські споруди—Чорна Кам'яниця (до XVI—поч. XVII ст.), будинок Корнякта (архіт. Барбон, 1572—1582, перебудований у XVII ст.) і легко розповсюдився в Україні.

Наприкінці XVI—XVII ст. в землях України, з'явився стиль бароко, який трансформувався у новий стиль — українське бароко. Найбільш яскравим архітектурним пам'ятником цього стилю є Святоюрський собор у Львові (1746—1762 рр. арх. Б. Меретін). Собор побудовано у помпезному, репрезентативному стилі пізнього бароко. Але через те, що він побудований у XVIII ст., у його оформленні використано орнамент рококо, а також елементи класицизму (наприклад, в оформленні портиків). Не усі стильові елементи сплетені у ньому так органічно, як переплітались вони в образотворчому мистецтві Європи.

У XVIII ст. великий розвиток в архітектурі Західної України одержало дерев'яне зодчество, що було одним з найоригінальніших, найунікальніших типів дерев'яного будівництва, відомого у світі. Українська дерев'яна церква являла собою удосконалену хату із дзвіницею, яка повторювала форму середньовічної оборонної вежі, пристосованої до потреб релігійного культу. Європейські стилі практично не відобразились на

дерев'яних побудовах, за винятком окремих деталей в оформленні. У плані церкви тризрубні, а це йде від тридільності у будівництві хат, рідше зустрічаються п'ятизрубні, що виникли під впливом візантійської культури (частіш за все вони зустрічаються на Гуцульщині). Найдавнішою формою перекриття церковних зрубів була шатрова, але існує і тип напівкруглої, майже специфічної бані, який прийшов з візантійської культури, а пізніше ми бачимо його у ренесансній, камінній архітектурі. Але найбільш розповсюдженим був тип зігнутої бароккової вежі, що закінчувалася стрілоподібною формою. Церкви мали один, три, п'ять куполів (наприклад, церкви Святодухівська у Рогатині, нині місто Івано-Франківської області, XVII ст. і св. Юра у Дрогобичі, XV—XVI ст., перебудованої у VII ст.).

Церковне дерев'яне зодчество України, незважаючи на свою однорідність мало безліч регіональних особливостей, У XVIII ст. розрізнялись такі архітектурно-планові рішення: волинська школа — присадкуваті будови (церква Покрова у с. Метельному, нині Ківерцовського р-ну Волинської обл., XVII ст.), талицька школа відрізнялась великою, різноманітністю куполів (церква Різдва у Жовкві, нині м. Нестеров Львівської обл., 1705 р.), гуцульська школа відома тим, що церкви будували переважно п'ятизрубні, у плані хрестоподібні з одним верхом, без заломів. Але зустрічаються і три- і п'ятибанні типи, при чому форма бань дещо торкається барокко, а загальні пропорції суворі і гармонійні (церква Різдва у Ворохті, нині Івано-Франківської обл., XVIII ст.). Зодчі лемківської школи споруджували храми з асиметричною композицією верхів (нижчий над вівтарем, вищий — над нефом і високою вежею) і дзвіницею над притвором (церква Параскеви у с. Капора, нині Воловецького р-ну Закарпатської обл., 1792 р.). Для бойківської школи характерні тричастинні у плані храми з трьох і більше верхніми пірамідальними, ступінчастими завершеннями куполів (церква Миколая, с. Кривки на Львівщині, 1763 р.), закарпатській школі притаманні риси романо-готичної архітектури (наприклад, церква Архистратига Михаїла в с. Крайниково, нині Хустського р-ну Закарпатської обл., 1668 р.).

У другій половині XVIII ст. в архітектурі Західної України почався утверджуватись класицизм, що поєд-

нував геометричну чіткість із статичністю, раціональність з формами античності. У Львові в класичному стилі побудовані: Оссолінеум, 1824, нині бібліотека АН України, міський театр (1837—1842 рр., арх. і. Зальцман, Л. Піхль, нині Український драматичний театр ім. М. Заньковецької), ратуша (1827—1835 рр., арх. І. Маркль, Ф. Гремер, нині Міськрада) та ін. У ХІХ ст. скоротилось будівництво храмів у містах, але у сільській місцевості воно продовжувалось, зберігаючи місцеві народні традиції в архітектурі (церква в с. Ясиня, нині смт Рахівського р-ну Закарпатської обл., 1824 р.). В цілому, в архітектурі ХІХ ст. в Західній Україні проявились загальноєвропейські традиції: стилізація на теми готики, ренесансу, бароко, романського стилю (наприклад, Міська дума, 1897—1900, Львів). У цей час спостерігалось зростання нових промислових центрів, удосконалювалось планування, забудова і благоустрій міст, центральні майдани забудовувались великими багатопверховими будинками, на площах зводили монументи, створювались парки, сквери (площа Адама Міцкевича у Львові, Театральна — у Станіславі (нині Івано-Франківську та ін., Стрийський парк у Львові, 1887 р.).

Наприкінці ХІХ ст. — на початку ХХ ст. у даному регіоні розвивались ті ж стилі, що і в усій Україні: еклектизм, неокласицизм, модерн, конструктивізм. Самостійний розвиток одержав лише модерн, на який значний вплив справила архітектура Австрії і, зокрема, м. Відня (наприклад, вокзал у Львові, 1904 р., арх. В. Садловський, житловий будинок на вул. Володій у Львові, 1910—1914 рр.).

Національні традиції в архітектурі втрачали своє значення. Але на землях Західної України в архітектурі використовувались прийоми народного зодчества. Так, архітектори О. Лушпинський, Р. Грицай, С. Нагорний в Галичині намагались перенести риси народної дерев'яної сільської архітектури у міські каміні будови — монастир Василіанський, с. Крехів Львівської обл., будинок бурси й Академічний будинок у Львові.

У першій половині ХХ ст. в архітектурі переважав конструктивізм. У 70-ті роки почалась реконструкція міст-заповідників: Львова, Луцька, Івано-Франківська та ін. Швидкими темпами будувались нові житлові райони. Але сучасна архітектура втратила національ-

ний колорит. Лише у сільських районах в оздобленні житлових будинків, громадських будов, можна зустріти елементи національної української архітектури.

Образотворче мистецтво

Особливості даного виду творчості пов'язані з загальними і специфічними моментами, які проявилися в художньому житті Західної України. Староукраїнські традиції поєдналися з німецьким, польським, литовським, вірменським мистецтвом, із загальноєвропейськими традиціями художньої культури. Для живопису характерні більш стримана кольорова гама, ніж у центральних і східних районах України, релігійні форми образотворчого мистецтва (ікона, фреска, іконостас тощо). Тематами творів мистецтва стали релігійні сюжети, а також визвольна боротьба з іноземними загарбниками. У західноукраїнському живопису сильні народні традиції, і вони збереглися набагато краще, ніж в інших регіонах.

Ранніми формами живописної творчості були іконостас, мініатюра, створення виробів із золота. Найбільш відомі мініатюри: «Молитовник Гертруди» (XI ст.), «Христінопольський Апостол» (XIII ст.), «Перемишлівське Євангеліє» (XIII ст.). У них немає того, багатобарв'я, що у східноєвропейських рукописах, менше зустрічається ілюстрацій, малюнок простий, колорит включає тільки жовтий, червоний і синій кольори, а у XII ст. до кольорової гами приєднується й зелений. Відомі в Західній Україні художні вироби із золота. Княжий палац, на Західній Україні у розкоші й багатстві не поступався Київському.

Для іконопису характерна живописна виразність, колір помітно переважав над графічною розробкою, силуети фігур стримано-пластичні, цілісні, що надавало навіть, невеликому твору почуття внутрішньої монументальності. Композиція ікони цього часу завжди компактна і центрична. Колорит побудований на протиставленні контрастних кольорів, наприклад, кіноварно-червоний на золотому тлі, а поряд — темно-зелений із світлими відтінками. Тематами ікон були перемога добра над злом — Юрій Змієборець (з с. Станіля, нині Дрогобицького р-ну Львівської обл., XVI ст.), готовність подвигу в ім'я людини — «Волинська Богоматір» (з Луцька, XVI ст.).

Українське мистецтво не тільки увібрало в себе все, що несла європейська традиція, але й справляло зворотний вплив.

Одним з найстаріших пам'ятників українського мистецтва у Польщі був костюл св. Михаїла у Вроцлаві (XII ст.). Найбільшого розвитку український живопис на землях Польщі одержав за час правління короля Ягайла (1386—1434 рр.). Польські хроністи називають цілу групу робіт українських майстрів, виконаних на вимогу Ягайла у польських костюлах у Кракові, Вислиці, Сандомирі, Любліні, Гнезно.

Донедавна в історіографії мистецтва мова йшла про круглу скульптуру в Україні, починаючи з останньої чверті XVI ст. Але ряд знахідок, зроблених працівниками львівської картинної галереї, дозволяють говорити про те, що скульптура на західноукраїнських землях була розвинута набагато раніше. «Розп'яття» виконане у XV ст. невідомим майстром для місцевого костюлу, свідчить про досконале володіння мистецтвом круглої різьби по дереву. В XVI ст. кругла скульптура зустрічається вже на всій території Правобережної України.

На образотворче мистецтво великий вплив справили західноєвропейські майстри епохи Відродження. Так, в окремих творах іконопису прослідковується прагнення передати просторону перспективу, конкретні пейзажні мотиви, інтер'єр (школи «Вознесіння» і «Введення Марії у храм» з с. Соколя, нині місто Львівської обл., «Спас» із с. Яблунів, нині Турковського р-ну Львівської обл.).

Але, незважаючи на великий німецький та італійський вплив, живопис зберігає національні традиції. Він не прагне слідувати моді, а дуже вдумливо переробляє нове, поєднуючи його з декоративними принципами українського мистецтва.

У середньовіччя в Україні високим рівнем відрізнялось мистецтво гравюри, розвитку якої сприяли майстри львівської братської друкарні.

Особливого розвитку одержала техніка художньої різьби, яка найяскравіше проявилася у створенні мармурових надгробків. В українських церквах вони зустрічались рідко. Українські магнати, що жили в землях Західної України, перейняли їх з польської культури. Інша форма різьби по каменю і дереву була відома в декоративному оформленні храмів. Ренесанс-

ні традиції знайшли в ній плідний розвиток (наприклад, різьба церкви Успіння і Трисвятительської каплиці у Львові). Декоративна різьба по дереву широко застосовувалась в архітектониці українських іконостасів. У XVI ст. вони перетворились у справжні картинні галереї.

У другій половині XVII—XVIII ст. широко розповсюджується стиль бароко, що поєднувався з традиціями народної творчості. Поряд із старими центрами (м. Львів), виникають нові центри у Жовкві (Львівська обл.), де утворюється художня школа.

У XVIII ст. українське образотворче мистецтво закріплює свої зв'язки з європейською культурою. Все рідше проявляється в живопису національний місцевий колорит. У портреті, найпопулярнішому жанрі, усе частіш зображають селян і вихідців із різночинного середовища. Найвідомішими художниками XVIII ст. були М. Петрахович, І. Руткович, І. Бродлакович, І. Кондзелевич.

У XVIII ст. подальший розвиток має скульптура, у якій спостерігається дві тенденції: одна, пов'язана з традиціями народної різьби (наприклад, авторські фігури с. Параскеви, з м. Полонського Хмельницької обл.), друга — з досягненнями західноєвропейського мистецтва бароко (фігури пророків і першосвященників у церкві с. Підгайці, нині місто Тернопільської обл.).

Центром мистецтва пластики був Львів, де у стилі бароко і рококо працювали І. Пензель, М. Філевич, С. Фісінгер та ін. Особливим багатством скульптури виділявся собор св. Юра у Львові (60—70-і роки XVIII ст., скульптори І. Гінзель, М. Філевич). Окремі пам'ятники свідчили про вплив європейського стилю рококо на українську скульптуру (наприклад, розпис дерев'яних церков в с. Олександрівка, нині Хустського р-ну Закарпатської обл., майстер Стефан, 1779 р.) у с. Пійле, нині Калуського р-ну Івано-Франківської обл.).

У XVIII ст. продовжує розвиватися різьба по дереву (іконостаси, обрамлення ікон, надгробні хрести, домашнє начиння, дитячі іграшки тощо).

Розвивається ксилографія, гравюра на міді, офорт (Ілля, А. і П. Тарасевичі, І. Щирський, М. Зубрицький та ін.), ювелірне мистецтво (І. Равич, М. Юревич, К. Чижевський).

На Волині був широко відомий такий вид художньої діяльності як килимарство, який відображав західноєвропейські ідеї, зокрема, фламандські і французькі. У районах Покуття розвивалося гончарне мистецтво. Тут утворились цілі школи (наприклад, Бахмутська та ін.).

У XVIII ст. — на початку XIX ст. мистецтво звільняється від церковних канонів і набуває світського характеру. Бароко витісняється класицизмом, утвердженню якого сприяло створення Академії мистецтв (заснована у 1757 р.). Представниками класицизму у живописі були О. Білявський, В. Береза, Л. Долинський, М. Теренський, у скульптурі — Г. Вітвер, сім'я Шимзерів.

Найбільш популярними стали жанри: портрет, пейзаж, побутова картина. Портрет звільнився від канонічних традицій, у ньому головна увага приділяється індивідуальним особливостям людини. Пейзаж набув емоційну виразність, місцеву своєрідність.

Демократичні настрої у громадському житті, поява художників-передвижників стимулювали розвиток українського живопису. Виникають місцеві художні об'єднання (наприклад, у Львові «Товариство для розвою руської штуки»). У 1881 р. була проведена перша виставка українських художників у м. Коломії, у 1898, 1900, 1903 рр. художні виставки були організовані «Товариством для розвитку українського мистецтва».

Наростання визвольного руху і розвитку національної самосвідомості сприяло поглибленню інтересів художників Західної України до життя і побуту народу. У живописі посилилась реалістична тенденція, національний колорит. Наприкінці XIX — на початку XX ст. в мистецтві спостерігався період національного відродження. У другій половині XIX ст. на Західній Україні працювали Т. Копистинський, Т. Романчук, К. Устиянович, В. Пиліховський, Н. Івасюк.

Демократичний напрям у мистецтві Західної України очолив І. Труш. Гострота малюнка, декоративність і експресія художнього вираження характерні для портретів і натюрмортів О. Новаківського. Серед художників Буковини виділявся Ю. Пігуляк — автор портретів, жанрових картин і пейзажів, А. Кохановська, яка створила серію ілюстрацій до творів О. Кобилянської. Біля витоків закарпатської школи стояли:

живописці І. Рошкевич, Ю. Вирг, скульптор І. Петридес.

Долаючи вплив віденського класицизму, реалізм у скульптурі Західної України утверджували Г. Кузневич, П. Війтович, М. Паращук.

Значною подією було спорудження пам'ятника А. Міцкевичу у Львові (1905—1906 рр., скульптор А. Попель, за участю Паращука). Одержала розвиток станкова скульптура.

У період революції 1905—1907 рр. важливу роль відіграла журнальна графіка. У Львові видавався художній журнал «Комар» (1900—1905 рр.). Життя народу в Західній Україні відображала у своїх літографурах і офортах О. Кульчицька.

З 1922 р. у Львові організація місцевих художників і їхніх товаришів-емігрантів із Зазбручанської України створили гурток «Діячів українського мистецтва», який у тому ж році організував художню виставку, це була перевірка сил українських представників образотворчого мистецтва, об'єднаний під девізом розвитку національного мистецтва. Виставки проводились з 1923 по 1930 рр. У 1930 р. на основі гуртка була створена Асоціація незалежних українських діячів мистецтва (АНУДМ).

У 30-ті роки Львів став столицею українського національного руху, який справив великий вплив і на розвиток української культури.

Після війни продовжили свій розвиток і живопис, і скульптура. Були створені багатофігурні просторові композиції, рельєфи (пам'ятник І. Франку у Львові, 1964 р., автори В. Борисенко, Д. Крвавич, Е. Місько, В. Одреховський, Я. Чайка).

У 60—80-ті роки створювались меморіальні пам'ятники, пов'язані з війною: жертвам фашизму у м. Володимирі-Волинському (1965—1966 рр.), автори Ф. Бриж, Є. Дзіндра), Партизанам ковпаківцям у м. Яремчі Івано-Франківської обл. (1967, В. Бородай), монумент поблизу Ужгорода (1970, І. і В. Зноба), пам'ятник жертвам фашизму у с. Кортеліси Ратновського р-ну Волинської обл. (1980, О. і М. Олійники).

На сучасному етапі продовжує свій розвиток графіка, книжкова ілюстрація та інші форми образотворчого мистецтва. Сьогодні відкриті і працюють в Західній Україні Львівська картинна галерея, Музей

народної архітектури і побуту у Львові, музеї в Ужгороді, Чернівцях.

Таким чином, в образотворчому мистецтві відобразилися загальноукраїнські тенденції розвитку. Своєрідний прояв одержали європейські художні напрями, в народному мистецтві збереглися специфічні особливості творчості художників Західної України. Образотворче мистецтво у даному регіоні було представлено у різних формах: живопис, графіка, скульптура, різьба (по каменю, дереву, металу), які і сьогодні продовжують свій шлях розвитку, намагаючись поновити втрачені традиції і створити нові форми.

Розділ 11

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА XVII—XVIII ст.)

Умови становлення та еволюції культури Слобідської України

Слобідська Україна — частина землі української, яка входить до складу Лівобережної України, що відокремилася внаслідок підписання договору Росії з Польщею у 1686 р. («Вічний мир»), за яким Лівобережна Україна і Київ zostалися у складі Росії, Правобережна — відійшла до Польщі.

До Слобідської України належали землі Харківської, Сумської, Донецької, Луганської Белгородської, частина Курської, Воронезької областей. Територія ця була не густо заселена. Але вже у VI ст. н. е. тут жили слав'янські племена, що підтверджується археологічними розкопками.

У XVI—XVII ст. на територію Слобідської України переселяються українські селяни, козаки з лівобережної України, Подніпров'я які втікали від кріпацького гніту. Українці шукали нові вільні землі й знайшли їх на Слобожанщині. Тут вони засновували поселення — слободи (звідти і назва цього краю). До XVII ст. переселенці з України побудували багато міст, сіл, слобід, хуторів, які і увійшли до Слобідської України.

На цій території було створено п'ять слобідських полків: Харківський, Охтирський, Сумський, Ізюмський, Острозький, центрами яких стали міста: Суми (виникло у 1653 р.), Охтирка (1654 р.), Харків (1645 р.), Ізюм (др. чверть XVIII ст.), Острозьк (1652 р.). У 1700 р. Слобідська Україна була приєднана до Азовської губернії, у 1718 р. — Харків відійшов до Київської губернії.

З XVIII ст. почався процес русифікації місцевого населення. Слобожанщина втратила свою незалеж-

ність. У 1722 р. слобідські полки були переведені під керівництво російської військової колегії, у 1732 р.— остаточно до російської армії, у 1765 р.— козачі полки були ліквідовані, а замість них створено п'ять гусарських полків. У цьому ж році землі полків (тобто землі Слобідської України) увійшли до Слобідсько-Української губернії. Таким чином, Слобожанщина була приєднана до Російської держави.

Історія художньої культури Слобожанщини пов'язана з соціально-економічними та політичними подіями, які відбувалися в Україні, Росії та Польщі у XVII—XVIII ст., саме ці держави сприяли її розвитку.

З другої половини XVII ст. у Росії у всіх галузях суспільного життя відбувалися суттєві зміни, пов'язані з глибокими зрушеннями у розвитку соціально-економічних відносин. Росія продовжувала залишатися феодальною державою, кріпацькій устрій остаточно було оформлено. В той же час з'явилися нові явища у соціально-економічному житті, які проявилися у розвитку суспільного розподілу праці, у рості товарного виробництва та обміну, у формуванні всеросійського ринку. Це сприяло утворенню у надрах старого устрою паростків буржуазних відносин. Об'єднання територій, будівництво міст та слобід, сприяло виникненню додаткових ринків збуту, більш швидкими темпами зростало товарне виробництво. Це вело до розкладу феодальних відносин і розвитку буржуазного способу виробництва.

Такі процеси не могли обійти і Слобідську Україну. Крім того, у XVII—XVIII ст. загострилися соціальні протиріччя, небувалий розмах набула класова боротьба: селянські війни, міські повстання, козацькі бунти та ін. До цього треба додати боротьбу усередині пануючого класу між російськими землевласниками і українською верхівкою, розкол усередині церкви, виступи купців зі своїми становими вимогами. Конфлікти, існуючі у XVII—XVIII ст., знайшли відображення і у художній культурі, додавши їй великої соціальної гостроти.

З народженням буржуазних елементів у соціально-економічному житті почався новий етап у розвитку культури, пов'язаний з формуванням національних відносин. Загострення класових протиріч вело до зростання національної свідомості українського народу, до формування української нації, яка виросла на

грунті української народності. З другого боку, з другої половини XVII ст. активізувалась діяльність російської адміністрації в Україні, що свідчило про подальше гноблення українського народу, підкорення його духовної діяльності інтересам російської держави, а все це не могло не впливати на становлення художньої культури Слобожанщини, її напрямків та форм розвитку.

Особливу роль у формуванні художньої культури відіграв розвиток освіти населення. Перші українські переселенці не тільки активно брали участь у господарському житті Слобідської України, а й будували церкви, відкривали братські школи, які ставали центрами духовного життя Слобожанщини.

Перша школа була відкрита на Слобожанщині вже у 1675 р. у м. Охтирці. У 1732 р. цих шкіл було вже більш 124. У Харківському полку працювало 20 шкіл, у Охтирському — 25, в Ізюмському — 33, Сумському — 47.

Школи відкривалися при церквах. У них працювали церковні служителі, дяки. На Слобожанщину дяки приходили з Гетьманщини (з Лівобережної України) і оселялись тут.

У школах вчилися діти козаків, багатих селян, міщан, духовенства. Школа давала лише початкові знання. Та й це було значним кроком у розвитку культури українського населення. Але царська влада не заохочувала їх розвиток, більше того при Катерині II, а пізніше при Олександрі I, вони були остаточно ліквідовані.

У 1726 р. з Белгорода до Харькова була перенесена середня духовна школа — Колегіум, котрий згодом став центром освіти, духовної культури Слобідської України. У створенні колегіуму брали участь Белгородський єпископ Єпіфаній Тихорський і командуючий військом на Україні князь М. М. Голіцин. Колегіум було відкрито при Покровському монастирі і утримувався на монастирські доходи і приватні пожертвування. Серед ректорів, викладачів колегіуму було багато талановитих, освічених людей: Сковорода, Шванський, Прокопович та ін. Прославили колегіум і його учні — письменник Гнедич, історик Каченовський, перший клініцист Базилевич, біограф Г. Сковороди — Ковалінський та ін.

У другій половині XVIII ст. у Харкові відкрилося казенне училище, у 80-ті роки XVIII ст. головне на-

родне училище. Склад учнів дещо змінився за соціальним складом. Серед учнів більше стало дітей ремісників, чиновників та духовенства.

Таким чином, освіта стала важливим фактом становлення художньої культури Слобожанщини, підготувала ґрунт для розвитку літератури, живопису, музики та інших видів мистецтва, сприяла процесу формування української інтелігенції.

Особливості художньої культури Слобожанщини

Процес загальноєвропейського художнього розвитку зачепив і художню культуру Слобідської України. XVIII ст. у Європі було століттям Просвітництва, століттям розуму, філософів, соціологів, економістів. Розвиток науки вплинув і на розвиток художньої культури, важливою ознакою якої став раціоналізм. Чуттєво-емоційне начало у культурі відійшло на другий план, що привело до затушовування національного колориту у мистецтві, у тому числі і українському. Слобідська Україна, яка була часткою Російської держави відчувала на собі її вплив у всіх галузях життя, у тому числі і у художній культурі.

Важливою рисою художньої культури XVII—XVIII ст. була перемога світського начала над релігійним. Церква втратила свою керівну роль у виробництві і розповсюдженні ідей, культурних цінностей, у цей процес активно втручалася ремісницько-торгове міське населення. У його середовищі формувалися нові ідеали, уявлення, моральні і естетичні цінності, які вступали у конфлікт із аскетичними церковними кононами і догмами. Особливо яскраво це проявлялося у літературі, живопису тощо.

Особливістю художньої культури XVII—XVIII ст. була та велика роль, яка належала народній культурі.

Художня література збагачувалася фольклорними сюжетами, літературна мова зближувалася з живою народною мовою. Вплив народної творчості проявлявся і в інших видах мистецтва: архітектурі, живопису, декоративно-прикладному мистецтві.

У першій половині XVII — другій половині XVIII ст. в художній культурі Слобожанщини були відсутні чіткі стильові утворення, вони з'явилися лише наприкінці XVIII ст.: бароко, класицизм та ін.

Художній герой став носієм кращих рис особистості, зберігаючи національні риси (наприклад, козак

Мамай, або пізніше гетьман Б. Хмельницький). У художній культурі Слобідської України цього періоду відокремилися такі види та жанри мистецтва: художня література, світський живопис та ін. В той же час відбувався процес зближення, взаємодії різних видів мистецтва зі сферами духовної культури: з наукою, філософією, мораллю.

Серед особливостей художньої культури важливо підкреслити виникнення художньої мови, нових виразних засобів (наприклад, у архітектурі відбулося поєднання українського стилю тризрубної церкви з російським шатровим стилем тощо).

Література

У XVII—XVIII ст. на Слобожанщині в поезії панували латинська і польська мови, стала з'являтися слов'янська. Поступово проривалася у літературу народна мова: її використовували у сатиричних віршах Я. Жоравницький (1575 р.), у інтермедіях і драмах Я. Гаватович (1619 р.), написано багато текстів до пісень, крім того, вона використовувалася для того, щоб підкреслити вищий ступень прояву комічного у інтермедіях, сатирі, травестіях, які не були призначені для друку, українську мову використовували «мандрівні» дяки для створення сатиричних творів.

На художню літературу XVII—XVIII ст. сильно впливала народна творчість. Це висловлювалось у створенні нових народних дум, історичних пісень, темами яких були народно-визвольні війни 1648—1654 рр., гетьманські міжусобиці, турецька агресія, освоєння нових земель та ін. На Слобожанщині у XVII—XVIII ст. були відомі козацькі літописи (Гр. Грабянки, С. Величка, Л. Боболинського), полемічно-богословські твори (І. Галятовського, Д. Туптала, Ф. Прокоповича та ін.), ораторсько-проповідна проза (А. Радивиловського, Ст. Яворського, Г. Кониського). В цей же час склалися і нові жанри: повісті, демократична сатира, пародії на проповіді та молитви, з'являлися твори житійної прози (наприклад, Д. Туптало), записки про мандрівки у святу землю (Макарія, Сільвестра, І. Вишенського, В. Григоровича-Барського). У XVIII ст. розвивалася і лірика, яка була представлена у багатьох жанрах: духовно-моралізаторському, громадянському, викривальному та ін. Великий вклад у розвиток ліричних творів внесли мандрівні дяки.

Вони створювали «псалми» та «канти», «вірші-оратції», в яких сатирично зображали своє голодне та колодне життя.

Художня література цього періоду збагатилася новими виразними засобами. Особливо це яскраво проявилось у віршах, для яких була притаманна велика стильована різноманітність, баратство ритміки, рифм, і навіть технічні витонченості (вірші у формі хреста, і трикутника, різні «раки», акровірші та ін.).

На Слобідській Україні розповсюджувалися українська драма, яка починалася у літературі європейського середньовіччя і яка створювалася професорами Київської колегії-академії аж до середини XVIII ст.

Інтермедії, вертеп, вірші (бурлескні, ліричні, історичні), пародії, літописи, мемуари розвивалися як явища нової української літератури. Вони проникали на Слобожанщину, яка в цей час переживала період становлення. Козаки, нова адміністрація приносили з собою товари, які виникли у раніші часи. Шкільна драма, духовна поезія, богословська полеміка, ораторська, культова проза входили своїми коріннями у середньовіччя, вони були явищем доренесанської культури і залишалися ними до кінця XVIII ст.

З кінця XVII—XVIII ст. слобожанська література розвивалася під гнітом російського царизму. Петро I заборонив друкувати книги українською мовою, українська література розповсюджувалася у XVIII ст. виключно у рукописах, але літературне життя в Україні, у тому ж числі і на Слобожанщині не послабло. У другій половині XVIII ст. у літературі з'являються нові паростки, пов'язані з епохою Просвітництва, релігійність відступає на другий план, віддаючи місце світському началу у літературі. Панегіристи почали хвалити царську владу, козацьку верхівку. У цей же час розвивалася і лірична поезія: вірші-травестії, в яких у сатиричному і гумористичному плані зображалися біблійські персонажі поруч з українськими «простолюдинами», анонімні сатиричні твори, памфлети у віршах та ін.

Великим яскравим письменником цього часу на Слобожанщині був Г. С. Сковорода¹. Його перу нале-

¹ Джерела зберегли ім'я одного з перших письменників Слобідської України — С. Климовського, козака Харківського полку, автора двох віршованих трактатів, віршів, популярної пісні «Іхав козак за Дунай».

жить трагікомедія, яка на жаль, не дійшла до наших часів і цикл віршів. Перший збірник «Сад божественных песен», включав 30 віршів, написаних на біблейські сюжети, в яких Г. Сковорода засуджував соціальну систему того часу і восхваляв свободу, красу рідної природи, пісня «Всякому городу нрав і права», стала народною і увійшла до художньої літератури як пам'ятник української сатири XVIII ст. Перу Г. Сковороди належав і збірник байок «Басни Харьковские» (30 байок), головними мотивами яких було засудження паразитичного існування, ствердження високих моральних начал у людині. Таким чином, у другій половині XVII—XVIII ст. література Слобідської України робила перші кроки, складався слобожанський говір, формувалася літературна українська мова, поширювалися українські твори, з'явилися власні слобожанські письменники.

Музика

Музична культура кожного народу спирається насамперед на народно-пісенне мистецтво, яке супроводжувало людину усе життя.

Перші слобожанські пісні привезли з собою переселенці. Жанрова палітра їх була різноманітною і поділялася на пісні ліричні, трудові, обрядові козацькі та ін. Пісні перших слобожан не були надруковані, їх іноді переписували, але взагалі передавалися з покоління до покоління. Збирати і записувати пісні, прислів'я почали з кінця XVII—поч. XVIII ст. Народні історичні думи, сатиричні пісні, духовні псалми зберігали у своїй пам'яті незрячі українські кобзарі, бандуристи, які передавали їх своїм учням. Пісні пробуджували національну самосвідомість, несли великий моральний заряд. В цей же час починає розвиватися на Слобожанщині хорівий спів, центрами його стали церква та монастирі. Так, у Харкові перший хор з'явився у 1727 р. при колегіумі Покровського монастиря. Були хори і при інших слобожанських церквах. В Україні у XVIII ст. розвивався партесний спів, який досяг високого рівня, про що свідчать хорові твори діячів української музичної культури А. Л. Веделя, М. С. Березовського, Д. С. Бортнянського (обидва останні родом із Сумської області) та ін.

На музичні твори великий вплив мали народні українські пісні. Зокрема, при дворі у хорівій капелі,

якою керував Бортнянський, часто звучали українські мелодії, співи. У XVIII ст. з'явився такий жанр, як кант (місцева побутова пісня), який став улюбленим жанром міського населення Слобожанщини.

Перші паростки музичної освіти з'явилися у XIII ст. У 1737 р. за указом правителя Малоросії Румянцева була відкрита співницько-музична школа у м. Глухові на Сумщині, в якій навчали співу, у тому числі і пертесному, і кращих співаків відправляли до двору імператриці Катерини II. У 1772—1773 рр. музичні класи були відкриті при Харківському колегіумі. В класах навчали вокальній та інструментальній музиці. Керівником класів був призначений музикант Максим Канацевич. Учні музичних класів мали навчатися складати оди, кантати, псалми. У 1796 р. класами став керувати композитор, співак, скрипаль А. Л. Ведель, який одночасно керував і Харківським губернським хором. Серед учнів А. Веделя у вокальному класі навчався майбутній автор багаточисленних творів духовної музики Петро Турчанинов. Класами інструментальної музики у колегіумі керував Яків Цех. З вихованців музичних класів було організовано хор та оркестр спочатку під керівництвом М. П. Канцевича, а потім А. Веделя, Я. Цеха. Оркестр одержав назву класичного (від слова «класи»). Він виступав з концертами не тільки у колегіумі, а й за його межами, зокрема у Харківському театрі.

У XVIII ст. у слобідських народних школах музика розглядалася як самостійний предмет. Так, у 1789 р. у Харкові було відкрито Головне народне училище (у 1805 р. воно було перетворено у губернську гімназію), в якому працював вокальний клас. Значний вклад у розвиток музичної культури Слобожанщини зробив філософ, письменник Г. С. Сковорода. Він був композитором, музикантом, грав на кількох музичних інструментах (на скрипці, флейті, бандурі, сонілці). До наших часів, на жаль, не збереглися записи його музичних творів, але його пісні були надруковані у збірках, відомі народу.

У кантах, піснях Г. Сковороди відображалися теми соціальної нерівності, любові до природи, у них звучав заклик до чесної праці, потяг людини досягти моральної чистоти та ін. Його збірка творів «Сад божественных песен» — джерело пісенної творчості. Пісні Сковороди використовували українські письменники—

Квітка-Основ'яненко, Котляревський. Так у п'єсі Котляревського «Наталка Полтавка» звучить відомий кант Сковороди «Всякому городу нрав і права».

У рукописах XVIII ст. зустрічається «Полевая песня г-на Сковороды» («Ах, поля, поля зелені»). У репертуарі українських бандуристів та лірників до нашого часу збереглися псалми і канти на тексти, які близькі до пісень Сковороди (наприклад, «Об смертному часі», «Про правду і кривду»). Г. Сковорода створював музику і до драматичних творів, котрі йшли у шкільному театрі. В Києві знайдено музичний фрагмент до вертепу «Пастири милі». Таким чином, творча діяльність Сковороди внесла значний вклад у музичну культуру Слобожанщини.

Зародження професійної інструментальної музики в Україні пов'язано з існуванням в українських містах музичних цехів. З'явилися вони у XIV ст. На Слобожанщині вони відомі з XVII — початку XVIII ст. Так, історик Д. І. Багалій серед ремісничих спеціальностей, розповсюджених на Харківщині, називає музикантів, без них не відбувалося жодне свято. Їхня діяльність приносила їм доход і була професією. Поруч з виникненням музичної освіти на Слобожанщині розвивалося мистецтво гри на народних інструментах серед мас населення. До головних українських інструментів належали: кобза, бандура, цимбали, ліра, сопілка, зустрічалася коза (волинка), бубон, різні види мідних духових інструментів.

Особливою рисою музичного побуту населення XVIII ст. було те, що музиканти володіли, як правило, кількома інструментами.

Таким чином, наприкінці XVII — на початку XVIII ст. на Слобожанщині розвивалася музична пісенна культура, складалася професійна музика та її жанри: канти, псалми, кантати та ін., виникли центри музичної освіти, стали відомими імена перших слобожанських композиторів та музикантів М. Канцевича, А. Веделя, П. Турчанинова, Г. С. Сковороди та ін.

Театр

Театральне мистецтво робило свої перші кроки у XVII ст. На жаль, документальних джерел, які б свідчили щодо цього періоду театрального мистецтва на Слобожанщині, не зберіглося. Однак у Куп'янсько-

му повіті знайдено рукописи сценічних творів (наприклад, «Розмова вкратце о душе грешной»), а в Ізюмському повіті зі слів людей записана п'єса «Слово про збурення пекла» та ін. У XVIII ст. на Слобідській Україні був відомий і вертеп. Особливо багато вистав було під час ярмарок. У другій половині XVIII ст. на Слобожанщині з'являється професійний театр. Ідея європейського Просвітництва, що розповсюджувалися як у Росії, так і в Україні були тісно пов'язані з таким художнім напрямком, як класицизм. На поч. XVIII ст. склалися у театральному мистецтві такі жанри: комедія, трагедія, провідним музично-театральним жанром стала опера.

Перший постійний театр в Україні виник у Харкові наприкінці XVIII ст. Перша театральна вистава як, свідчить історик Щелков, відбулася 29 вересня 1780 р. Це було свято з нагоди встановлення Харківського намісництва. Хто були першими акторами і які ставилися п'єси невідомо, тому що не збереглося документальних джерел. Відомо лише, що перша театральна трупа складалася з 20 чоловік і що поряд з драматичними йшли і балетні спектаклі, які ставив дансер (танцівник) Іваницький. У балеті брала участь танцівниця «малярівна» (донька маляра), «що полонила всіх відвідувачів легкістю танку, чарівною зовнішністю». Театр існував недовго. А у 1791 р. він знову виникає у Харкові. З нагоди проїзду Катерини II через Харків було споруджено театр. Це була дерев'яна будівля, що примикала до будинку генерал-губернатора (намісника), який розташувався на Університетській гірці. Першими акторами були чиновники-аматори, а першою виставою — п'єса Княжнина «Без обеду домой еду». Через певний час з'являються і «справжній» актор, що запропонував свої послуги Харківському театру, Д. Москвичов. Саме з ним і пов'язані перші кроки постійного професійного театру в Україні. Ним були поставлені такі вистави, як «Князь трубочист, трубочист князь» — італійська комічна опера, сатирична комедія Д. І. Фонвізіна «Недоросль», комедія О. П. Сумарокова «Скупой», перекладені французькі опери «Два охотника», «Говорящие картины», російська комічна опера О. С. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик і сват». У репертуарі театру були представлені іноземні п'єси розважального характеру. Українські вистави у той час на Харківсь-

кій сцені не йшли, це було пов'язано з політикою, яку здійснювала російська держава в Україні.

У 1795 р. у Харкові з'явився професійний актор Константинов, який приїхав з Петербурга, де працював в імператорському театрі. Він запропонував себе як утримувача театру. Так з'явився в Україні перший приватний театр. У Москві і Петербурзі приватні театри виникли лише наприкінці ХІХ ст. Константинов сприяв встановленню зв'язків Харківського професійного театру зі столичним, що вплинуло на подальший розвиток професійної театральної культури Слобідської України. До Харкова стали приїздити гастролери із Москви і Петербурга, репертуар збагатився новими п'єсами, труппа театру поповнилася професійними акторами.

У 1796 р. діяльність театру була перервана у зв'язку з трауром з приводу смерті Катерини ІІ. За розпорядженням представників влади театральний зал було зруйновано, декорації та інше майно пішло з аукціону, Константинов з трупою виїхав з міста. Так завершився початковий етап у розвитку харківського театру і театрального мистецтва Слобожанщини, етап, який не відзначався особливою самобутністю і оригінальністю, тому що наслідував багато що з російської театральної культури. Але в той час це був відповідальний і сміливий крок у розвитку культури Слобідської України. Поява театру, як вогнища духовної культури у провінціальному українському місті, свідчила про великий, хоча ще й недостатній, духовний потенціал населення Харкова, який з особливою силою проявився у наступному столітті.

Архітектура

У ХVІІ ст. на Слобожанщині розпочала свій розвиток архітектура, пов'язана з будовою міст, сіл, слобід. Територія для будівництва відводилася російським урядом з наміром забезпечити захист південних кордонів держави, від татарської навали. Козаки селилися біля озер і рік, на височині будували дерев'яні фортеці з житловими та господарськими будовами. Так, харківська фортеця була оточена ровом та дубовим частоколом, у ній було десять рублених веж. Довжина міського укріплення Сум сягла чотирьох верств. Характер планування та забудови слобідських поселень був зумовлений, перш за все, розмірами дво-

рів та їх регламентацією, бо кращі і більші з них віддавалися козацькій старшині. В архітектурі Слобожанщини проявлялися риси будівництва українського народу.

Переселенці на нових землях почали будувати церкви та монастирі. Це були переважно дерев'яні будови. Так, у документах 1659 р. зустрічаються записи про існування у Харкові Успенської соборної, Благовіщенської, Троїцької дерев'яних церков. Будівництво міст у цей час відбувалося безсистемно, міста нагадували великі села або слободи.

У XVIII ст. на Слобожанщині з'являється кам'яна архітектура. Характерною особливістю її як і архітектури Лівобережної України та Росії, був відхід від середньовічної суворості, простоти, з'явився потяг до зовнішньої мальовничості, появилось в ній і декоративне начало. Своєрідність архітектури Слобожанщини XVII—XVIII ст. проявилось насамперед у її зв'язку з російською архітектурою. З Московського Приказу в Україну приїздило багато робітників, які працювали разом з українськими.

У архітектурі Слобожанщини XVII—XVIII ст. одержали розвиток такі художні напрями і стилі: український стиль тризубної церкви, бароко українське, класицизм, у будівництві були присутні й елементи шатрового стилю.

Одним з кращих пам'ятників того часу був Покровський собор у Харкові, збудований у 1689 р. Це справжня перлина українського стилю архітектури XVII ст. Собор було побудовано на території колишньої фортеці над річкою Лопань. Він і сьогодні прикрашає Харків. В основу композиції собору покладено тип української трьохзрубної церкви. Собор було поставлено на високу підкліть—своєрідний п'єдестал, де розміщувалася зимова церква. Підкліть була оточена аркадою з парапетом і нагадувала підкліть церкви Піднесення у Коломенському. Ця аркада надає будові особливу легкість. Фасад собору декоровано тонкими напівколоннами, наличниками над вікнами, карнизами з ребристим орнаментом. У декоративному оздобленні собору відчувалася рука майстра руської школи. Уся церква спрямована уверх: заломі лазень, їх високі і тонкі лінії—усе це придає будівлі особливу динамічність. Архітектор харківського собору невідомий, але очевидно, він належить до тієї групи майстрів, що

будували собори та церкви у Ізюмі, Сумах, Старочеркаському на Дону, Стародубі. До ранніх архітектурних пам'яток Слобожанщини належить і Церква Воскрісення у Сумах (XVII—XVIII ст.), яка була побудована у стилі українського бароко. Церква Воскрісення являє собою трьохзрубний, триверхий храм, виконаний у камені. Будівля двоярусна з міцними стінами (очевидно входила до системи оборонних споруд міста), фасад прикрашено архітектурними деталями з елементами декорації. Подібні храми у XVII—поч. XVIII ст. були збудовані у Глухові — Миколаївська церква, собор Різдва Богородиці у Путивлі, Спаський собор в Ізюмі та ін.

Характерним прикладом розвитку міст Слобожанщини цього часу є архітектурне будівництво у Харкові. У 1765 р. Харків з полкового міста перетворено на центр Слобідсько-Української губернії, що сприяло розвитку будівництва і архітектури міста. У 1768 р. було затверджено план забудови Харкова. Першим губернським архітектором став Вальянов, який і розпочав реалізацію цього проекту. Ще у 1776 р. розпочато спорудження будинку губернатора, яке тривало 11 років. У деяких описах Харкова натякається, що проект цієї будівлі було виконано архітектором Растреллі, але документальних даних про це не збереглося. Будинок споруджено у центрі міста (вул. Університетська), він зберігся до наших днів (сьогодні там міститься Харківський інженерно-педагогічний інститут). Будинок губернатора споруджено у стилі російського класицизму.

На поч. XVIII ст. у Харкові побудовано багато казенних будівель, мости через річки Харків і Лопань та ін. Головним архітектором міста був на той час П. Ярославський. У той же час продовжували будувати храми і монастирі. Так, цікавим архітектурним пам'ятником XVIII ст. є, наприклад, Успенський собор (правда, його спорудження розпочалося ще у 1685 р.). У 1687 р. храм споруджено на місці сьогодняшнього Успенського собору, як і більшість соборів в Україні, він мав хрестовидну форму, завершувався п'ятьма главами. Уявлення про храм такого типу дає собор в Ізюмі, споруджений двома роками раніше за харківський, можливо, тією самою будівельною артіллю. У 1733 р. пожежа знищила Успенську церкву. Тому у 1771 р. вирішено спорудити новий собор, за зразок

якого було взято Московський храм св. Клементя папи Римського, побудований 1762—1770 рр.

За своїм типом будівля Успенського собору належить до хрестовокупольних церков. Центральна нава — найширша осьова частина храму, що відділяється масивними пілонами від північної і південної бокових галерей. Цю наву орієнтовано на православний церковний канон із заходу на схід. Головну наву пересікає трансепт — середню галерею, витягнуту з півночі на південь. Над їхнім перехрестям підіймається великий барабан, у якому вісім вікон. Цей барабан перекрито напівсферичним куполом з банею. Ще чотири невеликих барабани знаходяться над кутковими частинами будівлі. Успенський собор побудовано у стилі бароко. Спорудження харківського храму відбувалося у період коли бароко вже не відповідало новим смакам московського дворянства, новим просвітницьким ідеям. У Європі на цей час був широко розповсюджений стиль класицизм, який робив перші кроки у Росії. Його вплив помітно позначився і на архітектурі Успенського собору, що побудований у стилі пізнього бароко.

У XVII—XVIII ст. на Слобожанщині було багато храмів і монастирів, які крім своєї основної духовної функції зробили і зберігали твори образотворчого, декоративного, прикладного мистецтва: старовинні рукописи, книги, ювелірні вироби. Фактично вони виконували функції сучасних музеїв.

Таким чином, на архітектурі Слобідської України позначався вплив європейських стилей архітектури. Національні риси української архітектури у цей час проявляються слабо, але все ж продовжується розвиток українського бароко і своєрідний слобожанський стиль, який будувався на синтезі стилів української і російської архітектури.

Живопис

У XVII ст. Слобідська Україна знайома і з живописом: це традиційне малярне мистецтво, і гравюра, продовжує свій розвиток і храмовий живопис, а також з'являються самостійні живописні праці. Провідною у живопису залишається іконопис, але і тут у XVII ст. відбуваються зміни: ширшою стає тематика, більш світськими сюжети, об'ємнішим зміст, живопис збагачується новими політичними і моральними моти-

вами, пов'язаними із сучасністю, відбувається зміна у зображенні ликів святих, пов'язана з переходом від близькосхідних до слав'янських типів облич, ікона стає за характером більш життєствердзувальною, оптимістичною. Так, в іконах «Свята Варвара», «Апостол Петро», «Пророк Данило» існують риси місцевого етнічного типу північно-східної України (зберігаються ікони у Сумському художньому музеї). У живопису XVII ст. з'являються паростки нового реалістичного мистецтва. Художники цього часу прагнуть відобразити у своїх роботах чарівність земного, матеріального світу. У межах релігійного живопису з'являється побутовий жанр. У Слобідській Україні широко розповсюджуються народні картини-парсуни із зображенням улюбленого героя українського фольклору — козака Мамаю. Уявлення про нього дає картина, що зберігається у Харківському художньому музеї і є повтором, виконаним на поч. XIX ст. більш раннього оригіналу. На цій картині у центрі уваги знаходиться козак Мамай, який сидить по-турецьки. Він зображений з бандурою у руках на фоні пейзажу, поряд з ним кінь, тут і його друзі-козаки, що сидять біля вогнища. Такі картини відрізнялися одна від одної розмірами, кількістю героїв, зображених на картині, але зміст їх завжди зберігався. Народні картини з козаком Мамаєм продавалися на базарах і ярмарках. Їх часто можна було побачити в оселях українців у Слобідській Україні.

У XVIII ст. образотворче мистецтво, як і інші галузі художньої культури, розвивалося на естетичних принципах класицизму у рішенні ідей епохи Просвітництва. Особливої сили у цей час набуває академічне мистецтво. Живопис XVIII ст. — складний у жанровому відношенні, відокремлюються такі жанри, як портрет, пейзаж, історичний жанр, біблейський та ін.

На Слобожанщині особливий розвиток одержав жанр портрета, який свідчить про народження реалістичних тенденцій в образотворчому мистецтві. У Харківському художньому музеї зберігається портрет харківського осадчого Харко, виконаний невідомим українським майстром XVIII ст. У портреті Харка відчувається вплив української народної картини: округле обличчя з правильними дугами бров і прямим носом дуже близьке до зображення козака Мамаю.

У XVIII ст. живопис вперше встав на професійну основу, малювання стає обов'язковою дисципліною у Харківському колегіумі. Таких класів у провінції тоді бракувало і хоча важко було викладати малювання (не вистачало коштів, пристосувань для проведення уроків, по олівці їздили до Петербурга), професійне мистецтво свої перші кроки робило. У другій половині XVIII ст. на Слобожанщині склалася школа портрета, пов'язана з ім'ям харків'янина І. Саблукова. У 1760—1770 рр. Саблуков, вихованець Петербурзької академії мистецтв, створив при Харківському колегіумі художній клас, у якому навчалися 42 учні. Він виховав відомих майстрів у майбутньому архітекторів П. Ярославського, М. Калиновського, іконописців і портретистів В. Неминущого, С. Маяцького, Л. Калиновського та ін. Саблуков написав 13 великих ікон для Покровського собору в Охтирці і багато ікон меншого розміру для цього ж собору. Серед робіт Саблукова багато й портретів.

Після Саблукова, наслідуючи йому, іконописну манеру у портретному жанрі використовували його учні С. Маяцький, Л. Калиновський, В. Неминущий, і зокрема, А. Лук'янов — церковний живописець і портретист, автор одного з перших живописних портретів українського філософа Г. Сковороди.

Таким чином, у живопису XVII—XVIII ст. відчувався сильний народний вплив, з'явився новий образ героя але зберігався зв'язок з релігійним живописом, у той же час досить активно прокладало собі шлях у життя світське начало: набув розвитку жанр портрета, виникли перші центри підготовки професійних художників, склалися перші національні художні школи.

Розділ 12

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ СЛОБОЖАНЩИНИ XIX — ПОЧАТОК XX СТ.)

Характер художнього життя

З XIX ст. почався новий етап у розвитку духовної культури Слобідської України. Він характеризувався подальшою кризою феодально-кріпосницької системи і розвитком капіталістичних відносин, зростанням національної самосвідомості українського народу.

Особливу роль у розвитку культури Слобідської України XIX ст. відіграло відкриття у 1805 р. Харківського університету, засновником якого був відомий громадський діяч В. Н. Каразін.

Університет керував усією діяльністю початкових і середніх шкіл учбового регіону, який включав у себе 11 губерній: Слобідсько-Українську, Полтавську, Чернігівську, Курську, Орловську, Воронежську, Астраханську, Катеринославську, Київську, Таврійську, Херсонську і 7 областей півдня Росії (Кавказу, Дону, Грузії, Бесарабії та ін.). Відкриття університету перетворило Харків, а значить і Слобожанщину, на центр духовної культури цього регіону.

При сприянні університету були створені «Товариства письменності», громадська бібліотека (бібліотека ім. Короленка), Пушкінське училище, курси для робітників, «Товариство по виданню книг для народу» та ін. Розвиток освіти і науки в Слобідській Україні сприяв формуванню української інтелігенції, а також готував ґрунт для якісно нового етапу розвитку художньої культури.

Характерними особливостями художньої культури Слобожанщини XIX ст. було з одного боку, зростання демократичних засад, а з другого, посилення цензурних обмежень і заборон. Російський уряд здійснював у цей час активний наступ на прогресивні почи-

нання у культурі Слобідської України. Посилилася гонитва на національну культуру: заборонялося викладання українською мовою, недозволялося ставити українські вистави, зачинялися школи та ін., тому специфічні особливості слобожанської художньої культури у ХІХ ст. виявлялися значно слабкішими, ніж у попередні періоди. У художній культурі Слобожанщини ХІХ ст., як в цілому і у російській, можна визначити три періоди розвитку:

Перший — пов'язаний з подіями російської історії, війною 1812 р., і рухом декабристів, ідеї і дії яких істотно вплинули на розвиток національної культури.

У мистецтві лунають героїко-патріотичні теми, протест проти існуючих порядків, проти національного пригнічення. Посилюється увага до особистості простої людини, її внутрішнього світу. Не лише обов'язок, а й почуття стають першопричиною вчинків людини. Об'єктом глибокої уваги мистецтва стає доля закріпаченого селянина. Викривальний і протикріпосницький настрої стають важливими рисами художньої культури І пол. ХІХ ст.

У мистецтві склалися такі художні напрямки як романтизм, реалізм. У старих художніх напрямках і стилях (наприклад, класицизм, академізм) виявляються ознаки розпаду. На перший план висуваються нові жанри мистецтва: у літературі, театрі — реалістична драма, комедія, роман; у музиці — опера, водевіль, інструментальна музика; у живопису — романтичний портрет, історичний жанр, зароджується побутовий жанр та ін. Склалися і нові засоби художнього виразу (наприклад, у музиці виник мелодійний речетатив тощо).

Другий період в історії художньої культури пов'язаний із скасуванням кріпацтва, початком нового етапу у розвитку капіталістичних стосунків і зростанням демократичного і революційного руху, зародженням соціал-демократії в Росії й Україні.

Художній культурі ІІ пол. ХІХ ст. Слобожанщини притаманні такі риси, як громадянськість, висока моральність, демократизм, програмність. Основним художнім напрямком стає реалізм, хоча у цей час існували й інші художні напрямки.

У мистецтві складаються нові жанри: нарис, роман про сучасне життя, побутова драма — у літературі і театрі, історичний, побутовий жанр, пейзаж, порт-

рет — у живопису та ін. Іншим стає герой художніх творів; одні вбачали його у сучасній особі з високою моральною культурою, що прагне до постійного самовдосконалення, інші — в активній боротьбі із соціальними негараздами життя.

Змінюється і художня мова творів. Наприклад, музика набуває програмного характеру, більшість творів ґрунтується на літературних сюжетах, у живопису також залунала програмність, наприклад, у передвижників особливо увага приділяється розкриттю психологічного світу зображуваних героїв і т. ін.

Третій період художньої культури Слобожанщини охоплює ХІХ — поч. ХХ ст., час, пов'язаний із складним, суперечливим розвитком суспільства, яке відзначається найгострішими соціальними конфліктами і класовими битвами. На історичну арену виходить робітничий клас, яким керують революційні партії.

Різноманітність сил, що борються, особливий характер російської буржуазно-демократичної революції, боротьба за національну незалежність вплинули на художню культуру Слобожанщини, на ідейні і творчі пошуки її діячів, відкрили нові шляхи для розвитку широких мас.

Темами художньої культури стають: тема пролетаріату, селянська тема, тема революції, національного звільнення і будівництва незалежної держави та ін. Одним з важливих елементів розвитку художньої культури на межі століть було виникнення художньої критики, у якій знайшли відображення ідейно-естетичні принципи тих років (наприклад, у Харкові активно працював у галузі теорії мистецтва Ф. Шмідт).

Це був період оновлення різноманітних видів і жанрів художньої творчості, перегляд мистецтва. Небувалого розвитку набули у художній літературі такі жанри, як роман, повість, оповідання, новим явищем стає пролетарська поезія, живопису — революційний жанр, портрет, соціально-побутовий жанр, пейзаж.

У художній культурі ХІХ — поч. ХХ ст. виникло таке явище, як декаденство, пов'язане з відмовою від громадських ідеалів і віри у разум, заглиблення у сферу індивідуальних переживань. Ці ідеї відображали погляди частини художньої інтелігенції, яка прагнула сховатися від складності життя у світ ілюзій, містики, мрій.

Декаденські настрої захопили діячів різних ху-

дожніх напрямків, частіше ці настрої виявлялися у творчості художників модернізму.

Серед нових художніх напрямків і течій, що склалися у мистецтві того часу, були модернізм, соціалістичний реалізм, імпресіонізм, символізм, акмеїзм, футуризм та ін. Новий крок у розвитку художньої культури ХІХ — поч. ХХ ст. бло зроблено і художньою освітою: ширшою стала мережа музичних і художніх шкіл, відкрита консерваторія у Харкові, нові театри і музеї. Значну роль у пропаганді досягнень художньої культури відіграють різноманітні художні товариства і об'єднання, серед них «Світ мистецтва», що виник у Петербурзі, але знайшов прибічників і на Слобожанщині.

Таким чином, художнє життя в Слобідській Україні ХІХ ст. було різноманітним і різнобічним, проходило через спади, переживало піднесення національного відродження, в цілому було антикріпацьким, демократичним і прагнуло відродити національні традиції і форми.

Література

ХІХ ст. для Слобідської України — час становлення і розвитку літератури. Українські письменники продовжували традиції своєї національної школи, розвивали українську літературну мову, збагачували літературу новими сюжетами із життя своїх земляків, розкривали їх побут, звичаї, аналізували їх соціальне становище підіймали українську культуру на більш вищий ступінь, ніж той, на якому намагалася її утримувати російська влада.

Одним з найяскравіших представників цього періоду у літературі був П. Гулак-Артемівський, який вийшов з університетського середовища і став його керівником. Твори Гулака-Артемівського написані самобутньою народною слобідсько-українською мовою. У його байках, казках відчувається любов до українського народу, ненависть до гнобителів. У художньому плані твори Гулака-Артемівського близькі до такого методу як реалізм. Російська і українська критика високо оцінила його твори (М. Костомаров, П. Куліш, Й. Дашкевич). У Харкові народився і писав свої твори відомий український письменник Г. Ф. Квітка-Основ'яненко, який походив зі старого роду старшин Кві-

ток, із якого вийшли і слобідсько-українські полковники і старшини. Г. Квітка був не тільки письменником, а й відомим громадським діячем. Його твори правдиво, реалістично розповідали про життя слобідського селянина, його побут, вдачу, мову. Слобожанські письменники того часу: Гулак-Артемовський, Костомаров, Метлинський, а також молоде покоління вважали Квітку-Основ'яненка батьком української прози, першим народним письменником України. Завдяки йому Харків отримав статус літературного центру Слобожанщини не тільки серед українських, а й російських письменників. Великий вплив Квітка мав на гуртки для молоді, які цікавилися українською культурою, а також на письменників, які жили і працювали у Харкові: Костомарова, Срезневського та ін. Відомий історик М. Костомаров, який вчився у Харківському університеті, під впливом творчості Квітки-Основ'яненка почав писати вірші, балади і драми українською мовою. Інший учень університету, пізніше його професор А. Метлинський, також відчув на собі вплив творчості Квітки-Основ'яненка, він видав збірник поезій «Пісні і думи», Метлинський добре володів українською мовою, любив звертатися до тем козацтва, до опису української природи.

Серед письменників Слобідської України треба відзначити харківського протопопа С. Писаревського, який писав під псевдонімом Шерепер, до нас дійшли його пісні, опера «Купала на Івана»; сатиричні оповідання П. Кореницького та його поеми «Кураж», «Вечорниці»; Л. Боровиковського, відомого поета-романтика, який створив словник української мови, а також писав вірші та байки. У ті ж роки почав свою творчу діяльність поет і прозаїк Я. Щоголів. Він народився в Охтирці, закінчив Харківський університет. Творчість Щоголева можна поділити на три періоди: заселення Слобожанщини козаками, опис багатств краю, тяжкого кріпацького життя і звільнення селян, що не принесло їм щастя. Його твори містилися у двох великих збірниках «Ворскла» і «Слобожанщина».

Із життям Харкова пов'язана і творчість М. Кропивницького, який жив у цьому місті і тут похований. Його драматичні твори часто видавалися у Харкові. У своїх чудових творах він виступав глибоким знавцем українського життя, його побуту, вдачі, соціальних взаємин. Твори М. Кропивницького відзна-

чались гумором і чудовою мовою, якою розмовляли у степових районах України (Херсонська обл.).

Із Слобожанщиною була пов'язана творчість батька і сина Александрових. С. В. Александров (батько) написав ряд віршів із сатиричним відтінком, а В. С. Александров (син) — драму «Не ходи, Грицю, на вечорниці», оперету «За Немань іду», переклав українською мовою окремі псалми, видав збірку пісень і написав чудові ліричні вірші. До Харківських письменників ХІХ ст. належать: письменник, журналіст, видавець сатиричного журналу «Харківський Демокрит», В. Маслович; письменник, фольклорист, етнограф І. Манжура та багато ін. На початку сторіччя на Слобожанщині вже працювала періодична преса. У 1805 р. при Харківському університеті була створена перша в Україні друкарня. У 1812 р. вийшла перша газета «Еженедельник», а у 1816 р. — журнал «Харківський Демокрит», «Украинский вестник», у 1824 р. — «Украинский журнал». Першим літературним альманахом, який вийшов в Україні був «Украинский альманах», що видавався у Харкові у 1831 р. У 1833 р. двома книгами вийшов альманах «Утренняя звезда» з творами Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемовського, Гребінки, Котляревського. У 1841 р. з'явився «Сноп», у якому всі твори були надруковані українською мовою, серед них твори М. Костомарова, Кореницьких, Писаревського, Петренка, Корсуна. На поч. 40-х років вийшло чотири томи «Молодика», у якому були вміщені твори Гребінки, Шевченка, Квітки-Основ'яненка, багато праць з історії України, а також твори Пушкіна, Лермонтова та інших російських письменників. У 1882 р. вийшов альманах «Складка» В. С. Александрова, у якому на українську мову було перекладено «Дзвін» Шіллера, оповідання Грінченка, Ганки Барвінок та багато чудових віршів. Вихід журналів, альманахів свідчив про розвиток української мови і літератури.

Художню культуру Слобожанщини ХІХ ст. збагачували і дослідження українських етнографів. Перший збірник українських пісень вийшов у 1819 р. У 1831—32 рр. професором Харківського університету І. Срезневським була видана «Запорізька старина», де зібрано багато народних дум, пісень, невеликих оповідань. Особлива заслуга у збиранні текстів пісень і їхніх мотивів належить і українському етнографу

О. Метлинському. У 1848 р. видав у Харкові «Южно-руський збірник», а у 1854 р. у Києві — «Народные южнорусские песни», де їх зібрано понад 400. У Харкові розпочав свою творчу діяльність над історією українського народу, пам'ятками його словесності відомий історик М. Костомаров. Його роботи були присвячені і питанням історії української писемності. У II пол. XIX ст. велику увагу питанням української словесності приділяв професор Харківського університету відомий лінгвіст О. Потебня. Його праці з українознавства торкалися перш за все української мови та етнографії («Заметки о малорусскомъ наречіи», «Объяснения малорусскихъ и сродныхъ песенъ» та ін.). Учень О. Потебні був професор університету М. Сумцов, перу якого належать праці з історії старої української писемності, етнографії. Над проблемами історії, археології України, особливо Лівобережної; зокрема Слобожанщини, працював професор Д. Багалій, історію мистецтва Слобідської України досліджував професор Є. Редін.

Музика

У XIX ст. музична культура Слобожанщини продовжує традиції попередніх років, спираючись на принципи народності, демократизму. У XIX ст. підіймається хвиля національного відродження, що охопило і галузь музичної культури. Як і в інших видах мистецтва, у музиці склались такі художні напрямки, як романтизм, реалізм, формується національна школа української музики.

Склад композиторів у XIX ст. поповнили І. Вітковський, учень відомого австрійського композитора Гайдна, автор кількох хорових духовних концертів, маршу, кадрилі, пісень та ін. В. С. Александров, письменник, музикант, лікар за освітою, перу якого належать оперета «За Немань іду», музика до вистави «Не ходи, Грицю, на вечорниці» (перероблена потім М. Старицьким), ліричні пісні про життя українського народу («Я бачив, як вітер березку зломив», «Пісня про гарбуз» та ін.).

Із Слобідською Україною пов'язана і творчість українського композитора XIX ст. П. Сокальського, творця опер «Мазепа», «Майська ніч», балад, п'єс, романсів та інших музичних творів.

Таким чином, у XIX ст. на Слобожанщині продовжується розвиток композиторського мистецтва, збагаченого новими темами, молодіями української народної пісні.

Розвиток музичної культури Слобожанщини розгортався у цей час по двох напрямках: аматорське мистецтво і професійне. У XIX ст. у багатьох містах Слобідської України з'явилися різні музичні гуртки, напіваматорські, напівпрофесійні, які були своєрідним етапом між домашнім музикуванням і офіційними міськими концертами. Такі гуртки існували в основному у садибах колишніх кріпосників, тепер у цих гуртках грали вже вільні виконавці. Подібні колективи створювалися і в місті. Наприклад, у відомого письменника Г. Квітки-Основ'яненка був не лише домашній театр, а й невеликий оркестр, яким він сам керував.

Із виникненням у Харкові у 1805 р. університету місто стає музичним центром Слобожанщини й усієї України. Музичне мистецтво вже розвивається на професійних засадах.

У Харківському університеті розпочинають викладати музику як предмет на факультеті «витончених мистецтв». Викладачами були відомі музиканти і композитори І. Вітковський, І. Логозинський, Я. Зенкевич, В. Андреев, які навчали студентів грі на різних музичних інструментах. Із студентів університету був створений хор і оркестр, які виконували навіть великі оркестрові, хорові твори. На урочистому відкритті університету було виконано ораторію І. Вітківського, у якій взяло участь 100 чол. У 1814 р. на честь перемоги над Наполеоном студенти університету виконали ораторію на слова професора університету Срезневського, музику до якої написав магістр хімії Шуман.

Університет у XIX ст. організовував музичні «ранки і вечори» для широкої публіки, проведенням яких у той час займалась «Спілка мистецтва», «Художній цех» та інші гуртки. Це сприяло розповсюдженню музичної культури, залученню широких верств населення до мистецтва.

Подальший розвиток музичної освіти і розгортання концертної діяльності в Україні у II пол. XIX ст. було пов'язано із діяльністю російського музичного товариства, заснованого у 1859 р. за ініціативою композитора А. Рубінштейна.

Філіал цього товариства було створено у Харкові у 1871 р. Цього ж року відділення відкрило у місті музичні класи, у яких викладались інструментальна музика і теорія музики, хоровий і сольний спів. У 1883 р. з цих класів було створено музичне училище (у 1917 р. воно було перетворено на консерваторію), у стінах якого містилося і правління харківського музичного товариства (засновником Харківського відділення Російського музичного товариства і музичного училища був І. Слатін, який зробив великий внесок у розвиток музичної культури Слобожанщини).

Багато допомогали музичним учбовим закладам на Слобожанщині видатні російські музиканти А. Рубінштейн, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, С. Танєєв, О. Глазунов, С. Рахманінов та ін.

Рівень музичної культури Слобідської України на той час був досить високим, про що свідчать неодноразові приїзди на гастролі видатних композиторів і музикантів із Москви і Петербурга (у 1892—1885 рр. з концертами у Харков приїздив С. Рахманінов, у 1893 р. — П. Чайковський, який виступав із Харківським симфонічним оркестром численістю 70 чоловік під керівництвом директора музичного училища І. Слатіна, а також із хором, який складався з акторів Харківського оперного театру). У день концерту великий композитор відвідав міське музичне училище, про що й досі зберігається пам'ять. Російський композитор був у Харкові і у 1894 р., і у 1895 р. і щоразу він обов'язково відвідував оперний театр. Чайковський приїздив у Харків відпочити від людей, від Москви і послухати гарну музику, як писав він у листах до брата.

Із 60-х років XIX ст. концертне життя на Слобожанщині набуває більш організованого характеру. До програми концертів включають твори місцевих авторів (наприклад, у Харкові виконувалася на концертах симфонія В. Сокальського). Неодноразово лунали обробки українських народних пісень, виконані М. Лисенком, твори російських композиторів, написані на українську тематику (Глінка, Даргомижський, Мусоргський, Римський-Корсаков, Чайковський та ін.). Великим пропагандистом української музики був відомий письменник, актор, співак, музикознавець, автор підручника з гри на бандурі Г. Хоткевич. Із розповсюдженням музичної культури в Україні пов'яза-

но і створення першого на Слобожанщині музичного магазину (створив його композитор І. Вітковський. Його магазин змагався із магазинами Москви і Петербурга).

У 1818 р. у Харкові для студентів було створено підручник Густавом Гессом де Кальве з теорії і історії музики Росії. Ця книга мала велике значення для розвитку музичної культури Росії і України.

На поч. ХІХ ст. на Слобожанщині відомі перші спроби організації друкування нот. У 1806 р. Вітковський намагався створити при університеті друкарню, але, на жаль, документів про це не збереглося. У 1812 р. харківський щотижневик друкував оголошення про відкриття «гравірувальні для нот». Із Харківських губернських відомостей за 1840 р. — 1844 р., відомо про існування у місті фортепіанних фабрик.

Розвиток музичного мистецтва у ХІХ ст. був тісно пов'язаний з театром, на сцені якого йшли музичні вистави. На сцені Харківського театру йшла комічна опера А. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» (муз. М. Соколовського, наступна обробка Є. Фоміна), яку привезли в Україну з Росії. При театрі були створені оркестри і балетна трупа. На поч. ХІХ ст. балетна трупа нараховувала 20 чол., а оркестр був «першим у всіх тутешніх губерніях», як згадував про це письменник Г. Квітка-Основ'яненко. У 40-х роках у Харківській театральній трупі також була балетна група акторів на чолі з балетмейстером Поляковим і оркестр із 18 музикантів під керуванням диригента Бурлацького. У виставах, які йшли, було багато пісень і танців. Із 1868 по 1874 рр. у Харкові в приміщенні Малого театру працювала оперна трупа Бергера. Диригентом театру був відомий російський композитор К. Вільбоа — автор популярних романсів, серед них «Выхожу один я на дорогу» на слова М. Лермонтова, героїко-романтичного дуету «Моряки» («Нелюдимо наше море») та ін.

Із 1874 р. ця трупа розпочинає працювати у ліричному театрі на Катеринославській вулиці. Славився оркестр Харківської опери, який складався із колишніх музикантів-кріпаків. Через рік після смерті Бергера трупу очолив Пащенко. У театрі були поставлені опери «Жизнь за царя», «Руслан і Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомижського, «Аскольдова могила» Верстовського, «Галька» Монюшка, «Фауст»

Гуно. Із 1886 р. у зв'язку з відсутністю коштів постійна опера у Харкові припинила своє існування. У 90-х роках ХІХ ст. оперний театр відновив свою діяльність у новому приміщенні (на вул. Римарській). Серед відомих акторів театру були тенор Медведєв, якого П. І. Чайковський називав «дійсним Германом», баритони Тартаков, Виноградов, бас Антановський та ін.

Поряд із розвитком професійного мистецтва формувалася і самодіяльність. Народні співаки дуже популярні серед широких верств населення. Жодне свято, жодний ярмарок не відбувався без виступів кобзарів, виконавців народних дум.

У ХІХ ст. на Слобожанщині з'являються оркестри народних інструментів. Піонером у організації їх був В. Котанський, викладач музично-теоретичних дисциплін у музичній школі. Він керував самодіяльним оркестром народних інструментів у реальному і міському училищах Харкова.

У самодіяльному оркестрі народних інструментів міського училища розпочав своє знайомство з грою на народних інструментах В. Комаренко. Він оволодів грою на кларнеті, а пізніше вже у радянський час він став організатором першого професійного оркестру в Україні. В. Комаренко займався і розвитком музичної промисловості в Україні, створенням спеціальних майстерень з ремонту та виготовлення музичних інструментів, проектуванням і створенням музичної фабрики у Харкові.

Таким чином, у ХІХ ст. складалась і розвивалась національна музична культура, з'явилися національні українські композитори, сформувались нові жанри у музиці, виникли музичні товариства, училища, відкривалися музичні театри.

Театр

Із національним відродженням України у ХІХ ст. тісно пов'язано й розвиток театрального мистецтва, якому притаманні ті самі риси, що й художній літературі. У театральному мистецтві ХІХ ст. існували такі художні напрямки, як сентименталізм, романтизм, реалізм та ін., склалися жанри: драма, комедія, трагедія, комічна опера, український водевіль.

Театральним центром Слобожанщини, як і раніше залишається Харків, у якому (наприклад, наприкінці ХVІІ ст. діяльність театру було припинено у зв'язку

з трауром з приводу смерті Катерини II і відновлено лише на початку XIX ст.), з 1808 р. розпочали діяльність професійні трупи Калиновського, Штейна, Млотовського та ін. У театрі йшли п'єси російських авторів Кукольнікова, Полевого, Ободовського, Розена, які оспівували російське самодержавство і не відзначалися ні глибиною змісту, ні виразністю форм; йшла п'єса і українського консервативного драматурга С. Писаревського «Купала на Івана», що містила багатий етнографічний матеріал, демонструвала українські звичаї та традиції, але герої якої не хвилювали глядачів і уся зображена дійсність була далека від справжнього життя українського села.

В середині XIX ст. у драматургії все гучніше залунав голос реалістичних драматургів. У Харкові з'явилися п'єси Гоголя, Островського, Тургенева, Сухово-Кобиліна та ін. Вперше на сцені Слобожанського театру йшли українські спектаклі за творами Котляревського «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», «Шельменко — волосний писар», «Сватання на Гончарівці», «Щира любов».

Із закордонної класики гралися п'єси Шекспіра, Шіллера, Гюго, Дюма та ін. Репертуар Харківського театру мав багато спільного з репертуарами столичних театрів. Керівники театру слідували за новинками у галузі драматургії і намагалися грати їх на сцені українського театру. Але була і істотна відмінність харківського репертуару від столичного. Провінційний театр знаходився на особливому цензурному положенні. Список п'єс, дозволених для столичних театрів, не завжди був ідентичним для театрів провінційних, він додатково переглядався III відділом, що і без того обмежувало діяльність українських антрепренерів, керівників театрів.

Але, незважаючи на це, на сцені театру йшли заборонені п'єси Гоголя, Єршова, Дюма, Гюго та ін. Театр формував погляди свого глядача, підіймаючи рівень культури.

У розвитку Харківського театру велика роль належить Г. Квітці-Основ'яненку, письменнику, драматургу, який усе своє життя провів у Харкові і брав активну участь в організації першого харківського театру. У 1812—1817 рр. він був директором харківського театру, на сцені якого і з'явилися його п'єси про

життя малоросіян. Квітка-Основ'яненко був першим письменником, драматургом, який так яскраво, талановито описав побут і вдачу, характери населення Слобідської України.

У XVIII — на поч. XIX ст. на Слобожанщині, як і у всій Україні виникають приватні театральні колективи. Частина з них утворена із кріпаків-акторів. Так, у Харкові на поч. XIX ст. діяли трупи Хорвата, Каменського, які пізніше взяли участь у роботі професійних театрів. Ці трупи були комерційними підприємствами на чолі з антрепренерами (наприклад, театр Хорвата).

У харківському театрі працювали чудові актори, що розвивали реалістичні начала у акторському мистецтві. З 1816 р. у театрі працював М. Щепкін. Пошуки ним сценічної правди розпочалися ще у 1810 р., а у Харківській трупі праця над дійсно народними творами української драматургії збагатила його реалістичний метод творчості.

Чудове знання національних рис українського народу, досконале володіння українською мовою дозволили М. Щепкіну створити яскраві глибоко правдиві національні характери, його з повним правом можна назвати реформатором сцени, як української, так і російської. Виконані ним ролі Макагоненка у «Наталці Полтавці», Чупруна у «Москалі-чарівнику» зробили Щепкіна відомим не лише на українській, а й на сцені російського Малого театру. Російський письменник Аксаков писав, що Щепкін «переніс на російську сцену справжню українську народність з усім її гумором і комізмом» заїмств «грізних фарсів і карикатур на співучу поетичну Україну», які демонструвалися до того. Традиції Щепкіна продовжували харківські актори Угаров, Павлов, Соленик, Острякова та ін. Найбільш яскравою особистістю із них із чіткою, демократичною спрямованістю творчості був Карпо Трохимович Соленик. Його сценічний шлях майже увесь був пов'язаний з харківським театром. Його високо цінувала як українська так і російська столична публіка і критика. Відомий український письменник Є. Гребінка називав його актором вельми чудовим, який всюди «добрий без натягання». Столичний журнал «Пантеон» за 1843 р. так оцінював його творчість: «Соленик — талант першокласний, комізм уособлений, що підіймається до благородства і розу-

міє дійсне своє призначення», «Щепкін — слава столичного театру, а Соленик — слава провінційного». Народившись у Біларусі, поляк за походженням К. Соленик палко полюбив Україну, прекрасно вивчив її мову, побут, вдачу, характери українського народу. Харків'яни називали його своїм «Харківським актором». І він віддячував українським глядачам любов'ю за любов. У 1856 р. великий актор помер від туберкульозу у Харкові, а у 1861 р. на його могилі було знайдено хрест із таким написом: «Здесь погребено тело раба Божия Карпа Трофимовича Соленика, знаменитого малоросийского актера, которому этот крест поставил запорожский козак А. И. Стратонович». Так була віддана остання данина улюбленому актору від українського народу. Творчість Соленика відзначалась реалістичною, демократичною спрямованістю. Саме український репертуар дозволив йому почерпнути матеріал для створення правдивих, колоритних національних характерів. Соленик створив на сцені типові образи українців, яких любив та розумів, а не виставляв на посміховище, як це робили окремі актори у російських п'єсах. К. Соленик став першим видатним професійним актором українського театру. З М. Щепкіна і К. Соленика розпочинається історія українського професійного театру (театру Слобідської України), що була продовжена в II пол. XIX ст. колективами Кропивницького, Саксаганського, Садовського та інших провідних діячів української сцени. У цей час український театр піднявся на більш високий ступінь свого розвитку. Класики української літератури І. Франко, Панас Мирний, видатні драматурги І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький збагатили репертуар українського театру.

У XIX — на поч. XX ст. у Харківському театрі розпочалася діяльність театрального діяча, режисера М. Синельникова (1855—1939 рр.), який продовжував традиції українського реалістичного театру.

Таким чином, Слобожанщина стала центром виникнення першого постійного театру в Україні, першого професійного колективу, в якому складався і розвивався реалістичний метод сценічного мистецтва, тут працювали видатні українські антрепренери, режисери, актори.

Архітектура

Відміна кріпосництва і розвиток капіталістичних відносин у Росії змінили життя всього краю. Нова сторінка розпочалася і в архітектурі Слобожанщини. Відкриття університету у Харкові, а також у 1805 р. управління учбовим регіоном, до складу якого увійшли Україна, Крим, Дон, Курська, Воронежська, Тамбовська губернії, ще вище підняли роль Харкова, як культурного центру. Розпочинається активне будівництво житлових будинків для місцевої адміністрації та ін.

У I пол. XIX ст. в архітектурі Слобідської України розвиваються традиції класицизму, з'являються споруди у стилі російського ампіру, споруджуються будинки у стилі російського бароко. Українське бароко як і взагалі український стиль у XIX ст. на Слобожанщині особливого розвитку не набув. Це пояснюється тісним зв'язком з російською культурою, а також дією на Україні царського указу про спорудження приватних будівель лише за певними зразками, тобто за «Типовими проектами». Міністерство внутрішніх справ суворо слідкувало при спорудженні будинків і фасадів будівель за проектами, що були затверджені царем. Крім того, усе будівництво у містах і приватне, і громадське, повинне було вестись у межах губернської архітектури. Так, у 40—50-х роках XIX ст. було спеціальне «Положение про устройство города Харькова», яке також відбилося на розвитку міської архітектури. Будинки споруджувалися суворо за затвердженими проектами, із певною кількістю поверхів, зовнішнім фасадом і т. ін. Це безумовно, обмежувало і стримувало творчі можливості українських архітекторів. Крім того, на Слобожанщині у XIX ст. працювало багато російських архітекторів. Так, більшість будівель у I пол. XIX ст. у Харкові збудував Є. Васильєв.

За його проектом у 1822 р. на честь перемоги російських військ над французькими у війні 1812—1814 рр. розпочалося будівництво дзвіниці Успенського собору. Керував будівництвом майстер І. Сідельников із Воронежської губернії. У 1833 р. Васильєв помирає. У 1837 р. спостерігати за будівництвом храму запросили професора архітектури А. Тона. У дзвіниці, яка будувалася, поєднувалися принципи класицизму із традиційною народною багатоярусністю. Будів-

ництво дзвіниці Успенського собору стало унікальним явищем в архітектурному житті Росії того часу. Дзвіниця у Харкові на 4,5 м. перевищувала висотою дзвіницю Московського Кремля, відому під назвою «Івана Великого». Серед будівель того часу вона поступалася лише Ісаакієвському соборові у Петербурзі. Харківська соборна дзвіниця і сьогодні залишається однією з найкрасивіших будівель міста, вражаючи стрункістю пропорцій, красою ліній, будівельною майстерністю, яку виявили під час її спорудження наші талановиті предки.

Архітектор А. Тон не лише завершив спорудження Успенської дзвіниці, а й брав участь у спорудженні будівлі Інституту шляхетних дівчат, у спорудженні будинку театру. У його проектах вже відчувається особлива строгість, казарменість, яка утвердилася в архітектурі у роки правління Миколи I. У ці ж роки в Україні поширюється будівництво торговельно-промислових споруд, банківських контор, прибуткових будинків. Головним замовником спорудження нових будинків були купці, які не приділяли уваги фасаду, декоративному оздобленню своїх будинків. Винятком у архітектурі міста був пансіон Філіпс (розташований по вулиці Клочківський, 4), побудований у стилі російського ампіру.

З'являються на Слобожанщині будинки і в стилі російського бароко. Серед громадських забудов виділявся будинок Харківського міського театру, (театр ім. Шевченка), архітектор А. Тон.

Архітектура II пол. XIX ст. характеризується різноманіттям стилів. Буржуазія прагнула у своїх забудовах продемонструвати свою велич і міць. Велика роль у розвитку архітектури цих років належала академіку архітектури О. Бекетову. Він побудував кілька десятків будинків у Харкові, які вважаються найкращими в старому місті.

Першою самостійною роботою О. Бекетова був конкурсний проект комерційного училища, удостоєний першої премії. За цим проектом у 1893 р. в кінці вул. Пушкінської був зведений будинок, в якому нині розміщена Національна юридична академія України. Вже тоді визначились стилістичні переваги майстра, що на довгі роки пов'язав себе з архітектурою у формах неоренесанса. Особливістю цього будинку було розміщення курдонеру (відкритої площадки, обмеже-

ної боковими крилами будинку з боку подвір'я, в центральній частині якого розмістилися музей і бібліотека). На головний фасад був виведений актовий зал, оформлений тричетвертними колонами з багатим карнизом. Композиційна виразність цієї центральної частини підкреслювалася зменшенням висоти суміжних об'ємів і зменшенням кількості пластики.

У 1894 р. за проект бібліотеки на 1,5 млн. томів «з галереєю і нумізматичним кабінетом», як вказувалось в його програмі, О. М. Бекетову присвоюється звання академіка Санкт-Петербурзької Академії Мистецтв. Пізніше за цим проектом споруджується будинок Харківської публічної бібліотеки (нині ім. В. Г. Короленка). Спорудження це незвичайне тим, що в ньому були втілені прогресивні для кінця ХІХ ст. залізобетонні і металеві конструкції. Зовнішній вигляд будинку вирішений у стилі ренеоансу. В об'ємно-планувальній структурі виділялись приміщення для каталогів і читальний зал, сховище і т. п. У 1898 р. О. Бекетов будує один з найвеличніших у місті будинків судових установ. Йому належать проекти будівель у Дніпропетровську (Катеринослав), Новочеркаську, Симферополі. Але найпомітнішим на рубежі століть був ансамбль банків на центральній в ті часи Миколаївській площі Харкова. Початок йому покладено будівництвом Харківського земельного банку (нині тут розмістився автотранспортний технікум). Будівля відзначається багатим декором, який обрамляє характерну класичну об'ємно-просторову структуру з композиційним відділенням центру, строгою симетрією і акцентуванням кутів. Майже одночасно з ним будується торговий банк (нині це Будинок техніки). Повторюючи риси Миколаївської площі, яка раніше була ярмаркова, торговий банк розташований дещо під кутом до Земельного. Він виконаний в більш строгому класичному стилі, однак обидва банки композиційно взаємопов'язані загальною висотою, розмірами цоколя, схожістю симетричної композиційної структури.

У 1907 р. цю лінію банківських будівель доповнює Волжсько-Камський банк (нині Театр ляльок). Цю будову О. Бекетов вирішив у стилі модерн, продемонструвавши себе не тільки знавцем форм минулих епох, а й видатним майстром сучасності.

Однак улюбленою формою залишалась для

О. Бекетова класика. Перед революцією він створює характерні для цього стилю два учбових корпуси — вищих жіночих курсів (нині — СПКТ технічних засобів навчання) і комерційного інституту (нині архітектурний факультет ХІМЕСГУ). Архітектура будинку жіночих курсів витримана повністю в традиціях класицизму. Основною пластичною темою тут є контраст лаконічних площин стін і напівкруглої кутової частини, а також центру, підкресленого портиками з фронтоном. В об'ємно-планувальній структурі комерційного інституту Бекетов примінив у той час прийом вертикальної компоновки двох амфітеатрових аудиторій — прийом, що зберігся в архітектурі вузів до цього часу.

Найбільш складною і цікавою будівлею цього періоду став будинок медичного товариства з бактеріологічним інститутом ім. І. Мечникова — великого мікробіолога, лауреата Нобілевської премії, випускника Харківського університету. Проектування і будівництво цієї споруди проходило в 1911—1913 рр. Вона розміщена на зламі Пушкінської вулиці, яку архітектор підкреслив круглим об'ємом центральної частини будинку, до якого під різними кутами прилягають два симетричних прямокутних об'єми. Пластика центральної частини насичена спареними іонічними колонами і куполом, що завершує цю частину будівлі.

Особливу увагу серед архітектурних пам'яток минулих літ привертає будинок страхового товариства «Саламандра», який був побудований у стилі неокласицизму (по вулиці Сумській, архітектор М. Верьовкін), а також будинок Рад з'їзду гірнопромисловиків півдня Росії, побудований у стилі французького ренесансу (архітектори В. Михайловський та С. І. і І. І. Загоскіни, вул. Сумська, 18, 20 та ін.).

Українські архітектори прагнули відродити український стиль в архітектурі. Прикладом може бути будинок школи живопису і малювання архітектора професора К. Жукова (корпус художньо-промислового інституту), у стилі модерн з елементами української пластики спорджено будинок Жирандинської мануфактури на Університетській вулиці (нині корпус історичного музею, архітектор В. Покровський). Однак значного розповсюдження в архітектурі Слобожанщини український стиль не одержав.

Таким чином, у ХІХ ст. Слобожанщина зробила наступний крок у розвитку архітектурного мистецтва, який був представлений різноманіттям стилів і форм.

Живопис

У ХІХ ст. одержує розвиток і такий вид образотворчого мистецтва як живопис. Його розвиток на Слобожанщині тісно пов'язаний з відкриттям Харківського університету. На факультеті витончених мистецтв як предмет було введено малювання, яке викладали Репін, Матес, Клембовський, Чиріков та ін. Для обладнання кабінету малювання багато зробив В. Каразін, який купував картини для проведення уроків.

Малювання викладалося і у гімназіях. Відомо, що уроки з малювання у 1-ій Харківській гімназії вів Куликовський. Запровадження цього предмета сприяло розповсюдженню знань з основ образотворчого мистецтва; а також формуванню художньої культури населення Слобожанщини. У II пол. ХІХ ст., зокрема у 1869 р., у Харкові була відкрита малювальна школа, заснована художником і педагогом М. Раєвською-Івановою. У 1862 р. вона була перетворена у Міську школу малювання та малярства, а у 1912 р. на її основі виникло художнє училище, яке виховало багато талановитих художників.

У ХІХ ст. у живопису, як і в архітектурі з'явилися нові художні напрямки: класицизм, академізм, які існували раніше, поступилися місцем романтизму, реалізму, критичному реалізму. Митці з великим інтересом звернулися до теми людини, її ідеалів; прагнень. У мистецтві виникають нові образи, пов'язані з життям різних верств населення України, жанрова палітра стає більш різноманітною. Виділилися соціально-побутовий жанр, пейзаж, портрет, історичний жанр та ін.

Загострення суспільних протиріч, виникнення революційних демократичних рухів, відобразилося у творчості художників. Ідейно-художній рух 70-х років ХІХ ст. — передвижництво охопило і Слобідську Україну. На багатьох художників вплинув революційний рух пролетаріату, що відбилося на їхній творчості. Таким чином, живопис ХІХ ст. був багатожанровим і багатоплановим.

Яскравим художником ХІХ ст. в Україні був Т. Г. Шевченко. Його послідовники-художники де-

мократичного напрямку Д. Безперчий, І. Соколов жили і працювали на Слобожанщині. Їхня творчість присвячена Україні, її побуту, вдачі, звичаям, героєм творів часто виступає селянин, манерою малювання вони наблизилися до реалізму.

Представником іншого художнього напрямку в живопису академізму — був Генріх Семирадський, чия творчість тісно пов'язана з темами античності. Він захоплювався красою подій, які описував, їхньою багатобарвністю, його картини відзначаються багатим колоритом, цікаві за композицією.

Під впливом передвижницького руху формувалися творчі позиції видатних українських майстрів П. Мартиновича, К. Трутовського, С. Васильківського. Не будучи безпосередньо членами товариства, вони поділяли їхні погляди і стояли на позиціях реалізму. Твори Мартиновича і Трутовського створені в основному у побутовому жанрі, Васильківський працював у жанрі пейзажу.

Серед названих художників найбільш яскравою, багатогранною є постать С. Васильківського (1854—1917) — українського художника, який створив ряд чудових пейзажних, жанрових, історичних і монументальних картин. Учень Д. Безперчого, а пізніше М. Клодта і В. Орловського у Петербурзькій Академії Мистецтв Васильківський звернувся до тем природи, побуту, історії України. Після закінчення академії він їде за кордон — відвідує Францію, Іспанію, Італію. Його картини користувалися успіхом у Паризькому салоні. Головною темою творчості стала козацька тема — точніше — тема любові до Батьківщини і її захисту («Козачий пікет», «Козак Голота», «Козачий табір», «Козача левада» та ін.). Васильківський — автор лірикоепічних пейзажів, жанрових картин. Його демократичні прагнення, реалістичний творчий метод, талант митця визначили цінність його художньої спадщини. Васильківський посів в історії українського пейзажу своє особливе місце як створювач поетичного образу природи, як автор невеликих за розмірами, камерних за сюжетом, але глибоко національних творів.

Вершиною реалістичного живопису II пол. XIX ст. в Росії і Україні є творчість І. Рєпіна (1834—1930), який народився в Україні, на Харківщині у м. Чугуєві і пов'язав свою долю з російським мистецтвом.

Не можна відділяти Репіна і від української культури і зокрема Слобідської України. Тут минули його дитинство і юність, тут він робив перші кроки у малюванні. У його творчості є теми з життя українського народу. Досить згадати «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Ця картина викликає радість у всіх прихильників його мистецтва, незалежно від національності. Українській темі присвячена і картина «Козак в степу», портрети Т. Чаплигіна, С. Любецької та ін.

Пейзажний жанр одержав особливий розвиток наприкінці ХІХ — на поч. ХХ ст. У Харкові склалася самостійна школа пейзажу, біля джерела якої творчість Д. Безперчого, який не лише сам був цікавим художником, а й чудовим педагогом, працював у художній школі М. Раєвської-Іванової. Саме він заклав фундамент художньої освіти С. Васильківського, С. Ткаченка, П. Левченка та ін. Працям художників цієї школи притаманне особливе різноманіття і яскравість барв, що спостерігаються у природі, їхні картини відзначаються поетичністю і глибоким національним характером. Наприкінці ХІХ — на поч. ХХ ст. на Слобожанщині розгортається жанр портрету. Успішно у цьому напрямку працювали С. Прохоров і Ф. Кричевський. Їхні твори просякнуті любов'ю до України, її людей.

З новим століттям відчувалися зміни не лише у соціально-економічному, політичному житті України, а й у мистецтві. Виникнення нового художнього напрямку — модернізму не залишило байдужою і Слобожанщину. Тут з'являються художні гуртки, об'єднання, що розповсюджують ідеї символізму, футуризму, авангардизму. Так, у Харкові виникла студія Є. Агафонова «Голубая лилия» (1908—1912 рр.). Молоді художники шукають нові форми, нові виразні засоби створення художніх творів. У Харкові на зміну символізму в живопису приходять літературно-художні футуристичні об'єднання «Будяк», «Выкусь». Їхні твори не з'являлися на порожньому місці. Українські художники засвоювали старовинний український іконопис, народний лубок, фольклорне мистецтво та багато ін. Одним із центрів художнього життя Харкова став дім сестер Синякових, де часто бували молоді харківські художники, а також представники нового поетичного мистецтва Росії В. Хлебников, В. Мая-

ковський, Д. Бурлюк, М. Асєєв та ін. Мистецтво живопису однієї із сестер — Марії Синякової стало особливим явищем художнього життя міста у передреволюційний час. У творчості цієї художниці переплелися сучасні побутові сюжети, образи слов'янської і західної міфології, земне життя з невідомим космосом і т. ін. Ця особливість її творчості наближала її до світотворчості В. Хлебникова.

Представником кубофутуризму у Харкові був В. Єрмилов. Його приваблював не лише новий живопис, а й можливість створювати щось нове своїми руками. Художник не переривав у своїх роботах зв'язок із реалізмом, але погляд його став гострішим, конструктивним. У його живописних роботах представлено матеріальне відчуження предметів. У подальшому В. Єрмилов стає одним із засновників дизайну в мистецтві 20-х років ХХ ст. Тимим чином, живопис Слобідської України ХІХ — поч. ХХ ст. був представлений цілою плеядою яскравих, різноманітних, талановитих художників, які внесли значний вклад у мистецтво України, а також Росії.

У ХІХ — на поч. ХХ ст. на Слобожанщині були відкриті художні музеї, які стали центрами розповсюдження художньої культури цього регіону. У 1806 р. у Харківському університеті було відкрито музей старожитностей, колекцію якого склали монети, медалі, медальйони, колекції статуй і бюстів, зброї, одягу та ін. У ньому зберігалися твори з нумізматики та мистецтва. Початок музею було покладено попечителем Харківського учбового округу графом С. Потоцьким.

У 1835 р. було відкрито музей витончених мистецтв у Харківському університеті. Музейна колекція була почата у 1805 р. відомим вченим і громадянським діячем, засновником Харківського університету В. Каразіним, який придбав 2477 графічних творів для університетського кабінету витончених мистецтв.

Стіни музею прикрашали твори італійських та російських художників, серед яких були картини М. Клодта, І. Прянішнікова, І. Айвазовського, І. Шишкіна. Музей володів колекцією із 10 тис. експонатів. Тут часто відбувалися виставки художників передвижників, виставки яких часто проходили і в залі Дворянського зібрання, котрий в такі дні перетворювався у великий виставочний зал.

У 1886 р. у Харкові відкрився місцевий музей, у

ті часи це був другий у Росії прованційний музей. У ньому експонувалися картини російських та українських художників, чудові етнографічні колекції, нумізматика та зброя. Академія мистецтв передала музею 22 скульптури та 36 картини. Пізніше у музей надійшло 1348 робіт художника С. І. Васильківського, який багато зробив для розвитку художньої культури на Слобожанщині.

Так, у ХІХ ст. у художній культурі Слобожанщини відбувалося суттєве піднесення, пов'язане з національним відродженням української культури. Розвиток відчувався у всіх видах мистецтва, складалися нові художні напрямки і стилі, в творах українських діячів культури залунала тема України, художнім героєм став виходець із народного середовища, з'явилися національні українські письменники, композитори, музиканти, актори, художники, відкрилися театри, музеї, музичні товариства. У той же час, посилилася хвиля русифікації на Слобожанщині, російська влада пригнічувала національну культуру, перетворювала її у провінційну культуру Російської держави.

Розділ 13

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПІВДНЯ УКРАЇНИ

Умови становлення та еволюції культури з давніх часів до початку ХХ ст.

Південні регіони України одержали назву Новоросійського краю або Новоросії. Це пов'язано з тим, що край порівняно пізно увійшов до складу Росії (у ХVІІІ ст., в результаті цілого ряду російсько-турецьких воєн та мирних договорів 1739, 1774, 1791, 1812 рр.). Разом із тим назва «Новоросія» пояснювалась не тільки пізнім входженням її території до складу Росії, а й стала наслідком господарського освоєння нового краю. Заселення його здійснювалось головним чином за рахунок українських і російських переселенців, серед колоністів також було багато німців, греків. Уряд активно роздавав землі Новоросії не лише царським сановникам, а й особам «усякого звання» за умови заселення цих земель. У ХVІІІ ст. в Новоросії виникли міста Катеринослав (нині Дніпропетровськ), Миколаїв, Херсон. З 1917 р. Новоросійський край увійшов до складу УРСР, втративши своє історичне найменування.

До півдня Новоросії приєднується півострів Крим. А до Росії він був приєднаний у 1783 р. після того, як перестало існувати Кримське ханство. З 1784 р. там була утворена Таврійська губернія, що дало назву всьому краю — Таврія. У березні 1918 р. тут була утворена Радянська Соціалістична Республіка Таврида. Пізніше, з 1920 р., Крим входив до складу Російської Федерації як автономна республіка, а потім як область. З 1954 р. — Крим у складі УРСР.

Однак освоєння цих регіонів почалося задовго до ХVІІІ ст.

У 50-ті роки ХХ ст. на окраїні сучасного Бахчисараю була відкрита стоянка первісної людини, яка

жила 50—40 тис. років тому. Вона розташована в ущелі Канли-Дере. Це одна з найбільших печерних стоянок Криму. Тут і в інших місцях — гірських долинах Ашлама-Дере — знаходять кам'яні знаряддя праці, ліплені керамічні вироби. Пізніше, в епоху античності, територія Північного Причорномор'я заселялась племенами кімерійців, таврів, скіфів і колонізувалась давніми греками. Наступний період — середньовіччя — був пов'язаний із впливом на Північне Причорномор'я, з одного боку, західноєвропейської цивілізації, перш за все таких її морехідно-торговельних представників, як генуезці і венеціанці, які вели активну торгівлю з країнами Сходу, з другого боку, — ісламської цивілізації: турків і татар. Нарешті, третій період, власне з XVIII ст., пройшов під знаком російської та української культури, видатними центрами якої стали Одеса і міста та селища Криму — Феодосія, Коктебель й ін.

Північне Причорномор'я являло собою у VI—IV ст. до н. е. колонію Давньої Греції. У середині V ст. до н. е. тут побував грецький історик Геродот. За його словами, найдавнішими мешканцями Північного Причорномор'я були кімерійці. Відомості про них (XI—IX ст. до н. е.) зберегла Гомерівська «Одіссея», яка розповідає про країну кімерійців як край світла.

Основним місцем поселення кімерійців були теперішні Керченський і Таманський півострови. Однак Геродот говорить, що йому показували могилу кімерійських царів поблизу Дністра. Очевидно, греки називали кімерійцями усі племена, які мешкали на широкому степовому просторі між Дністром і Азовським морем. За розповіддю Геродота, кімерійці були витіснені з Північного Причорномор'я скіфами і переселились на південний берег Чорного моря, у район Сінопа. Деякі вчені висловлювали припущення, що не всі кімерійці покинули Північне Причорномор'я, а частина їх залишилась жити у гірському Криму. У подальшому населення цих районів Криму було відоме античним авторам під іменем таврів, яких вважають нащадками кімерійців.

Частина скіфів у VIII—VII ст. до н. е. осіла на території кімерійців, інша (так звані, «царські скіфи») пішла за кімерійцями у Передню Азію, звідки повернулась на початку VI ст. до н. е., децю змінившись етнічно і засвоївши ряд східних звичаїв, зокрема

культ царів. За даними Геродота, скіфи розселились від гирла Дунаю, Нижнього Бугу і Дніпра до Дону. Великі скіфські кургани вражають багатством свого похоронного інвентаря. У Північне Причорномор'я скіфи принесли культуру, яка характеризувалась особливими типами зброї, кінського спорядження і своєрідними мотивами у мистецтві. Ця культура швидко розповсюдилась по всій скіфській території. Наприкінці VII—VI ст. до н. е. у Північне Причорномор'я починають проникати грецькі колоністи. Вони заснують на південному узбережжі Криму міста Понтікапей (нині Керч), Херсонес (нині Севастополь), Феодосію та інші й устанавлюють тісні торговельні і господарські зв'язки із скіфами.

Зовнішній вигляд і одяг скіфів відомі головним чином за їхніми зображеннями на золотих і срібних посудинах та інших художніх виробах переважно грецької роботи.

Від Геродота в основному відома і релігія скіфів. Її характерні риси — відсутність храмів і особливої касті жреців, відсутність антропоморфних зображень богів. Уособленням, наприклад, найбільш шанованого у скіфів бога війни був уткнутий в землю меч, перед яким приносились жертви. Характер похоронного ритуалу свідчить про те, що у скіфів існувала віра у потойбічне життя.

Ще більша своєрідність скіфської культури розкривається у так званому скіфському звірячому стилі. Зображення звірів на вазах, виконаних у цьому стилі, частіш за все трактується не у стані спокою, а у напружній боротьбі або русі: сплетені у боротьбі тіла, вишкірені зуби тощо. Істотно слід зазначити, що речі у звірячому стилі виготовляли не лише місцеві, а й грецькі та й східні майстри, що орієнтувалися на смаки скіфів. Необхідно також підкреслити, що і самі грецькі поселенці опинились під помітним впливом місцевої культури. Цьому сприяло те, що у V—IV ст. у Північному Причорномор'ї стали утворюватися поліетнічні держави, які об'єднували в єдине економічне, політичне і культурне ціле населення з різними етнічними традиціями. Однією з таких держав, яка переживала у V—IV ст. період розквіту, було Боспорське царство. У перші сторіччя існування його культура створювалась в умовах взаємодії грецьких і скіфських начал при перевазі перших. Наслідком цьо-

го була, з одного боку, елінізація місцевого населення, з другого — проникнення у мистецтво грецьких майстрів Боспора «варварських» сюжетів і мотивів.

З II ст. до н. е. вплив на культуру Боспору «варварських» етнічних елементів помітно посилюється в результаті припливу сарматів.

У західній частині Криму важливу роль грав Херсонес, заснований у V ст. до н. е. вихідцями з південного берега Чорного моря (з Гераклії Понтійської), який являв собою розвинутий поліс рабовласницького типу. У перші роки н. е. Херсонес продовжував розвиватися як рабовласницька республіка. При цьому відбувалася романізація правлячої міської верхівки. Херсонес стає основним опорним пунктом римлян у Північному Причорномор'ї.

У III ст. в Криму розповсюджується християнська релігія, яка проникла сюди, з Малої Азії. У IV ст. в Боспорі існувала християнська єпископія, а на початку VI ст. н. е. він був приєднаний до Візантії як один з важливих прикордонних пунктів імперії. У VII ст. його захоплюють хозари.

У IV—VII ст. на півострові спостерігаються великі зміни, пов'язані з масовим розселенням прийдешніх «варварських» племен — остготів, герумів та ін. У західній частині Криму зберігались ще пізньоантичні традиції, особливо у міському житті. У IV—V ст. головну роль у Західній Тавриді грав Херсонес, який став однією з окраїн Візантійської імперії. При візантійцях він називається Херсон. Тут були розвинуті гончарська й інші галузі ремесел, карбувалась власна монета. У IV ст. була заснована християнська єпархія, будувались церкви та інші культові споруди.

У VI ст. візантійців витіснили з Херсонесу гунни. А у VI—VII ст. спостерігається занепад міського життя у Херсоні, частішають набіги хозар. У VII ст. Кримом прокотився іконоборський рух, широко розвинутий у Візантії. Під час гонінь, яких зазнавали в імперії іконоборці, відбувається масова міграція монахів у Таврію. У гірському Криму виникають чисельні печерні монастирі, залишки яких збереглись у Чілтері, Шулдані, Каламіті (Інкермані). Печерні монастирі — унікальні архітектурні комплекси гірського Криму. Один з них виник у Мар'ям-Дере — Усцінський печерний монастир або Пансгія (Богородиця), а біля нього поселення Маріамполь (община Марії).

З IX ст. вперше на історичну арену цих країв вступає Русь. У результаті загарбання руськими князями території Північного Причорномор'я почало утворюватися Тмутараканське князівство. У X ст. в центрі цього князівства, місті Корчеві (нині Керч), була закладена церква Івана Предтечі. Це єдина з візантійських церков Північного Причорномор'я, яка чудом уціліла серед безлічі історичних мінливостей.

У X ст. розвиваються політично-торговельні і культурні взаємовідносини Криму з Давньою Руссю. Угода князя Ігоря з Візантійською імперією у 944 р. надавала Києву право захищати Корсунь (Херсон-Херсонес) від набігів кочовиків.

З подіями в Криму пов'язане прийняття християнства на Русі. У 989 р. князь Володимир завоював Херсон (Корсунь), де трохи раніш він прийняв хрещення перед тим, як хрестити Русь.

З XI ст. через набіги половців послаблюється вплив Давньої Русі на Кримському півострові. А з другої половини XII ст. у Північне Причорномор'я направились спочатку венеціанські, а потім генуезькі купці. Пізніше генуезці, витіснівши венеціанців, закріпились у багатьох портах. Пам'яттю про цей час стали чисельні генуезькі фортеці, які до сьогоднішнього дня збереглися вздовж Кримського узбережжя — в Судачі, Феодосії, Керчі.

У XIII ст. відбувається монголо-татарське завоювання Кримського півострова і перетворення Таврії в одне з окраїнних володінь (улусів) Золотої Орди. Недоступними для монгольської кінноти виявились лише землі і невеликі фортеці, розташовані в глибині гірського масиву. Татари змогли піддати своєму впливові і генуезців, які освоювали Кримське узбережжя. Так, кримському еміру Мамаю вдалось змусити обережних і обачних генуезців взяти участь в Куликовській битві 1380 року, яка закінчилась, як відомо, для монголо-татарів поразкою. Адміністративним центром Кримського півострова при монголо-татах стає місто Крим (нині Старий Крим). Тут карбується монета. В XIII—XIV ст. це було фактично єдине велике місто; розташоване в глибині півострова, а не на узбережжі. З XIV ст. назва «Крим» розповсюдилась на весь півостров, замінивши попередню назву—Таврика.

З кінця XV ст. посилився вплив на Крим турків. Півострів на кілька століть набув східних рис. У

1385 р. середньоазіатський завойовник Тимур розгромив Золоту Орду, що призвело до її розпаду на окремі частини. У 1385—1443 рр. в Криму відбувається міжусобна боротьба феодальної знаті за створення власної держави, яка закінчується перемогою Хаджи-Гірея, який проголосив себе кримським ханом. З XVI ст. резиденцією Кримського ханства стає Бахчисарай.

У середні віки архітектура вулиць і провулків міста являла собою суцільні високі камінні стіни з невеликими хвіртками і маленькими віконцями із залізними ґратами. Будинки були в переважній більшості двоноверхові, з балконами, вікна їх виходили у двір. На верхньому поверсі жили люди, на нижньому тримали худобу, це були віслюки, коні, вівці. Кімнати опалювались за допомогою влаштованого посередині зали вогнища або жаровні з розжареним деревим вугіллям.

У Кримське ханство з кінця XV ст. починає інтенсивно проникати турецька архітектура, мистецтво, мусульманське богослов'я. Найбільш значний архітектурний пам'ятник цього часу — будинок Зінджирлі — медресе у Бахчисарай. Квадратний будинок складається із закритого дворику й обрамляючих його з трьох сторін тридцяти невеликих приміщень з нарами, в кожному з яких жило від 15 до 20 учнів. Вивершують будинок 10 куполів, які опираються на характерні для магометанської архітектури стрільчаті арки. Колись у дворіку медресе був фонтан.

Неподалік від медресе знаходиться мавзолей Хаджи-Гірея, засновника Кримського ханства. Це восьмигранна споруда, яка має монументальний, виступаючий портал і сферичний купол, критий черепицею. Портал, склепіння портика і колони по вуглах мавзолею прикрашені геометричним і рослинним орнаментом.

Як столиця Кримського ханства місто Бахчисарай складається на початку XVI ст. Бахчисарай у перекладі означає «палац у саду». Ханський палац, увіковічений О. Пушкіним у поемі «Бахчисарайський фонтан», дійсно був зведений серед садів. Він і дав ім'я місту.

Найбільш давнім пам'ятником-палацом прийнято вважати «Демір-Капу» (в перекладі — «залізні двері») — портал з дерев'яними дверима, оббитими заліз-

ними смугами ручного кування. Його створення пов'язане з ім'ям одного із будівничих Московського Кремля італійського зодчого Алевіза Нового (по-італійськи Алевізе Нові), який близько 1503 р. був у Бахчисараї і працював тут майже цілий рік. Портал споруджений з місцевого вапняка, прикрашений різним рослинним орнаментом, характерним для Італії епохи Відродження, і східним геометричним орнаментом із втиснутих прямокутників. Над дверима — арка, прикрашена орнаментами і надписами на честь хана Менглі-Гірея.

Через Демір-Капу іноземні посли і купці потрапляли в Посольський садок палацу, а потім входили у Фонтанний дворик. Фонтан Магзуб («позолочений»), названий так тому, що увесь прикрашений різним орнаментом і має два арабських надписи, виконані золотом по мармуру (елемент, типовий для магометанської середньовічної архітектури). В архітектурі фонтану, спорудженого на початку XVIII ст., поєднуються елементи італійського відродження і турецького барокко.

Пізніше була споруджена ханська соборна мечеть Хан-Джамі — найбільша в Криму. Її зведення пов'язують з іменем персидського зодчого Омара.

У 1764 р. споруджується мавзолей Ділари-Бікеч, розташований у південній частині ханського палацу і присвячений дружині хана Крим-Гірея, яка стала прототипом героїні пушкінського «Бахчисарайського фонтану». Саме біля мавзолею хан звелів спорудити «Фонтан сліз», який живили кілька гірських джерел. Будовав його також персидський зодчий Омар.

Наприкінці XVII і особливо у XVIII ст. росла в Криму міська культура, на формування якої впливали османи (турки), що поселились у краї. Почала розповсюджуватися турецька обстановка в будинках, османський етикет серед знаті та ін.

Однак центр культурного розвитку Північного Причорномор'я у XVIII ст. переміщається з Криму в Одесу, яка поступово перетворювалась в один з найбільш культурних центрів країни.

Особливості художнього життя південного краю в XIX—XX ст.

Наприкінці XIX ст. і особливо у XX ст. південний край — і Новоросія, і Крим — стає місцем курортів.

Саме таким він входить у творчість багатьох великих діячів художньої культури. З Кримом пов'язується життя і творчість видатних діячів науки, літератури, мистецтва: М. Горького, Л. Толстого, А. Чехова, О. Купріна, В. Вересаєва, Лесі Українки, М. Коцюбинського, І. Рєпіна, Ф. Шаляпіна, К. Коровіна та багатьох ін. Ще раніше у Саках побував М. Гоголь. Феодосія приймала О. Грибоєдова, Ялта — П. Вяземського, М. Щепкіна, С. Надсона, Марка Твена, композиторів М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, художників І. Рєпіна, І. Левітана, В. Верещагіна. У Ялті А. Чеховим написані «Три сестри», «Вишневий сад», «Архірей», «Наречена».

Л. Толстой побував у Криму тричі: у 1854—55; 1885 і 1901—1902 рр. В період Кримської війни 1853—1856 рр. у Севастополі, на легендарному четвертому бастіоні, під час коротких перерв між боями Толстой писав оповідання «Севастополь у грудні місяці», який став початком його знаменитих «Севастопольських оповідань». У 1901 р. в Гаспрі, в особняку графіні Паніної він зустрічався з Горьким, Чеховим, тут працював над повістю «Хаджи Мурат».

Після революції і громадянської війни, у 1930-ті роки, розгортається культурне будівництво в Кримській АРСР, діяльність культурно-просвітницьких закладів. У 1925 р. в Криму діяло 16 музеїв, серед них музей-панорама «Оборона Севастополя 1854—1855 рр.», Феодосійська картинна галерея ім. І. К. Айвазовського. У Сімферополі відкрився татарський національний театр.

Перед війною в Криму жили, відпочивали і працювали М. Горький, В. Маяковський. Тут, недалеко від Феодосії, на дачі, Горький завершив свою знамениту епопею «Життя Кліма Самгіна», драму «Васса Железнова». З Кримом пов'язана діяльність В. Вишневічського, С. Щипачова, М. Островського, А. Гайдара, В. Луговського, П. Панча, Остапа Вишні та ін. Із Севастополем пов'язані імена О. Купріна, К. Паустовського, Л. Соболева. Тут гастролювали українські трупи М. Старицького, М. Кропивницького і М. Садовського, Євпаторія дарувала натхнення Лесі Українці, О. Толстому, Б. Лавриньову, академікам живопису М. Самокишу і М. Грекову. Багато років у Криму прожив письменник-романтик О. Грін та історичний романист С. Сергєєв-Ценський. Їхні літературно-меморіальні му-

зеї відкриті у Феодосії, в Алушті та Старому Криму. Неодноразово бував у Криму І. Бунін.

У 1926—1930 рр. та у 1950-ті роки у Бахчисарай плідно працював художник О. В. Купрін, жила і працювала його учениця художниця О. В. Нагаєвська, яка створила живописний цикл «Бахчисарай і його околиці» («Азис», «Чуфут-Кале» та ін.). В радянський час враження від Бахчисарая і Чуфут-Кале відобразив О. Гончар у романі «Тронка».

Художнє життя південного краю в сучасний період

Культурне життя півдня України мало ті ж складнощі епохи застою, що і вся країна. Мало місце засилля кон'юктурних творів у живопису, кіно, літературі, театрі. Однак митці внутрішньо опиралися кон'юктурині, що дозволяло зберегти творчий потенціал. Разом із тим труднощі сучасного соціального, політичного та економічного становища, які проявляються у специфічних для південного краю демографічних умовах, ставлять на сучасному етапі завдання збереження спадщини, яка тут є. Наскільки це буде розв'язане — покаже майбутнє. Отже, основні особливості художньої культури півдня України пов'язані з обставинами історичного розвитку регіону і його природно-кліматичними умовами.

У Криму у післявоєнні роки нараховується більш 35 тис. пам'ятників історії і культури, багато з яких є світовим надбанням і знаходяться під егідою ЮНЕСКО. Серед них всесвітньо відомі стоянки давньої людини Чокурча, Ак-Кия, Вовчий Грот, античні пам'ятники в Пантікапеї, Херсоні, Неаполі Боспорському, середньовічні — Мангук, Ескі-Кермен, Чуфут-Кале, Бахчисарай. На півострові розташовані унікальні колекції будинків-музеїв А. Чехова, К. Треньова, М. Бірюкова, С. Сергєєва-Ценського, І. Айвазовського.

Першою особливістю є те, що у регіоні зосереджені пам'ятники художньої культури, які стосуються різних історичних епох і різних культурних моделей: античної, греко-римської цивілізації; візантійської і західноєвропейської середньовічної культури і культури ісламу; нарешті, української і російської культури нового часу. Таким чином, регіон дає приклад поліетнічного і полімодельного культурного розвитку, показуючи, як одна культура втягувала в себе харак-

терні риси іншої і в той же час свої досягнення інтегрувала у загальні для художнього розвитку процеси.

Другою особливістю є те, що внаслідок розвитку регіону як курортної зони він виявився пов'язаним з творчістю багатьох видатних майстрів художньої культури — одні з них надовго пов'язали своєю творчу долю з краєм, як І. Айвазовський, М. Волошин, А. Чехов, С. Сергєєв-Ценський, інші були пов'язані з ним лише епізодично, як О. Пушкін і А. Міцкевич, Леся Українка і Коцюбиський, Ф. Шаляпін і К. Коровін. Не тільки легенди і традиції художньої культури краю відобразились у їхній творчості, а й сама ця творчість стала важливою віхою у розвитку художньої культури краю. Ця особливість показує механізм взаємодії і діалогу різних культур, — він здійснюється на рівні комунікації людей — як сучасників, так і представників різних епох, спілкування з якими відбувається через пам'ятки художньої культури.

Література

Одеса кінця I-ої чверті XIX ст. постає у нашій свідомості як «пушкінська Одеса». Пушкін прожив тут більше року — з липня 1823 по серпень 1824 р. За висловом одеського поета В. Туманського, одного з друзів Пушкіна того часу, одеські рядки «Євгенія Онегіна» видали місту «грамоту на безсмертя». Пушкін відвідував в Одесі літературний салон Г. Зонтач — відомої у той час письменниці, написав тут «Бахчисарайський фонтан», «Брати-розбійники», почав роботу над «Циганами», створив перші два з половиною розділи «Євгенія Онегіна», близько тридцяти ліричних віршів.

Залишив свій слід у творчості Пушкіна і Крим. У Гурзуфі поет почав створювати поему «Кавказький бранець».

У 1825 р., невдовзі після від'їзду з Одеси Пушкіна (у нього починалось заслання в Михайлівському), сюди приїхав геніальний польський поет Адам Міцкевич, висланий за межі Польщі і Литви за участь у вільнолюбних гуртках. В Одесі він провів майже рік — з лютого по листопад 1825 р., наповнений напруженою творчою працею. Побував він і в Криму.

У середині XIX ст. Одеса стала одним з найбільших центрів української і російської культури. Особливе місце тут зайняли альманахи. Думка про їхне

видання виникла ще в 1820-ті роки, цікавила вона і Пушкіна, але здійснити її вдалось лише в 1831 р. Одеський альманах на 1831 р. вийшов за редакцією П. Морозова і М. Розберга. Тут вміщені белетристичні і віршовані твори Ф. Глинки, Г. Зонтач, П. Норова, В. Теплікова, А. Подоменського, Г. Вронченка. Наступний літературний альманах виданий «Новоросійським жіночим благодійним товариством піклування про бідних» у 1834 р. Після п'ятирічної перерви знову був виданий альманах. В Одесі поселився тоді відомий критик, історик і етнограф М. Надеждін (сюди він приїхав з Усть-Сисольська, куди був висланий за те, що надрукував у журналі «Телескоп», який сам видавав у Москві, «Філософський лист» П. Чаадаєва). В альманасі, виданому Надеждіним в Одесі у 1839 р., були вміщені вірші М. Лермонтова («В'язень», «Ангел»), В. Бенедиктова, повість М. Надеждіна «Російська Альгамбра», де описувалось життя середньовічного Бахчисарая та історія Бахчисарайського фонтана, статті П. Вяземського, К. Аксакова та ін. Схвально був зустрінутий читачами і наступний альманах 1840 р. Вміщений в альманасі літературний літопис цікавий живою згадкою про творчість О. Пушкіна, пов'язану з Новоросійським краєм.

З одеських поетів того часу найбільш відомим був В. Туманський, який дружив з Пушкіним. Дещо пізніше в Одесі жив В. Тепляков, талановитий поет, ув'язнений одного часу в Петропавлівську фортецю у справі декабристів. Широкою популярністю користувались твори поета О. Щербини, який довгі роки жив в Одесі.

У 1834 р. в Одесі була вперше надрукована книга українською мовою — «Маруся. Повість віршована» анонімного автора. Ця книга належить до нечислених творів української художньої літератури того часу.

Велику увагу питанням української літератури систематично проявляв «Одеський вісник».

Коли наприкінці 1840-х років Т. Г. Шевченко знаходився у засланні, він підтримував постійний зв'язок з Одесою. Тут жили його друзі О. Лизогуб і В. Рєпніна. Вони надсилали йому книги, фарби і малювальні речі. В Одесі за допомогою польських революціонерів Залеського і Венгржановського — товаришів Шевченка по засланню, які повернулися звідти раніше нього, — організовано продаж малюнків Шевченка.

У середині XIX ст. в Одесі двічі побував М. Гоголь. Перший раз він відвідав місто у 1848 р. Другий, більший тривалий — більше п'яти місяців — приїзд відбувся восени 1850 — весною 1851 рр. На прохання дирекції драматичного театру він читав акторам п'єсу Мольєра «Школа дружин».

У цей же час просвітительська діяльність розгортається також в Криму. В 1803 р. вийшла в світ книга Г. Сумарокова «Дозвілля кримського судді», яка відкрила жанр «кримських подорожей». У 1830 р. у Сімферополі почала свою діяльність перша друкарня і стали виходити у світ «Таврійські губернські відомості». Наприкінці XIX ст. в газеті «Одеські новини» співпрацює Горький. Він також бере участь і в одеських журналах, наприклад «Життя Півдня» де у 1897 р. друкує оповідання «Ванька Мазай» і «Зазубрина».

Помітне місце займала Одеса тих років в розвитку української культури. У 1870-ті роки тут виник гурток «Громада», який ставив за мету просвітительську діяльність серед українського населення. У 1880—90-ті роки в Одесі були надруковані десятки українських альманахів і книжок. За результатами друкування української книжкової продукції Одеса займала третє місце після Києва і Харкова. Серед одеських українських видань 1880-х років слід відзначити альманах «Нива», в якому були надруковані твори І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, П. Ніщинського та ін.

Багато років працював в Одесі відомий український бібліограф Михайло Комаров, автор «Покажчика нової української літератури, починаючи з «Енеїди» Котляревського до 1883 року» і спеціальних покажчиків, присвячених Т. Шевченку, І. Котляревському, М. Лисенку, українській драматургії. Під псевдонімом Уманець він виступив одним з авторів російсько-українського словника.

Неодноразово бувала в Одесі в 1880—90-х роках Леся Українка, це знайшло своє відображення в її поезії. У червні 1891 р. Леся Українка відвідала Бахчисарай. Бахчисарайські враження залишили помітний слід у її творчості. Місту вона присвятила три вірша, які увійшли у цикл «Кримські спогади», сонети «Бахчисарай», «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця». Одеська преса щорічно відзначала шевченковські роковини. Тут видав свою відому біографічну працю про нього О. Кониський.

В Одесі багато років жив і працював основоположник сучасної єврейської літератури Менделе Мойхер-Сфорім (С. Я. Абрамович). Тут же деякий час працював відомий єврейський письменник Шалом-Алейкем, який багато разів згадував Одесу на сторінках своїх творів.

З 1887 по 1889 рр. в Одесі жив класик болгарської літератури Ів. Вазов, який тут написав кращий із своїх романів «Під ігом».

З початку 1900-х років тут виходить журнал «Южные записки», що приділяв особливу увагу українській літературі. У жовтні 1905 р. у ньому повністю був надрукований переклад Шевченкового «Заповіта» І. Білоусова. Журнал постійно вмщував переклади творів І. Франка, Лесі Українки, Л. Мартовича, М. Бордуляка, М. Коцюбинського. Творчість останнього виявилась в 1900-ті роки пов'язана з південним краєм. В 1904 р. він побував у Бахчисараї. Письменник обійшов Хан-Сарай, базар, майстерні, відвідав молільню дєрвішів Асфоре, восени того ж року він пише найбільше з кримських оповідань — «Під мінаретами».

В одеських журнал переклади творів української літератури часто супроводжувались вступними статтями, які знайомили російського читача з творчістю українських письменників. Під час першої світової війни в одеському журналі «Основа» друкував свої перші статті П. Тичина.

На початку ХХ ст. з Одесою пов'язана творчість багатьох великих письменників. Часто сюди приїздили у ті роки І. Бунін і О. Купрін, вони присвятили Одесі ряд своїх творів. Відвідували Одесу І. Франко та М. Коцюбинський.

В Одесі жили письменники С. Юшкевич і О. Айзман, які співпрацювали у горьківських збірниках «Знання»; тут почав свою літературну діяльність К. Чуковський.

Дуже інтенсивним літературне життя Одеси було у 1920-ті роки. В 1921 р. виник літературний гурток «Потоки». Його заняття притягали багатьох авторів-початковців пролетерського середовища, які читали тут свої твори, що жваво обговорювались. «Середі» і «суботи» цього гуртка влаштовувались у клубах різних районів міста і збирали велику аудиторію. У ці роки тут починають свою літературну діяльність Е. Багрицький, І. Микитенко, В. Катаєв, І. Бабель,

К. Паустовський, І. Ільф, Є. Петров, С. Кірсанов, В. Інбер, М. Булгаков та ін. У цей же час на Одеській кінофабриці працював письменник Ю. Яновський, зін відобразив свої одеські враження у книзі нарисів «Голлівуд на березі Чорного моря» і в романі «Майстер корабля».

Після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. в Одесі замість числених літературних угруповань створюється єдина письменницька організація — відділ Союзу радянських письменників України. У першій половині 1930-х років в Одесі виходив літературний журнал «Металеві дні», пізніше, перейменованій у «Літературний Жовтень». У ньому друкувались твори одеських авторів С. Олійника, О. Портевка, Т. Захарова, Є. Павличенка, Г. Плоткіна, М. Лур'є та ін.

У 1937 р. відзначалось 100-річчя з дня загибелі О. С. Пушкіна, а у 1939 р. — 125-річний ювілей Т. Г. Шевченка. Урочистості мали всесоюзний характер, брала участь у них і культурна громадськість Одеси. Були видані збірники «Великий поет-революціонер» і «Шевченкові», в яких друкувались твори викладачів Одеського університету і членів спілки письменників.

У роки другої світової війни кримсько-татарське населення підпало репресіям і висиланню. У 1967, 1984 рр. приймалися Укази Президії Верховної Ради СРСР про реабілітацію незаконно репресованих народів. Процес повернення кримських татар у місця їх традиційного розселення триває і тепер.

Творчість кримсько-татарських поетів та письменників відзначена у післявоєнні роки появою творів Фазил-Ризи «Коли матері були молодими», «Вірність», «Зірка Ахмет-хана», «Частушки», Аблязіза Белієва «Анекдоти Ахмет-хана», «Сльози на прапорі», «Зірка щастя», «Воля», Шаміля Алядіна «Пісні червоного козака», «Якщо любиш», «Ліхтарі горять до світанку», Урше Едемова «Червона троянда», «Обручка», «Ти завжди зі мною», Османа Нечасва «Люди, близькі моєму серцю», «Вірність», «З юним завзяттям», «Вогонь путини».

Високу оцінку громадськості в повоєнні роки одержали одеські літератори — поети І. Радченко (збірка «Назустріч штормам») і Є. Бандуренко (збірники «Меч і струни», «Дружба», «Розливсь Дніпро», «Південна сторона» та ін.).

«Одеса — місто біля моря, і у творах місцевих письменників переважає морська тематика: оповідання і нариси І. Гайденка «На морських дорогах», «В чужих гаванях», «За далиною морською». Одеський відділ Спілки письменників видає альманах «Літературна Одеса».

Музика

У 1930-ті роки Одеса зайняла одне з перших місць в СРСР по розвитку музичного мистецтва. Одеська консерваторія виховала таких видатних музикантів як Д. Ойстрах і Е. Гілельс.

Все більшу роль у культурному житті міста відігравав театр опери та балету. Тут вперше були показані опери «Розлом» і «Карманьола» одеського композитора Ф. Феміліді, «Трагедійна ніч» одеського композитора К. Данькевича та ін. Великою популярністю користувались оперні співаки О. Благовидова, Ю. Кіпаренко-Доманський, С. Ільїн, І. Тоцький, М. Урсаті, І. Урбан, П. Салій, С. Данченко та ін.

Підготовка кадрів мистецтва велась в музично-драматичному інституті, у який була перетворена консерваторія, в музично-драматичному технікумі і на чотирьох музичних курсах.

Театр

Дуже рано починалось театральне життя Одеси. Вже в 1803 р. солдатами-аматорами з великим успіхом була виконана в Одесі популярна тоді комічна опера А. Аблесімова «Мірошник, чаклун, обманщик і сват». Вистави кочуючих російських, українських, польських труп давались на базарних площах, у хлібних амбарах, а пізніше і у спеціально збудованому будинку — одному з кращих у провінційній Росії того часу.

На урочистому відкритті театру виступив оркестр кріпосних музикантів О. Овсяніко-Куликівського. Була виконана симфонія, написана власником і диригентом оркестру — видатним українським композитором. Згодом на сцені одеського театру виступали трупи під управлінням П. Фортунатова, кріпосних акторів князя Шаховського, італійської опери під управлінням Замбоні та Монтавані.

Одеський театр бачив на своїй сцені кращих представників російського драматичного мистецтва. Знач-

ною подією в театральному житті Одеси були гастролі М. Щепкіна в 1837, 1841, 1846 і 1850 рр. Приїздили сюди із спектаклями П. Мочалов, К. Саляник. У 1860 р. тут побував О. Островський у зв'язку з постановкою на одеській сцені його п'єс, у яких грав О. Мартинов.

Російський драматичний театр в Одесі того періоду великих успіхів досяг під час антрепризи М. Мало-славського. Надзвичайно популярний актор, він вперше поставив на одеській сцені «Смерть Івана Грозного» О. Островського і ряд драм Шекспіра. З-поміж інших драматичних акторів слід відзначити Рошіна-Інсарова, Іванова-Козельського, Кисилевського, Чужбинова, Андрєєва-Бурлака, Глама-Міщерську, Ленську та ін.

Чудову сторінку вписали в історію театральної Одеси виступи українського театру за участю видатних його корифеїв — М. Заньковецької, М. Кропивницького, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого, М. Садовського та ін. Особливо часто гастролював український театр в Одесі між 1883 і 1893 рр. У 1871 р. тут дебютував у ролі Стецька в п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» М. Кропивницький. В Одесі ж 22 листопада 1897 р. святкувався 25-річний ювілей його театральної діяльності. І в Одесі Кропивницькому судилося у 1910 р. виступити востаннє у своєму житті.

У 1839 р. в Одесі було утворено філармонічне товариство. Місто відвідували кращі музиканти свого часу. В 1847 р. тут дав шість концертів великий композитор і піаніст Ф. Ліст. В оперному театрі щорічно протягом зимового сезону проходило не менше п'яти-шести симфонічних концертів. Грав прекрасний за своїм складом і зіграністю оперний оркестр, за диригентським пультом якого виступали П. Чайковський, М. Римський-Корсаков та ін. В Одесу стікалися відомі співаки і музиканти, які засновували тут музичні школи.

На початку ХХ ст. Одеса продовжувала зберігати славу великого театального і музичного центру. На оперній і драматичній сценах виступали відомі акторські сили — Г. Цесевич, Г. Пирогов, І. Альчевський, М. Дальський та ін. В Одесі гастролювали Ф. Шалляпін, Л. Собінов, М. Єрмолова, В. Комісаржевська, М. Савіна, К. Варламова та ін. У розвитку музичної освіти велику роль відіграло Одеське музичне училище, яким тривалий час керував великий піаніст, ди-

ригент і педагог Д. Климов. У 1914 р. училище було перетворено в консерваторію.

Після революції 1917 р. і громадянської війни в театри прийшов новий глядач. У пошуках нового слова в мистецтві створювалось багато студій. Так, у 1920 р. в Одесі був заснований театр «Червоний факел», який пізніше переїхав до Новосибірська, де існує і нині. У 1921 р. виник театр-студія «Масодрам» («Майстерня соціалістичної драматургії»), який улаштувався в уцілівшому фойє згорілого в 1920 р. «Сибіряківського театру». Театр-студія проіснував чотири роки, ставив революційні п'єси, твори російських класиків, сучасних письменників Заходу. У 1924—1925 рр. велику роботу проводив «Райдрамтеатр», який обслуговував робочі клуби. Він ставив п'єси радянських драматургів, російських і зарубіжних класиків. У 1924 р. в Одесі був створений перший у республіці «Робсельтеатр» («Робітничо-селянський театр»). Він започаткував театри «на колесах», які періодично виступали у містах.

У 1925 р. в Одесі створений український драматичний театр. А у 1930 р. урочисто відзначено його п'ятиріччя. На сцені театру були вперше показані п'єси відомих українських драматургів: І. Микитенка «Диктатура», «Кадри», «Дівчата нашої країни», О. Корнійчука «Загибель ескадри», «Платон Кречет» та ін. Театр здійснив і ряд цікавих постановок класики — він першим показав на українській сцені п'єсу О. Островського «Не було ні гроша, та раптом алтин». У перекладі одеського літератора С. Гусака він вперше поставив на українській сцені «Отелло» У. Шекспіра. В театрі працювали відомі режисери В. Василько, М. Терещенко та ін., актори Ю. Шумський, Н. Ужвій, Є. Пономаренко, Г. Нятко, Л. Мацієвська, О. Крамаренко, Г. Міщерська, Є. Загорянська та ін. Велику популярність у глядачів завоював Одеський російський драматичний театр, в якому працювали такі видатні майстри як М. Комісаров, С. Петров, Л. Бугова, М. Ляров та ін. У 1940 р. в Одесі було 7 театрів, естрада, філармонія, працювали самодіяльні драматичні колективи.

Культурний розвиток у 1930—40-х рр. перервала війна. Край був дуже зруйнований, експозиції музеїв розграбовано, знищено бібліотеки, припинено діяльність театрів. Роботи по відновленню зруйнованого

почалися одразу ж після звільнення півдня України від німецьких і румунських окупантів у 1944 р. Уже 28 травня 1944 р. п'єсою О. Корнійчука «Партизани в степах України» відкрив сезон український драматичний театр Одеси. Того ж року у місті вже працювало сім театрів.

Новий імпульс одержав розвиток театрального і музичного життя після 1945 р. Репертуар наповнився сучасною тематикою. Театр опери та балету поставив опери «Севастопольці» І. Коваля, «Тихий Дон» І. Дзержинського, «В бурю» Т. Хренникова, «Сім'я Тараса» Д. Кабалевського, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Український драматичний театр поновив постановки таких п'єс, як «Любов Ярова» К. Треньова, «Штурм» В. Білль-Білоцерковського, «Калиновий гай» О. Корнійчука. Великий успіх мали актори П. Михайлов, М. Волков, І. Твердохліб, М. Ващенко та ін.

У післявоєнні роки в Кримській області (так з червня 1945 р. почала називатись Кримська АРСР, яка входила до складу Російської Федерації) працювало п'ять стаціонарних театрів, у тому числі Сімферопольський музично-драматичний театр. У них широко представлялася драматургія народів СРСР, класичний репертуар вітчизняної і світової драматургії. В Сімферополі був організований державний вокально-хореографічний ансамбль «Таврія».

Кінематограф

У 1922 р. створено Одеську кіностудію, знято кілька німих фільмів, які були надзвичайно відомими: «Остап Бандура», «Нічний візник», «Тарас Шевченко», «Слюсар і канцеляр». Тут зробив перші кроки в кіно О. Довженко. В Одесі С. Ейзенштейн знімав масові натурні сцени фільму «Броненосець «Потьомкін».

З 1955 р. Одеська кіностудія поновила свою діяльність. На екрани країни вийшли «Білий пудель», «Весна на Зарічній вулиці», «Повість про першу любов» та інші фільми. Тут дебютували як режисери М. Хуциєв, К. Муратова, С. Говорухін, Г. Юнгвальд-Хількевич, які потім стали видатними майстрами вітчизняного кіно.

Архітектура

1794 р. в Одесі відбулась закладка перших портівих споруджень. На місці сучасного міста в античні часи знаходився грецький поліс Ольвія, а в середні віки — татарська фортеця Хаджибей. Саме вона у 1795 р. була перейменована в Одесу. Присвоєння Хаджибею цього найменування пояснювалось тим, що тоді, у XVIII ст., помилково припускали, що на місці фортеці знаходилась давньогрецька колонія Одесос (насправді вона розташовувалась на місці сучасного міста Варна). Керував будівництвом міста перший градоначальник Одеси де Рибас, загальний нагляд за роботами проводив О. Суворов. Місто будувалось за регулярним планом, типовим для містобудування епохи класицизму.

У 1804—1809 рр. в центрі Одеси будується в класичному стилі будинок театру (арх. Фраполі, споруда не збереглась), за проектом петербурзького архітектора Тома де Томона зводяться корпуси І-ї лікарні, в дусі класицизму витриманий також палац С. Потоцького (нині будинок картинної галереї).

У 1830-ті роки Одеса продовжувала швидко зростати й упорядковуватися. Одним із значних будов міста цього часу став Приморський бульвар. На ньому у 1826—1827 рр. за проектом міського архітектора Боффо побудований розкішний Воронцовський палац. У 1828 р. тут був закладений будинок Купецької біржі. Будувався він за проектом того ж Боффо, керував будівництвом архітектор Торічеллі. У вигляді цієї чудової споруди відчувається вплив видатного російського зодчого Кваренгі. Тоді ж, у 1828 р. посередині бульвару встановлено пам'ятник герцогу А. де Рішельє, виконаний у класичному стилі скульптуром Мартосом. У 1827—1829 рр. навпроти пам'ятника Рішельє за проектом петербурзького архітектора Мельникова були споруджені два напівциркульні будинки. В 1837—1842 рр. від площі, утвореної цими будинками, до порту за проектом Боффо вивідбудовані знамениті Потьомкінські сходи, які складаються з 200 сходин. Ця чудова споруда разом з пам'ятником, який одесити і сьогодні називають Дюком, напівциркулярними будинками та всім ансамблем споруд Приморського бульвару стали візитною карткою Одеси.

У цей же період (І пол. XIX ст.) розвивається бу-

дівництво великого архітектурного ансамблю — Воронцовський палацо-парковий комплекс в Алупці.

Алупкінський палац виділяється серед інших споруд Південного берега Криму незвичністю архітектурних форм. Будувався він за проектом англійського архітектора Едуарда Блора (1789—1879), придворного архітектора пруського короля Вільгельма IV і британської королеви Вікторії. У проекті він відобразив сучасні йому тенденції в архітектурі — це розвиток романтизму, ідеалізація середньовічного минулого. Вони проявились у використанні форм середньовічного зодчества — романського, готичного, мавританського. Блор був одним із зачинателів романтичного напрямку в архітектурі Європи. У проекті будинку Блором запропоновано стиль англійської архітектури XVI ст. — так званий стиль Тюдор.

Парк, що оточує палац, є витвором ландшафтної архітектури. Він розбивався у пейзажному, ландшафтному стилі. Його почали розбивати в 1824 р. під керівництвом німецького садівника і ландшафтного архітектора Карла Кебаха. Остаточо парк був сформований наприкінці 1860-х років. Разом з Кебахом працювали архітектори Блор і Гунт.

У XX ст. (у повоєнні роки) південь України фактично увесь відбудовувався. Велика увага приділялась будівництву житла, одночасно виникали значні архітектурні комплекси громадського призначення. Так, у 1952 р. за проектом архітектора Л. М. Чуприна було збудовано Одеський вокзал — споруда, витримана у формах класичної архітектури, увінчана шпилем. Розгорнулось велике санаторне будівництво.

Образотворче мистецтво

Південь України з середини XIX ст. став значним центром розвитку образотворчого мистецтва, головним чином дякуючи діяльності відомого художника-мариніста І. Айвазовського, який жив у Феодосії.

На початку 1860-років в Одесі було організовано «Товариство підтримки витончених мистецтв», при якому почала працювати малювальна школа, а в 1865 р. вона була реорганізована в Одеське художнє училище. В ньому одержали первинну художню освіту Р. Судовський — академік живопису, Т. Дворніков — відомий пейзажист та ін.

У 1889 р. було створено Товариство південноросійських художників, найбільш відомими учасниками якого були Снадовський, Розмарицин, Костанді, Кузнєцов, Нілус, Дворніков, Ладиженський та ін. Серед учасників виставок цього товариства були видатні майстри, уроженці Одеси, Л. Пастернак та О. Браз. У творчості одеських художників виразно звучали характерні для передвижницького живопису теми, наприклад, твори Ю. Бершадського «Курсистка», С. Кашиневського «Прощання» і «Кутузка».

Великим майстром причорноморського пейзажу був академік К. Костанді. В його творах з підкупаючою простотою передана природа Одеси, сцени життя жителів міста. Костанді був також видатним педагогом, який виховав велику плеяду художників, серед яких С. Сорін, І. Бродський, Г. Бондаренко, Х. Сутін і багато ін.

Великою популярністю користувався видатний скульптор Б. Едуардс, який постійно жив в Одесі, він удостоєний у 1915 р. звання академіка. Ним створений пам'ятник С. Суворову, встановлений в Ізмаїлі, О. Пушкіну — в Харкові.

Великий внесок у художню культуру південного краю на рубежі ХІХ—ХХ ст. зробили видатні діячі мистецтва, які жили у Феодосії,— К. Богаєвський (художник) і М. Волошин (поет і художник). Будинок поета в Коктебелі стає одним із найзначніших центрів культурного життя Криму, де збираються письменники, художники, музиканти, серед них — Б. Пастернак і М. Цветаєва, І. Еренбург і Є. Кругликова, А. Бєлий, В. Брюсов, М. Булгаков, О. Грін і багато ін. У 1930-ті роки в Одесі виникло художнє Товариство ім. К. Костанді. Серед художників виділялись таланти, які з часом стали широко відомими майстрами,— Г. Волокідін і О. Шовкуненко. У повоєнні роки активно розгорталась діяльність художників, серед яких досить відомими були М. Божій, Л. Лучнин, А. Злочевський, К. Ломикін та ін.

Розділ 14

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Хвилі української еміграції

Українська діаспора — надзвичайно багата і цікава сторінка нашої вітчизняної культури, створена непересічними майстрами, які з різних причин потрапили в еміграцію, зовсім інший для себе світ. Всупереч складним політичним та психологічним умовам вони створили багато шедеврів словесного, живописного, музичного мистецтва. Їхня пам'ять постійно зберігала вимріяний образ рідної землі, своєї України. Це живило їхні сили, надихало на створення нових шедеврів культури.

Творчість переселенців не є чимось єдиним. Вона різниться і своїм художнім рівнем, і соціальними концепціями, і моральними позиціями. Це було особливе поєднання суто національного з модерними здобутками європейської культури, власного і загальнолюдського.

Усе найкраще, яскраве, виразне, що з'явилося в еміграції, пройняте любов'ю до свого краю, його людей, турботою за долю нації.

Українська еміграція за своїм характером — явище складне і багатогранне. Причиною виїзду, переміщення людей з місць постійного помешкання ставали економічні та політичні обставини. Економічна еміграція могла бути тимчасовою і постійною, коли від'їздили в тошуках праці чи кращих умов життя; політична еміграція — через вимушений виїзд, втечу або насильницьке переселення внаслідок переслідування державою, політичним режимом.

Відомості про першу політичну еміграцію з України сягають XVII ст., коли після повстання Мазепи проти Петра I, поразки його і Карла XII під Полтавою виїкала вища козацька старшина, видатні державні

діячі А. Войнаровський, Г. Герцик та ін. Вони займалися політичною діяльністю у Туреччині, Франції, Швеції, Польщі.

Відгуки про першу політичну еміграцію натрапляємо у творах Мазепи, а також у народній пісні «В кінці греблі шумлять верби», де є такі рядки: «Нема його та й не буде, поїхав за Десну».

Коли була ліквідована Запорізька Січ (1775 р.), частина козаків перейшла на турецьку територію в Добруджу, де в гирлі Дунаю створила Задунайську Січ (до речі, звідти й відома згодом назва опери «Запорожень за Дунаєм»).

Небаченого розмаху українська еміграція набуває в ХХ ст., основною причиною якої були соціально-економічні, а згодом і політичні обставини. Багато українців переселились на Схід, за Урал. Але це не були емігранти у традиційному розумінні слова, оскільки Азія лишалась територією Росії, а пізніше колишнього Радянського Союзу. Одночасно відбувалась масова еміграція за океан, на американський континент до США, Канади, Аргентини, Бразилії. Процес еміграції був безперервний, тому яскраво вимальовується три хвилі української еміграції: перед першою світовою війною (до 1914 р.), у міжвоєнний період (1920—1939 рр.), після другої світової війни (1946—1957 рр.).

Перша хвиля української еміграції набула власне економічного характеру: намагання поліпшити своє матеріальне становище. Переселенців вабила Америка, Бразилія, Канада. Православний священник із Київської губернії Агапій Гончаренко став виразником української національної свідомості в Америці, редагував перший американський часопис «Вісник Аляски». Політичною особистістю був Микола Судзиловський-Рассел, киянин, лікар за фахом, жив у Каліфорнії, потім очолив місцевий сенат на Гаваях.

У Бразилії відомий район компактного проживання українців — Парана, знаний як «Бразильська Україна». Також місто Прудентополіс стало осередком українського життя.

Першими українськими емігрантами в Канаді були Іван Пилипів і Василь Єленяк, які прибули до Західної Канади в 1891 р. У 1892 р. встановлено перше постійне українське поселення в Канаді в місцевості Єднастар поблизу Єдмонта (провінція Альберта).

Перша хвиля української еміграції становила близько 700—800 тис. населення, з них до Америки — 350 тис., Канади — близько 100 тис., Бразилії та Аргентини — до 50 тис. Це була переважно соціальна еміграція, заробітчанська, тимчасова.

Друга хвиля еміграції істотно відрізняється від попередньої насамперед появою нового типу українського населення — політичного переконання. Упродовж 1918—1920 рр. після невдалого відродження державності, спроби здобути свою незалежність, почалася масова еміграція національної свідомої інтелігенції. Осередком української еміграції у 20-ті роки стали Прага, Чехословаччина, Берлін, Варшава, Відень, де розвивалося політичне та культурне життя.

У Празі жили й творили: філософ та літературознавець Д. Чижевський, правник С. Дністрянський, географ С. Рудницький, історики Д. Антонович і Д. Дорошенко, мовознавець С. Смаль-Стоцький, літературознавець О. Колесса, хімік І. Горбачевський, статист й економіст Ф. Щербина, агрономи В. Доманицький і В. Чередиїв, економіст В. Тимошенко, гідротехнік і меліоратор І. Шовгенів; художники М. Бутович, Р. Піговський, Г. Мазепа, В. Сіягинський, М. Бринський; майстри художнього слова О. Олесь, М. Гучая, У. Самчук, О. Теліга, Є. Маланюк, О. Бабій, В. Хмелюк, А. Павлик, Ю. Дараган, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Лятуринська, І. Ірлявський, М. Чирський; у Варшаві — поети Ю. Липа, Н. Левицька-Холодна, О. Бургардт (Юрій Клен); політичні діячі: М. Грушевський, С. Петлюра, А. Лівіцький; вчені І. Огієнко, П. Зайцев, Л. Чикаленко, В. Біднов, П. Андрієвський, М. Кордуба, С. Балей, О. Лотоцький, Д. Дорошенко; митці П. Андрусів, П. Холодний-молодший, П. Мечик та ін.

Важливим центром української еміграції стала також Франція. У Парижі поселилися діячі УНР С. Петлюра, В. Прокопович, та ін.; художники В. Перебийніс, О. Грищенко, М. Глущенко, В. Полісадов, І. Бабій, В. Хмелюк, С. Левицька, С. Гординський, М. Андрієнко-Нечитайло, М. Паращук, М. Войчук, О. Архипенко, кіномитець Деслав (Є. Слабченко); композитор, педагог і музикознавець Ф. Якименко; історик І. Борщак, письменник, політичний діяч В. Винниченко.

Третя хвиля виникла після другої світової війни й мала політичний характер. Це вивезені на примусові

роботи в'язні німецьких концтаборів, військовоположені, члени різних формацій тощо.

Осередком еміграції стали Німеччина й Австрія. Українських емігрантів спочатку називали «переміщені особи», котрі після війни відмовились повернутися на батьківщину, згодом на всіх політемігрантів було поширено статус «утікачів» (біженців).

Поміж українських переміщених осіб були вигнанці через свої політичні переконання: інтелігенція, яка не визнала ряданського режиму. В Італії перебували бійці інтернованої дивізії СС «Галичина». Згодом до категорії людей «переміщені особи» приєдналися вояки УПА.

Характерно, що у третій хвилі української еміграції було багато вчителів, лікарів, юристів, інженерів, духовних осіб, письменників, які обрали собі інше життя, яким би складним і драматичним воно не було — життя на чужині, у вільному та відкритому суспільстві.

Українська діаспора

Діаспора у перекладі з грецької мови означає розсіяння чи розкидання, перебування значної частини народу (етнічної спільності) поза межами країни його походження.

Діаспора утворилася внаслідок геноциду, екологічних та географічних факторів насильницького виселення. Першою була єврейська діаспора. Народ цей внаслідок Вавилонської неволі залишив свою первісну батьківщину Юдею і Самарію і поселився спочатку на Близькому Сході, а з першого століття до нашої ери по всій Римській імперії і світі. Єврейська діаспора вважається найстарішою релігійно-етнічною спільнотою, довгий час лишалась єдиною.

Інший народ, чия доля повторила долю євреїв, були вірмени, які через переслідування на своїй батьківщині розійшлися по Азії та Європі, а згодом і по іншим континентам. Тоді поряд із єврейською діаспорою була прийнята і назва «вірменська діаспора». Своєрідною діаспорою стали греки.

Українська діаспора утворилася у зв'язку з еміграцією народу на чужину українських громад і «родин». Людей ріднило бажання вижити, утвердитися в далекому світі. Важливо було зберегти свою мову, культуру, остаточно не порвати зв'язки із рідною зем-

лею. Тому українські громади, за зразком перших емігрантів, продовжили справу, пов'язану з відновленням культурного життя, організацією різних інститутів.

Духовне життя

З перших років української еміграції починає розвиватися культурне життя. Українці, у яких більшість звичаїв і традицій була пов'язана з релігією, відчували гостру відсутність церкви. Тому виникла нагальна потреба в спорудженні своїх церков та парафій. Зусиллями священника із Галичини Івана Волянського в Америці в м. Шенандоу будується перша українська церква, згодом з'являються парафії в центральній Пенсільванії. Засновуються також громадські організації, інші інституції, що явили собою прямим перенесенням на чужину із батьківщини. У канадських преріях засновуються народні будинки, відкриваються осередки «Просвіта», інші культурно-освітні установи. Новоприбулі українці продовжували будувати свої церкви, що служило підмурівком для підтримки зв'язків із рідним краєм, збереження своєї національної самобутності.

У США існує найбільша братська організація «Українська національна асоціація», із друкованим органом «Свобода», інформативним англомовником «Український тижневик». «Українська братська асоціація» видає часописи «Народна воля» та «Форум». Асоціація українських католиків — газету «Америка».

Переселенці з України завжди дбали, щоб діти знали рідну мову, прагнули прищепити їм любов і повагу до України, ознайомити з історією та культурою свого народу. Тому в парафіяльних школах, вищих навчальних закладах, коледжах, суботніх школах запроваджено вивчення українознавчих предметів.

Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка та Українська академія мистецтв і науки стали прототипами львівського та київського. У Гарварді діє університет з трьома українськими кафедрами (1970), український дослідний інститут, канадський інститут українських студій (1976). Проводяться українознавчі дослідження в університетах Торонто, Вінніпега, Саскатуна та ін.

У збереженні та пропаганді національних цінностей і мобілізації етносвідомої стабільності чимала

частка припадає на музеї. Збільшуються ці острівки духовності, які збирають і зберігають історію української культури, української діаспори. Існує Музей української культури у м. Свиднику (Чехословаччина), у Канаді нашу традиційну культуру пізнають через «Українське село».

У США 1990 р. у реставрованому головному корпусі колишнього імміграційного центру відкрито Державний національний музей, де можна простежити шлях тих, хто покинув свою батьківщину ради пошуку собі іншої долі на далекій і невідомій землі.

Розвиток мистецтва

Українська діаспора представлена різними видами мистецтва, уславлена відомими і визнаними майстрами, які за океаном не тільки зберегли національну самобутність свого мистецтва, а й зуміли оновити елементи світового мистецтва.

Для пропаганди українського танцю, ознайомлення західного глядача з цим унікальним видом мистецтва багато зробив Василь Авраменко, колишній актор театру М. Садовського.

В еміграції він організовує танцювальні групи, у Нью-Йорку — школу народних танців, а в Канаді — численні групи танку, видає підручник і стріи (1946). Слава про українського майстра танку лунає на великих сценах Вашингтона, Чикаго, Нью-Йорка, де він виступає разом з хором О. Кошиці, з яким також засновує кіностудію звукових фільмів «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Маруся».

Існують численні танцювальні колективи, діяльність яких має культурно-освітнє призначення, також естетичне, аби залучити до українських громад нових членів.

Кращі традиції української музики репрезентують М. Гайворонський, О. Кошиця, Придаткевич.

Граверну творчість і різьбу продовжили Лісовський, Бутович, Г. Мазепа. Цей вид мистецтва точно передає дух українського національного мистецтва. Так, М. Бутович використовує тематику з народного побуту, міфології, фольклору, яка трактується гумористично, гротесково.

М. Бутович створив серію дереворитів з української міфології й демонології, ілюстрації до творів Гоголя, Стефаніка, Котляревського, з історії козацького побу-

ту, приказок, колядок, пісень тощо, а також книги графіки, екслібриси, розпис тканин та ін. Світ мав можливість ближче познайомитися із високими здобутками української культури, її самобутністю. Художня культура містила елемент популяризаторства.

„Малярство розвивалось у двох напрямках: національному (Кричевський, Нарбут, Лісовський, Бутович) і новітньому, зорієнтованому на мистецтво Європи.

Саме як український скульптор всьому світові відомий О. Архипенко. Під впливом кубізму він створив модерне мистецтво з власним напрямом, стилем. Майстер тяжіє до синтетичного реалізму з вимріяною модерною красою (жіночі торси) і символічними знаками (пам'ятники). Художник Глущенко мав великий успіх у Парижі, пройшов шлях від неокласицизму до легкого експресивного малюнка французького напрямку: «Картярі», «Процесія», «Музиканти», «Ранок», привабливі пейзажі Франції, ілюстрації до творів М. Гоголя та ін.

Марія Дольницька-Недбань у Відні відкрила власну майстерню емалю, зробила багато винаходів, модернізуючи техніку цього мистецтва. Нею створені численні фігурні композиції.

У книзі «Розвиток мистецтва ХХ століття» (Париж, 1990) Олександр Архипенко визнаний найкращим серед 103 митців. Його новаторство, внесок у просторове мистецтво визначні у світовій культурі. Це підтверджує факт про злиття української культури зі світовою. Скульптор звернувся до джерел трипільської культури, чим відчутно поглибив українську національну традицію.

Значний внесок у наближення української культури до рівня світової зробив Віктор Зарецький у 70—80-ті роки. Мистецьким орієнтиром у його творчості став австрійський художник Густав Клімта. Тема їх творчості — природна жіноча краса в усій своїй наготі серед пишного оздоблення. Одначе В. Зарецького більше цікавить не стільки інтер'єр, скільки сама жінка, її призначення на землі, тому основна тема доповнюється мотивами квітучої та плодоносної природи, язицьким духом, відтворенням на полотні у такий спосіб всієї повноти людського життя. У цьому художник наслідував національні традиції української малярської школи, зосібно народної.

Цікавий і різноманітний творчий доробок художниці Галини Мазепи. Відомі її ілюстрації як до гумористичних журналів, так і дитячих книжок, численні кольорові обкладинки.

Студіювання українського мистецтва, зокрема народного, міфології, етнографії, розширюють коло діяльності Г. Мазепи. Вона одержує замовлення на ілюстрації й оформлення видань у Львові, проекти костюмів для театрів («Лісова пісня» Лесі Українки в Українській драматичній студії у Празі, «Сон літньої ночі» Шекспіра для чеської театральної студентської молоді та малюнки строїв для українських танців балету Празької опери під керівництвом Єлизавети Нікольської).

Твори художниці позначаються своєрідним модернізмом, який містить у собі простоту композиції, сміливу й багату уяву, гармонію барв. Сюжети вона бере винятково з українського життя. Як і Миколу Бутовича, Анатолія Петрицького, Марію Дольницьку, її відносять до групи національних модерністів.

Художниця працювала у Німеччині, Венесуелі. Перша індивідуальна виставка була у Нью-Йорку в Українському інституті Америки в 1970 р., де виставлялось 27 творів. За ікону Покрови, виконану в кераміці, Галина Мазепа дістала в 1956 р. національну премію в галузі ужиткового мистецтва від Венесуельського міністерства освіти.

Відомі такі мистецькі праці (ілюстрації, кольорові листівки) Г. Мазепи, як: «Говорить мені поле» Миколи Понеділка (Торонто, 1962), «Квітка щастя» Т. Білецької (Торонто, 1967), «Зорепад» Миколи Понеділка (Торонто, 1969), «Сонцєбори» Івана Смолія (Брюссель, 1970), «Життя» Володимира Янева (Париж-Мюнхен, 1975), збірники венесуельських казок і дитячих видань.

Сюжети до своїх творів малярка черпає з народних пісень, переказів, легенд, історії, здебільшого козацької доби, міфології, демонології, народного побуту та біблійних мотивів. Крім українських тем, вона малює й венесуельські сцени з життя, місцевого фольклору і міфології.

Чимало відомих музикантів, оперних співаків, режисерів, акторів продовжували свою майстерність на чужині. Так, у французькому місті Турі відбулася прем'єра опери «Пристрасті святого Антонія». В Україні ця опера була заборонена. Діаспора допомогла

зберегти цей шедевр, як і повернути чимало інших мистецьких цінностей в Україну, зокрема, оперу «Купало» українського композитора, письменника, музично-громадського діяча, засновника, директора Вищого музичного інституту у Львові Анатолія Вахнянина. Партитура названої опери збереглася лише за кордоном. У Канаді цю оперу поставив колишній директор Київського оперного театру Володимир Колесник.

Архітектор Радослав Жук зумів поєднати в українських церквах традиційні та сучасні елементи.

Найбільш повніше розвій художнього життя української діаспори презентує письменництво, яке явило всьому світу багато форм і змісту. Оскільки в умовах колоніального становища, тоталітарного режиму був неможливий прояв вільної думки, нормальний розвиток культури, українська інтелігенція уболівала за стан культури в Україні, за неможливість вільно творити, сміло висловлювати свої думки, писати правду.

Більшість творів сповнені невимовною тугою за Вітчизною, турботою за долю її народу, майбутнє української нації. Письменництво української діаспори стало невід'ємною частиною всієї національної культури, оскільки воно брало свої початки у рідній землі, живилося її соками.

Поневірення в таборах для переміщених осіб та невлаштованість за океаном у перші роки еміграції не могло не відбитися на письменстві. Але поступово новоприбулі позбувалися комплексу емігранта, ставали громадянами інших держав, здобували європейську освіту й інтегрували в європейське культурне середовище, сприймали як органічне для себе концепції модернізму з його цілковитим звільненням митця від служіння будь-кому, від будь-яких патріотичних та національних обов'язків.

Саме в діаспорі були сприятливі умови для розвитку позацензурної літератури, правдивої, незаідеологізованої.

За межами України знайшли своє продовження всі жанри художньої літератури, до яких долучилась творчість селянських і робітничо-фермерських поетів.

Перші роки еміграції для багатьох письменників були сповнені болісним почуттям розлуки з рідним краєм, ностальгічним щемом, смутком. Проте еміграція для більшості ставала ареною боротьби проти диктату влади, рабства національної душі, бездуховності.

Живучи у вільному світі, інтелігенція мала змогу працювати над тими темами, про які в умовах сталінського терору годі було й думати. Письменники почали робити те, на що було накладено табу, що заборонялось вдома. Це стало законом для літературної діаспори.

Спочатку літературним центром української еміграції була Чехословаччина з центром у Празі, яка прийняла в себе О. Олеса, У. Самчука, О. Телігу, Є. Маланюка, О. Бабія, В. Хмелюка, А. Павлюка та ін. У Празі була створена одна з кращих в українській поезії «празька школа» (творці її О. Ольжич, О. Стефанович, О. Лятуринська, І. Ірлявський, М. Чирський). Їхня поезія відзначається романтичним світопочуттям, неоромантичною поетикою, модерністським баченням і висвітленням проблем, поглибленим психологізмом, звертанням до вічних духовних, моральних цінностей. Поети діаспори підносили ідеал суспільно активної людини, свідомого громадянина своєї нації, гордого і стійкого духом. Поети прославляли ідеал України як національної держави з глибокою історичною мотивацією. Вони апелювали до героїчних сторінок української історії, зокрема, княжої доби чи гетьманської.

Празька школа надихалась націоналістичною ідеологією, основним принципом її програми було те, що література повинна служити суспільним потребам, стати важливим чинником у творенні держави, тому прагнення до самодостатньої краси є розкішшю для письменника, якої він не має права собі дозволити. Творчою настановою стало служіння ідеалам нації — бути трибунами політичних ідей.

Для празької школи характерні історіософізм ідеї, поглядів, що було життєвим переконанням, призначенням, мистецькою концепцією (Олег Ольжич, Олена Теліга, Юрій Липа, Євген Маланюк); філософське переосмислення фольклорної обрядовості (Оксана Лятуринська); барокова інтермедійність та видобування глибинних лексичних пластів з історичних надр української мови (Юрій Липа); незвичайно густий звукопис (Олекса Стефанович).

Політичним явищем в українській літературі діаспори стала нью-йоркська група молодих поетів, засновниками якої стали Юрій Тарновський та Богдан Бойчук. Представники нью-йоркської групи відмови-

лись від існуючих в українській поезії того часу канонічних літературних форм і стали орієнтуватися на вільний вірш, що утвердився в західноєвропейських літературах.

Екзистенціалізм та сюрреалізм стають їх основними світоглядними та художніми принципами. Ірраціоналізм, потік свідомості, автоматизм письма, що не визнає форм і правил, а натомість висуває закодованість образу, герметичність мови, яка не співвідноситься з реальністю, а відбиває неконтрольовані свідомістю внутрішні психічні імпульси — визначають сутність їх новизни. З'явилось бажання змінити погляд на літературу, її призначення.

Нью-йоркська група відокремила поезію від політики, орієнтувалась на нові модерністські течії в західноєвропейському літературному процесі.

У поетів цієї групи Віри Вовк, Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, Марка Царинника, Юрія Коломийця, Марії Ревакович була цілковита націленість на новизну, на пошук, на утвердження суверенності людської особистості, права на її самовияв.

Нью-йоркці проголосили свободу від всякого служіння. Еміграційні поети хотіли дати поетам України перспективу, яка полягала в тому, щоб стояти на справжніх, а не патріотично перебільшених основах. Було прагнення повернути поезії справжність і правду, яка в поетів-емігрантів була на рівні психологічних імпульсів. Віра Вовк — одна з представників учасників нью-йоркської групи — закорінена в національну традицію. Українська обрядовість та фольклорна символіка — основа її естетичних принципів.

Богдан Рубчак — поет, історик літератури і літературний критик, чия поезія орієнтована на модернізм. Поняття народної обрядовості він вводить не у сферу духовності, а будує своєрідні парахези.

Модернізм Богдана Рубчака проявився у підкресленій абсурдності та ілюзорності життя, метафізичній порожнечі, символічності дійсності, відсутності тривких підвалин раціонального уявлення про світ і все-світ.

Емма Андієвська — авторка герметичних творів, урбаністичних пейзажів, реалістичних натюрмортів.

Юрій Тарнавський прагне звільнити українську поезію від національних стереотипів, мову — від «пое-

тичності», фонетичних, міфологічних і семантичних кліше.

Художню прозу презентують Іван Багряний, Докія Гуменна, Наталена Королева, Улас Самчук, Василь Барка, Юрій Косач та ін.

Це майстри художнього слова. Твори їх мають велику культурно-історичну та мистецько-естетичну цінність.

Іван Багряний, творчий доробок якого відбивав менталітет українця, показує людину не як радянського раба, а як незламну, горду особу, повну життєвої «сиаги, прагненням до волі, вільного життя. Його «Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою», «Огненне коло» та ін. наповнені глибоким філософським змістом, роздумами автора про місце людини в житті, її нестримне бажання залишатись гідною самій собі, не втратити людську принаду, які б випробування не посишала їй доля, як би не доводилося все життя іти над прірвою. Тому письменник постійно звертається до біблійних образів, тем і мотивів, що дозволяє краще осмислити весь трагізм і драматизм ХХ ст., наслідки антилюдського, антигуманного, недемократичного режиму. Ці проблеми порушені і в драматичних творах «Генерал», «Морітурі», «Розгром».

Християнським пантеїзмом Сковороди, сонячною ліричністю арабесок раннього Тичини сповнена творчість В. Барки. Він розробляє суто етичні проблеми. У душі християнської моралі наставляє людей на добро, мудрість, загальну злагоду. Природа — єдине джерело, що має дати гармонію людині, яка заплуталась у нетрях своєї душі.

Василь Барка чи не вперше, з усією притаманною йому відвертістю написав страшну повість про події 1933-го року під назвою «Жовтий князь». Назва, яка асоціюється із «сатаною» й звіром, згадуваних в одкровенні Івана, повно відбивав жахи й страхіття людської трагедії 33-го року, спричиненої вождем усіх народів.

Художня література діаспори не вичерпується суто національною тематикою, яка все-таки домінувала. Були твори, де сповідувалась гірка доля українських емігрантів, їх поневіряння, безпритульність, терпіння жаруги та національного приниження з боку англо-

саксонських шовіністів. Деякі згїрдливо називали їх «бочонками», «Галішанами».

Про масовий виїзд галицьких, буковинських і закарпатських селян за океан, що став загальною національною трагедією народу України, як відомо, описали у своїх художніх і публіцистичних творах І. Франко, В. Стефаник, М. Павлик, Т. Бордуляк, А. Чайковський.

Емігрант Мирослав Ірчан, який жив у Канаді, впродовж п'яти років у своїх новелах та оповіданнях відобразив епізоди життя канадських українців — «Бейбі», «Надія», «Апостоли», «Як жити», «Забута мати», «Юра Данищук». Письменник мав намір написати великий соціальний роман з життя канадських українців — «Червоне озеро».

Оповідання Івана Залеза, Матвія Шатульського торкаються робітничої тематики і показують не тільки визиск робітників з боку капіталістів, а й намагання підневільних вибороти свої права («Під брамою фабрики», «Цивілізація в гори», «Забуті»).

Життя українських бідних фермерів змалював Степан Цура в оповіданнях-написах «Одинак», «Фермерські рахунки», «Весна наближається».

Про результати потогонної системи на капіталістичних підприємствах розповідає Михайло Герасимчук у творах «Робітниця», «Пішло марно дві години» та ін. Цю тему розвиває також Дмитро Гунькевич в оповіданні «Заробок». Капіталістичну справедливість викриває і Матвій Попович. В оповіданні «В домі справедливості» він розвінчує капіталістичні закони, які повністю залежать від сили грошей. Ці твори містять документальні свідчення про життя української трудової еміграції в перші десятиріччя ХХ ст. в Канаді. Автори — українські робітничо-фермерські письменники Канади.

Творчість письменників-емігрантів у діаспорі багатоплідна і всеохоплююча. Вона увібрала в себе літературні традиції України, збагатилася світовим художнім досвідом. Письменники організуються навколо «Слова», заснують нові об'єднання.

Так, у 1945 р. було засноване об'єднання письменників української антикомуністичної еміграції в Європі — МУР (Мистецький Український Рух). Ініціатори групи — І. Багрянний, В. Домонтович, Ю. Косач,

І. Костецький, І. Майстренко, Ю. Шерех. Голова — Улас Самчук, заступник — Ю. Шерех. Метою названого об'єднання було зібрати письменників, розпорошених після кінця другої світової війни, організувати видання їх творів, стати центром творчих дискусій між представниками різних стилів і літературних напрямів. МУР досяг цієї мети, об'єднавши майже всіх визначних еміграційних письменників з різних земель (Радянської України, Галичини).

З видавничою маркою МУРу «Золота брама» вийшли книжки І. Багряного, В. Барки, В. Домонтовича, Д. Гуменної, Ю. Клена, Ю. Косача, І. Костецького, Б. Кравціва, Т. Осьмачки, У. Самчука, Яра Славутича та ін. Основні принципи МУРу продовжила офіційна організація «Слово» (1957).

Важливим завданням української еміграції було створити серед народів світу сприятливу громадську думку навколо української державності, творити на чужині кадри, національно свідомі, які стали б у пригоді Україні, коли вона скине рабське ярмо, стане незалежною, вільною державою. Вигнанці-інтелігенти всіляко захищали інтереси української нації, були справжніми націоналістами, тобто патріотами України. Художня діаспора все робила для того, щоб зберегти культурні надбання, народні традиції українців. Чимало було зроблено для розкриття правди про радянську владу, відкриття драматичних сторінок нашої історії. Українська еміграція виконала це завдання.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Асеева Н.* Украинское искусство и европейские художественные центры конца XIX — начала XX в. К., 1989.
2. *Білецький П.* Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII ст. К., 1981.
3. *Білецький П.* Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі К., 1974.
4. *Грушевський М.* Історія української літератури: В 6 т. К., 1993.
5. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні XIV—XVIII ст. К., 1973.
6. *Жулинський М.* Із забуття — в безсмертя (сторінки призабутньої спадщини). К., 1990.
7. *Залізник Л.* Нариси стародавньої історії України. К., 1994.
8. Златоструй. Древня Русь X—XIII веков. М., 1990.
9. З української старовини. К., 1991.
10. Історія української музики. М., 1981.
11. Історія українського мистецтва: В 6 т. К., 1966.
12. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. К.; 1994.
13. *Каныгин Ю.* Путь ариев. К., 1995.
14. *Маланюк Б.* Нариси з історії нашої культури. К., 1992.
15. *Марченко М.* Історія української культури (XIV до половини XVII ст.). К., 1961.
16. *Марченко М.* Історія української культури. З найдавніших часів до середини XVII ст. К., 1961.
17. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу. К., 1992.
18. *Новиченко Л., Русанівський В., Толочко П.* Українська національна культура: минуле, сучасне, майбутнє. К., 1990.
19. *Нельговський Ю., Степовик Д., Членова Л.* Українське мистецтво. К., 1976.
20. *Огієнко І.* Українська культура. К., 1991.
21. *Попович М.* Нарис історії культури України. К., 1998.
22. *Семчишин М.* Тисяча років української культури. К., 1993.
23. Українська культура / За заг. ред. Д. Антоновича. К., 1993.
24. Українська душа. К., 1992.

З М І С Т

Передмова	3
ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ	
Розділ 1. Українці в контексті власної історії	5
Розділ 2. Характер художньої культури українців	23
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ	
Розділ 3. Становлення та еволюція української художньої культури	32
Розділ 4. Культурне життя Київської держави та Галицько-Волинського князівства	52
Розділ 5. Українські землі під владою Литви та Польщі: характер і зміст культури (кінець XIV — перша половина XVII ст.)	92
Розділ 6. Культура козацької доби та Гетьманщини (друга половина XVII—XVIII ст.)	131
Розділ 7. Українська художня культура XIX ст.	171
Розділ 8. Культура України XX ст.	222
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ОСНОВНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ	
Розділ 9. Художня культура Полісся	296
Розділ 10. Художнє життя Західної України (Волинь, Прикарпаття, Закарпаття)	338
Розділ 11. Художня культура Слобідської України (друга половина XVII—XVIII ст.)	367
Розділ 12. Художнє життя Слобожанщини (XIX — початок XX ст.)	383
Розділ 13. Художня культура Півдня України	406
Розділ 14. Художнє життя української діаспори	427
Рекомендована література...	441

Навчальне видання

АНУЧИНА Любов Василівна
ГРИЦАНЕНКО Валентин Георгійович
КАРПОВА Неллі Олексіївна
ЛОЗОВОЙ Віктор Олексійович
ПИВОВАРОВ Василь Миколайович
СІДАК Людмила Миколаївна
СЕРДЮК Олександр Віталійович
ТЕРТИЧНА Вікторія Федорівна
ЧИБІСОВА Наталя Григорівна
ШИЛО Олександр Всеволодович

ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Частина 2

Теорія та історія української художньої культури