

7589.

Ш 64

К. Широцький.

БІЛОУСІВСЬКА ЦЕРКВА

з 10 МАЛЮНКАМИ

ВІДБИТКА З ЖУРНАЛА
„ОСНОВА“, 1915, II кн



Одеса — 1915.

9096

летна № 39, Ленинград № 10306, Тир. 200.000, У. ам. 1,75, Бум. ТХР
печ. 11/IV 1936 г. Пекароп Т. Таде, Худож.-ред. Ю. Петров, Техред.
папна ОЛНА РСФСР треста, Полиграфкнига, имену М. Томского
А—65

755
ш 64

К. Широцький.

~~755~~ 75.09
ш 64

ВІЛОУСІВСЬКА ЦЕРКВА

в 10 МАЛЮНКАМИ

ВІДБИТКА З ЖУРНАЛА
„ОСНОВА“, 1915, II кн.



03
10
Державна історична
БІБЛІОТЕКА УРСР

ЗВІР

Одеса — 1915.

100.2
Бібліотека
Державного історичного музею
МУЗЕЯ

28761

И. Широкія

ВІДОСТІВЛЯ ДЕРЖА

В МАШИНОКРАМ

З дозволу воєнної цензури.

Одеса, 1917 р.

З Друкарні „Акц. Южно-Русского Общ. Печатного Дѣла“ в Одесі.

Білоусівська церква.

Маємо мову про стінопис церкви в с. Білоусівці Гайсинського пов. на Поділлі, що доконана отсе недавно. Головне значіння та її сама рація сеї церковної стінописи укладається у її стильности. З цього боку вона більше аніж всі інші відомі вже пам'ятки українського декоратійного мистецтва являється національною, бо є завершенням того, що дало наше мистецтво у минулому і в сучасному в головних своїх стильових відзнаках.

Як відомо, кількість до нас зацілілих стародавніх церковних та світських стінописів вельми малá. Війни, грубе варварство нових часів та врешті інтереси державного централізму знищили велику масу памяток колись значної в своїй оригінальній красі нашого монументального мистецтва (Троцький замок, фрески в Сутківцях, в Київській Лаврі, в Почаєві, в Борисоглібській ц. в Києві й т. д., й т. и.). Через те новіше українське мистецтво майже не робило серйозних спроб утворення нової стінописі в національному дусі. Тим часом, коли не в тих нещасних зламках, що заціліли від давніх стінописей, то в декоративнім мистецтві нашого народу та ще в нашій старій іконографії, мається цінний матеріял, котрий і повинні наші артисти використовувати, йдучи до відновлення на своєрідних підвалинах нашої умілости.

Що з себе уявляло наше мистецтво в старі часи і як воно розвивалося до останньої пори? У відповідь на се питання, з котрої (відповіді) — вдатно чи не вдатно — училися й ініціатори та автори стінописі, яку отут представляємо, треба сказати перш за все, що колишні наші майстри старалися надати своїм утворам (часом, коли автором бував чужоземець, або свій маляр, учений на чужоземних зразках, певні вимоги що до стилю клали особи, що замовляли собі образ чи картину — приклад: умова з малярем Петраховичем Львівського брацтва у 1617 р.) печать самобутности у компоновці, у технічних прикладах, в місцевих побутових прикметах і в улюблених сюжетах. Усе це разом давало оригінальність, що ніколи не може заблудити що до походження чи приналежности тої чи іншої пам'ятки до українського мистецтва.

Як завше пізнаємо образ мистецтва італійського, французького, голландського, московського, так не помилимося й з нашими пам'ятками.

Мабуть не без впливу західного мистецтва українські артисти в церковній іконографії дуже охочі були до натурі. Донатора містили поруч із святими, а ні—то портрет його зливався з образом святого (це можна бачити в Київському музеї або в музеях по других містах України). Йдучи далі, можна зауважити навіть в тих образах, де нема місцевих лиць та одерж, багатство побутової обстанови, що дає з себе натуралістичні жанрові картини.

Сюжет в старій українській іконографії звертався до дійсного життя, як у майстрів Європейського ренесансу; елемент сучасности переводив церковний образ в живопись історичну, портретну, пейзажну; релігійний сюжет ставав лиш поводом для представлення чогось иншого (під приводом св. Родини писали родинні портрети, під приводом шлюбу у Кані—роскішні бенкетні сучасників й т. д.). Сим українські артисти, як і італійські, а за ними німецькі, французькі й інші, виказували свою байдужість до археології, а лиш самим, збираючи Бога й святих в побутові форми, з одного боку вони показували національну свідомість того, що й наша нація, противно думкам поляків, призвана Богом нарівні з иншими народами, а в друге—це відповідало національним поглядам на святих, Христа й Богородицю, що живуть ніби у рідній народіві обстанові—ходять між людьми по світу, придивляються до їхнього життя, одних надаровують своїми милостями, инших карають (св. Параскева, Илля, Онуфрей, Михайло, Пречиста Діва у намітці й. д.).

Любов до голого тіла, до не дуже високих фігур людських, до різких контурів від тіней в очах і в лицах, схематичний в осібних формах пейзаж вкритий квітками, місцевий тип декоративних архитектур—усе се теж суть елементи українського стилю, що зовсім не подібні до московських, але й на заході подібаються лиш у певних місцях та у певні часи.

Тяжко приділити, які дерева, напр., змальовували ті художники; з темнозеленим, мало не синім листям—стоять вони завше окремо по одному, або по два, мають часом невідомі овочі, а часом це наче вазони,—такі стиллові ознаки українського пейзажу; земля його вкрита квітками, що їх неначе взято з килима, або зо стіни; в кожному пейзажі є гори з роцїлинами, як у ранніх італійців; а ні—то горби, наче могили, й десь-не-десь коло них будинки, передані в повітряній перспективі; для того різні плани замальовувались не в однакових тонах, а клялися в схемі трьох

кольорів — для всіх трьох планів (зелено-рудий, зелено-сірий, ніжно-блакитний). Коли змальовується унутрішнє мешканя, то розв'язуються важкі завдання лінійної перспективи, що теж відповідали до теоретичних основ рідної науки, викладаної в Київській Академії (див. перспективну будову церкви на образах Воздвиження, Покрови й т. д.). Дивує ще в сій штуці—відсутність сонця: всяка пора року й всяка година дня тут однакова, але ж ефектів сонця не багато було в XVII в. й в штуці західній.

Почавши з XIV в. з знаменитого Джотто та Дуччіо, всі художники тільки розмальовували свої картини; їхні ясні фарби лиш радували очі своїми відблесками, а з завданнями світла майже до самого Леонардо з Вінчі не здибаємося; сцени були не освітлені, а лиш задрічені. І на Україні сталося те саме—тільки ролю сонця тут взяло на себе золоте тло, що утрималось від Візантії. Любов до золота, накладеного тут замість неба на тлі образів з густими ліпленими визерунками, може вказує на відсталість українського мистецтва, але є разом з тим і основною прикметою українського стилю. Тільки в одній Сієнні вміли так штучно золотити та крити золоте поле ліпленими й ритими орнаментами. Кожна майстерня там, як і на Україні мала свої штампи, що повторювались на образах однакового походження—тільки в Сієнні маєра ся в XVII в. вже зникла, а тут саме розвинулася і малярі вперто трималися її до XIX в., уступаючи сим національним традиційним вимогам може для того, щоб дати собі волю в тому іншому, що складало суть картини. За сими хитрими золотими везерунками на тлі картини українське малярство сповняється ще вибагливістю фарб, що теж споріднюють це мистецтво з італійцями Сієнської та Флорентійської школи XIV—XVI в. Наші художники мали фатально прийти до того, до чого прийшли інші народи, хоча можливі й впливи, бо до того спонукала цехова організація наших художників та їхні освітні подорожі за кордон.

Золото буває теж і в світських картинах, але там воно частіше змінюється на рівне тло синє, червонє, чорнє, блакитнє (народні картини)—теж подаяцькованє ритим, або мальованим орнаментом. Ті самі пишні оздоби орнаментальні маємо і на одежах святих (роблені фарбами, злотом, сріблом або проскрєбкою по золоту). У тосканців XIV—XVI в. здається те саме. Боттичеллі завершив усю красу сеї манери, що опинилася на Україні незвичайним багатством своєї «Весни», а Гоццолі — подорожню царів на доклін Рожденому. На поміч сій урочистий красі, що говорить про величність Царства Божого, йдуть ще ясні дзвінки фарби в улюблених нашим народом сполученнях; там ніжгі глазурні, шовкові зе-

лені, вогнисті киноварні та кадміїні тони грають найважлишу роль. Накладаються кожен поверх другого, а не мішаються й звучать від того один крізь другий, заховуючи свою природну силу.

Змагання до розкішної декоративності, звязане з насолодою дзвінкими фарбами, з нехтуванням візантійсько-християнської традиції в композиції на Україні сполучилося ще з місцевими оригінальними іконографічними мотивами, що теж свідкують про окремішність штуки у нашого народу. Такі були, напр., мотиви Євхаристії (в образі Христа Виноградаря, або живоносного источника, Христа Садівничого, Недреманого Ока, Богородиці-Покровительки України й козацтва (Покров Божої Матері не в історичній, а в ідеальній обстанові), Михайла-архистратига козацького, птиці Пеликана, св. дяконів, Страшного Суду й т. д. Мотиви ці часом співні з європейським мистецтвом (Покров Богородиці порівн. з картинами венеційської Акад. № 13, флорентійської Акад. № 282, в школі Гарофало, у Тінторетто, у Калльо, Пеликан у Беато Анджеліко, у Монако, тип дякона у Ван-Ейків й т. д.) й то дає таки привід шукати не в Візантії джерела натхнення наших художників, а на заході, куди веде разом з самою формою й відомий мемуарист Павло Алепський. «Козацькі живописці», каже він, «взяли красу форм та фігур і фарб від західніх художників, еднаючи ті запозичення з потребами православних ікон». Очевидячки, «Магдебурія» з цеховою організацією художників, що посилала своїх учеників за границю, а також увія, що відкрила шлях чужоземним впливам на Україну та викликала культурну працю з боку її релігійних противників, сприяли такому облагороженню старого нашого мистецтва. Очевидно, що й сучасне наше мистецтво має йти тим же шляхом. Італія мала на Україні свої колонії своїх художників та до себе вабила у центр католицької культури наших інтелігентів, що їздили туди ще з XVI в. за освітою, за поклонами (увіяти) й за картинами (приклад — Кирило Терлецький); тільки з чужоземної творчости вони мали вибирати там найбільш консервативне, де відчувалася *manera graeca* (Відповідно до цього Сієнна була більш привабною, аніж Флоренція, Нідерланди—ніж Франція); але візантизм сей був зрадливий: на чарівному золотому небі там стояли вже радісні фарби ренесансу, правдиві люди, справжні дерева й будинки.

Усі ці найголовніші прикмети, що об'єднують між собою українські школи, скристалізувалися в XVII в., тай розвивалися далі, вбираючи до себе нові артистичні надбання європейського мистецтва, поскільки у церквах релігійне чуття того не боронило.

поскільки сантиментальний нахил народу до свого минулого (протестація 1620 року) того бажав і допускав. В XVII в. іконографія перебула на Україні добу захоплення античними старо-християнськими мотивами (добрий пастир, Христос-агнець, мудрі та перозумні діви, рибарь й т. п.) й італійсько-академічними впливами (Овідо Рені, Дольчі, Доменікіно, еспанець Мурільо), але зосталася таки сама собою; вона перейшла теж на стіни церков й дала ті незвичайні пишні стінописі, котрі знаємо з описів та з безцінного мальовання церкви на «св. вратах» Печерської Лаври. Дякуючи сій стінописі, ми можемо мати де-яке поняття про характер інших вищезлих стінописів, а насамперед—Лаврської Великої церкви, де було повно українських портретів, та української символіки. В стінописі церкви «на вратах» Лаври ті самі мотиви, типи й фарби, що в іконах та на портретах: тут монументальні повновиди з традиційними атрибутами фігури, природні кольори тіла, що викликають на пам'ять навіть Пуссена, пишні поцвітковані одежі, італіянізовані декоративні руїни, голландський натуралізм у звиклих горбах, містках і деревах та кущах пейзажу (знаємо у Йоахима Патіндра), а також чисто місцеві мітологічні образи русалок і всяких звірів та птиць, що пробують між сими горбами й деревами.

Подібні блискучі від фарб, радісні для очей, живі оригінальністю своєї системи розписи й повинна була продовжувати в декораціях українська штука пізнішої пори. І справді, ще на поч. XIX в., в 1814 р. ми бачимо близький суди план розпису Спаського собору в Чернігові: малося намалювати всіх чернігівських князів від р. 1031, Чернігівських владик від Лазаря Барановича, всіх царів та «тмочислене» наполеонове військо. Проект цей, що так дуже нагадує знищені лаврські картини, укладані там цілими віками, не був виконаний, однак в сільських церквах ще довго стіни вкривалися народньою орнаментикою (с. Василівка Брацл. пов.) та писалися як і тепер пишуться в сільських хатах улюблені мотиви—Христа-виноградаря, Коронованої та Жалібчої Богородиці, Зимового Миколая, живиносного істочника, св. Параскеви з тими ж поцвіченими й поритими полями з розмальованими у квіти одежами, знайомими від давна типами. Сі мотиви старої іконописі живі й нині, а з ними живе стильова традиція, котра сама проситься на поліпшення.

Тим часом інтелігентні представники нашого мистецтва після того, як кращі їх проводирі (Антропов, Левицький, Боровиковський, Лосенко) перебралися до столиці, віддавалися академічній моді на класицизм, а розроблення рідної традиції завмирало. У другій чверті XIX в. з'явилися свідомі українські артисти, але вони не

знайшли своїх стежок; свою національну стихію шукали не там, де виявлялися естетичні нахили народу. У церковнім малярстві особливо вони були рабами школи і нищителями останніх відблисків національної культури. Це добре бувало, коли сі артисти (з полов. XIX в.) зверталися до змалювання народного побуту; тоді їхній дух вивертався з під влади академічних прописів і творив живі, достойні їхніх талантів речі. Шевченко, що був у сьому новатором, що перший разом з Штернбергом картинами своїми з українського життя розкрив очі землякам і чужим на рідне оточення, становить у нас несміливий поворот від класицизму в инший бік; його ідейні наслідувателі патріотичним завданням своїм уважають змалювання народного побуту, рідної природи та епосу, не відступаючи від правил школи, чи то класичної чи пізнішої реалістичної, хоч це врешті й робило вражіння та чарувало своїми формами, таки не йшло далі фотографії дійсного життя, не давало справжньої національної форми й душі.

Нема що навіть перечислювати усіх тих майстрів. Вони мало чим різняються від захожих чужинців, що линули на Україну, як у нову Італію, й тут милувались нашим життям та природою; сі артисти не думали, що українським національним може бути й стильове представлення часом чужого, а чужим навпаки буває бездушна та невміла уява свого, навіть найбільш характерного з національного боку, не думали про потребу органічного звязку з естетичною культурою й світоглядом своєї місцини та нації, що мала та тримається й нині своєї власної стежки в історії світового мистецтва. Тільки, ніби на сміх, зрусифіковані та горді наші дідичі несвідомо плекали у себе рідні традиції в кераміці, в тканю килимів, в нацьоркових виробах і навіть в живописних утворах двірських малярів, що давали імітації колишніх декорацій на плафонах, слідуючи за зразками великопаньських палаців XVIII в. (у Ялячах, Понурівці, Батурині, Козельці, Диканьці...). Ті картини були холодні, гаряча кров не текла в жилах їхніх творців — класицизм давався знати, й навіть, задуманий в українському дусі (р. 1856) будинок Галагана в Лебединцях, що мав своїх наслідувателів, не дав того, що можна було б увести до хатніх декорацій, спираючись на приклад старого часу (нпр. дім Чарниша) та сучасної етнографії.

Бажання відновити старовину не завше є природне. Старовина сама по собі була б чужа людям пізнішого часу, бо життя міняється; але краса є вічна й її треба було шукати так в минулому, як і серед нових людей у розлятій серед незмінної природи своєрідній окремішности; характеристика предметів мусила даватися згідно з призначеною естетикою народу, згідно з вимогами художнього ото-

чення та з характером площини призначеної до декорування; теми мали братися найбільш відповідні до рідного світогляду. Тим то малярі полов. XIX в. мали відновляти таку (невдалу, судячи по його «Русалках», спробу робив і Шевченко) старовинний й нашому часу знаемий світ рідних казок, епосу, побуту; мусили одухотворити рідну природу видовищами свого народу та представити її в улюблених національних образах й фарбах, але сего наше малярство не зробило. Многолітня боротьба модернізму у всіх його проявах з застарілим академізмом скрізь вже закінчилася перемогою живого над мертвим й національні галузі світового мистецтва живуть та розвиваються; з'явився врешті й український модерн в архітектурі; імпресіоністичні артисти відродили фреску, якої потребує нове помешкання, а чи дали наші художники хоча би Полтавському Земському будинкові відповідне до форм нового будівництва оздоблення? Те що бачимо там, при всій талановитості його творців, є старою латкою на новій одежі. Тільки в українському театрі нашла поки-що собі де-яке місце новітня українська декоративна штука, що порвала з академізмом, та у церквах, де маємо вже кількоро більше чи менше цінних нових українських декоративних спроб.

Ікопостас на народніх мотивах проф. Ковача в Жовківському монастирі, викликаний прикладом Віткевича, що почав з 1892 р. будувати вілли в близькому до нашого народнього будівництва закопанському стилю та побудував капелу в тому ж стилю, з відповідною орнаментациєю Гнатовського, при Закопанському костьолі, був першою спробою у сему напрямку, а Краківська греко-католицька церква з імітацією українських народніх орнаментів — роботи Матейка—другим почином. Після того маємо кількоро відповідних спроб в Галичині та на нашому Поділлі (Тинна, Кормильче, Попелюхи...), де заслужену славу мають три Кам'янецьких церкви, пописані пан. Ліпканським та Жудином.

Усе багатство народньої творчості уміщене тут; сі прості й разом з тим дуже художні визерунки писанок, вишивок, килимів, різноманітність фарб веселих і ясных в горі та поважних і темних внизу, численність мотивів, загальна ідейна цілість, що ввела в деякі священні композиції сучасні селянські постаті, можуть зробити і дійсне роблять дуже сильне стильове вражіння, але разом з тим ся стінопись грішить відсутністю стилю: розробляє вона не те, що дійсне є у народі і в місцевій традиції. Чи розумно ужито тут для стінописі мотивів: навіть форм великодних писанок, вишиванок і килимів, коли наш народ має величезний скарб малярський на своїх коминах, скринях, по-над вікнами й призьбами, на меблях і на во-зах? Чи дійсне є українською та доторкаюча до серця картина

«Всіх скорбящих», де Богородиця, допускає до себе гурт подолян? Аджеж стиль, в якому мальована ся картина, на ділі не різниться від копій з росписів Владимирського собору у Києві, що тут же уміщено по над луками?

Щось инше розписи п. Ижакевича. Сей художник дає широке, вільне розуміння церковного жанру, стиль його має ясніше національне лице і багато індивідуальности. В його малюваннях Борисоглібської церкви у Києві та трапези у Печерській Лаврі маємо ясні благородні тони фарб, гарну українську орнаmentaцію занесену знов на стіни з стародавніх церковних вишивок, молитовні, майже українські, лица святих, місцеві пейзажі навіть з українськими архитектурами; усе се виділяє ці церкви від звичайних церков прикрашених лубочною візантійщиною, але по суті се теж є манера майже спільна з тою що у художників захоплених тільки змальовуванням рідної природи рідного побуту.

Иншої засади трималися де-які галицько-українські декоратори, котрі зрозуміли, що не в самій орнаmentaції полягає суть українського стилю, а тим більш церковної стильової декорації. Перший з них класик, але дуже рухливий і незвичайно працьовитий маляр Устянович в церкві с. Липовиці Калуського пов. завів до своєї розписи не просто українські типи, а портрети ідейних українських діячів, представивши їх святими подвижниками—Архистр. Михайло у него в образі Б. Хмельницького, Шевченком користувався він для св. Миколая й т. д. Далі Панкевич кількоро разів змальовував Христа та Богородицю з грушми сільських дітей; Христа й Божу Матір вбрав він у народню одежу (сего не робили попередні майстри); так само и Манастирський містив святих в оточенню української природи й навіть в ризах їх давав національні синьо-жовті тони. Приблизно так підходив до стилю Курилає, що дав образ Пречистої Діви, вбравши «Матір руського краю» в русько-українську одежу. Таким чином, художники не тільки бралися до орнаmentaції та природи, а й до національних народніх уборів, навіть до національного колориту; тільки не зверталися глибше до народньої національної стихії, туди, де національне мистецтво виходило за межі етнографії і сучасности, де живе своєрідна краса народньої душі у різнобоких її проявах в сучасному і минулому.

На Російській Україні в перших роках нашого віку інтелігентні художники поставились до своїх завдань ще ширше; вони згадали про народню стихію, про те що й досі на Україні в народньому селянському вжитку тримаються оригінальні композиції утворені колишньою українською штукою, що ті композиції яко сучасні, підручні до переробки їх на найновіших вимогах, й ось

П. Яремич в Іржавці на Полтавщині відновлює уживання тих своєрідних мотивів української штуки, переносить їх з селянського вжитку до церкви. Фігури його земних царів, що вклоняються цареві небесному, здаються класичними, але вони такі принагідні до тону української природи; в їхніх лицах, поставах, руках є щось нам знаєме й близьке до того, що знала стародавня іконографія звязана з великою Європейською штукою часів ренесансу. Недурно й сама ідея згаданої композиції є у Ботічеллі.

Так розпочалися студії й шукання нових стежок,—зворот від змальовання народного життя до ознайомлення з національною естетикою та її формами. Мало не сим шляхом пішов за Яремичем невідомий автор (мабуть простий український чернець-саомочка) великого образу Богородиці серед грішних і праведних в верхній церкві монастиря св. Тройці в Києві. Теж підходив до стилю й п. Сосенко в Галичині, що малював портрет митрополита Шептицького та своїх «свах» в візантійсько-українському стилі (золоте тло). То було привнесення елементів церковної штуки до світського мистецтва, а разом і наслідком студій над рідними стилями. Але чи так стильно попише Сосенко стіни музичного двірця (ім. Лисенка у Львові), ще того не знаємо. Поки що лиш автори Білоусівської стінописи широко приклали стильові ознаки українського мистецтва (на всьому протязі його існування як чогось окремого) до монументальної живописи; від рідного мистецтва взяли вони найбільш характерне й цінне (в його техніці, умовлених мотивах іконографії, в способах композиції й самої системи укладання іконографічного матеріялу) та звязали усе з вигодами сучасности.

Автори сеї розписи не мали на думці повторювати старовину, а лиш, складаючи частки стилів старої іконографії й сучасного мистецтва,—дати ті основи національного мистецтва в розвиненому вигляді; одначе російська дійсність й тут стала на заваді. Звичайний в нашу пору донос на мазепинство і ревизія з наказами усе переробити відповідно до візантійських канонів змусили авторів ввести до своїх композицій візантійщину, а подекуди йти на повіді у старовини, відступаючи від сучасности, з обережністю вводючи її там, де се було можна. Так замість первісного плану дати образи святих такими, якими вони повинні уявлятися українському народові, прийшлося дати те, як вони уявлялися йому колись. Але й при сих умовах, що відбивали охоту до роботи, що відтягували руки від пензля, а голову від думання,—наслідки вийшли повчаючими, цінними для переконання, що справді можна утворити оригінальну красу у новім нашім мистецтві навіть тепер, при тяж-

ких перешкодах, коли зникає вже й багате змістом та формами етнографічно-національне життя.

Щоби поінформувати громадянство, подаємо сюю стінопись у декількох репродукціях та в описові її композицій і стилю, почавши з самого верху, з бані. Тут наче в небі, відповідно до знаменування самої бані несеться в крузі оточеному українськими квітками молодий Христос. Могутні постать його з благословляючою, дуже добре ліпленою рукою, нагадає трохи рух Мікель Анджеловського Бога, як говорив він слово: «нехай станеться!» Христос убраний в сорочку з розшитим коміром, його підперезаний жупан червониться як мак на лазуровому тлі неба; поверх жупана розвівається від руху білий гіматій—дань візантійській традиції. Нижче, в восьмерикові під банею уміщено чотирьох Євангелістів. На Євангеліях тримається церква Христова—тому св. творці їх містяться нижче Христа, що з неба доглядає за церквою та знаменує її. Євангелісти сидять серед стилізованих по народньому, улюблених на Україні рослин, на дорогих помережаних меблях, уживаних в сучасному побуті, кругом них золоте поле вкрите ліпленими визерунками, як то знала наша давня іконографія; золоте дужче виділяє ясні делікатні фарби постатей (Євангелістів) представлених з людьми, взятими з природи (у народних зачісах), та з присутними коло них геніями; янгол коло Матвія стоїть убраний в хитон з поличками й в жупані. Сім способом Євангелісти в лівобічній Україні й тепер змальовуються по вулках дому (пор. зразки в полтавському земському музею). Звичайне місце євангелістів на пандантивах церковних; в античних будинках сей перехід від росписи стель до розмальовування стін виявлявся (в *casa cellimontana*) в чотирьох відсічених кутках з античними машкарями, а після символами євангелій.

Під євангелістами на чотирьох полях наче б то в переходах до серединних стін змальовано найважливіші моменти з страстей Господніх—історію проповіданого в євангелії спасення. Моменти ці суть: Похід Христа на Голгофу, Розп'яття, Положення Христа до гробу, Перемога Христа над адом. Сі улюблені українською іконографією мотиви в давнину поділялися на 12 моментів, що змальовувалися кожен з найбільшим реалізмом, будувалися по числу тих моментів каплиці присвячених кожному епізодові страстей, й так шанувалися страсти Богочоловіка. Палка фантазія, що направлялася бік страстей Господніх знайшла своє розв'язання в старих театральних виставах, в будівництві та чудових зразках української іконографії, що стали джерелом натхнення й для авторів стінописи у Білоусівці.



Деталь росписі в церкві на Подільських Фільварках у Кам'янці-Подільському (роб. Липкавського та Жудина).



Святитель — мал. Золотова.



Благословення дітей — мал. Золотова,

НИБУ



Святителі — мал. Шатова.



Святителі — мал. Золотова.



Єв. Матвій — мал. Крунтала.



Єв. Марко — мал. Крунтала.

ИИБУ



Христос-виноградарь — Золотова.



Св. Роман — работы Чижевского.



Христос (бана в середини) — мал. Золотова.

НИБУ

Перша картина дає похід на Голгофу. Сюди первістно введений був елемент сучасності в фігурах мучителів Христа (є серед нас багато розпинаючих Його!) та святих людей, що полегчували страждання неповинного Страдника, а саме—Симона з Киреней, св. жінок і між ними благочестивої діви Вероньки, що, як каже легенда про нерукотворний образ (західня, прийнята на Україні варіація сказання про нерукотворний образ, відбита й у мальованнях великої Лаврської церкви у Києві), піднесла Спасителеві рушник втерти кривляний піт з лица Його; але після переробки сі подробиці musiли приймати «канонічний» вид, і нині ми маємо лиш такі відміни стилю, як орнаментоване по золоту небо, характерні для українського мистецтва пейзажні далі, знаємі фарби, народне убрання Симона з Киреней, воїнів з реалістичними тинювими місцевими обличчями, але й сей мучитель—мурин й свята Веронька з рушником й цілий похід їздців на Голгофу під знаменем місяцю з рухом та пишністю картин ренесансу—є українські; сі подробиці відомі з колишньої нашої іконографії: св. Веронька й жалібна заплакана Матір й нині є в ужитку народньому, і нині, як давно, чарівливою молитовністю віддає наша художня чисто людська культура. На сій картині видко теж стихійну силу доброго майстра (П. Золотова), що широту свого пензля черпав на порогах Дніпрових, в степах українських та на давніх образах вчився незвичкої сили фарб.

Розп'яття та Побіда над адом (малював п. Крунталь) так само побудує значної міри своїх первістних стильових відзнак, тому вийшли бліді й Сомештвіє в ад навіть слабким; Розп'яття заховало тільки звиклі українські фони, має українську архітектуру ерусалимських стін, засіяну квітками землю під хрестом та орнаментовані проскрібок на давній і сучасний взірць народньої штуки одежі предстоячих. Марія припадаюча до колін Спасителя наслідує улюблений в українських художників зворушливий момент, про котрий Євангелія каже, що «во всемъ мірѣ речется о еже сотвори сія въ память ея» (мѣ. XXVI. 13). Марія на знак жалоби розпустила свої коси по народньому звичаю, голий Христос уже відпустив свій дух, про що свідчить мертве бліде тіло, як на відомій іконі Київського музею (з постатю козацьк. полковника).

Переписаним зосталося так само положення до Гробу Спасителя й від того згубило навіть значно в своїй красі та технічній стороні. Мертве, зеленкувате, голе, як то приймало старе наше мистецтво, й як завше то у крапцях майстрів заходу, тіло Христа лежить на землі, над ним розпучливо проливає сльози Вожа Ма-

тір, стоїть в задумі «Єдиний Син її» — Іван та припали до землі Йосиф з Никодимом; позаду жалібної групи тягнуться до гори м'ягко здійняті гори, переривані білим бароковим муром Єрусалиму, а на горах на тлі гаснучого золотом з пишними визерунками неба стоять дерева з стиглими плодами, наче вказуючи на близьку радість воскресення. Постава фігур і небо й дерева з горами знаємі з широкого поля української іконографії, а з-осібна зворушує тут автор сею подробицею: він змушує двох янголят — українських putti — тримати рипіди над тілом Христа, як на плащаницях, викликаючи тим священний трепет.

Між усіма образами з страстей поставлено перевиті відповідно до української символіки виноградом та колоссям, орудія страстей; так се буває у народніх субітниках на цехових поклігах та описане в українських подорожах до святої землі, де показувано й сі прилади страстей.

Далі у вітварі маємо з боків строгі монументальні на одній стіні постаті українських святиливі (Теодосія Углицького, Іоасафа Горленка, Павла Конюсевича), й на другій вселенських отців церкви. Перші писані з давніх портретів, другі з портретів відомих українських діячів — учителів народу. Святителі вбрані в ризи, списані з музейних збірок, мають в руках Євангеліє та звої з написами, а за ними й під ногами їх — на землі поле вкрите кольоровим малюванням замість звичайної української орнаментациї по золотому тлі.

Так художники, оглядаючись на старовину, що манила їх своїми чарами, перероблювали її на инший лад. На стелі вітваря вони умістили старохристиянського агнца, що був дуже популярним в нашій іконографії в XVIII в., а й тепер здибається в лубках, а за престолом дали незвичайно величнього Спасителя, що голий, накрившись кереєю, стоїть коло хреста, витискаючи руками вино з лози, що вється з Його ребра кругом хреста; Пречисту Кров Господню збирає в келих іерей вбраний в пишну орнаментовану одежу. Образ сей наслідує стародавній мотив української штуки, що за прикладом заходу підносила в вітварі ідею евхаристії насамперед (відомий сей мотив вже в XV—XVI в. за престолом на стіні в Сутковецькій церкві-замкові), але келеха замість янголів тримає священник. Одежа, накинута на голого Христа, орнаментована виногородами, голе тіло Його живе хоч і встраждане, коло ніг Його квіти й посуд з кривлею, котрої вкушають християнські душі під образом голубів — сей старохристиянський символ уживаний на Україні (пор. згадану церкву в манаст. св. Тройці) вказує на певний нахил психології народу.

Вертаючись до середини церкви, бачимо дві величезних картини (Золотова й Шатова), що представляють благословення дітей та проповідь Христа на горі. Перша з них є може найцінніша зо всього сего малювання, бо стиль у ній менше всього попсовано. Ся картина, що торкається дитинства весни людського життя, має весняний тон. Серед укритої квітками всеняної полянки, на пригорбку, на тлі українського правобережного краєвиду витриманого у незвичайно радісних весняних кольорах, під вишнею в цвіту, де сидить Христос, убраний у кереу (наче на портретах гетьманів, або в картинах якого Альбані або у Мемлінка) зібралися українські батьки й матері з дітьми, що линуть до благословляючого їх, такого близького й привітного Спасителя. Чисто всі особи убрані тут у пишні з роззолоткою та процвіткою, на взірць української малярської традиції, національні убрання; діти вилазять на коліна до Христа й біжать до него; серед них є школярі й менчі й зовсім маленькі, що теж готові для Христа покинути свої серйозні іграшки з коліснюю: Матері підводять дітей, або склали долоні, замилювавшись, а батьки, наче завстиднені Христом апостоли, несміливо заглядають на сю сцену, й лиш оден з них, найбільш молодий, у кереї, з рухом і лицем ап. Івана припадає до Христа.

Як видно, обстановка сего образу не історична, а національно-українська; серед неї Господь благословляє чисту невинність на всі часи і для всіх—в тому разі й для нашого—народів. Таким чином, тут проведено високу ідею, що й наш народ призваний у царство Боже. Потрапляли за сею ідеєю несвідомо й наші старі майстри разом з представниками мистецтва західно-європейського від часів ренесансу аж до нашої пори (Попп, Фр. фон-Уде й інші). Через те, ми маємо тут з одного боку картину з нашою старою іконографією, з другого боку—твір європейського мистецтва, що слідкує за видатними культурними зразками. Дзвінки та м'яккі фарби, розкішні форми наче взято не в українській іконописі, а у Джотто да Фабріано, у Воццолі або у Боттічеллі,—таким ся картина радує святочним виглядом. Пишні, в українських дорогоцінних, достойних велеліпности царства небесного уборах постаті йдуть до Христа наче царедворці в поклонах королів на картинах сьєнців, венеціан (Віварікі) та флорентійців. Звичка в українській іконописі символіка (тут весна—символ молодости, дитинства) сполучилася тут з новим пейзажним тоном, що радує правдивістю так само, як і фігури; кругом них всіяний квітками пригорок, блакитне небо, цвітучі верби й вишні, скелі, а за ними шлях до трьохбальної церквочки й вид на широку долину з

річкою. Ефект весняного дня новий для нашої церковної штуки: сего не знала стара наша іконографія, але високий крайобрій картини відповідає таки старому нагромажуванню заднього плану. Не знала стара іконопись вигравання світових плям, уникання деталей. Тим самим найновіші імпресіоністські змагання едаються з глибиною минулих форм і стилів та й утворюється нова ще невідома краса, котру, щоб оцінити, треба бачити і осязати.

Продовження думки про царство небесне маємо напроти в сцені нагорної проповіді, теж даної не в історичній, а в абстрактній обстанові, для того, що сю проповідь виголошено було для всіх християн, коли б і де б вони не жили, і в якій би обстанові не несли свого хреста життєвого. Провідь Христову прийшли послухати люди всяких націй. Дія відбувається літом під деревом, що виблискує своїми достиглими плодами—знак того, що «нищими духом», «алчущими й жаждущими правди» и т. д. можуть бути люде дозрілі духом і тілом. З боків обох сих сцен написані декоративні орнаментальні цано з райськими рослинами та сидячими серед них символічними птахами, а далі, почавши від криласів, на тлі загального пейзажу йдуть найбільш популярні на Україні святі Параскева, Катерина, Марія Магдалина, Михайло Архистратиг, св. Роман Сладкопісенець та Іван Дамаскин.

Сі святі знов стоять на тлі позлотистого, орнаментованого неба, серед дивних високих рослин і райських барокових мурів, кожен з своїм атрибутом і в завесній йому одежі. Жіночі тини противно первістному проєкту тут антиквізовані, як то було у нас в моді в XVIII в.; мужські—св. Роман, даний у характерній для старої української штуки постаті молодого дякона в характерному червоному стихарі, св. Іван Дамаскин—в уборі старокіївського ченця і з дуже типовим знаємим з української іконографії лицем, св. Михайло—вбиваючи воду з скелі й рятуючи нею український монастир від ворогів; крила у нього наче у пави, як то любили давати мистецтво італійське й наша іконографія, озброєння (лицарське) теж слідує за звичайними зразками в іконографії сего небесного патрона України й її воїнства. Живопись скрізь і тут блискуча; росквіш старої іконописі була покажчиком благочестя, відбитком райської доброти у життю небесних жителів; небо золоте і в орнаментальному ліценню; все що не небо—будинки, горбоквата земля,—теж є предметом студії; улюблені традиційні сполучення кіноварі, лазурі та зелені з золотом дають святотчий підвищений настрій. Українське мистецтво завше любило природу, а тому й святих виводило на ясні цвітучі поляни. Тона Патиніра в сему, спільному для всіх перелісних фігур, пейзажі, монумент-

тальні й живі постаті, дерева, що ростуть між святими пишними окремими одиницями, показують як художники вільно розпоряджаючись здобутками сучасного малювання широкою, простою маперою, звернулися до стилю, який бачилисьмо у розписях церкви на св. лаврських воротах.

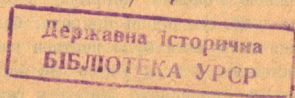
Нарешті виходимо в бабник церкви і тут, «пришедшу солнцу на запад» бачимо Страшний Суд—останнє воздаяння, що має наступити для нас—християн—після того, як заїде сонце нашого життя. Скільки величних, страшних і разом з тим найвищих утворів, що змальовують сю повну драматизму хвилю в життю вселенної, передало нам колишнє наше мистецтво! Але тут (в темному місці) не було рації на всіх стінах вимальовувати подробиці сего суду, й маємо його в скороченню: судців, праведників в раю та грішників у пеклі; в сій композиції так само, як і в показаних вище, суть українського духа не в одежах і не тільки в типах, а в особливостях стилю. Всякий скаже, що вона українська. Під сею картиною і всюди по церкві, цюколі прикрашено рослинами, тільки не килимовими, не писаночними і не вишивочними, а перенесеними з визерунків, що всюди змальовуються нашим народом в хатах на стінах, на вікнах—такі рисунки ближче підходять до матеріялу й стильових завдань стінописи, а також і до ідеї церкви небесної—раю (лелі, лотоси, рожі, виногради...) При самому вході в церкву між орнаментами стоять фігури журавлів що суть символами спостержливости християнської, як про то учить св. письмо й християнський «фізіолог», та як те передало нам наше колишнє декоративне малювання.

Загальнє вражіння від сеї, поки що єдиної у нас в свому роді стінописи, докваної п. Золотвим, радісне, заспокоююче. Всюди розлятий невечірній світ золотого неба, лівійна м'якгість; мають дзвінкі кольорові сполучення улюблених фарб, зрозумілі й близькі нам одежі, лиця, дерева, будинки, орнаменти. Розуміється, що не можемо багато вимагати від сеї роботи, бо й так вона вистраждана; не всі елементи стилю ввійшли до неї; се навіть не зовсім оброблена декорація, а лиш ескіз до неї, тільки ескіз, лікуючий кожною з-окрема деталію; в кожній з них відчувається українське, лице, дух рідної природи, багатство минулої культури. Скажуть, що незручним було вчитися на старовині, але ж тут і сучасне мистецтво, але ж учимо ми народ кустарних виробів по старих зразках, справляємо його тим самим способом по рідному шляху в надії, що знайдуться там нові цінности; тим більш се так, що між нашим старим і новим мистецтвом, за винятком запанівлої тепер лубочної візантійщини, немає прірви й не може бути.

Нове наше мистецтво повинно собі утворити такий чи инший шлях і, пройшовши через горнило бід, здобути право на буття і на культурне значіння. Золотов оден з перших наших художників взявся за се завдання—розвинути самобутній національний художний світогляд, перетворити легке заінтересовання до рідного мистецтва в питання необхідности. В край будівлі поки що він поклав чисто живописні та ідейні досягнення, побудовані на стильових прикметах минулої штуки. Проблеми національної форми, кольорів та моментів стали на першій плані, й він уміло знаходить предків (традицію), щоб на них зіпертись. Предків сих він має в старій іконографії, а союзники повинні знайтися у товаристві сучасних українських свідомих артистів. В сій готовності пильного студювання сучасности та минулого для оживлення національної творчости може бути й стоїть надія нашого мистецтва. Через те кожного закликаємо попрацювати над покладеними вже проблемами та й не забути при нагоді завітати до господи Білоусівського коло (Ладжинова) пан-отця, аби власними очима оглянути наслідки тяжкої праці над сею проблемою, осягнутою в тамошнім церковнім малюванні.



28761



Відбитка в журналу «Основа», 1915, II кн.

В Друкарні «Акц. Южно-Русского Общества Печатного Дѣла» в Одесі.

11111

11111

50 K

НІБУ