

Народна українська музика з того часу була досить поширеною в Росії, все українське ввійшло в моду, і так тривало й за правління Катерини II. Навіть на придворних обідах з'явилися українські страви. Таким чином, захоплення О.Г. Розумовського музикою вплинуло на розвиток російського музичного мистецтва.

Крім того, він робив щедрі пожертвування на храми і разом із братом Кирилом опікувався друком книги М. Козачинського «Філософія Аристотелева» (1745 р.). Матеріально підтримував Києво-Могилянську академію. Усіляко сприяв усім країянам, які зверталися до нього по допомогу.

-
1. Бантыш-Каменский Д.Н. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов: В 4 ч. – СПб., 1840. – Ч. 1–2. – 270 с.
 2. Васильчиков А. Семейство Разумовских: В 5 т. – СПб., 1880. – Т. 1. – 486 с.
 3. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. – Київ, 1924. – № 1–3.
 4. Русский биографический словарь. – СПб., 1900. – Т. 2. – 799 с.
 5. Половцев А. Русский биографический словарь: В 25 т. – Санкт-Петербург, 1910. – Т. 15. – 560 с.
 6. Путро О.І. Син козака Розума з долею гетьмана Розумовського // Україна – козацька держава. – К., 2004. – С. 482–487.
 7. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3 т. – К., 1991. – Т. 1. – 581 с.
 8. Україна – козацька держава. – К., 2004. – 1215 с.
 9. Василенко, кобзарь. Село Лемеші // Московские ведомости. – 1860. – 20 августа (№ 182).
 10. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Ленинград, 1935. – 189 с.
 11. Штелин Я. Известие о музыке в России // Музыкальное наследство: Сб. мат. по теории музыкальной культуры в России. – Москва, 1935. – Вып. 1. – С. 94–198.
 12. Камер-фурьерский журнал. Путешествия императрицы Елизаветы по Украине. – 1744. – 21 сентября. – С. 3–117.
 13. Пыляев М.И. Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России // Исторический вестник. – 1885. – Т. 22. – № 8. – С. 116–117.
- Ілюстрації:
14. Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи, начатый в 1797 году. – Санкт-Петербург, 1798–1816. – Ч. 1.
 15. Русские портреты XVIII и XIX столетий. Издание великого князя Николая Михайловича. – Санкт-Петербург, 1909.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА,
доктор мистецтвознавства,
професор

Олена КОВАЛЬЧУК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

ДУХОВНО-МИСТИЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕЛІТИ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.

Традиційно розвиток культурного ландшафту тієї чи іншої країни, виокремлення мистецького обличчя нації, народу простежується через еволюцію примітивних мистецьких форм до більш складних, від аматорського мистецтва до професійного. Для ряду культур така схема цілком придатна і становлення національних мистецьких шкіл можна досліджувати, послуговуючись відомостями про відповідні етапи суспільного розвитку.

Для народів, позбавлених власної державності протягом кількох століть, зокрема для переможної більшості слов'ян, які перебували під владою різних імперій, ця схема не придатна зовсім.

Послаблення, внаслідок відсутності державності, національної еліти та її денационалізованість звузили і, зрештою, звели нанівець коло замовників та споживачів професійного національного мистецтва, яке виявилось практично позбавленим ґрунту для розвитку, навіть його початкові форми вилучалися з ужитку, а заміником виступав єдиний мистецький канон.

Складний комплекс політико-суспільних, естетично-етичних та духовно-філософських чинників привів до того, що наприкінці XVIII – на початку XIX століття у слов'янських країнах виникають особливі осередки мистецького аматорства, які, з одного боку, стають підґрунтям для розвитку професійного мистецтва, а з іншого – перетворюються на «гнізда», де формулюються та завдяки яким поширюються новітні суспільно-політичні та філософсько-духовні доктрини. Відтак, якщо мистецьке аматорство як заміник професійного мистецтва стає об'єктом, який широко досліджується та вивчається, то культурні осередки як особливі духовні осердя філософсько-етичного спрямування тривалий час залишалися поза увагою.

На терені ряду слов'янських країн – Росії, Польщі, України, Словаччини, Чехії в другій половині XVIII – на початку XIX ст. набирає активного розвитку садибна, маєткова культура. Дворянські маєтки й садиби перетворюються на основні культурні осередки, стають місцями, де зосереджуються духовні сили тогочасної національної еліти, виникають так звані культурні гнізда, де вирує духовно-суспільне життя. У мальовничих місцевостях різних регіонів України споруджуються розкішні палацово-садибні ансамблі, які згодом перетворюються на значні мистецькі центри.

Масове садибне будівництво в Україні, що набуло розмаху в другій половині XVIII – на початку XIX ст., стало можливим завдяки бурхливому економічному розвитку Російської імперії. Часи царювання імператриць Єлизавети Петрівни й особливо Катерини II позначилися створенням сприятливих умов для накопичення дворянством значних матеріальних цінностей, а жалувана імператрицею Катериною II грамота 1785 р. «На права, вільності і переваги благородного російського дворянства» юридично закріпила права заможного населення і надала можливість роздати значні земельні угіддя поміщикам – придворним фаворитам. Цей документ також визначав права верхівки козацької старшини й української шляхти, прирівнюючи їх до дворянства, хоча саме тоді були остаточно закріпачені колишні напіввільні поселенці – «посполіті» і козаки, які жили на поміщицьких землях.

Прагнучи певного духовного виокремлення, представники так званих відцентрованих національних еліт – української, словацької, польської, чеської – намагаються створити «острівні» осередки національної культури, де на високому рівні розвивалися б різні види мистецтв. Захищені правом аристократизму, представники слов'янської еліти (К. Розумовський, С. Потоцький, Д. Трошинський, Г. Фейсрпатаки-Білопотоцький, О. Безбородько, І. Безбородько) втілюють свої утопічні концепції, організовуючи ідеальні автономні простори в маєтках та садибах.

У їхніх садибах створювалися і зберігалися значні колекції європейського та національного живопису, скульптури, меблів, порцеляни, із роду в рід передавалися раритетні бібліотечні збірки, у палацах виступали кріпацькі театральні трупи, оркестри. Як результат збирацької, просвітительської й культурницької праці господарів маєтків і садиб, тут сконцентрувалися значні артистичні сили. Сюди на відпочинок і для творчої роботи запрошувалися видатні діячі вітчизняної та європейської культури: музиканти, художники, скульптори та інші митці. Втім, рукотворна утопія магнатів і можновладців підкорялась не тільки й не стільки ідеї мистецького гедонізму – в її основі лежала складна філософсько-духовна доктрина.

Кінець XVIII – початок XIX ст. – час, позначений захопленням дворянства у слов'янських країнах містичними настроями. Думками освічених українців, представників інших національних еліт оволодівають ідеї релігійного і духовного реформаторства, зокрема масонства, поширені на той час в Європі. До масонських лож входять представники найвищої польської, української та російської знаті. Досить назвати прізвища Потоцьких, Чарториських, Радзивілів, Олізарів, Раєвських, Розумовських, Волконських та ін. Масонські ідеї в дворянському середовищі стають настільки популярними, що сама Катерина II, вважаючи себе видатним драматургом, присвячує цій темі декілька п'єс: «Брехун», «Зваблений», «Шаман Сибірський». Отже, розквіт дворянських садиб і маєтків, які

наприкінці XVIII – на початку XIX ст. перетворилися на значні культурні центри, у ряді слов'янських країн збігається з захопленням місцевого дворянства масонством.

Дух масонства постав як відповідник духу пригнобленої національної еліти, котра через мистецькі пошуки здійснювала шукання духовні. Містичні настрої стали могутнім поштовхом для вшанування культу мистецтва в маєткових, садибних осередках. А театр, живопис, архітектура, скульптура почали виконувати функцію своєрідного прикриття таємних духовних устремлень окремих кіл національної еліти і виявилися виразниками її містичних настроїв. Через посередництво мистецької творчості реалізовувалися таємні задуми містично налаштованого дворянства. Достатньо сказати, що більшість представників аристократії й дворянства, які активно займалися мистецьким аматорством, належали до масонських лож або були близькими до них.

Як зазначає дослідниця О. Крижановська, «в Україну масонство проклало собі і самостійні шляхи, непольські та неросійські. Зокрема, масонські ідеї опанували душами багатьох дітей козацької старшини, відряджених для здобуття освіти у престижні західноєвропейські (здебільшого німецькі) університети. Чимало зробив для поширення цих ідей в Україні Григорій Сковорода. Так, він посприяв утворенню організацій і гуртків, на які відчутно вплинули масонські світоглядні орієнтири» [1].

Видатний український державний діяч, останній гетьман України Кирило Розумовський також перебував під значним впливом сприйнятих у європейському середовищі релігійно-реформаторських ідей. Тривале перебування за кордоном, навчання в університетах Геттінгена, Кенігсберга, Страсбурга, а також повсякчасна опіка графа Г. Теплова, учителем і наставником якого був видатний політичний і культурний діяч Феофан Прокопович, зробили його прихильником духовно-релігійного радикалізму.

Повернувшись в Україну вже як обраний гетьман, К. Розумовський оселяється спочатку в Глухові, а згодом починає відбудовувати стару козацьку столицю – місто Батурин. За задумом К. Розумовського, спалене за часів Петра I місто мало перетворитися на нову столицю Малоросії, тобто на нове, зразково забудоване місто. Для виконання поставленої мети і водночас для будівництва нового кам'яного гетьманського палацу з Італії іменним наказом 1751 р. було запрошено відомого архітектора А. Рінальді, у творчості якого органічно поєднувалися логічність та суворість ліній нового на той час стилю класицизм із вибагливістю форм пізнього бароко. Життя внесло свої корективи. Грандіозний задум відбудови міста не був здійснений, а будівництво палацу відбулося у 1799–1803 рр. за проектом Ч. Камерона – відомого зодчого, представника стилю класицизм, продовжувача традицій видатного архітектора Андреа Палладіо. Авторство підтверджують знайдені в архіві князя Репніна (зятя Кирила Розумовського) плани Батуринського палацу, підписані архітектором Чарльзом Камероном.

Як зазначає біограф родини Розумовських Васильчиков, у їхніх Глухівській та Батуринській резиденціях влаштовувалися бенкети з інструментальною музикою, бали, ставилася також і французька комедія [2]. Перша показана в новому гетьманському палаці вистава називалась: «La foire de Hizim» («Ізюмський ярмарок») і, ймовірно, що це була комічна опера або комедія на місцеву тему, оскільки містечко Ізюм розташоване неподалік від Глухова. З цієї вистави, яка відбулася 19 грудня 1751 р. в Глухові, починається родовід кріпацького театру в Україні, бере початок маєткове й садибне театральне мистецтво, що стає основою для формування національного стилю, зародження професійного музично-театрального мистецтва.

Вистави цієї трупи, що діяла під керівництвом вихователя та найближчого порадника К. Розумовського Г. Теплова, згідно із записками українського державного діяча, мемуариста Я. Марковича, відбувалися у Глухові 12, 26 і 30 січня 1752 р. А 1753 року ця сама трупа, в якій акторами були півчі, виступала у московському помешканні К. Розумовського, де під час перебування імператриці Єлизавети у Москві жив гетьман.

Прихильними до масонів або безпосередньо такими, що належали до масонських лож, була також значна частина драматургів кінця XVIII – початку XIX ст.: О. Сумароков, М. Херасков, Д. Фонвізін, О. Грибоедов, М. Гнедич, І. Котляревський. Зокрема, особистою підтримкою Кирила Розумовського користувався близький до масонства драматург Яків Княжнін, автор багатьох відо-

мих і репертуарних на той час трагедій і комедій. Свого часу заступництво Розумовського врятувало Княжніна від смертної кари. (1773 р. він був змушений вийти у відставку, його позбавили дворянського звання, хоча обставини, що викликали таке суворе покарання, залишаються досі невідомими). На замовлення сина Кирила Розумовського Олексія за п'есою Я. Княжніна «Збитенщик», яка доволі часто ставилась у різних театрах Російської імперії, у тому числі й в Україні, італійський композитор Дж. Астаріта написав оперу.

У 1775 р. під патронатом К. Розумовського, в супроводі його знаменитого рогового оркестру, капельмейстером якого з кінця 1770-х рр. став чех Карел фон Лау, відбулася постановка опери Г. Раупаха «Альцеста» на лібрето іншого драматурга-масона О. Сумарокова. Відомо, що виконавський рівень оркестру К. Розумовського за часів К. Лау був настільки високим, що у 1776–1777 рр. його музиканти виконували уривки з модних на той час опер: Мартіні «Генріх IV», Гульєні «Дезертир», Гретрі «Земіра та Азор», а також популярні на теми народних пісень. 1784 р. славетний роговий оркестр К. Розумовського, який складався з 33 музикантів, було продано за фантастичну ціну – 33 000 карбованців – князю Г. Потьомкіну. Вокальна ж капела продовжувала існувати в Батурині і після смерті Кирила Розумовського, про що свідчить у своїх записках князь І. Долгоруков.

Відійшовши від державних справ, К. Розумовський перебував в основному в Україні, жив у Батурині, де організовувалися різноманітні, переважно оперні вистави, розкішні бали та феєрверки. Один з таких феєрверків як історичний факт навіть графічно зафіксував художник початку ХХ ст. Г. Нарбут в «Абетці» на літеру «Ф». Захоплення театральною справою успадкували і діти К. Розумовського, в першу чергу сини Олексій та Андрій. А починаючи від Олексія Розумовського (1748–1822), міністра освіти Російської імперії, дійсного таємного радника, театральне аматорство тісно пов'язується з філософськими і релігійно-містичними тогочасними вченнями.

Сам масон, граф Олексій Кирилович Розумовський був особистим другом графа Жозефа де Местра (1753–1821), діяльного члена масонських та ілюмінатських організацій, який користувався в європейському масонському середовищі значним авторитетом [3]. Як посланник короля Сардинії в Санкт-Петербурзі Жозеф де Местр пробув у Росії близько 15 років і, очевидно, протягом цього часу підтримував тісні стосунки з Олексієм Розумовським. Молодший брат Олексія, князь Андрій Розумовський – талановита, музично обдарована людина, сам прекрасний виконавець, організував і утримував на власні кошти кращий для свого часу квартет і перший у Європі ансамбль із постійним складом. Струнний квартет, у складі якого виступав сам Розумовський, першим виконував твори Л. Бетховена. Живучи в різних європейських країнах, він також підтримував тісні зв'язки з митцями, музикантами, причетними до масонства, зокрема з Моцартом.

«У 1740–1780-х рр., – зазначає О. Крижановська, – масонських лож в Україні було небагато. Кількість їх стала помітно зростати вже наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. Роль каталізатора масонського руху в країні відіграли революційні події у Франції та включення Правобережної України до складу Російської держави. В Україні знайшли притулок чимало французьких та польських масонів, які продовжили там свою громадсько-політичну діяльність, активно пропагували масонські ідеї серед місцевої еліти, що вплинуло не лише на масштаби тамтешнього масонського руху, а й певною мірою на сам характер масонської діяльності» [4].

Застосований у даному випадку філософсько-культурологічний і духовно-містичний аспект дослідження культурної діяльності української еліти зорієнтований на те, щоб з'ясувати та прояснити тісні зв'язки між духовними шуканнями та мистецькою діяльністю в культурних осередках, якими стали маєтки та садиби національної еліти слов'ян.

Відтак розбудова дворянських садиб, що стала однією з основних галузей архітектурної діяльності в Україні у другій половині ХVІІІ – на початку ХІХ ст., мала не лише матеріально-фінансове підґрунтя, а й значний філософсько-естетичний, світоглядний сенс. У садибі, маєтку, розташованому в глушині, на значній відстані від міст, створювалось свого роду унікальне середовище, модель ідеального світу, «утопія» в мініатюрі. Будівлі в садибах Розумовських в с. Почеп (нині Брянська обл. Російської Федерації) та в Батурині, графів Завадовських в с. Ляличі (нині Брянська обл. Російської Федерації), графа П. Рум'янцева-Задунайського у Качанівці та у Вишенках на Чернігівщині, палацові

ансамблі С. Потоцького в Тульчині і Г. Потьомкіна в Катеринославі тощо споруджувалися за проектами відомих європейських архітекторів – Тома де Томона, А. Рінальді, Ж.-Б. Валлен-Деламотта, Д. Кваренгі, Ч. Камерона і не поступалися будівлям, що зводилися в цей час у Західній Європі.

Учні одного з найвидатніших архітекторів тієї доби – Василя Баженова, який був масоном і розумів запити своїх «братів»-замовників, облаштовували садиби згідно з масонськими уподобаннями і в українських землях. Тому не тільки проекти Кам'яноострівного палацу та Михайлівського замку в Петербурзі В. Баженова чи палацові ансамблі Ч. Камерона в Царському Селі і Павловську відповідали уподобанням вельмож-масонів, а й садиби в провінції планувалися відповідно до масонських ідей. Наприклад, палац у маєтку графа П. Рум'янцева-Задунайського у селі Вишеньки споруджувався за проектом або самого В. Баженова, або його учнів М. Мосцепанова чи Д. Котляревського.

Архітектура згаданих садіб та маєтків була різноманітною, до того ж мала виняткову семіотичність. Комплекси великопомісних садіб мальовничо розташовувалися на пагорбах над річками, а панський палац – найчастіше дво- чи триповерховий великий будинок – відзначався гармонійністю пропорцій, архітектурною довершеністю, містив значну кількість приміщень: передпокой, парадні зали, їдальні, вітальні, кабінети та інші кімнати.

Центральний корпус будинку був тим композиційним об'ємом, навколо якого врівноважувались усі інші елементи. Все це являло собою закінчену композицію, яка розвивалась по головній осі ансамблю, включаючи в нього паркову зону, надаючи всій садибі розмаху, урочистості та репрезентативності. Частина верхнього поверху інколи виділялась для хору, оркестру та житлових кімнат членів родини. До головного корпусу добудовували флігелі, що обрамовували парадний двір, де розташовувались кімнати для гостей, оранжереї, службові приміщення тощо. Значна увага приділялася внутрішньому оздобленню приміщень: особливою розкішшю відзначалися інтер'єри парадних залів, де широко використовувалися скульптура, художній розпис, ліплення, золочена різьба, цінні породи дерева і природний камінь. У деяких садибах, відповідно до смаків замовників, існували театральні зали. Неподалік від палацу іноді споруджували церкву або костюл, склеп.

Світоглядні позиції господарів цих садіб були визначальними при виборі організації простору, будівництві палацу, облаштуванні ландшафту, і тому амплітуда використання мистецьких стилів була досить широкою. Вона залежала і від матеріальних можливостей та індивідуальних смаків замовників і від того, яку, власне, філософську доктрину намагався матеріалізувати господар, яке естетичне або містичне явище сакралізувалося та підносилося ним до абсолюту. Розвиваючись у рамках загальноєвропейського стилю, палацове мистецтво України кінця XVIII – початку XIX ст. було позначене впливом класицизму, який проникав сюди через Варшаву, Відень та Петербург і мав різні інтерпретації в окремих регіонах України.

Архітектурні палацові ансамблі доповнювали величезні парки, які, на відміну від регулярної французької системи, будували переважно в англійському ландшафтному стилі і прикрашали скульптурою та малими архітектурними формами (альтанками,obelісками, містками, гротами). Зверненню до асиметрії живописної природи сприяла в добу Просвітництва сентиментальна течія, що посіла значне місце в тогочасній художній культурі. У цей час збільшилося число аматорів у паркобудівництві. І якщо у Польщі це була Ізабелла Чарториська, Гелена Радзивілл, то в Україні такими по праву можна вважати Дмитра Трощинського, Олександру Браницьку, які разом із професійними садівниками та архітекторами брали активну участь у розробці нових садових комплексів.

Невід'ємну частину будь-якого пейзажного парку того часу становила скульптура, переважно імітація античної. Визначним прикладом садово-паркової архітектури в Україні є пейзажний парк «Софіївка» в Умані на Черкащині (загальна площа близько 150 га), створений у 1796–1800 рр. за проектом інженера Л. Метцеля садівниками І. Зарембою та Ферре. Необхідно також згадати парк магнатів Браницьких «Олександрія» (площею понад 200 га), побудований в околицях Білої Церкви в англійському (ландшафтному) стилі у 1793–1797 рр. архітектором Д. Ботані й садівником А. Станге. «Олександрія» – це один із найчудовіших парків України, якому були притаманні риси романтизму й сентименталізму. До подібних перлин належить також Кагарлицький парк на Київщині, парки в Качанівці і Сокиринцях, у Немирові на Вінниччині.

Масонство значною мірою вплинуло на зміст паркових композицій. У парках встановлювали обеліски, відповідні скульптури, ставки копали у вигляді п'яти- і шестикінцевих зірок. Одним із головних символів, запозичених з практики середньовічних будівельних братств, що активно використовувався в парковому облаштуванні, була арка з каменю. В архітектурному декорі споруд найчастіше зустрічалися важливі для масонів знаки – циркуль, молоток, висок, кельма, фартух, рукавички тощо. «У парках Гелени Радзивілл, князя Станіслава Понятовського, Фелікса Потоцького, Йосипа Августа Іллінського, Густава Олізара встановлювалися масонські символи – піраміди, кам'яні колони, завершені кулею або капітеллю, зрізані колони, кам'яні ванни, скульптури левів; таємничі знаки прикрашали руїни й павільйони», – зазначають сучасні дослідники [5].

Прихильність до театру, пристрасне захоплення цим видом мистецтва було однією зі знаменних рис масонства взагалі, й в Україні зокрема. До масонів належала переважна більшість вельмож – театральних любителів: князь Іван Долгоруков, постійний учасник любительських вистав при дворі імператора Павла, автор спогадів «Капище мого серця», відомий театральний діяч першої половини XIX ст., драматург Олександр Шаховський, поет, перекладач, театральний діяч Микола Гнедич. Одним із тих, хто сприяв поширенню масонських ідей в Україні ще з кінця XVIII ст., був старший з братів Безбородьків – масон князь Олександр Безбородько, який мав також безпосереднє відношення до театральної справи за часів царювання Катерини II. 1778 року імператриця доручає своєму статс-секретарю О. Безбородьку «привести всі справи театру і музики по можливості до ладу» і він починає активно займатися організаційними справами щодо влаштування театру в столиці [6]. Предметом його залицяння, поруч із захопленням молодіжною балериною Ольгою Каратігіною, стає молода актриса Єлизавета Уранова (в майбутньому Сандунова), яку цариця Катерина II взяла під свій захист після вдалого виступу в її власній комічній опері «Федул з дітьми» (1791).

З часом для членів масонських лож влаштування театру, театральних дійств стає своєрідною публічною репрезентацією їхніх таємних ідей і ритуалів. Зокрема, широковідомою є діяльність кріпацького театру поміщика Дмитра Ширая, який діяв з кінця XVIII ст. до 1809 р. в селі Спиридонова Буда. Хоча в жодному з історичних досліджень не вказується, що характер театральних дійств, які влаштовувалися, був суголосним масонським ритуальним дійствам. Про вистави у селі Буда докладно оповідає масон князь Петро Шаліков, який кілька разів подорожував Україною і залишив про це спогади. В них, зокрема, йдеться про постановки опери Антоніо Сальєрі «Школа ревнивих» та балети «Адоніс або Алоїза» й «Венера і Адоніс» Мореллі, що відбулися 1803 р. з нагоди прибуття до Буд малоросійського генерал-губернатора князя масона Олексія Куракіна.

Те, як особливо, по-театральному обставлявся приїзд О. Куракіна до маєтку Ширая, свідчить не лише про пошану до високоповажної особи, а також про додержання певного містичного ритуалу очищення вогнем: «Версти з чотири їхав він вогняним проспектом палаючих смоляних діжок; двір та будинок були також у полум'ї». Міфологічний зміст показаних на честь приїзду князя О. Куракіна вистав також легко дешифрується відповідно до масонської семіотичної системи: зокрема, в останній сцені балету «Купідон силою всемогутньої стріли своєї обертає дикий ліс у прегарний храм з вогняним на фронтоні написом: «Доброчинності і честі»; у середині його вивішувався жертвник з палаючими серцями перед вензльовим іменем гостя; поза ним була транспарантна картина, яка змальовувала славу, що ширяла вгорі та, як годиться, мала в одній руці трубу, а в другій сувій з його ж вензелем та богиню Справедливості з вагами та ландкою України (Малоросії); знизу – групу геніїв, що тримала сувій з такими словами: «Кожному належить своє»; наприкінці – ряди в ясно-блакитнім вогні палаючої колони храму; натовп народу оточує цей жертвник, Грації та Амур» [7].

Панегіричні вистави, насичені масонською символікою, ставилися і в інших маєтках, зокрема в кріпацькому театрі заможного поміщика Будлянського, який мав п'ять тисяч кріпаків, представляли гостям помпезну виставу «Дідона» Я. Княжніна, сприйняту сучасниками як своєрідний панегірик імператриці Катерині. У показній розкоші дійства виявилось бажання колишнього придворного Будлянського, який мав чин камергера, продовжити «золотий вік» цариці Катерини, що скінчився.

Залежним від масонської духовно-естетичної орієнтації можна назвати «культурне гніздо» в маєтку Дмитра Прокоповича Трощинського на Полтавщині, яке поетично називали «українськими

Афінами». Видатний політичний і державний діяч, близький до масонів Д. Трощинський був одним із найбагатших українських поміщиків: він володів 70 тисячами десятин землі, 6 тисячами кріпаків і, водночас, був одним із найвидатніших українських меценатів та покровителем мистецтв. Свою блискучу кар'єру Д. Трощинський, який походив з козацького старшинського роду, розпочав після навчання у Києво-Могилянській академії в Малоросійській колегії у Глухові. Після цього він став секретарем князя М. Рєпніна, а далі, за рекомендацією імператриці Катерини II, потрапив на службу до графа О. Безбородька. Завдяки унікальному дипломатичному хисту Трощинський протримався на державній службі упродовж царювання трьох російських імператорів. А останні роки доживав уже при четвертому – Миколі I.

Вийшовши у відставку 1806 р., Д. Трощинський оселився на Полтавщині, в Кибинцях, де в 1812–1814 рр. земляки обрали його полтавським губернським предводителем дворянства, тобто губернським маршалом. Вісім років прожив Трощинський в улюбленому маєтку, намагаючись втілити мрію-утопію про ідеальний простір. У цей період він відбудовував свою садибу і парк у Кагарлику та створював мистецький осередок у Кибинцях.

Палац і парк у Кагарлику споруджувався за власним задумом Д. Трощинського – як взірець краси і духовності. У палаці, зведеному в стилі класицизм, розміщувалася багата картинна галерея, в якій зберігалися копії творів Мікеланджело, Рубенса, чудове бібліотечне зібрання, колекція виробів народного мистецтва та зібрання історичних коштовностей. Парк був своєрідним осередком єднання природи і всього найкращого, що могла створити освічена людина. Він зводився за композицією, яка мала символічну назву «Земна куля в мініатюрі», а різноманітна краса і досконалість українських краєвидів дозволяла у повному обсязі втілити цей задум, відтворюючи символічний «материк», «океан», використовуючи затоки і протоки.

Завершували задум десятки скульптур і окремі паркові споруди. Досконалість творів людської діяльності в поєднанні з красою природного середовища мала, за задумом Трощинського, сприяти духовному вихованню сучасників. Тому й не дивно, що центральною частиною композиції був окремих острів, який мав назву «Запитай себе». Дістатися до нього можна було тільки за допомогою порому й, усамітнівшись під могутніми пірамідальними дубами, людина мала задуматися над сенсом власного буття. Окремою частиною парку була галявина муз, на якій під чудовими зразками скульптури збиралися приїжджі аматори театру, пісні, танцю.

У дім до Трощинського в Кибинцях з'їжджалася аристократія та українська інтелігенція з усіх навколишніх садиб. Крім близького друга Трощинського Василя Капніста і членів його родини, а також родича і одночасно особистого секретаря та управителя маєтками Василя Гоголя з дружиною, тут бували М. Рєпнін, А. Родзянко, В. Ломиковський, Хілков, Л. Голеніщев-Кутузов, П. Білуха-Кохановський, брати Лукашевичі, Муравйови-Апостоли, М. Бестужев-Рюмін, М. Миклашевський, художники В. Боровиковський і О. Кунавін. Більшість з них були не лише радикалами в духовно-релігійній сфері чи належали до масонських лож, а й були прихильниками українських політичних автономістів або мали безпосереднє відношення до діяльності таємних товариств – майбутніх декабристів.

Безперечно, масонський рух і серед українців, і серед поляків у першій половині XIX ст. був безпосередньо пов'язаний з політичною діяльністю дворянства, що знайшло свій вияв 14 грудня 1825 р. на Сенатській площі в Санкт-Петербурзі, а також у польському повстанні початку 1830-х рр. Але починалися активні шукання в духовній сфері, в тому числі в сфері масонських ідей, з часів програмних виступів українського філософа Григорія Сковороди, який для українських масонів XIX ст. став своєрідним духовним патроном. Поруч із творами західноєвропейських філософів-містиків Е. Сведенборга та Я. Бьома, перекладами німецьких, французьких релігійних діячів і теоретиків праці Сковороди залишалися важливим орієнтиром для прихильників масонства. Мистецтво театру і взагалі саме поняття театр, яке в духовно-філософській доктрині Г.Сковороди посідає визначне місце, для масонів XIX ст. стало своєрідним способом духовного самовираження й реалізації. Отже, двома полярними публічними проявами масонського руху в слов'янських землях постали політичний радикалізм і мистецьке аматорство, зокрема в театральній сфері.

Відтак, крім літературно-музичної вітальні, в маєтку Трощинського діяв один із визначних театральних осередків тогочасної України, аматорський театр, вистави якого відбувалися в спеціально збудованому приміщенні. За припущенням дослідників, аматорський театр у Кибинцях функціонував тільки тоді, коли в маєтку перебував сам Д. Трощинський, тобто у 1806–1814 рр. і у 1822–1825 рр., хоча, якщо взяти до уваги зауваження І. Лисенка, що князь Микола Репнін привозив до маєтку Михайла Щепкіна для виступів у аматорському театрі [8], то це твердження спростовується. Річ у тім, що подібне могло статися тільки під час перебування Щепкіна в Полтаві, тобто в 1818–1821 рр., а якраз тоді Д. Трощинського в маєтку не було. 1814 р. Трощинського знову було покликано до Санкт-Петербурга, і він став міністром юстиції Російської імперії. Пробувши ще п'ять років у Петербурзі після своєї відставки у 1817 р., він знову повернувся до Кибинців, де пережив смерть свого близького друга і однодумця Василя Капніста.

Член полтавської масонської ложі «Любов до істини», активний учасник аматорського театру в маєтку Трощинського, Василь Капніст також був одним з визначних політичних і культурних діячів своєї епохи. Його перу належить знаменита сатирична комедія «Ябеда» кінця XVIII ст., в основу сюжету якої покладено реальний судовий процес, що його програв сам В. Капніст у саратовській Грамадянській палаті. Вперше «Ябеда» була поставлена на сцені 1798 р., після чого розгорівся скандал, і імператор Павло I наказав відправити Капніста до Сибіру. Наказ виконали миттєво, а вже після обіду того самого дня гнів імператора згас, і він звелів увечері представити п'єсу Капніста в Ермітажному театрі. Після показу першого акту Капніста одразу ж повернули із заслання і нагородили різними чинами. Але сама комедія «Ябеда» повернулася на сцену лише після її перегляду імператором Олександром I в домашньому театрі О. Нарішкіна.

Живучи недалеко від Кибинців, у маєтку Обухівка на Полтавщині, Василь Капніст безпосередньо опікувався долею театру Трощинського до моменту своєї раптової смерті у вересні 1823 р. Маючи досвід керівництва театральною справою (у 1799 р. Василя Капніста було призначено найближчим помічником головного директора імператорських театрів О. Нарішкіна), Капніст з великою ретельністю добирив репертуар кибинецького аматорського театру. Загалом, Капніста можна зарахувати до визначних театральних діячів кінця XVIII – початку XIX ст., оскільки ще в Києві, як предводитель дворянства, він немало зробив для розвитку театральної справи в Україні, а в 1799–1801 рр. керував театральною трупю в Санкт-Петербурзі.

Останній період життя й творчості Капніста, коли він перебував переважно в Обухівці та був обраний полтавським предводителем дворянства, – це час напружених духовних шукань. З одного боку, в літературній творчості він віддає перевагу філософській поезії, гораціанській ліриці, пов'язаній з напрямом сентименталізму, з іншого – активно займається ідеологією просвітництва, що базувалася на масонських постулатах, реалізуючи її безпосередньо у театрі. Як влучно зазначив у розвідці «Іван Котляревський і театр його часу» П. Рулін, кибинецький театр «не був звичайний кріпацький театр, який на Україні траплявся значно рідше, ніж у Великокорочині». Д. Трощинський, В. Капніст, В. Гоголь намагалися перетворити його на свого роду просвітительський заклад, де проповідувалися б цілком конкретні морально-духовні орієнтири.

У репертуарі театру переважали драматичні твори масонів або близьких до них осіб: «Собака-вівця» та «Простак, або Хитрощі жінки перехитрені солдатом» Василя Гоголя, «Бригадир» Д. Фонвізіна, «Хвастун» Я. Княжніна, «Тріумф» І. Крилова, «Едіп в Афінах» В. Озерова, «Бідність і благородство душі» та «Ненависть до людей і покаяння» А. Коцебу, «Ябеда» В. Капніста. 1824 р., вже після смерті В. Капніста, за спогадами його дочки Софії Скалон-Капніст, на сцені кибинецького театру ставилися також комедії О. Аблесімова, О. Грибоедова, А. Жандра.

Крім самого Василя Васильовича Капніста і його родини, а також подружжя Гоголів – батьків Миколи Гоголя, активними учасниками цього театру були члени родин Лорерів, Ломиковських, Хілкових, які жили неподалік, а також їхні кріпаки. У листі матері Гоголя до С. Аксакова 1856 р. зазначається: «Грала й дворові люди досить добре, але більше були благородні актори, діти Капніста, іноді й він сам. Князь Хілков був великий комік і жінка його, грала ми всі, що траплялися там, чоловік мій та я, а також гості» [9].

Відтак мистецькі осередки в Кибинцях та Обухівці, безперечно, залежали від полтавської ложі «Любов до істини», де вітією (оратором) був Іван Котляревський, і безпосереднє відношення до якої, крім згаданих вище Дмитра Трощинського й Василя Капніста, мав тогочасний генерал-губернатор Малоросії, князь Микола Репнін. Офіційно князь Репнін, що був одружений з онукою останнього українського гетьмана Кирила Розумовського, дуже симпатизував масонам – він перебрав захоплення масонством ще й від родичів, однак до ложі не належав. Але її засновником був начальник канцелярії М. Репніна, надвірний радник, майбутній декабрист Михайло Новиков. Своє захоплення масонством багатий поміщик Михайло Новиков, який до переїзду в Полтаву пройшов стажування в одній з петербурзьких лож, успадкував, очевидно, від свого дядька – відомого масона XVIII ст. Миколи Новикова, посадженого імператрицею Катериною II у Шліссельбургську фортецю. А великим майстром полтавської ложі став колишній губернський предводитель дворянства Семен Кочубей – людина надзвичайно освічена, що охоче займалася меценатством, звівши у місті цегельню і кілька адміністративних споруд.

За твердженням Сергія Єфремова, «масонство на Україні виявляє тенденцію перетворитися на українське масонство і служити завданням українського громадського руху. Надто з цього боку уваги варті дві ложі – полтавська «Любов до істини» і київська «Об'єднаних слов'ян» [10]. Власне полтавська ложа, відкрита 30 квітня 1818 р., що проіснувала лише рік, стала епіцентром духовних шукань українського дворянства на початку XIX століття. Сюди увійшли представники тогочасної української еліти Наддніпрянщини: статський радник В. Тарновський, в маєтку якого (село Тернавщина біля Полтави) відбувалися засідання, хорольський предводитель дворянства С. Алексєєв, його брат – катеринославський губернський предводитель дворянства, статський радник Д. Алексєєв, майбутній декабрист полковник А. Глінка, переяславський предводитель дворянства, заможний поміщик Василь Лукашевич та деякі інші особи, які мали безпосередній стосунок до декабристського руху.

Ця ж ложа принципово вплинула на формування театральної справи в Полтаві та в Україні взагалі. Адже не тільки І. Котляревський був серед тих, хто активно займався театром і був членом полтавської ложі. Членами ложі «Любов до істини» стали і другий директор полтавського театру Микола Городенський, і актор Петро Барсов. Деякі ж біографи актора М. Щепкіна твердять, що якби він не був на той час кріпаком, то обов'язково став би членом цієї ложі. Зрештою, і сама назва театру – полтавський Вільний театр – недвозначно вказує на близькість до руху вільних каменярів.

Театральне приміщення у Полтаві було збудоване ще за часів генерал-губернаторства князя Я. Лобанова-Ростовського, але регулярні вистави професійної трупи в місті розпочалися після організації Миколою Репніним Вільного театру, одним із директорів якого було призначено Івана Котляревського. До цього І. Котляревський брав участь в аматорських виставах, що відбувалися під безпосереднім патронатом князя Я. Лобанова-Ростовського, і як особисто наближена до нього особа він доставив із Санкт-Петербурга власноручно переписаний текст, забороненої царем Павлом I сатири І. Крилова «Трумф». У цьому ж любительському театрі розпочалася артистична кар'єра майбутньої виконавиці ролі Наталки Катерини Нальотової, яка разом з І. Котляревським брала участь у домашніх виставах під керівництвом князя [11]. А. Коцебу, Я. Княжнін, О. Шаховський, І. Крилов – ось прізвища драматургів, чії п'єси в основному розігрували полтавські любителі-аристократи і, безперечно, необхідно вказати на їхню причетність до масонства або опальний статус цих осіб.

Зрозуміло, що театр під патронатом Я. Лобанова-Ростовського став лише предтечею полтавського Вільного театру, вплив масонства на який був принципово вагомішим. Але фактор масонської ідеології у діяльності полтавського Вільного театру, передовсім, слід розглядати як вплив своєрідної потужної культурної традиції, що стала самобутнім джерелом філософських і творчих ідей як для його безпосередніх учасників, так і для оточення. Ця ж ідеологія обумовила специфічний, не схожий, з одного боку, на репертуар пересічних тогочасних антреприз, вибір творів, що ставилися тут. З іншого – у полтавському Вільному театрі показували практично ті самі п'єси і тих самих авторів, що і в аматорських театрах Д. Трощинського, Я. Лобанова-Ростовського і ніжинської Гімназії вищих наук. Загалом афіша полтавського Вільного театру відзначалася суворістю програм-

ністю, відсутністю випадкових назв і водночас трагедій, за винятком «Едіпа в Афінах» В. Озерова. Відтак вона формувалася переважно з творів масонів Д. Фонвізіна й В. Капніста «Недоросток» та «Ябеда», великої кількості п'єс масонів О. Грибоєдова і Я. Княжніна, водевілів масона О. Шаховського, кількох комедій популярних тоді М. Загоскіна й І. Крилова.

Зв'язок І. Котляревського з масонами – загальновідомий, і знаки масонства можна віднайти в тексті «Енеїди». Попри це, у двох його цілком світських п'єсах, одна з яких буквально повторює сюжет водевілю Гоголя-батька «Простак», а інша через постать Возного встановлює духовний зв'язок із Григорієм Сковородою, жоден дослідник поки що не наважувався виокремити щось масонське. Близько двох століть «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» уявляються «сільськими», фольклорними творами, приреченими на буквально тлумачення і примітивну сценічну інтерпретацію. Знаючи те, яким вагомим був слід масонства у житті й творчості І. Котляревського та його близького оточення, маючи відомості про те, що роль Наталки була написана спеціально для дворянки Катерини Нальотової, яка ледве володіла російською і зовсім не знала української [12], можна припустити, що не сільські і не фольклорні мотиви є найголовнішим здобутком цієї комічної опери.

Можливо, через «Наталку Полтавку» драматург пропагував свою мрію про ідеальне влаштування суспільного життя в Україні: на верхній сходинці цієї ієрархії стоятиме освічений поміркований пан, який допускає, як і більшість інших панів та представників аристократії, деякі грішки щодо простої дівчини Наталки; йому допомагатиме поміркований, у міру дипломатичний, хитруватий типовий українець – Выборний Макогоненко. Всі інші: Наталка, Терпилиха, Петро й Микола, загалом колишні пейзажи з водевілів О. Шаховського – постають недієвими, залежними від вчинків Возного і Выборного персонажами. Відтак І. Котляревський через драматургію моделює ще одну утопічну ситуацію, дійовими особами якої стають архетипи українців.

Практично зовсім занурений у містику, останні два десятиліття свого життя І. Котляревський перекладає Євангеліє і, обіймаючи посаду наглядача будинку виховання дітей бідних дворян, займається вихованням молоді. Наскільки масонські ідеї впроваджувалися І. Котляревським при вихованні молодого дворянства, ще необхідно уточнювати. Але приклад організації міністрами-масонами Олексієм Розумовським та Михайлом Сперанським ліцею у Царському Селі, де б виховувалася масонська еліта Росії, став предметом наслідування для відкриття такого ж, масонського спрямованого, навчального закладу в Україні. Ним стала ніжинська Гімназія вищих наук князя Безбородька, відкрита вже після смерті останнього в 1820 р.

Наказ про створення Гімназії з'явився завдяки зусиллям Іллі Безбородька ще 1805 р., але сам навчальний заклад відкрився лише через п'ятнадцять років, коли до справи долучився О. Кушелєв-Безбородько, зять відомого прихильника масонства Миколи Рєпніна, та його двоюрідний дядько, масон Віктор Кочубей – на той час міністр внутрішніх справ Російської імперії. Невдовзі після відкриття Гімназії її директором було призначено масона Івана Орляя, й більшість прибулих з ним викладачів виявилися також масонами. Надалі професори ніжинської Гімназії почали підтримувати тісні стосунки з «Малоросійським таємним товариством», створеним членом полтавської ложі Василем Лукашевичем, куди, крім останнього, входили масони В. Тарновський, С. Кочубей, брати Алексєєви.

Вже на другий рік після її заснування до Гімназії вступив Микола Гоголь, за навчання якого багатий далекий родич Д. Троцинський щорічно платив 1200 карбованців сріблом. Саме у стінах Гімназії вищих наук, в аматорському театрі вперше безпосередньо реалізувалося захоплення Миколи Гоголя театральним мистецтвом, яке бере початок з театру в маєтку Д. Троцинського в Кишинях. Загалом, ніжинський аматорський учнівський театр перебував під безпосереднім впливом театру в Кишинях. Першою поставленою в Гімназії п'єсою була трагедія В. Озерова «Едіп в Афінах», а далі В. Гоголь просить матір надіслати йому тексти п'єс з репертуару кибинецького театру, зокрема «Бідність і благородство душі» драматурга-масона Августа Коцебу, який у 1781–1783 і 1800–1802 рр. перебував на російській службі. Наступними виставлялися популярні на той час комедії М. Загоскіна і, звичайно ж, п'єси батька Василя Гоголя та драматурга-масона Івана Котляревського.

За часів керівництва гімназією І. Орляя справа аматорського театру в Ніжині розвивалася до-

волі успішно; надалі, уже після його від'їзду, вистави на деякий час припинилися й відновилися лише наприкінці 1826 р. Новий етап діяльності аматорського театру розпочався з приїзду до Ніжина нащадка князів Безбородьків, уже згаданого О. Кушелева-Безбородька. У репертуарі школярів-любителів з'явилися трагедія В. Озерова «Фінгал», «Димитрій Самозванець» О. Сумарокова, комедії Мольєра, Д. Фонвізіна і кілька творів Я. Княжніна: «Диваки», «Невдатний примирювач або без обіду додому їду» та «Урок дочкам» І. Крилова. Знову-таки виставлялися твори Коцебу та кілька опер, зокрема просякнута масонським духом моцартівська «Чарівна флейта». Перебравшись до Одеси на нову посаду директора ліцею, І. Орлай також сприяв організації аматорських вистав силами школярів, чим порушив правило російських навчальних закладів, де спектаклі показувати не дозволялося.

Питання про вплив масонства на формування світогляду Миколи Гоголя й до сьогодні залишається дискусійним. Хоча дослідники вже багато разів зазначали містичний характер його світоглядних шукань і намагалися знайти в його творчості безпосередні відгомони масонської ідеології. Зокрема, у розвідці «Гоголь як духовний письменник. Досвід нового прочитання «Петербурзьких повістей» А. Дунаєв зазначає, що масонська тема виникає в «Записках божевільного» декілька разів: зокрема, в чорновому варіанті Поприщін читає «перекладену з німецької мови Лабзіним книгу» [13]. Тут опосередковано йдеться про особу перекладача на російську мову комедії П. Бомарше «Одруження Фігаро» Олександра Лабзіна, який був видавцем значної кількості перекладів західноєвропейських письменників-містиків, а також видрукував часопис із працями Григорія Сковороди. О. Лабзін був одним із відомих російських масонів і очолював засновану ним 1800 р. ложу «Помираючий сфінкс». Під впливом О.Лабзіна певний час перебував і особистий друг Гоголя Сергій Аксаков. Він також підтримував дружні стосунки з прихильником мартинізму, послідовником вчення містика Мартінеса Паскуаліса Романовським, який і запросив С. Аксакова до участі в домашніх виставах у домі А. Черевіна в Петербурзі.

Наскільки Гоголя цікавила тема масонства свідчить також і те, що серед згаданих суддею з «Ревізора» Ляпкіним-Тяпкіним книг є твір Іоана Масона, видрукуваний у Росії Миколою Новиковим. Ці факти, безперечно, свідчать про те, що Гоголь був занурений в атмосферу масонства, завдячуючи, вочевидь, своєму ранньому знайомству з цими вченнями ніжинській Гімназії. Але його особисте ставлення до масонських вчень у 1830-і рр. було вельми суперечливим. Гоголь негативно оцінював філософію масонства у зв'язку з діяльністю декабриста-масона, екстреміста Кіндратія Рилєєва, який прагнув царевбивства.

Організація життя в маєтках першої чверті XIX ст., влаштування садиб, їхня забудова обумовлювалися домінуючим на той час романтичним культом індивідуальності. Домінанти класицизму, просвітництва поступово склали свої позиції і на першому плані постав ідеал нової романтичної особистості. Багато що створювалося і будувалося у садибах відповідно до моди епохи романтизму і, водночас, саме садибне поселення ставало не менш яскравою характеристикою його власника, ніж зовнішність і манери останнього. Представники національної еліти, місцеве дворянство врешті-решт приходять до ідеї протиставлення користі суспільної діяльності й необхідності постійного внутрішнього особистісного вдосконалення та розвитку духовних інтересів.

Подібні настрої найчастіше втілювалися у життя далеко від столиць, у родових маєтках, де панував культ любові до природи, сільської самотності. Поруч із великопомісними володіннями по всій Україні були розкидані маєтки середніх і дрібних поміщиків. Цей контингент становила українська старшина середніх і нижніх чинів, тобто нове українське дворянство, яке прагнуло зрівнятися в своїх правах, що викликало певне наслідування «столичної моди». Місцеві архітектори, в тому числі й кріпосні, вносили в архітектуру садиб дрібнопомісного дворянства своєрідно трактовані класичні форми, поєднуючи їх із самобутніми національними рисами, притаманними народній творчості. Від великопомісних садиб подібні новобудови відрізнялися композицією планування всього комплексу споруд, масштабом і характером панського будинку. В рішенні інтер'єрів подібного «шляхетного» будинку поєднувалися елементи класичного розпису стін з народними мотивами малюнків пічних кахлів. Поруч із будинком влаштовувався сад.

Серед прекрасних природних ландшафтів та гаїв людина відчувала свою спорідненість із природою і мала можливість створювати власне гармонійне буття. Ідеї романтизму, які на той час відповідали подібним настроям та виражали спосіб мислення суспільства, багато в чому були нав'язані літераторами та поетами, вони з'являлися не тільки у музиці, живописі, а і в композиційній побудові парків. Наслідуючи кращі традиції, класично-романтичний стиль поєднував досконалу красу головного будинку, павільйонів, колонад і статичної скульптури із красою мальовничих масивів з дерев і кущів, груп і окремих ошатних дерев.

Досконала врівноважена архітектура становила потужний контраст до виявлених митцем і підкреслених за допомогою його майстерності краси природи в її вільних натуральних формах. Поруч, у гущавині парків, розташовувалися зразки руїн антики та селянські хатки з їхнім пластично-барвистим фольклором. Овіяні легендами й романтикою античної міфології, насичені екзотичною флорою й багатьма загадовими спорудами павільйони, середньовічні руїни, скелі, гроти, лабіринти тощо органічно поєднувалися з зеленими насадженнями. Серед розкішної, майже недоторканої природи можна було поміркувати не тільки про сенс буття та його швидкоплинність, про невітлені ідеали, але й про можливості реформування суспільства. Місцевих замовників вабила розкута розкіш, непідробна природна краса подібних утворень. Від садівників вимагалось лише наслідувати природу, добирати найкраще, плекати ідеальний образ. У них, замість обрубаних, «класично» спланованих дерев та геометрично правильно спланованих квіткових доріжок, рослинність зростала вільно, саме так, як дозволяла природа.

Історія знаменитої садиби Тарновських Качанівки, де найбільш повно виявився водночас і дух європейського просвітництва та романтизму, і національна домінанта, починається з 1771 р., коли секунд-майор Михайло Коченовський (звідси походить назва маєтку) продав свій хутір графу Рум'янцеву-Задунайському. Архітектор М. Мосцеланов, той самий учень В. Баженова, що будував інший маєток Рум'янцева-Задунайського у Вишеньках, заклав у Качанівці парк і збудував палац за принципом «розумного роблення». Колишні управляючі цим маєтком, сімейство Почек, яке чимало зробило для його упорядження, 1808 р. придбали цей маєток у сина Рум'янцева-Задунайського. А 1824 р. у володіння маєтком вступив син Ганни Почек від першого шлюбу Григорій Тарновський, який і перетворив цю садибу на місце мистецьких зустрічей.

Поза тим, зміна естетичних орієнтирів, що так точно відбилася в архітектурі й парковому будівництві Качанівки, не заперечила первісної ідеї створення в садибі ідеального простору для себе і своїх близьких. Більше того, саме в Качанівці ця світоглядна мрія реалізовувалася з новою напругою і на новому естетичному витку, в романтичній обстановці, з певним залученням масонських ідей. Адже більшість з тих, хто навідувався у Качанівку, були так чи інакше охоплені масонським способом мислення.

Загальновідомими фактами є те, що в 1835–1836 рр. Качанівку відвідував однокашник В. Тарновського – племінник старшого Григорія Тарновського, по ніжинській Гімназії, М. Гоголь, у 1838 р. сюди приїжджали художник В. Штернберг, композитор М. Глінка, історик М. Маркевич, а у 1840-і рр. тут часто бував Т. Шевченко. Таким чином, ця романтична садиба стала епіцентром мистецької творчості в тогочасній Україні, причому як любительської, так і професійної. Фрагменти опери М. Глинки «Руслан і Людмила» були створені саме в Качанівці, а перше її виконання відбулося в супроводі домашнього кріпацького оркестру Г. Тарновського. Але найцікавішим є те, що основу цього твору М. Глинки певною мірою складає масонська ідея, оскільки в Пушкінській поемі «Руслан і Людмила» химерно і, почасти, пародійно відбилися гностичні образи «Душеньки», вільного каменяря І. Богдановича і «Бахаріяни» розенкрейцера, драматурга М. Хераскова.

За великим рахунком, художньо-мистецька атмосфера в садибі Тарновських формувалася вже після офіційної заборони імператором у 1822 р. діяльності всіх таємних, а особливо масонських організацій. Разом з тим, підпільно масонство продовжувало існувати, а його політичний вплив позначився, зокрема, на діяльності Кирило-Мефодіївського товариства (1845–1847), учасниками якого були, як відомо, і Тарас Шевченко, і Опанас Маркович, які не раз навідувалися до Качанівки.

Відтак вельми поширена точка зору, що мистецька діяльність у садибах і маєтках Украї-

ни мала характер розважальний або необтяжливого дозвілля, видається некоректною. Переважна більшість того, що здійснювалося в творчому плані в усамітнених маєтках, підкорювалося фундаментальним ідеям масонського вчення, робилося відповідно до віри у Вищу істоту – Великого Архітектора, зрештою, згідно сквородинського мотто «Єстество вечно есть». Власне, тому, є підстави стверджувати, що саме духовне оновлення членів масонських лож, яке здійснювалося ними через різноманітну мистецьку, меценатську, філантропічну діяльність, заклало основи нової мистецької реальності, нового мистецького стилю і професійної творчості в Україні наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст.

-
- Крижановська О. Тасмні організації в Україні. Масонський рух у ХУІІІ – на початку ХХ ст. – К., 1998. – С. 52.
 Див.: Васильчиков А. Семейство Разумовских. – СПб., 1880.
 Бердяев Н.А. Жозеф де Местр и масонство //Новый мир. – 1990. – № 11.
 Крижановська О. – С. 52.
 Родічкін І., Родічкіна О. Сад і культура України //Хроніка 2000. – К., 2001 – № 41/42. – С. 83.
 Див. Гуревич З. История русского театрального быта. – М.–Л., 1939. – С. 159.
 Чит. за: Копержинський К. З історії театру на Чернігівщині 1750–1830 рр. //Записки Українського Наукового Товариства в Києві /Під ред. М. Грушевського. – Т. ХХІІІ. – К., 1928. – С. 426.
 Лисенко І. Українські Афіни //Україна. – 1992. – № 27. – С. 12.
 Гоголь М. Твори. – К., 1979. – С. 10..
 Єфремов С. Масонство на Україні //Наше минуле. – 1918. – № 3. – С. 9.
 Див.: Барон Н. Врангель. Старые усадьбы. – СПб., 1999. – С. 196–248.
 Див.: Веселовская А. Барон Врангель и «Наталка Полтавка» //Профиль. – 2007. – № 21. – С. 54–55.
 Дунаев А. Гоголь как духовный писатель. Опыт нового прочтения «Петербургских повестей» //Искусствознание. – 1998. –№ 1. – С. 411.

Ірина ХОДАК,
мистецтвознавець

КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО

Сучасний етап розвитку українського мистецтвознавства позначений активним процесом видання історій різних видів пластичного мистецтва. Впродовж кількох останніх років у світ вийшли «Історія української архітектури» [1], три з п'яти томів «Історії українського мистецтва» [2], один з п'яти томів «Історії декоративного мистецтва України» [3]. Прагнення науковців заповнити лакуни, спричинені ідеологічними імперативами совєтської доби, по-новому інтерпретувати еволюцію вітчизняного мистецтва цілком зрозуміле, проте, як уже відзначали рецензенти «Історії української архітектури», воно не завжди спирається на всебічне вивчення матеріалу, а головне – на народжену в результаті фахової дискусії сучасну методологію [4].

Позаяк розвиток жодної наукової галузі неможливий без саморефлексії, процес підготовки згаданих фундаментальних праць, безперечно, мав би включати етап осмислення майже столітнього досвіду написання історій українського мистецтва. Потреба у створенні «Історії історій українського мистецтва» обумовлена не лише історіографічними й історіософськими завданнями (коли, як формувалися певні підходи, концепції, поняття тощо), а й прогностичними (моделювання сучасних досліджень). На особливу увагу заслуговують ті праці, які побачили світ чи готувалися до друку в першій третині ХХ ст., коли науковий процес ще не зазнав тотального впливу марксистсько-ленінської методології. Певний поступ у цьому напрямку вже зроблено, передусім у розвідках В. Пуцка, Н. Козака, Т. Стефанишина, Я. Тараса, Л. Соколюк, предметом дослідження яких стали