

## **ДО ДЖЕРЕЛ ВИВЧЕННЯ ЦЕРКОВНОЇ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ**

Склалося так, що науковим дослідженням архітектури, як безпосереднього життєвого простору побутового середовища людини, в Україні зайнялися щойно в кінці XIX ст. Значно пізніше від появи етнографічних матеріалів, історії народу та історії літератури. Гальмівну роль в цьому відігравали тодішні політичні режими. Якщо поминути нотатки та зарисовки мандрівників в Україну, старовинні рукописи та гравюри і 8 аматорських малюнків з 1838 р. графіка Кілінського, виданих в альбомах 1853–1855 рр., то початок розробки цієї проблеми було покладено Центральною Австро-Угорською Комісією Обслідування і Охорони пам'яток мистецтва та історії у Відні з другої половини XIX ст. (на початку 1850-х рр.).

Авторами цих початкових праць і студій над українською церковною архітектурою були німці, поляки і галицькі москвофіли, недостатньо фахові в цій ділянці, відтак їхні спостереження мають суб'єктивний, суперечливий, тенденційний характер. Об'єктом досліджень була переважно Західна Україна — Галичина, Перемишлянщина, Буковина та Закарпаття. Позитивним у цьому починанні було — привернення уваги до теми та реєстрація і фіксація пам'яток.

У 80-х рр. XIX ст. було опубліковано декілька досліджень про українське будівництво, зокрема церковне, графа Войцеха Дідушицького — члена згаданої Віденської Комісії охорони пам'яток мистецтва, під опікою якого перебувала Галичина. На цю ж тему В. Дідушицький прочитав доповідь на Львівському Археологічному з'їзді у 1885 р. На цьому ж з'їзді студенти Львівської політехніки представили зарисовані ними, під керівництвом проф. Ю. Захарієвича, малюнки дерев'яних церков Галичини, і тоді ж ці малюнки з поясненнями були опубліковані в матеріалах з'їзду.

Цікаві спостереження (1895 р.) щодо українського церковного будівництва здійснив краківський проф. Соколовський, а саме: він дослідив, що основою конструкції в українському церковному будівництві (як у слов'янському взагалі)

був зруб, тоді як, наприклад, в скандинавському — стовпові рами; праосною українських дерев'яних церков були візантійські храми; головною рисою української церкви є тридільність плану і об'єму, перекриття трьох об'ємів увінчані хрестами. Знадвору церква має опасання. В середині, звичайно, українська церква розмальована поліхромно (на відміну від костелів, які оздоблені різьбою і пластикою). На думку проф. Соколовського, в українських церквах криються більш давні традиції, ніж в польських; в українській церкві візантійська традиція майже не змінилася; романтика, готика, ренесанс впливали на орнамент, на дрібні додаткові й декоративні форми, але основного стилю і характеру не змінювали.

У Росії вивченням церковної архітектури зацікавилися пізніше, ніж на Заході, і проблему цю започаткував галицький вчений Яків Головацький на матеріалі Галичини та Буковини на Першому Археологічному з'їзді в Москві 1859 р.

Починаючи з II Археологічного з'їзду в доповідях російських дослідників український архітектурний стиль змішується, або трактується в одному контексті з руським (в їхньому трактуванні — російським). Правда, на VII Археологічному з'їзді академік В. Суслов висловив думку, що між церквами України й Росії не тільки не має «спорідненої схожості», а є «історична різниця самих стилів», що «архітектура того і другого краю має свою історію». Але ця авторитетна думка й на далі залишилася проігнорованою.

Початок збиранню і студіюванню церковного будівництва по окремих місцевостях Наддніпрянської України поклада надрукована в 1888 р. в Полтаві стаття Порфіра Мартиновича і Василя Горленка «Церкви старинной постройки в Полтавской епархии». Після цієї статті в журналі «Киевская старина» з'явилися на тему церковної архітектури аж три статті (Киевская старина. 1888. № 1; № 11; 1889. № 1).

У Львові 1903 р. вийшла книжка К. Макловського про народне мистецтво, і в третій частині цієї книжки — «Костели, церкви, дзвіниці, каплиці, придорожні і надгробні хрести» — приділено багато уваги питанню та приведені численні малюнки з натури. К. Макловський в основному погоджується з поглядами проф. Соколовського, тільки першоджерелом української церкви вважає не візантійські церкви, а слов'янську хату, що складається з трьох частин: закритих сіней — бабинця, світлиці та комори — вівтаря. 1907 р. у звітах Краківської комісії поміщено ряд фотографій з дерев'яної церковної архітектури та проаналізовано різницю між українськими і польськими типами, а також зроблений аналіз восьми головних типів церков Галичини. Тоді ж вийшло ще декілька розвідок (статті Януша, В. Антоновича) про українське галицьке будівництво. Але слід зазначити, що цими матеріалами польських учених східноукраїнська наука майже не скористалася.

Початок ХХ ст. поживав зацікавлення українською старовиною. Один за одним в Україні відбуваються Археологічні з'їзди: 1899 р. — XI у Києві; 1902 р. — XII у Харкові; 1905 р. — XIII у Катеринославі; 1908 р. — XIV у Чернігові.

Після київського з'їзду з членів товариства Нестора Літописця при Київському університеті було організовано Комісію «по описанію древностей України». Члени комісії розподілили між собою певні місцевості України (Поділля, Чернігівщину, Полісся, окремі великі повіти Київської губернії і т. ін.) та після оглядової і дослідницької роботи склали в Товаристві Нестора звітні доповіді. Оскільки між членами комісії не було достатньо фахівців цієї справи і доповіді хибували, то весь зібраний матеріал було доручено опрацювати проф. Г. Павлуцькому, який згодом зробив кілька доповідей в Товаристві про дерев'яне будівництво, а потім звів результати своїх власних студій і студій членів Комісії, надрукувавши їх у виданні 1905 р. «Древности Украины» під назвою «Деревянные и каменные храмы».

Стиль українських церков проф. Павлуцький вважає своєрідним і незалежним ні від російських стилів, ні від західноєвропейських. Він доказово й переконливо доводить, що українські церкви мають стиль, який виник з будівельного матеріалу та кліматичних умов на місцевій основі й зоставався майже незмінним протягом ряду віків. У нього ввійшли форми, які вживалися у нас ще з поганських часів; правда, були елементи візантійські та східні, але вони творчо інтерпретовані в національне мистецтво. Для підтвердження своїх поглядів проф. Павлуцький уперше користується мініатюрами «Ізборника» Святослава, Псалтиря Егберта, Кенінгзбергського літопису і т. ін.

Одночасно з працями Комісії і незалежно від неї йшла інтенсивна робота в інших містах, що проводилась іншими вченими та ентузіастами. Українським мистецтвом зацікавилися не тільки вчені, а й широкі кола громадянства. Почала відроджуватися українська наука, література, мистецтво. Були активізовані творчі сили на спробу відродити українську архітектурну специфіку. В результаті маємо неперевершені пам'ятки архітектури, такі як Полтавське земство — будинок в українському стилі, який став, можна сказати, етапним у розвитку української архітектури. Ця споруда була надзвичайно високо оцінена сучасниками. Захоплення його формами викликало цілу гаму ліричних почуттів, неможливо втриматися, щоб не навести прикладного цього пієтизму, що звучить в словах одного з авторів московського журналу «Украинская жизнь»: «Первый же осмотр этого здания оставляет по себе такое же впечатление, какое оставляет первое слушание оперы Вагнера: все подробности смешиваются и исчезают, и только одна основная форма, как лейтмотив всего здания, резко запечатлевается в памяти; и при вторичном осмотре здания, опять-таки как в опере Вагнера, внимание прежде всего направляется на этот знакомый лейтмотив, и

с его точки зрения обсуждаются и оцениваются все другие части. Этот архитектурный лейтмотив, заключающийся в оригинальной форме дверных и оконных отверстий, впервые встречается нас при самом входе в главных входных дверях, где он, как и в опере, дается в самой отчетливой и ясной своей форме; потом он провожает нас по всему зданию, предстает пред нами в разнообразных сочетаниях, в новых и свежих вариациях; выходя из здания и бросая на него последний взгляд, мы замечаем, что этот же мотив торжественно звучит и в целом, в общих очертаниях архитектурных масс, сообщая зданию характер выдержанности и единства» [1]. Прекрасний храм на зразок запорізького Самарського собору, збудований на кошти архієпископа Парфенія (походженням з Полтави); а також низку статей, присвячених церковному будівництву, поміщених у цілому ряді різних журналів, наприклад:

Розвадовський у статті «Типы гуцульских церквей» висловлює думку, що прототипом дахів гуцульських церков є дахи в гуцульських хатах, а не в готичі, як думає дехто з дослідників;

– Карпович. «Малороссийское церковное зодчество»;

– М. Філянський. «Наследие Украины. Очерк южнорусского народного творчества»;

– Є. Сіцінський. «Исчезающий тип деревянных церквей Подолии» і «Южнорусское церковное зодчество»; проілюструвавши цінними малюнками, автор погоджується з проф. Павлуцьким і вважає український стиль цілком своєрідним явищем;

– В. Нарбеков («Южнорусское религиозное искусство») намагається довести, що російський церковний стиль вплинув на українські церкви;

– В. Щербаківський («Дерев'яні церкви на Україні і їх типи», «Архітектура в різних народів на Україні») доводить, що оригінальний тип чотирикутного зрубу, починаючи з поганських часів і прийняття християнства, розвивався незалежно від чужих впливів, згідно зі смаком місцевої людності і наприкінці XVII–XVIII ст. дійшов до досконалої закінченості й розвитку.

На Археологічних з'їздах і надалі оголошувалися доповіді з досліджень української церковної архітектури:

– на XII Харківському з'їзді проф. Є. Редін зробив доповідь: «Религиозные памятники искусства Харьковской губернии»;

– на XIII Катеринославському з'їзді 1905 р. проф. Г. Павлуцький доповів про «Деревянные церкви Полтавщины» і «О влиянии деревянного церковного зодчества на архитектурные формы каменных храмов в Киеве XVII–XVIII ст.» На цьому ж з'їзді В. Щербаківський мав доповідь «К вопросу о деревянной архитектуре малорусских церквей Киевской губернии XVII ст.»;

– на XIV з'їзді в Чернігові Ф. Горностаєв доповідав: «О деревянных церк-

вах Черниговской губернии»; Хв. Вовк про «Религиозные сооружения в восточной Галиции и в частности в Карпатах»; О. Новицький про «Черты самобытности в украинском зодчестве»; Г. Павлуцький «О происхождении форм украинского церковного зодчества».

1910 р. вийшла цікава праця Хв. Вовка «Старинные деревянные церкви на Вольни», в якій він вважає за можливе виокремити два еволюційні процеси в історії (еволюції) сакральної архітектури — прогресивний та регресивний.

1911 р. у восьмому випуску «История русского искусства» І. Грабаря з дванадцяти розділів два були присвячені історії еволюції архітектурних форм українських церков, написаних різними авторами: проф. Г. Павлуцьким — «Деревянное церковное зодчество на Украине» і І. Грабарем — «Деревянное церковное зодчество Прикарпатской Руси».

1913 р. і 1914 р. вийшло друком декілька статей М. Шумицького про «Український архітектурний стиль у сучасному і минулому». В той же час виходять праці В. Щербаківського: «Українське мистецтво» том 1 — альбом, в якому 84 малюнки присвячені церковному будівництву; «Ілюзійне підвищення внутрішньої високості українських церков» та «Церкви Бойківщини».

Під час окупації російськими військами Галичини 1914 р. з'являється ряд популярних розвідок, з яких важливіші: І. Свенціцького «Деревянная церковная архитектура Галиции», Г. Лукомського «Галицко-русское церковное зодчество», «Старинное зодчество Галиции», О. Трубнікова «Прогулки по Львову», В. Верещагіна «Старый Львов» та ін.

Багато для розуміння архітектури Лівобережжя дала книжка П. Фоміна «Церковные древности Харьковского края» (1916, вип. 1).

1916 р. вийшов «Курс истории русской архитектуры» М. Красицького, в якому поряд з російським подано начерк і українського церковного будівництва.

Цікаву характеристику українського стилю запропонував (1914 р.) архітектор К. Жуков: «Стиль, в якому архітектурні маси мають домінуюче значення і в якому скромність і простота загального вигляду поєднується з живописністю архітектурного цілого, обрисованого своїми, які ніде в інших стилях не повторюються, загальними лініями» [2].

Крім опублікованих матеріалів, було нагромаджено багато матеріалу в Львівському національному музеї, інших музеях, колекціях окремих архітекторів та мистецтвознавців.

Найбільш повно з'ясували стан проблеми дослідження архітектури українських церков доповіді, зроблені 31 липня 1919 р. на засіданні Секції мистецтв Українського наукового товариства у Києві, де були присутні дванадцять визначних тодішніх науковців та тринадцять гостей. Окремі реферати та протокол були надруковані.

У 20–30-х рр. ХХ ст. література з питань дослідження сакральної архітектури поповнилася новими працями О. Лушпинського, Д. Антоновича, В. Залозецького, В. Січинського. У працях таких дослідників, як В. і Д. Щербаківських, В. Січинського, М. Драгана зроблена прекрасна класифікація і систематизація пам'яток.

У радянський період з'явилися ґрунтовні дослідження Ю. Асеєва, Д. Дяченка, Г. Логвина, М. Цапенка, С. Таранушенка, які майже повністю присвячені сакральній архітектурі України. Серед них на особливу увагу, стосовно визначення особливостей української архітектури та дослідження історії питання, заслуговують праці Г. Логвина «Києво-Печерська лавра», «Собор Святої Софії в Києві», «Украинские Карпаты», «Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль (Очерк)», архітектурно-історичний нарис «Чигирин, Суботів» та ін. Поряд з прекрасними художніми описами зразків рукотворних древностей тут проводиться ґрунтовний суто архітектурний аналіз структури цих пам'яток в історичному ракурсі. Такою є книжка-путівник по мальовничих містечках Українських Карпат. Вона призначена як для зацікавленого туриста-мандрівника (адже читається майже як середньовічний роман, так і чекаєш, що в старовинних руїнах якогось замку от-от розгориться романтична колізія), так і для спеціаліста-архітектора, дослідника історичної перспективи дерев'яного зодчества. Крок за кроком занурюємось у цю напівказкову динаміку об'євів і просторів, об'єднаних характерною виражальною системою.

Г. Логвин особливо акцентує на багатстві композиційної розмаїтості давніх дерев'яних храмів і їхніх потенційних можливостях щодо наступного удосконалення: «Число возможных комбинаций срубов, различных в плане, количество верхов и заломов дает возможность создать около ста пятидесяти композиционных вариантов храмов» [3]. У карпатському дерев'яному зодчестві він розрізняє три великі архітектурні школи: бойківську, лемківську та гуцульську; подає детальні характеристики цих шкіл і цікаві міркування щодо співвідношення особливостей будування з ландшафтними особливостями. Тут же він розвиває теорію залому, як специфічної риси української сакральної архітектури, і загалом вважає, що «Возникновение верха с заламами вероятно связано с большими сдвигами в архитектурной эстетике. Такой верх наиболее полюбился народу, ибо позволял малыми средствами, при очень скромных размерах сооружений создавать храмы величавых стройных силуэтов, с торжественными интерьерами, с высотно-раскрытым внутренним пространством» [4]. Не залишається поза увагою й питання архітектурних взаємовпливів та історичних запозичень, яких зазнала карпатська сакральна архітектура впродовж віків. Серед них особливо широко відзначаються готичні впливи, впливи архітектури сусідніх народів, як наприклад, — «конховые каменные храмы возникли на Ук-

раине в XV–XVI ст. под воздействием форм молдавской архитектуры» [5].

На глобальні висновки наштовхує Г. Логвина історико-архітектурний портрет еволюції форм Києво-Печерської лаври. Так, зокрема, з часів возз'єднання 1654 р. дослідник простежує три етапи у розвитку архітектури України, втілених у пам'ятниках лаври.

Перший етап (друга половина XVII — 20-ті рр. XVIII ст.) — несе в собі всі ознаки так званого українського бароко. І визначає специфіку цього стилю в його національному забарвленні. «Своеобразие украинского барокко в том, что общие барочные принципы — любовь к пластическому решению объемов и светотеневым эффектам органически сочетаются с башнеобразной объемно-пространственной структурой украинских деревянных храмов, а мотивы барочного декора тесно переплетаются с украинскими народными орнаментальными мотивами» [6].

Другий етап, пов'язаний з утвердженням влади козацько-старшинської верхівки, характеризується героїзацією образу й ствердженням могутності й сили. Він має цілий ряд особливостей, які в архітектурі проявляються в пишності й багатстві композиції фасадів та декору, в щедрому застосуванні кольору. Широко вживається кераміка, ліплення і скульптура. Вражаюча велич надбрамних дзвіниць набуває характеру тріумфальної арки, щедро прикрашеної рельєфами, ліпним орнаментом і поліхромією. Потяг до оздоблення набуває майже «істеричного» характеру. В нішах, медальйонах витонченої форми, скрізь, де тільки можливо, з'являється обрамлення соковитого рослинного чи геометричного орнаменту, трактованого в народному дусі. І в додаток до цього — традиційне бездоганно біле тло церковної стіни, що крім філософсько-теологічного глибокого значення чистоти храму, набуває ще й естетичної якості основи, на якій яскраво виділяється живописна композиція.

Третій етап (50–60 рр. XVIII ст.) — декор стає основою архітектурно-художньої композиції.

Новий період у розвитку архітектури України, який починається з 60-х років XIX ст.: «Он характеризуется упадком в архитектуре, утерей чувства меры, эклектикой и стилизаторством» [7].

Надзвичайно цікавою є для розуміння специфіки української сакральної архітектури капітальна праця-альбом Г. Логвина «Собор Святої Софії в Києві». На основі історичних джерел, літописних пам'яток та археологічних розкопок дослідник подає надзвичайно цікаві спостереження з приводу витоків традиційного сакрального будівництва в Україні. Зокрема, окреслює еволюцію форм з елементарних складових дерев'яної споруди — зрубу-кліті, квадратної в плані, «що обумовлені доцільними прийомами заготовляння колод однакової довжини для кожного зрубу» [8]. Культуру побудови сакральних споруд

Г. Логвин виводить з найдавніших побутових будівель, якими вважає споруди Черняхівської культури. Поетапно прослідковує історію становлення храму Святої Софії в контексті реалізації всіх видів мистецтв, які знайшли в ньому своє відображення. Одночасно, зачіпає філософсько-теологічні, містичні світоглядні пласти, втілені у фресках, іконах і загальній композиції архітектурних мас.

Загалом, можна сказати, що внесок Г. Логвина у дослідження української сакральної архітектури один з найбагатших і по суті своїй відповідає тій цілі, яку переслідував вчений своїми працями — подати чітке визначення своєрідності українського сакрального будівництва в історичній перспективі.

Хоч праці Ю. Асеева й певною мірою обумовлені добре знаною класичною радянською — почасти й вульгарно-соціологічною — традицією, однак, вони утримують в собі величезний багаж відомостей, які значно збагачують фактаж до досліджуваної нами тепер проблеми. З іншого боку, його лірично-поетичне сприйняття старовинної української сакральної архітектури співзвучне тому глибоко інтимному сприйняттю храму, який і зумовив прагнення до надання цьому типу споруд стилістичної винятковості. Його настанова на музичне сприйняття мас і об'ємів вражає. Ось, наприклад, цікавий хід у порівнянні Софії Київської й Успенського собору Києво-Печерської лаври. «Основною особливістю Софійського собору в Києві є неповторна й своєрідна композиція його зовнішнього об'єму. Співвідношення між окремими формами споруд підібрано так, що собор, маючи не такі вже й великі абсолютні розміри (43 м в довжину й 55 м в ширину), здається як зовні, так і всередині більшим, ніж він є насправді. Тому виникла думка, що її часто наводять в літературі. Начебто Київська Софія була найбільшою спорудою в Європі в XI ст.» [9]. І далі автор наводить для порівняння розміри найвідоміших візантійських і романських соборів: собор Св. Марка у Венеції — 60 x 50 м; Майницький собор — 115 м довжиною; Вормський собор — 120 м довжиною; церква Ключійського абатства — 133 м у довжину й 44 м у ширину. Але вдало скомпоновані лапідарні форми Софійського собору надають йому особливої величі, а недостаючі реальні величини компенсуються геніально створеною імітацією. Ю. Асеев застосовує музичну термінологію для пояснення цього явища. «Композиція Київської Софії — це ціла симфонія форм, побудована на співвідношеннях великих і малих мас, ритмах аркад галерей, арочних віконних та дверних отворів, профільованих піластр, що членують фасади, півциркульних закомар. Всі ці форми гармонійно складають пірамідальну композицію, що завершується 13 куполами — великим центральним, 4 середніми і 8 малими» [10].

Відмінний у своїй структурі Успенський собор, який побудований трохи пізніше і є новим етапом продовження й удосконалення тієї ж традиції давнь-



оруської мурованої архітектури. Однак, його формальні ознаки дуже чітко вирізняються на тлі уже існуючих храмів. Щоб відобразити цю відмінність, Ю. Асеев знову ж таки послуговується музичними паралелями, і вони якнайкраще відображають суть цієї побудови. «Система пропорцій в Успенському соборі відмінна від Софійського. Тут вже немає тих масштабних градацій, які надають композиції споруди симфонічності. Могутній об'єм собору сприймається нерозчленованим, як єдиний композиційний акорд» [11].

Асеев визначає два основних напрямки, які панували в сакральній архітектурі XI — початку XIII ст., — візантійський та романський. Хоча тут же зазначає, що чужоземні зразки були лише орієнтиром, в межах якого втілювалось стихійне народне розуміння організації простору. Впливи позначилися на архітектурі Придніпров'я «лише в роді конструктивних прийомів і форм. Типи ж споруд, як і раніше, залишаються традиційними — а композиційно образна система розвивається власним шляхом» [12].

Дослідник також виділяє уже сформовані у цей час архітектурні школи, пов'язані між собою єдиним стильовим напрямом: три основні — київська, чернігівська, переяславська; і до них тяжіла смоленська архітектурна школа й також архітектура Волині.

Багато дає для розуміння джерел національного стилю інша ґрунтовна монографія Ю. Асеева «Архітектура стародавнього Києва», де міститься безліч посилань на археологічні знахідки та інші рідкісні історичні матеріали.

Іншого звучання набувають праці зовсім уже сучасних, нинішніх дослідників. Особливого місця серед них заслуговують монографії В. Вечерського: «Архітектура й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона», «Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України», «Втрачені святині», «Українська спадщина: Історико-культурне есе», «Глухів», «Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної України». Неординарність цих досліджень завдячує науково-методологічній базі, яка будується на працях таких визначних філософів і культурних діячів як М. Бердяєв чи Д. Донцов. У цьому розрізі найпомітнішою є книжка історико-культурних есе «Українська спадщина». Вона постала як результат багаторічної праці, результати якої публікувалися частково в журналі «Пам'ятки України». Тут В. Вечерський на початку 1990-х рр. вів рубрику «Пам'ятка шукає господаря», а також публікував інші статті, близькі цій темі. Напрямок його пошуків чітко визначався уже в цих коротких, але змістовно містких статтях, ілюстрованих рідкісними фотографіями. Ось, наприклад, як дослідник віднаходить у храмовому антуражі ознаки втілення різних видів мистецтва, відтак розглядає храмову споруду як результат культурного поступу на даному історичному етапі. «Придивившись уважніше, помічаємо характерні для України отвори дверей із

зрізаними верхніми кутами в царських і бічних вратах, пишну виноградну лозу, що обліплює колонки, наскрізну різьбу в колонах першого ярусу, з рослинним орнаментом різьблення на іконних рамах долішного ярусу, що нагадує заставки українських стародруків» [13] (у даному випадку йдеться про Спасо-Преображенський собор в Путивлі кінця XVII — початку XVIII ст.). Такими й подібними характеристиками переповнені всі його статті, вони й становлять основу для узагальнень, які знайшли місце в наступних його книжках. В. Вечерський описує не тільки існуючі церкви чи відомі руїни, в його списку налічується 322 втрачених визначних споруд церковної архітектури України.

Отже, до церкви В. Вечерський підходить як до твору мистецтва, наголошує на рисах скульптурності. Ось, як він це пояснює: «Найхарактернішою особливістю, що вирізняє українські дерев'яні храми серед будівництва всіх інших народів — це перекриття головного церковного приміщення не пласкою стелею, а баштоподібним зрубом великої висоти. Завдяки цьому принцип висотного розкриття внутрішнього простору в українському дерев'яному зодчестві доведено до найвищої досконалості. У цих будівлях завжди бачимо цілковиту відповідність внутрішнього простору і зовнішньої форми. Вони не мають головних і другорядних фасадів, а зроблені так, як скульптор творить статую, розраховуючи, що її розглядатимуть зусібіч» [14].

З іншого боку, оглядає ті культурно-історичні, народнопоетичні й метафізичні пласти української культури, які стали складовою частиною містичної символіки й знайшли відображення в архітектурі храму.

В. Вечерський зачепив також великий пласт північноамериканських українських церков, і тут його висновки досить цікаві. Адже він вважає, що українська церква в Америці, попри всю її наближеність до історичного прототипу, навіває враження мальовничого сувеніру в чужому природному оточенні. «Власне наблизитися до автентичної української архітектури не вдалося нікому. Попри найкращі наміри творців такого дерев'яного дива, як архітектурний комплекс української католицької церкви Святого Івана Хрестителя неподалік містечка Гантер в штаті Нью Йорк (США), він виглядає таким собі етнографічним міні-діснейлендом, де сучасна синтетична Америка закамфльована під неіснуючу казкову Україну» [15].

Маємо ґрунтовні праці Л. Прибеги, такі як «Кам'яне зодчество України», де подані надзвичайно докладні описи специфіки традицій української мурованої архітектури храмів. І розкішний, мистецький альбом «Храми України», який репрезентує сакральну архітектуру України у всій її неперевершеній красі.

Щодо мурованої храмової архітектури, то на цю тему маємо ґрунтовне дослідження М. Цапенка «Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII

веков». В поле свого зору автор включає також деякі більш відомі церкви Києва, які мали вплив на пізніші споруди цього типу.

Виходячи з атмосфери того часу, М. Цапенко визначає загальні творчі настанови будівничих, які втілилися в їхніх творах. «Дух времени, — пояснює він, — требовал монументальных образов. Главной задачей, особенно в XVII–XVIII ст., становится создание выразительного, впечатляющего образа, символа, памятника, содеянного народом в деле национального освобождения и утверждения национальной культуры» [16]. То ж, ще і ще раз переконаємось, як демократичність, патріотичні ідеали, глибоко зрощені в народній свідомості українців з трансцендентними, релігійними уявленнями, дістають своє яскраве, начне втілення в культових спорудах. Крім цього, автор помічає іншу рису мурованої сакральної архітектури цього періоду — близькість до російських, а подекуди й білоруських типів (він це визначає, поміж іншого, незмінною, ледь помітною цибулинкою на куполі майже всіх церков), через політичні обставини, а також і через близькість культур. Однак, з іншого боку, наполягає на величезному стихійному нуртуванні вікової традиції у формах цих споруд, їхнє безпосереднє звернення «к творческой переработке традиций архитектуры XI–XII ст., а с другой стороны, в какой-то мере они отражают стилистические черты архитектуры Западной Европы, а именно ее ренессансно-барочное направление» [17].

У колі досліджуваних споруд автор виділяє кілька типів: тип, що суміщав у собі риси культової, громадянської і оборонної архітектури, умовно названий *зальними церквами*.

Паралельно з зальним типом розвивалися трьохчасні композиції з однією розвинутою баштою-куполом.

Тип тетраконхової церкви отримав на Україні широке розповсюдження через традиційне прагнення українських зодчих до симетричної побудови будівлі.

Щодо купольності, то тут церкви розвивались у різних варіаціях: однокупольні, трьохкупольні, п'ятикупольні — побутували вони паралельно.

Серед усього цього широчезного розмаїття церков автор встановлює навіть деякі місцеві школи Лівобережжя: Стародубсько-Глухівську (трьохкупольні споруди з рисами українсько-російсько-білоруського декору); Седнево-Коропсько-Козелецьку (однокупольні споруди); Харківсько-Ізюмську (з рисами російського декору); і Густинську школу з трьох'ярусним рішенням інтер'єру (на зразок глядацького залу).

Суголосна нашій темі більш рання надзвичайно цікава стаття М. Цапенка «З історії шукань національного стилю в архітектурі». Вона опублікована у 1959 р. у науковому збірнику, й несе на собі ознаки того відомого всім досить добре періоду (вульгарно-соціологічної критики). Та незважаючи на це, в

полемічній викривальній манері автор визначає цілий ряд віх у розвитку архітектурного стилю (фіксуючи найдрібніші деталі), який і зумовив його назву «українського національного». Цікава ця стаття тим, що в часи, коли все національне викорінювалося доценту, М. Цапенко голосно заявив, що український національний стиль існував і мав свою тривалу традицію, яка проявилась не тільки в храмах, але й в спорудах побутового та громадського призначення. Він наводить цілий ряд подібних споруд. Це будинок селекційної станції в с. Носівці, Чернігівської області, школа в с. Млинах біля Лохвиці, будинок колишнього Полтавського земства (архіт. В. Кричевський), житловий прибутковий будинок у Дніпропетровську (архіт. П. Фетисов), житловий будинок у Харкові (архіт. С. Тимошенко), школа на Куренівці в Києві (архіт. В. Кричевський), художня школа в Харкові (архіт. К. Жуков), повідомляє, що існує ще ряд будинків у Чернігові.

Між іншим подає риси тієї історичної атмосфери, коли актуалізувалися пошуки національної ідентичності через перегляд спеціальної будівельної термінології: пропонувались, замість інтернаціональних, власне українські терміни (і вдалі вони були чи невдалі, то вже причини для окремого обговорення, але прецедент мав місце, і це уже важливий історичний факт, а також заслуга дослідника, який це помітив, і хай навіть в полемічному азарті, але констатував). «Щербаківський, — пише М. Цапенко, — придумав свою «самостійну» термінологію (колона — «соха», фриз — «начілок», тригліф — «трийчак» і т. ін.)» [18].

При всьому політично негативному ставленні до «націоналістичного» в українському архітектурному стилі, автор визнає його існування й потреби в науковому обґрунтуванні цієї проблеми. Сам він виводить національний стиль з археологічних знахідок і нещадно критикує так званих «націоналістів», які зупинялися лише на шестикутному вирізі вікна, визначаючи характер стилю.

В свою чергу, М. Цапенко робить досить вдалі спроби схарактеризувати національний стиль і визначити притаманні йому риси. Так, наприклад, він акцентує на величезній, незмірній ролі традиції, яка проявляється в наведених зразках. Хоча з його точки зору це є анахронізм, однак, анахронізм, який уперто інтерпретується й модернізується у різних варіаціях. Найзначнішою рисою стилю, яка визначає зовнішній вигляд споруди і насамперед впадає в очі, з точки зору дослідника, це те, що в камені імітується дерев'яна архітектура, а прийоми церковної архітектури минулого застосовуються для сучасних житлових і громадських будинків. На підтвердження цього він наводить цілий ряд будинків з дахами, які «одверто відтворюють церковні «бані». І подає ілюстрації цих будинків, на яких справді бачимо баштоподібні дахи з заломами, характерні для дерев'яних церков, особливо західних регіонів України.

Його полеміка з шестикутними вікнами дістає розвиток всередині тільки самого стилю. Так, при описі харківської школи архітектора К. Жукова Цапенко помічає, що відсутність цієї особливості зовсім не змінила своєрідної естетики споруди, а навпаки, великі прямокутні вікна відзначаються раціональністю й практичною відповідністю призначенню споруди — вносять велику кількість світла в приміщення школи. Однак, тут же він описує декоративні деталі, характерні посилюючі елементи стилю — «архаїчний ганок у поєднанні з типово модерністичними елементами».

Цікаві також його власні ремінісценції, які ці споруди навівають авторові: «Не можна відмовити цій споруді у певній мальовничості, але у ній відчувається вплив хат і господарських будівель із звисаючими солом'яними стріхами, мало співзвучних міській споруді спеціального призначення». Тут же, говорячи про широке застосування поливної кераміки, як однієї з ознак стилю, він продовжує свою думку, та вже в критичному плані: «Привертає до себе увагу та обставина, що шукаючи український національний стиль, зодчі звернулися тільки до форми народної архітектури, а не до історичної спадщини монументальної архітектури, наприклад, до форм українського бароко» [19].

Загалом стаття М. Цапенка становить надзвичайно важливий етап у дослідженні нашої теми і могла б уже на сьогодні здобути дуже широку дискусію. Тут можна було б привести хоча б досить популяризаторський сучасний архітектурний журнал (загалом архітектурної періодики у нас зовсім обмаль) «Архитектура и престиж», на сторінках якого поміщені ілюстрації сучасних найбільших міст світу. І цінне у тих зображеннях якраз те, що нас сторонніх знайомить з національним життям того чи іншого чужоземного міста, з тільки їм притаманними особливостями національної культури. Так, оглядаючи ілюстрації іспанських споруд, найперше звертаємо увагу на типовий мавританський стиль, присутній у найсучасніших будинках. Чи теж саме можемо сказати про польську, французьку, німецьку і т. ін. архітектуру, кожна з яких відзначається своєрідністю й надає містам неповторного вигляду.

Значно збагатилася історія української сакральної архітектури в останні десятиліття ХХ ст. в зв'язку з новим політичним курсом — Перебудовою, коли наше суспільство намагалося реалізувати в якнайбільшій мірі принципи відкритості до світу. Й особливо зі здобуттям державності Україною, коли стала актуальною міжнародна позиція України, її місце і значення у всесвітній культурі, а відтак почалося оприлюднення й вивчення науково-культурної спадщини української еміграції та її сучасного стану й перспектив. У цьому процесі належне місце зайняла й сакральна архітектура. Широкі кола української зацікавленої публіки отримали можливість ознайомитися з численними свідченнями й історичними документами, які збереглися дбайливими стараннями

українських емігрантів, розпорошених по всьому світові. Популяризації цих матеріалів активно посприяв журнал «Пам'ятки України». Найзначнішим з них стала публікація рідкісної експозиції фотографій зруйнованих храмів, що була представлена в Українському музеї в Нью-Йорку. Звіт про цю виставку, що належить авторству відомого американського архітектора Тита Геврика під назвою «Втрачені архітектурні пам'ятки Києва» містить, крім рідкісних ілюстрацій, ще й надзвичайно цікавий коментар, з якого можемо довідатися про події в Україні початку ХХ ст. з точки зору незалежного дослідника, якому не байдужі проблеми нашої теперішньої дійсності. Надзвичайно цікаве для нашої теми трактування Титом Гевриком періодизації архітектурних стилів. Ось його позиція: «Протягом десятого й тринадцятого століть місто Київ було центром архітектурної школи візантійського стилю. В XII–XIII ст. з'явилися впливи романського стилю, переважно з південної Європи, зокрема з Ломбардії. Завдяки класичній спадщині й освіті української еліти, барокове мистецтво й архітектура, що були вершиною мистецьких досягнень і в західній, і в східній Європі, дістали захоплену оцінку в Україні сімнадцятого століття і поєдналися тут з місцевим мистецтвом.

Вироблені в роки національної незалежності пишні форми барокової архітектури України XVII–XVIII ст. символізували певність себе й національні сподівання українського народу. Завдяки дивовижній будівельній діяльності гетьмана Мазепи, українські мистецтвознавці часто називають бароковий стиль в Україні «мазепинським стилем».

«В дев'ятнадцятому столітті в Києві, як і всюди на Україні, переважав в архітектурі російський ампір (неокласичний стиль). В останні декади минулого століття домінував перевантажений орнаментациєю стиль «віденського неоренесансу». Поява стилю «модерн» призвела до нової інтерпретації українського бароко й народної архітектури в сучасній архітектурі. Ці творчі пошуки тривали й після Першої світової війни, аж до кінця 1920-х рр. — критичного періоду в історії української культури. В цей самий час почав входити в моду новий конструктивістський стиль з широким вживанням скла, сталі й бетону» [20]. Власне з цього періоду автор починає розкривати заявлену тему свого опусу, тому, на жаль, на цьому його класифікація завершується. Та, натомість, маємо неоціненну можливість ознайомитися з українською церковною архітектурою в Північній Америці, починаючи з першої хвилі еміграції й аж до сьогодні, до модерних, вражаючих своєю граничною стилізацією церков Радослава Жука у іншій статті Тита Геврика, надрукованій у цьому ж журналі «Пам'ятки Архітектури». Однією з найважливіших рис церковної архітектури, твореної в атмосфері ностальгії за втраченою домівкою, дослідник називає «створення зорової ілюзії, яка є особливо важливим аспектом проекту і конст-

рукції рублених бань» [21]. Це є як мистецьким прийомом — принципом стилізації, так і суто психологічним, який сприяє релігійно-містичному і, в той же час, глибоко ліричному сприйняттю храмової споруди. Адже церква в умовах еміграції стала центром культурного і релігійного життя українців-переселенців. Тому американці шукають способів зберегти культурну спадщину й роблять спроби будувати дерев'яні споруди згідно з віковичними традиціями прабатьківської дерев'яної архітектури. На цьому шляху дослідник констатує два підходи до справи. «З одного боку, існує бажання застосувати, в межах наявних засобів, традиційні методи безіменних майстрів-теслярів минулих часів. З іншого — робляться творчі спроби по-новому інтерпретувати традиційну дерев'яну архітектуру, пристосовувати її до сучасних умов, використовуючи сучасні засоби і стилі» [22]. І Тит Геврик подає справді мальовничі зразки церков, які несуть в собі ознаки лемківського, бойківського, гуцульського стилів, часто повторюють зразки уже відомих українських церков з тих місць, звідки родом їх будівничі.

Якісно новий період у сакральній архітектурі американських українців прийшов з іменами таких відомих архітекторів, як І. Стецура та Р. Жук. Їхнє новаторство дослідник вбачає у перемозі над еkleктичними формами і творчому експериментаторстві зі спадщиною минулого, вживанні нових найсучасніших матеріалів для акцентування стародавніх традиційних елементів. Ось як захоплено говорить він про авторську церкву нового типу: «Одним з найкращих проєктувальників є архітектор Радослав Жук, який досягає величності церкви, уживаючи ритм і динамічну геометрію, що створюють драматичний силует на тлі неба. «Жук надає зовнішності будівлі ритму й монументальності, отже особливостей, притаманних українській стародавній дерев'яній архітектурі. Ці відголоски минулого створюють почуття тривалості традицій, хоч будівлі проєктовані з розрахунком на вживання наявних тепер будівельних матеріалів і на спорудження їх методами сьогоденної техніки» [23].

За кордоном виходило чимало праць на тему української сакральної архітектури. Маємо статті Р. Жука. В одній з них, а саме в своїй статті «Ритмічні особливості української церковної архітектури», при дослідженні й виявленні характеристики українського стилю, він шукає ритмічне співвідношення мас, вважаючи такий метод більш органічним для пошуків канонічних характеристик українського стилю. Т. Геврик багато своїх статей присвятив вивченню церковної архітектури української діаспори.

Статтю «Церковна архітектура — вчора і сьогодні» архітектора П. Паламарського було надруковано в щорічнику «Нотатки з мистецтва», що виходив у Філадельфії за 1977 р. Маємо деякі відомості про українські церкви в Польщі на території Холмщини і Підляшшя, хоч це й трагічні сторінки нашої історії,

але й вони можуть дещо додати до вивчення особливостей української сакральної архітектури, як і її історичної долі.

Наша українська сучасність приносить нові, часто зовсім несподівані проблеми щодо ставлення до сакрального будівництва, посилені ще й тією динамікою росту чисельності храмових новобудов, яка відображає зростаючі потреби населення в такого роду спорудах. Отже, з огляду на теперішній, абсолютно модерний архітектурний вигляд наших міст і традиційні, історично установлені, об'єднані стилістичними акцентами форми храму постає проблема глобального характеру щодо традицій і новаторства в сучасному храмобудуванні. Ця проблема тягне за собою цілий комплекс філософських, релігійно-містичних, світоглядних, естетичних і суто практичних рішень. На сьогоднішній день маємо й дослідників цієї проблематики. Скажімо Ю. Криворучко в статті «Західне бачення простору християнського храму» слідом за польським священником Генриком Надровським задається питанням, в який спосіб можемо визначити міру незмінності храму, «що відображає Божу присутність і змінність, яка впливає з плінності людських уявлень» [24]. Тобто бачимо, що сакральна споруда мислиться уже невіддільно від конкретного (а маємо на думці — сучасного) суспільного континууму, який передбачає єдність часо-просторових вимірів. Дослідниця перебуває в атмосфері філософського онтологічного осмислення сакральних творів архітектурного мистецтва, «сучасність» яких окреслює широким діапазоном форм від авангардних до традиційних, інтерпретованих у найрізноманітніший спосіб. Завдання, яке вона ставить перед собою, — це абсолютно зрозуміле в такій різношерстості прагнення досягнути оптимальної єдності виразу, який би не суперечив канонічному образу й розвивався у межах традиції. Внутрішня зумовленість концепції простору святині для дослідниці безпосередньо пов'язується з літургією, яка є основною формою життя християн. Висловлюється також цікава думка про придатність тих чи інших стилів для архітектури храму. Загалом стаття спрямована на те, щоб сказати нове слово у філософсько-естетичному осмисленні сакральної архітектури.

Іншого освітлення дістала проблема естетизації сучасної храмової архітектури в статті Р. Гнідця «Світло як творець просторовості в архітектурі українських церков» [25]. Він ставить собі за мету довести величезну роль світла в планувальному, функціональному і релігійному контекстах.

У дисертації Я. Кравченка «Творчі методи народних майстрів-будівничих у дерев'яній архітектурі українських Карпат XVII — початку XX ст.» (1995) вивчається та досліджується творчий метод народних майстрів-будівничих, їхня школа будівельного ремесла, інструмент, термінологічна лексика, подається іменний покажчик народних митців, зібрані їхні повір'я та інші етнографічні зарисовки.



Т. Буличева в своїй кандидатській дисертації «Архітектура сучасних православних духовних центрів на території України» (1994) розроблює науково обґрунтовані рекомендації з формування архітектури сучасних духовних центрів, ставлячи перед своїм дослідженням завдання: класифікація та номенклатура духовних центрів; визначення їх функціональної структури; визначення композиційних та об'ємно-планувальних особливостей формування духовних центрів з урахуванням їх розміщення в природному та антропогенному довкіллі; виявлення морфологічних особливостей архітектури культових центрів та допоміжних будівель духовних центрів.

Важливим доповненням до історії церковних архітектурних форм є цілий ряд праць з інших галузей науки, таких як: фольклористика, етнографія, краєзнавство і навіть історія літератури. Адже будівництво споруд культового призначення безпосередньо пов'язане з віруваннями народу, з потребою у здійсненні культових ритуалів. Отже дослідження еволюції архітектурних форм церковного будівництва постає як симбіоз духовно-психологічних, етногенетичних і культурно-історичних чинників окремишнього національного середовища. Історія української християнської церкви пропонує багатий матеріал стосовно вірувань і міфології автохтонного населення південного Причорномор'я. Це зобов'язувало дослідників, особливо духовного сану, звертати увагу на староукраїнський культурно-релігійний феномен. В добу українського відродження (особливо в другій половині XIX–XX ст.) дослідники історії української церкви, релігійних вірувань і релігійної та побутово-звичаєвої обрядовості нашого народу, стародавнього вертепного і містерійного лицедійства, апокрифів і т. п., такі як І. Франко, В. Перец, І. Свенціцький, І. Огієнко, К. Сошенко, М. Грушевський, О. Воропай, А. Шептицький та ін. вбачали специфіку української релігійної свідомості в органічному синкретизмі поганських вірувань і канонічного християнства. Саме завдяки цій функціонально значимій рисі, невлучно присутній у кожній сакральній будові, українська церква й сьогодні постає однією з тих стародавніх типів споруд, якій вдалося сконденсувати у формах не тільки безперервність історичної перспективи, але й те самобутнє розуміння образу храму, що має властивість безпосередньо вписуватись у сучасний часовий контекст.

1. А. Л. Украинский архитектурный стиль // Украинская жизнь. — 1912. — № 9. — С. 32.
2. Жуков К. На Украине и вне ея. Украинское зодчество на V-мъ всероссийском съезде зодчих // Украинская жизнь. — 1914. — № 1. — С 105–106.
3. Логвин Г. Н. Украинские Карпаты. — М., 1973. — С. 36.
4. Там само. — С. 35.

5. Там само. — С. 49.
6. *Логвин Г. Н.* Киево-Печерская лавра. — М., 1958. — С. 13.
7. Там само. — С. 20.
8. *Логвин Г. Н., Логвин Н. Г.* Собор Святої Софії в Києві. — Київ, 1971. — С. 22.
9. *Асєєв Ю. С.* Архітектура Київської Русі. — Київ, 1969. — С. 64.
10. Там само.
11. Там само. — С. 115–116.
12. Там само. — С. 115–116.
13. *Вечерський В.* Пошукаймо дослідників? // Пам'ятки України. — 1990. — № 3. — С. 20.
14. *Вечерський В.* Українська спадщина: Історико-культурне есе. — Київ, 2004. — С. 22.
15. Там само. — С. 47.
16. *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII вв. — М., 1967. — С. 12.
17. Там само. — С. 174.
18. *Цапенко М.* З історії шукань національного стилю в архітектурі // Питання історії архітектури та будівельної техніки України: Зб. наук. пр. — Київ, 1959. — С. 291.
19. Там само. — С. 301.
20. *Геврик Т.* Втрачені архітектурні пам'ятки Києва // Пам'ятки України. — 1990. — № 1. — С. 4–6.
21. *Геврик Т.* Українські храми в Північній Америці // Пам'ятки України. — 1990 — 1991. — № 4 — 1. — С. 8.
22. Там само.
23. Там само. — С. 13.
24. *Криворучко Ю. І.* Західне бачення простору християнського храму // Проблеми теорії і історії архітектури: Архитектурное наследство и дизайн: Сб. науч. тр. — Одесса, 2003. — Вып. 4. — С. 51.
25. *Гнідець Р. Б.* Світло як творець просторовості в архітектурі українських церков // Проблеми теорії і історії архітектури України: Архитектурное наследство и дизайн: Сб. науч. тр. — Одесса, 2003. — Вып. 4. — С. 86–90.