

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

**Наталія Урсу**

**Нариси з історії  
образотворчого і  
декоративно-прикладного  
мистецтва Хмельниччини**

**Навчальний посібник  
для студентів художніх спеціальностей**

Кам'янець-Подільський  
“Аксиома”  
2012

УДК 74(477.43)(075.8)  
ББК 85.12(4Укр+4Хме)я73  
У 72

**Рецензенти:**

**Ю.В.Романенкова** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецтвознавства та експертно-оціночної діяльності Національної академії керівних кадрів і мистецтв

**М.А.Печенюк** – кандидат педагогічних наук, професор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

**Л.В.Баженов** – доктор історичних наук, професор, Голова Хмельницької обласної організації Національної спілки краєзнавців України

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України  
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів  
(лист №1/11-11741 від 17.07.2012 р.)*

**Урсу Н.О.**

У 72 Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини: навчальний посібник для студентів художніх спеціальностей / Н.О.Урсу. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – 224 с.: іл.

ISBN 978-966-496-229-9

Підручник написаний для забезпечення процесу викладання спецкурсу «Мистецтво Хмельниччини» в студентів освітньо-кваліфікаційних рівнів «спеціаліст» і «магістр», розробленого у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка. Водночас, він може бути запропонований для інших університетів та інститутів регіону, а також училищ, коледжів та середніх спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Матеріали можуть використовуватися у наукових розвідках споріднених гуманітарних дисциплін (етнографія, народознавство, історія, соціологія та ін.), на лекційних заняттях з історії образотворчого мистецтва й архітектури для студентів художніх спеціальностей вищих закладів освіти, у процесі викладання навчальних предметів освітніх напрямків, пов'язаних із мистецтвом, а також можуть впроваджуватися у музейно-дослідницьку та екскурсійно-просвітницьку роботу Національних мистецьких та історико-архітектурних заповідників, туристичну практику тощо.

УДК 74(477.43)(075.8)  
ББК 85.12(4Укр+4Хме)я73

*Обкладинка: Грен О. «Подільянка». Полотно, олія.*

ISBN 978-966-496-229-9

© Н.О.Урсу, 2012

© «Аксіома», видання, 2012

# Вступ

Сучасна художня практика висунула найбільш актуальні питання сучасної культури, зокрема проблеми глибинного вивчення видів мистецтв, котрі потребують найпильнішої уваги і теоретичного переосмислення. Мистецтвознавча наука останнім часом звертається не лише до локальних явищ культури, а й вивчає ці явища комплексно, співставляючи, розташовуючи їх в залежності одне від одного і від тих процесів, котрі відбувались і відбуваються в житті суспільства. Сьогодення вітчизняного мистецтвознавства позначене новим розумінням широкого кола об'єктів і проблем українського мистецтва, переосмисленням доробку попередників, особливо в царині ідейно-теоретичного підґрунтя мистецтва.

Особливого звучання у наші часи набуває відродження духовно-мистецької, образотворчої культури, аналіз стилів, художніх течій і нуртів, місце в них людини, розуміння власного етносу, творчі прояви у різних видах візуальних мистецтв. Проблеми дослідження, охорони і реставрації мистецької спадщини актуальні для України: численні ворожі навали, міжусобиці, тривале перебування окремих регіонів у складі різних європейських держав суттєво ускладнили збереження автентичних зразків вітчизняного мистецтва.

У дослідженнях українського мистецтва тривалий час превалював історико-мистецтвознавчий підхід, який призводив до опису окремо існуючих видів мистецтв. Акцентувалися поодинокі мистецькі компоненти, особливості стилю, ті чи інші, які періодично виводилися в ранг найбільш значимих. Такий розгляд, що вже перетворився на традиційний, не міг не вплинути на мистецтвознавчі дослідження, оскільки види мистецтв, які часто взаємодіяли, досліджувалися поодиноці, у відокремленому від загальних процесів вигляді. В результаті, аналіз часткового запанував над цілим, а таке гармонійне явище, як мистецька спадщина окремо взятого регіону у всій сукупності його проявів і компонентів, зокрема духовно-метафоричного підґрунтя, майже не розглядалася і залишалася поза увагою дослідників і науковців.

Розгляд мистецтва Хмельниччини як цілісного об'єкта дослідження практично не зустрічається у вітчизняному мистецтвознавстві. Втім, художні пам'ятки, зосереджені на території області, демонструють обширний арсенал художньо-композиційних рішень, різноманітність культурних та історичних стилів, єдність і відмінність, порівняно з видатними пам'ятками на західноєвропейських теренах. Актуальність і злободенність у питанні усвідомлення себе частиною великої Європи, інтеграція української національної культури до загальноєвропейської, виховання української еліти, національних мистецьких кадрів, впро-

вадження в науку дотепер заборонених тем та нерозробленість даної проблеми зумовили розгляд такої теми, як мистецтво Хмельниччини.

Географічні межі розвідок визначені історичними українськими землями, які обіймають площу 20,6 тис. кв. км або 3,4% від площі країни. Хмельницька область належить до невеликих областей України і посідає серед них 19 місце. Вона межує з Тернопільською, Рівненською, Житомирською, Вінницькою і Чернівецькою областями. Умовно землі Хмельниччини прийнято вважати історичною територією Поділля, але більш детальний розгляд дає можливість зауважити, що південну, превалюючу частину області, дійсно обіймає Поділля, а північна частина розташована на давньоруських волинських теренах.

На початку ХХ століття північна частина Хмельницької області входила до складу історичних земель Волинської губернії і, зокрема до:

– Заславського повіту, що мав 16 волостей: волосні центри – містечка Антоніни, Білогородка, село Бутівці, містечко Гриців, село Жуків, місто Заслав, містечко Лабунь (нині – Новолабунь Полонського району), села Михнів, Нове Село, містечка Славута, Судилків, села Сульжин, Тернавка, Хоровець, Хролин, містечко Шепетівка;

– Старокостянтинівського повіту – 13 волостей: містечка Авратин, Базалія, Волочиськ, село Корчівка, містечка Красилів, Кульчини, Купель, села Маначин, Решнівка, Сквородки, місто Старокостянтинів, містечко Теофіполь, село Чернелівка.

До того ж, деякі населені пункти теперішньої Хмельницької області утворювали більшість волостей у складі Острозького повіту (із 15 – 9) з центрами: села Ганнопіль, Довжки, Кунів, містечко Ляхівці (нині Білогір'я), села Переросле, Плужне, Семенів, Старий Кривин, Уніїв (нині – Ставищани Білогірського району), а також Новоград-Волинського повіту з центрами: містечка Берездів, Остропіль, Полонне, та Кременецького повіту з центрами: містечко Ямпіль і село Святець. Детальний розгляд частини волинських земель спричинений мистецькими інспіраціями, впливом, який мала Волинь, зокрема Острозький художній осередок, на північну частину Хмельниччини. Діяльність волинських митців активно впливала на виникнення своєрідного симбіозу мистецтва південної (подільської) і північної (волинської) частин області і народження нового явища, яке зараз впевнено можна назвати мистецтвом Хмельниччини.

У книзі запропонована й відпрацьована концептуальна ідея, що міститься в комплексному аналітичному розгляді конкретного явища у різних вимірах і з різних боків. Горизонтальний вимір дозволив піддати розгляду: а) існуючі дотепер художні пам'ятки на Хмельниччині, їх мистецьке наповнення та архівні відомості про них; б) неіснуючі пам'ятки, про які у процесі розвідок були знайдені писемні та іконографічні матеріали. Вертикальний вимір дав змогу констатувати: а) часові зміни, що відбувалися з культурно-мистецькими об'єктами з плином століть;

б) стильову трансформацію видів мистецтв. Глибинно-просторовий вимір висвітлив: а) змістові та духовно-метафоричні підвалини феномена мистецької спадщини Хмельниччини у єдності з процесами, що відбувалися у суспільстві; б) потенційні можливості мистецтвознавчої та пам'яткоохоронної діяльності в галузі ревіталізації визначних зразків різних видів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва.

Необхідність досліджень і впровадження у навчальний процес матеріалів про мистецьку спадщину регіону обумовлена фактом, що в області налічується 3 заповідники (Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець», Кам'янець-Подільський історичний музей-заповідник, державний історико-культурний заповідник «Самчики»), і 9 музеїв із 3 відділами. Серед них – Меджибізький регіональний історико-етнографічний музей-фортеця, меморіальний музей А. Ахматової (Слобідка Шелехівська) тощо. Загальна кількість пам'яток археології, історії, архітектури, містобудування і монументального мистецтва у Хмельницькій області складає 2015 одиниць. На державному обліку перебуває 387 пам'яток архітектури і містобудування.

Новизна представлених у книзі розвідок підтверджується тим, що в Україні вперше глибоко різнобічно аналізується мистецький доробок Хмельниччини. Це спроба знайти місце мистецтву конкретного регіону в загальноєвропейській культурній спадщині з метою зміцнення таких необхідних країні на даний момент процесів євроінтеграції. Підручник написаний з метою забезпечення процесу викладання однойменного спецкурсу «Мистецтво Хмельниччини», розробленого в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка. Водночас, він може бути запропонований для інших університетів та інститутів регіону, а також училищ, коледжів та середніх спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Матеріали можуть використовуватися у наукових розвідках споріднених гуманітарних дисциплін (етнографія, народознавство, історія, соціологія та ін.), на лекційних заняттях з історії образотворчого мистецтва й архітектури для студентів художніх спеціальностей вищих закладів освіти, у процесі викладання навчальних предметів освітніх напрямків, пов'язаних із мистецтвом, а також можуть впроваджуватись у музейно-дослідницьку та екскурсійно-просвітницьку роботу Національних мистецьких та історико-архітектурних заповідників, туристичну практику тощо.

# Розділ I

## Сакральна архітектура Хмельниччини

Розгляд архітектури Хмельниччини ускладнюється умовами, які формувалися в регіоні впродовж століть. Насамперед, це спільна екзистенція багатонаціонального складу населення, а також численні навали, що вносили своє забарвлення у зодчество міст і містечок краю. Історична, геокліматична та культурологічна специфіка визначили стилістику й типологію *сакральної, оборонної та світської* архітектури. У свою чергу *сакральна* архітектура Хмельниччини містить споруди різних релігійних конфесій: православні, католицькі, іудейські, ісламські; *світська* – представлена численними палацами й маєтками, що є унікальним прикладом вдалого синтезу ландшафтно-паркового мистецтва та зодчества, а також спорудами громадського призначення і житловими будинками; *оборонна* – підрозділяється на фортифікаційні комплекси та храми-фортеці.

Неоднорідність етнічного складу населення України зумовила різницю у віросповіданнях і тривале співіснування різних конфесій. Конфесійні відмінності стали причиною типологічного розмаїття культового будівництва та його розвитку в кількох відносно незалежних напрямках. Внаслідок цього кожен тип культових споруд (церква, костел, синагога, мечеть) відрізнявся об'ємно-просторовою структурою, стилістичними особливостями та певним ареалом і хронологічними межами поширення, посідаючи неоднозначне місце в картині еволюції цього виду будівництва.

### 1.1. Православні храми

Розташування України на перетині торговельних шляхів, на своєрідному перехресті культурних впливів Заходу та Сходу, сприяло обміну ідеями й досягненнями в галузі мистецтва й архітектури, відображенню в монументальному будівництві європейських стилів. Їх поєднання з традиціями регіональних художніх шкіл, що походили від давньоруського зодчества, зумовило створення низки видатних храмів. Достеменно невідомо, скільки православних храмів існувало на Хмельниччині: переважна більшість останніх не збереглась, а відома нам лише за іконографічними джерелами.

В період князювання Коріатовичів постала одна з найменших триконхів – церква св. Апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському. Дотепер збережена висока мурована огорожа з брамкою, в якій можна побачити різьблені білокам'яні блоки вторинного використання. Наприкінці XVIII ст. стіни були укріплені контрфорсами, а у 1834 р. до західного фасаду прибудована дзвіниця в стилі класицизм. Прямокутна в плані нава з двома напівкруглими конхами завершується на сході півкруглою апсидою. В інтер'єрі церкви збереглися фрагменти унікальних фресок XVI ст., які неможливо переоцінити, оскільки вони дають уявлення не тільки про внутрішнє оздоблення храму, але й про особливості подільської середньовічної школи малярства. Знайдені архітектурні сюжети вірогідно мали відношення до Кам'янця. Яскрава та лаконічна палітра з домінуючими вохристо-червоно-коричневими кольорами, архітектурний малюнок, світлотіньові ефекти, дрібні архітектурні деталі є джерелом для вивчення як техніки середньовічного подільського малярства, так і забудови середньовічного Кам'янця.



*Православна церква св. Миколая у Кам'янці-Подільському, раніше вірменська каплиця. Фото М. Грейма кінця XIX ст. (з бібліотеки університету в Лодзі (Польща))*

Свою історію найдавніший православний храм міста Хмельницького (Проскурова) – собор Різдва Богородиці, що знаходиться на початку вулиці Соборної, розпочинає з далекого XVII століття. Є відомості, що ще у 1670-х роках саме на цьому місці стояла невеличка дерев'яна церква. Такою вона залишалася до початку XIX століття. Після пожежі 1822 року, коли згоріли майже всі будівлі старого Проскурова (в тому числі й дерев'яна Різдво-Богородицька церква), було вирішено церкву не відновлювати, а побудувати на її місці кам'яний собор. Будівництво собору взяла на себе держава, «высочайше ассигновав» на цю справу 60 тис. карбованців. Спорудження собору почалося у 1835 році, а вже 15 травня 1837 року він був освячений. Площу навколо храму оточував цегляний мур довжиною 196 м; дзвіниця мала чотири великих дзвони (найбільший важив 320 кг). У 1932 році із соборної дзвіниці зняли дзвони, які пішли на переплавку для потреб «індустріалізації», а з початку 1937 року, під тиском адміністративно-



*Сутківська православна церква Покрови Пресвятої Богородиці.  
Фото М. Грейма (з фондів Національного музею в Кракові)*

карних органів у соборі припинили богослужіння. У серпні 1937 року вийшла офіційна постанова про закриття собору Різдва Богородиці. Після 1937 року собор тривалий час використовували спочатку як склад, згодом як архів. У 1980-х роках чиновники вирішили реконструювати приміщення архіву (тобто собору) під музей атеїзму, а з 1989 року храм Різдва Богородиці знову відчинив двері перед віруючими. Церква зберегла свій первісний вигляд та є найстаршою спорудою міста Хмельницького.

Свято-Покровський кафедральний собор – головний православний храм міста Хмельницького (Українська православна церква) сягає своєю історією середини XIX століття. У XVIII-XIX століттях ця частина міста, де нині височить собор, вважалася окраїною Проскурова і 1824 року, згідно генерального плану забудови міста, була відведена під християнський цвинтар. Приблизно у ті ж роки в центрі цвинтаря побудували невелику церкву, освячену на честь Покрови Пресвятої Богородиці. За радянських часів Покровська церква була занедбана. 23 грудня 1938 року за рішенням президії Проскурівської міськради «цвинтарна церква по вул. Фрунзе підлягає закриттю...». Відродження церкви почалося лише наприкінці 1980-х років. На місці старої церкви було споруджено новий храм. 14 січня 1992 року відбулось урочисте відкриття та освячення Свято-Покровського кафедрального собору.



У Проскуріві функціонували дві церкви для військових. Перша з них – церква Андрія Первозваного, споруджена наприкінці ХІХ століття як полкова церква 35-го Белгородського драгунського полку, який у 1880-х роках був переведений на постійне місце дислокації до Проскурова. Полкова церква діяла до 1920 року, а з перших років радянської влади храм використовували як спортзал. Лише у 1991 році було відновлено богослужіння у православному храмі Андрія Первозваного. Друга – Свято-Георгієвська – споруджена у 1897-1898 роках (дата викладена цеглою на будівлі храму) як полкова церква 46-го піхотного Дніпровського полку та освячена на честь апостолів Петра і Павла. Полк розквартирувався в місті з 1875 року і спершу дислокувався на колишній Хлібній площі (нині – сквер імені Шевченка), де під казарми переобладнали торгові крамниці і склади, а Ярмаркову площу пристосували під плац. Саме на цьому плацу довелося марширувати молодому підпоручику, майбутньому відомому письменнику Олександрі Куприну, який у 1890-1894 роках проходив службу якраз у цьому полку. У 1893 році 46-й полк переїжджає в новозбудовані казарми за залізницею (передмістя Дубове). Згодом була збудована й полкова церква, яка діяла до 1920 року. Богослужіння у храмі відновлено у 1996 році турботами архієпископа Антонія. Добудовано дзвіницю, впорядковано прилеглу територію, а саму церкву освячено на честь Георгія Побєдоносця. Розташована вона на розі вул. І. Франка та Л. Толстого.



*Миколаївська церква на Новоміському ринку Ізяслава (з малюнка поч. ХХ ст.)*

До давніх типів оборонних триконхових храмів України відноситься Покровська церква в с. Адамівка Віньковецького району, головний об'єм якої складається з бабинця, нави з двома невеликими півкруглими конхами-апсидами з півночі й півдня та витягнутої на схід напівкруглої вівтарної частини. До бабинця примикає квадратова в плані, двоярусна дзвіниця, завершена чотиригранним шатровим верхом. Церква є унікальним прикладом триконхового храму XVIII ст.

Наприкінці XVII ст. у південній вірменській частині Кам'янця-Подільського знаходився ще один православний храм – церква св. Миколая. Це кам'яна, однонавова, одноапсидна церква. Внутрішній об'єм перекритий коробовим склепінням з чотирма розпалубками та конхою з однією розпалубкою в апсиді. Перед центральною частиною західного фасаду зведено невисокий дерев'яний тамбур. Простота об'ємно-розпланувального рішення пам'ятки в синтезі з декором (білокам'яним різьбленням) відносять її до знакових об'єктів пізньороманського зодчества.

Спархіяльним архітектором у 1832 році був Антон Островський. За його проектом в 1835 році проводилася реконструкція Троїцького монастиря. У 1838 р. було завершено будівництво церкви в ім'я Антонія і Феодосія Печерських на другому поверсі Троїцького монастиря і облаштовано кімнати для настоятеля, а в 1851 році під наглядом А. Островського і керівництвом кам'янецького купця 2-ї гільдії Іцко Аксельруда розпочалося будівництво Георгієвської церкви. Стилїстика церкви відповідає давньоруським архітектурним традиціям. Проте, місце і композиція надбрамної дзвіниці продиктовані традиціями українського зодчества. Оздоблення фасадів дзвіниці виконано у відповідності до архітектурного декору церкви. Загалом пам'ятка характерна для русько-візантійського напрямку в зодчестві XIX ст. Упродовж 1864-69 років за проектами архітектора Михайла Романовича побудовані кам'яні церкви у восьми подільських селах. Спархіяльним архітектором з 1866 по 1877 роки був Дмитро Освальд. Наймасштабнішою його роботою була перебудова кармелітського костелу в Казанський собор, яка тривала з 1867 по 1878 рр.

У 1865 році до Подільської губернії було відряджено архітектора Віктора Жайворонкова для будівництва православних церков у поміщицьких садибах. Впродовж 1865-1870 років у Подільській губернії ним було збудовано вісім кам'яних та п'ять дерев'яних храмів, а перебудовано сімнадцять кам'яних церков. У Кам'янці В. Жайворонков керував реставрацією церков при архієрейському будинку та духовному училищі.

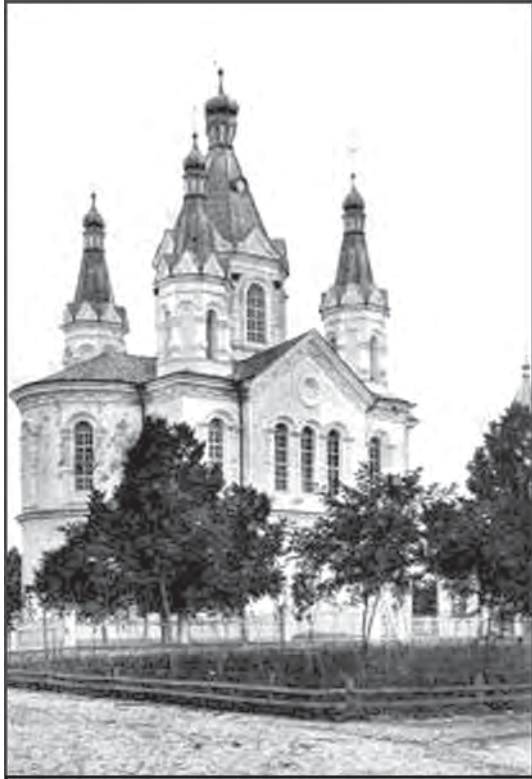
У 1875 році посаду молодшого архітектора Подільського будівельного відділення обійняв 24-річний Костянтин Введенський. З 1877 по 1880 рр. К. Введенський був спархіяльним архітектором. У цей період він займався розбудовою архієрейського будинку з церквою в Кам'янці-Подільському.

З 1884 року посаду єпархіального архітектора обіймав В. Сазонов. Основна його діяльність була спрямована на будівництво церков в повітах Подільської губернії. Під його наглядом за типовими проектами постали кам'яні церкви в с. Садки Ямпільського повіту і в м. Муровані Курилівці. Дерев'яні храми були збудовані в десяти подільських селах та в Ярмолинцях. В губернському центрі за проектом В. Сазонова була збудована кам'яна дзвіниця з брамою на міському кладовищі. В цей же час було зведено приміщення жіночого духовного училища в м. Тульчині.

Серед православних церков Ізяслава у ХІХ ст. найчастіше згадується Соборна церква Різдва Христового, що розміщувалась у Старому місті, будівництво якої було розпочато в 1823 році. Зсередини церква була опоряджена й декорована на зібрані віруючими добровільні пожертви. Внутрішній простір оздоблено двоюрусним іконостасом. Церква була кам'яна, вкрита бляхою і пофарбована мідянкою. При ній – мурована на 4 стовпах дзвіниця. В інтер'єрі церкви облаштована каплиця Преображення Господнього. Також згадується цвинтарна церква Успіння Пресвятої Богородиці, зведена у 1800 році. Залишилися відомості, що вона була дерев'яна, маломістка, ветха.

Ще дві церкви існували в місті: одна – Святителя і Чудотворця Миколая у Новому місті, побудована 1861 року, мурована в ансамблі з такою ж дзвіницею, друга, цвинтарна – св. Архистратига Михайла, споруджена у 1869 році з дерева з такою ж дзвіницею. В першому храмі начиння і богословських книг містилось достатньо, але ризниця була мізерна. Церква мала благодатну, особливо шановану ікону Святителя Миколая. Ця Свято-Миколаївська церква побудована на місці зруйнованого від ветхості дерев'яного храму, зведеного у 1766 році. У церкві Архистратига Михайла знаходилася школа грамотності.

Окрему нішу в православному зодчестві краю складають дерев'яні церкви. У храмовому будівництві Поділля ХVІІ-ХІХ ст. утвердилися два типи церковних споруд – тризрубові одноверхі та тризрубові триверхі, хоча,



*Георгієвська православна церква у Кам'янці-Подільському*

за історичними джерелами, були й п'ятизрубові п'ятиверхі. Для західного Поділля характерні тризрубові одноверхі храми з розвинутим опасанням на кронштейнах.

Хрестовоздвиженська церква 1799-1801 рр. в м. Кам'янці-Подільському Хмельницької області – один з кращих зразків тризрубових одноверхих храмів західного Поділля. Церква являє собою типовий для Поділля об'єкт культового зодчества з широким і високим триярусним центральним зрубом. Композиційною домінантою храму є квадратний у плані середній зруб-нава – зі стрімким восьмигранним наметовим верхом на невисокому восьмику. Перекриття вівтарної частини і бабинця пласкі. Значно менші, також квадратні в плані, рівновисокі зруби бабинця і вівтаря мають плоскі стелі і покриті двосхилими дахами з фронтонами. Широке піддашся, підтримуване випусками вінців зрубу, посилює монолітність об'єму споруди, створює ритм горизонтальних членувань, узгоджений з пропорційною будовою форми храму. В інтер'єрі висотно розкритий простір нави поєднано з бабинцем через арку-виріз. Хрестовоздвиженська церква – яскравий приклад подільської школи народного дерев'яного зодчества.

Ще одна тризрубна, триверха дерев'яна церква (Михайлівська) зведена у 1769 р. в с. Зіньків. Вдало знайдені пропорції зрубів, пластичність завершальних частин, гонтове покриття заломів церкви виводять пам'ятку в ряд видатних зразків подільської школи дерев'яної народної архітектури України. В об'ємі церкви в Зінькові домінує восьмигранний зруб нави, до якого, відповідно, зі сходу та заходу примикають рівновисокі гранчасті зруби вівтаря та бабинця. Через заломі восьмику зрубів звужуються й завершуються восьмигранними наметовими покриттями. Стрункі форми храму посилюються вертикальним шалюванням стін.

Традиції подільської та волинської шкіл храмобудування переважно простежуються і в пластичному трактуванні об'ємів Воскресенської церкви в Старому Кривині, побудованої 1763 року. Прямокутні у плані зруби бабинця, нави та вівтаря тут також завершуються восьмигранними покриттями на восьмикуках з одним заломом та оперізуються широкою галереєю. Водночас, децю присадкуваті завершення церкви споріднюють її з традиціями волинської школи.

Народна архітектурна школа північного Поділля представлена на Хмельниччині Михайлівською церквою в с. Велика Радогоща Ізяславського району. Дерев'яна церква із дзвіницею зберегли архаїчні риси в трактовці головних об'ємів та інтер'єру. Одним з найбільш характерних зразків волинської школи народної архітектури є Воскресенська церква в с. Старий Кривин Славутського району, зведена у 1763 році.

Характерною для класицизму є планово-об'ємна структура Іоанно-богословської церкви в с. Маків Дунаєвецького району, зведеної у 1839-1862 рр. Церква представляє собою ротонду, десять внутрішніх стовпів

якої поставлені по колу та об'єднані арками. Стовпи є опорою для циліндричного світлового барабана з куполом. Стрілчасті вікна в стилі неоготики оздоблені на барабані дрібним профілюванням. Під карнизом проходить декоративний поясок з різьбленням рослинного мотиву. Об'єкт є пам'яткою в стилі класицизму з характерною для Поділля готичною ретроспективою.

Самобутнім рішенням окремих архітектурних і конструктивних елементів вирізняється скельний монастир кінця XII – середини XIV ст.ст. у селі Бакота Кам'янець-Подільського району. Збереглися руїни монастиря в двох рівнях з Михайлівською церквою. У верхньому рівні монастиря розташований вхід, що являє собою печеру у вигляді вишуканого гвинтоподібного приміщення, що спускалося донизу в два оберти. Нижній монастир складався з ряду скельних келій і двоярусної церкви, стіни якої були розписані водяними фарбами.

Таким чином, у православних храмах Хмельниччини простежується розмаїття просторових вирішень. Перша лінія розвитку сакрального будівництва спиралася на спільні з дерев'яними церквами принципи побудови тридільних споруд. Друга лінія наслідувала структуру хрестово-купольних храмів княжої доби. Одночасно на архітектуру храмів краю впливали європейські стилі – готика, ренесанс, бароко, класицизм. Триконхові храми Поділля, зокрема Хмельниччини, часто не мали висотно розвинених верхів, як-от згадана вище Петропавлівська церква в Кам'янці-Подільському, лаконічна архітектура та розпланувальні особливості якої полягають у тридільності, наявності західної оборонної башти та напівкруглої апсиди. Ознайомлення з традиційними дерев'яними храмами Хмельниччини дає підстави стверджувати, що впродовж тривалого часу тут зберігалися переважно тризубові одно- чи триверхі церкви. Традиція будівництва тризубових, з високими завершеннями храмів побутувала не тільки на східному порубіжжі регіону, а й у центральній частині, про що свідчать кілька вцілілих церков на Хмельниччині. Православні храми Хмельниччини представляють як муроване, так і дерев'яне зодчество, а також демонструють розмаїття стилістичних проявів.

## 1.2. Католицькі костели

Зодчество католицьких храмів регіону пройшло складний шлях формування та художньо-стильових перетворень.

В історії створення та існування католицьких осередків в регіоні одну з головних ролей відігравали бенефактори, що жертвували великі гроші не лише на підтримку ченців, але й на фундаментальні архітектурні заbudови, оздоблення та наповнення необхідними речами храму і монастиря. Добродійні пожертви врятували для наступних поколінь пам'ятки світової архітектури, а з ними й духовно-мистецький культурний шар. Серед подільських добродійців слід відзначити великий внесок у справу підтримки сакральних пам'яток родин Потоцьких, Гумецьких та Грохольських.

Творці переважної більшості католицьких храмів на територіях теперішньої Хмельниччини залишаються анонімними. Істотний вплив на характер архітектурних споруд регіону у XVIII ст. мала насамперед Подільська (Я. де Вітте, В. Ріше, Я. Й. Кампенхауз, К. (Dahlke) Дальке та ін.) архітектурна школа. Запрошували також іноземних зодчих, наприклад, Я. Деламарса, Ф. Плациді, К. Гронацького, В. Ленартовича та ін. Констатовано групування у творчі ансамблі та праця на окремих архітектурних об'єктах митців різних країн і представників різних художніх спрямувань, що породжувало дуалістичний характер творчої спадщини, взаємозв'язок української й польської культур, ремінісценції нашарувань західноєвропейського мистецтва.

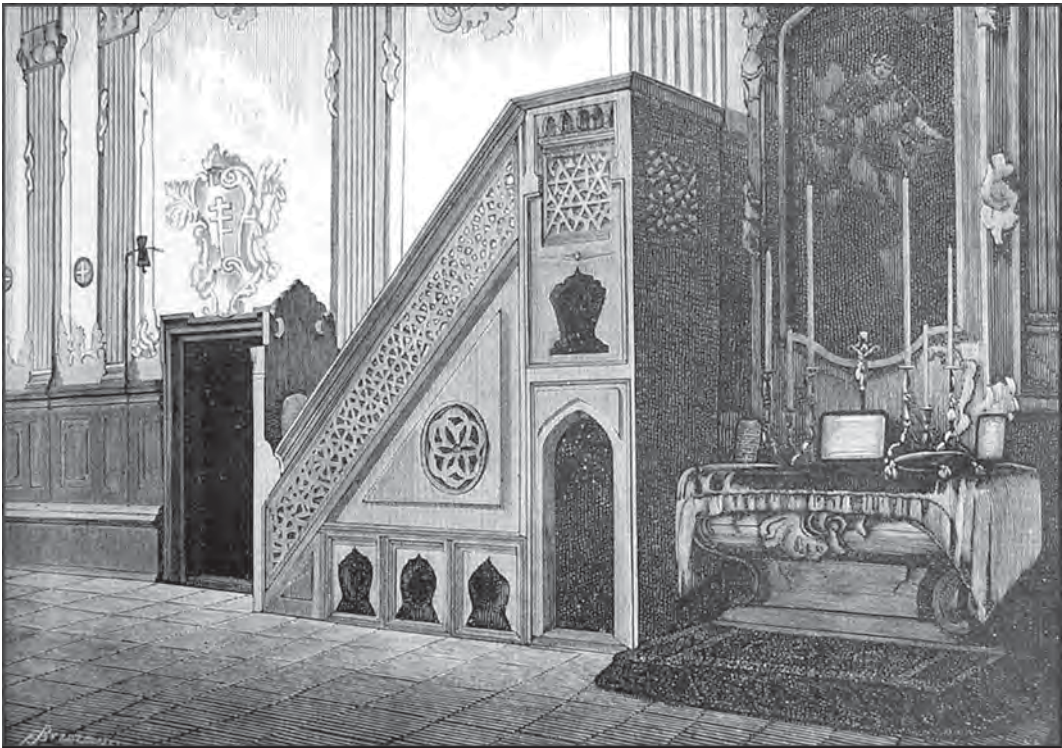
Більшість давніх католицьких храмів на території Поділля була дерев'яною. Недовговічність архітектурних об'єктів із такого матеріалу, неможливість належного захисту від ворогів, численні пожежі, що знищували дерев'яні храми та монастирські споруди, примушували шукати більш надійні будівельні матеріали. Вбираючи західноєвропейські новації в галузі архітектури, зодчі у процесі будівництва католицьких храмів почали використовувати камінь та обпалену цеглу. На території Поділля цегляно-кам'яне будівництво розпочинається досить рано.



*Костел св. Анни поч. XX ст.  
у Хмельницькому. Нині не існує*

Головним будівельним матеріалом виступав тесовий камінь різних, залежно від місцевості, відтінків.

Склепіння пресбітеріїв, нав, каплиць і нартексів, як правило, мурувалося з червоної обпаленої цегли. В Україні зустрічаються приклади використання в забудові вапняку, черепашнику, пісковіку; часто можна побачити кладку стін з комбінованих твердих матеріалів. В кладці деяких храмів, зокрема в забудові Кам'янецьких домініканок, спостерігається змішаний склад з каміння і цегли, які розташовані несиметрично і нерегулярно, що свідчить про використання для зведення будь-яких підручних матеріалів. Мурування кам'яних сакральних споруд поживалося після турецької навали XVII ст., хоча на початку згаданого часу регіон уже мав їх достатню кількість (Шарівка, Летичів, Кам'янець-Подільський та ін.). Активніше почав використовуватися черепашник та пісковик, що добувався у каменоломнях Китайгорода, Зінькова, Скали-Подільської тощо; впроваджувалися мармурові та алабастрові архітектурні компоненти (кар'єри в Чернокозинцях); підлога у храмах викладалася з більш твердого, шліфованого привозного теребовлянського каменю темно-зеленкуватих і фіолетово-червонуватих відтінків. Різьблені прикраси фасадів, скульптури, що їх оздоблювали, та вівтарі в інтер'єрах вико-



*Інтер'єр з турецькою казальницею по-домініканського костелу св. Миколая у Кам'янці-Подільському. Гравюра з фотографії М. Грейма*

нувалися з м'якого пісковика (Кам'янець-Подільський, Смотрич та ін.). Гіпсові гори розробляли у Кам'янецькому повіті (Чорнокозинці, Кудринці, Шустівці, Милівці).

Варто зосередитися на ще одному важливому факторі – природних характеристиках місцевостей та їх впливах на розташування сакральних споруд. Через кліматичні умови дуже поширеною на Поділлі була вільна забудова. Житловий будинок ставився подалі вулиці. Подібну тенденцію можна спостерігати в розміщенні переважної більшості костелів на подільських землях. Це уможливило фіксування впливу місцевих національних будівельних традицій у процесі зведення римо-католицьких забудов.

Ядром католицької забудови Старого Кам'янця-Подільського була катедра св. Апостолів Петра і Павла. Вона постала на початковому етапі формування католицької громади міста. Після 1434 р., коли Кам'янець набув офіційного статусу столиці Подільського воєводства Королівства Польського, з'явилася підстава реконструювати катедру, яка постраждала від пожежі 1420 р. Реконструкція корпусу нав супроводжувалася перебудовою східної частини, де замість ймовірної апсиди, що наслідувала прототипи литовських православних храмів, постав сильно видовжений в плані прямокутний з гранчастою апсидою класичний католицький пресбітеріум – так званий «капличний хор». В місці сполучення центральної нави і пресбітеріуму над високим костельним дахом підносився брандмауер, увінчаний сигнатуркою. Головний вівтар у капличному хорі був присвячений розіп'ятому Христу, бічні вівтарі в північній і південній навах – Святій Трійці та св. Яну Непомуку. На західному фасаді прибудовано квадратну в плані каплицю, типово ренесансну. У результаті низки розбудов, виконаних упродовж XVI – першої половини XVII ст. кафедральний костел св. апостолів Петра і Павла втратив лапідарність форм, проте став монументальнішим, пом'якшеним ренесансними ремінісценціями. Кам'янецька катедра була найзначнішим католицьким храмом не лише у Кам'янці, але й на Поділлі. З 1813 по 1831 рр. міським



*Головний вівтар по-домініканського костелу св. Миколая у Кам'янці-Подільському. Фото М. Грейма кінця XIX ст. (з фондів бібліотеки Польської академії майстерності у Кракові)*



архітектором Кам'янця-Подільського був Семен Учта. За його участю була здійснена перебудова францисканського костелу в архієрейський будинок. За його ж проектом на цьому будинку була зведена баня. Семен Учта виступив автором інтер'єрів кармелітського і домініканського костелів. Під його керівництвом здійснювався ремонт основи – балансира статуї Діви Марії на мінареті кафедрального костелу, яка після влучення в неї блискавки значно нахилилася і загрожувала падінням.

З 1848 до 1859 рр. на посаді губернського архітектора перебував Микола Карчевський. Йому належать проекти багатьох будівель в Кам'янці і в губернії. В 1839 р. він закінчив Петербурзьке будівельне училище і почав виконувати в Кам'янці обов'язки губернського архітектора. У 1848 році його офіційно затвердили на цій посаді, де він працював до 1859 року. Під безпосереднім керівництвом М. Карчевського в губернському центрі була проведена реконструкція римо-католицького костелу (влаштовано дві бані), перебудовано будинок казенної палати, переобладнано міський театр, перебудовано будівлю для арештантської напівроти у фортеці.

Відмінною рисою більшості католицьких мурованих споруд на теренах сучасної Хмельниччини був виражений фортифікаційний характер, котрий посилював враження аскетизму і суворості костелів. На Поділлі можна навести багато прикладів включення сакральних споруд в оборонну систему міст або замків (Кам'янець-Подільський, Летичів, Меджибіж та ін.).

Унікальна пам'ятка мурованої оборонної архітектури, Шарівський подомініканський костел, сягає своєю історією початку XVII століття. Він є однією з найбільш ранніх кам'яних споруд католицького будівництва на території Поділля. З метою захисту від ворогів, костелу було надано виразний оборонний характер, на що вказує розташування забудови; міць і товщина стін; особливості розміщення та величина вікон; компактна,



*Головний вітвар Летичівського костелу Успіння Богородиці. Гравюра виконана у Парижі (з фондів Національного музею у Кракові)*

зібрана в один вузол, структура; радше суворий фортечний, ніж сакральний вигляд, etc. Найдавніша частина костелу, перетвореного на церкву, – дзвіниця, споруджена як оборонна вежа на Кучманському шляху. Первісно вона була п'ятиярусною, майже квадратною в плані (8,8×9,4 м). Горішній ярус її містив периметральну галерею, що оперізувала вежу ззовні; вона спиралася на консольні балки з довгими підкосами, а ті, в свою чергу, – на випущені з мурування бруси, гнізда яких розміщувалися між третім і четвертим поверхами башти. Перекривалася вежа високим наметовим дахом з гонтовим покриттям. Над входом до першого ярусу, із заходу, був дерев'яний машикуль (від його конструкції також залишилися гнізда в муруванні). Перекриття вежі були пласкі, балкові; в долішніх ярусах балки спиралися на обрізи стін, у горішніх – входили в гнізда в муруванні. Долішні два яруси не мали отворів, горішні – мали стрільниці.

Летичівський храм – прямокутний в плані, з підкресленим вертикальним членуванням мас, на перший погляд, не має нічого спільного зі спорудами фортифікаційного характеру. Зі сходу однієї з ним висоти – п'ятигранна видовжена в плані апсида. З півночі та півдня розташовані дві низькі каплиці. Над головним, західним фасадом влаштований фронтон з декорацією у вигляді волот і кам'яних ваз. Аналогічні вази, розміщені на схилах даху, відмічають межу нави й апсиди. Над ними, на даху, влаштована вежка з фігурною банькою. Вхід здійснювався через притвор з портиком на заході. Порттик складається з двох масивних стовпів, фігурного фронтона і відкритих на три боки прорізів, центральний з яких – арочний. Його оздобленням є круглі ніші, архівольт, кутові пілястри. Проте, аналізований храм має яскраві фортифікаційні риси – під карнизом збереглися ключеподібні бійниці – сліди пристосування споруди до оборонних цілей.

Декілька частково збережених до сьогодні сакральних споруд було побудовано наприкінці XVI – початку XVII ст. Подільські храми – св. Миколая в Кам'янці-Подільському, Успіння Пресвятої Діви Марії в Летичеві, Благовіщення Діви Марії в Шарівці.

Більшість католицьких храмів в регіоні вимуровано з каменю і побудовано з використанням першозразкової базилікальної системи, яка має видовжену в плані форму – прямокутник, нероздільний або поділений на три нави. Сакральні споруди можна умовно поділити на три групи: базилікальні, псевдобазилікальні і залові, або однонавові храми.

Незважаючи на єдність планової схеми, кожний храм мав оригінальний зовнішній та внутрішній вигляд, що досягалося різницею у пропорціях, відмінностями у системі перекрыттів, характером декоративного оздоблення.

В цілому, можна зауважити відсутність складних просторових рішень і планів, за деяким винятком пізніше зведених (XVIII ст.) костелів, непоодинокі прояви провінційного нашарування, вплив місцевих будівельних традицій. Архітектурні об'єкти центричного плану на Хмельниччині відсутні.

До псевдобазилікальних споруд відноситься центральний храм Подільської контрати отців домініканців у Кам'янці-Подільському, котрий вирізняється більш складною конфігурацією. Бокові нави ненабагато нижчі головної, яка не має власних вікон, що відрізняє споруду від автентичної базиліки. Бокові нави мають окреме пульпітове покриття, трохи нижче від даху наосу, котрий характеризується чітко визначеною мансардовою структурою. Архітектоніка бокових нав ускладнена двома симетрично добудованими каплицями кубічної форми, увінчаними банями зі світловими ліхтариками (латернами), і третьою, зі склепінням циліндричної форми. Дах над головною навою і пресбітерієм суцільний; лише тригранна форма апсиди та конхи над нею дозволяють простежити місцезнаходження головного вітваря.

Прикладом тринавової структури побудови є зведений у 1750 році на території садиби костел св. Йосифа з прилеглим монастирем місіонерів в Ізяславі. Його було споруджено за проектом архітектора Паоло Антоніо Фонтана навпроти «нового замку» і завершено до 1760 року. Ансамбль складається з костелу, що у плані являє собою тринавову базиліку з трансептом й прямокутною вітварною частиною. На сході вітвар оточує двоповерховий об'єм, рівний за висотою боковим навам. Центральна нава, трансепт і вітварна частина вище бокових і композиційно утворюють об'ємний хрест. На заході, по сторонах фасаду, стоять трьохярусні башти, що з'єднані з основним об'ємом будівлі двоповерховими переходами, які створюють у плані четверту частину окружності. Цікаво, що взірцем для його просторової структури слугувала церква Сан-Карло-ай-Катінарі у Римі. Костел св. Йосифа за своїми стилістичними ознаками є яскравим прикладом архітектури зрілого бароко. Це виявилось в композиції об'ємів, характері розуміння внутрішнього простору, пластиці стін і архітектурної декорації. Типово бароковим є і зв'язок споруди з навколишнім середовищем,



*Головний вітвар по-тринітарського костелу Пресвятої Трійці. Фото М. Грейма кінця ХІХ ст. (з фондів бібліотеки Польської академії майстерності у Кракові)*

особливо відтворений у композиції західного фасаду, що плавно вигинається й утворює курдонер, відкритий в сторону замку і, в далекій перспективі, до річкової пойми та Старого міста. Башти по краях курдонера перегукувалися з третьою домінантою – фігурою Богоматері на високому й пишному бароковому п’єдесталі, що стояла перед центром фасаду і надавала загальній композиції цілісності й завершеності. З півдня до костелу прилягала будівля монастиря, що складалася з пари корпусів, які утворюють обширний, оточений галереєю клуатр. Корпуси цегляні, двоповерхові, з підвалами. Над західним крилом у другій половині XIX ст. надбудовано третій поверх.

Варто також розглянути ще дві сакральні споруди міста Ізяслава. Близько 1599 року за наказом князя Януша Заславського архітектор Якуб Мадлена з Граубюндена, який належав до львівського цеху будівничих, зводить патрональний храм Іоанна Хрестителя в центрі Старого міста. Під костел був відведений плац, де він був споруджений разом з плебанею (будинком ксьондза) та іншими господарськими побудовами. Необхідно звернути особливу увагу на місце розташування будівлі. Вона стоїть в самому центрі Старого міста, яке у древньоруському місті, зазвичай, призначалося для головного собору і, очевидно, до моменту прийняття Янушем Заславським католицизму вже було зайнято православною церквою. Можливо, що церква, яка раніше тут існувала, була лише розширена і перероблена під костел. На цю думку наштовхує різниця в архітектурі окремих частин будівлі – зокрема глибокої апсиди й основного об’єму з баштою. Це питання потребує додаткових досліджень споруди. Особливістю костелу Іоанна Хрестителя є натяк на його оборонний характер: у східному чинці, що піднімається над підпружною аркою, збереглися дві ключеподібні бійниці.

Найпоширенішим на території України вважається однонавовий (заловий) храм, до якого відносяться католицькі забудови у Смотричі, Летичеві, Сокильці, Солобківцях, Шарівці та Кам’янці-Подільському (домініканки). Однонавовими забудовами є близько половини сакральних католицьких об’єктів в регіоні. Всі однонавові храми були невеликими за розмірами, не потребували надмірних коштів і зусиль для зведення та охоплювали віруючих, маючи можливість вмістити всіх у невеликий за обсягом храм. Тому потреби у зведенні великих базилікальних споруд, як правило, не виникало. Прикладом однонавового храму є тринітарський костел у Кам’янці-Подільському. Тринітарії в Кам’янці з’явилися одразу після звільнення міста і краю від турецького панування (в 1699 році), коли проблема викупу бранців з турецької неволі постала особливо гостро. В 1717 році на місці подарованих їм вірменських садиб заснували монастир і побудували дерев’яний костел. Перекази розповідають, що один з фундаторів монастиря, Домінік Хоцимірський, сумуючи за Кам’янцем, у своєму заповіті наголошував на тому, що обов’язково при будівництві

костелу мають бути збережені липи на його садибі. Будівництво нового кам'яного храму тривало з 1750 по 1765 рік. Храм було освячено єпископом Адамом Красинським 8 жовтня 1780 року, після розширення і реконструкції храму, проведеної, як вважають дослідники, Яном де Вітте. Зодчий виконав бароковий декор споруди, що контрастував з теплим червоним кольором, в який було пофарбовано стіни. Факт освячення костелу було увічнено: на згадку про це в костелі вміщено пам'ятну дошку, що збереглася дотепер. В інтер'єрі костелу зберігся головний вівтар з місцевого чорного каменю, а також шість бокових вівтарів, прикрашених шляхетськими гербами, картушами, маскаронами. Наприкінці XVIII ст. костел розписав відомий художник, чернець-тринітарій Йосип Прахтль (1737-1799). На жаль, розписи не збереглися. В 1842 році монастир був закритий, а костел став парафіяльним. Після революції 1917 року костел деякий час залишався діючим. У 1992 році тринітарський храм переданий греко-католицькій громаді. Тепер тут знаходиться церква св. Йосафата.

У самому серці міста Хмельницького (старого Проскурова), у районі, що донедавна називали Старе Місто, або Старий Базар, майже 60 років тому велично височів над Бузькою низиною серед польських кварталів костел Святої Анни. Досі збереглися лише деякі будівлі цих кварталів, а от від храму не залишилося жодної цеглини. Костел на

цьому місці існував здавна, можливо, навіть з XVI століття, до якого відносяться перші згадки про плоскирівський замок, на території якого й був побудований перший католицький храм. Появу в місті католицької парафії можна датувати початком XVIII століття (є згадки про її заснування у 1715 році). Саме в цей час, після вигнання турецьких завойовників (нагадаємо, що у 1672-1699 роках Поділля перебувало під владою Османської імперії), володар міста шляхтич Замойський переселяє на спустошені землі Плоскирівського староства селян із польської Мазовії та мазурського Поозер'я. Таким чином, у Плоскирові та навколишніх селах (Гречани,



*Головний фасад вірменського костелу св. Миколая у Кам'янці-Подільському. Давня листівка*

Заріччя, Шаровечка, Мацьківці та ін.) з'явилися так звані «мазури», нащадки яких і склали основу католицького населення згаданих поселень. Костел Святої Анни спочатку був невеличкий та дерев'яний. Близько 1820 року в Проскуріві була збудована вже кам'яна споруда костелу Святої Анни. Майже через сто років, на початку ХХ століття, костел знову перебудовується та набуває вишуканих архітектурних форм, величний вигляд яких ще зберігся у пам'яті деяких старожилів. Ось що згадує проскурівчанка Яніна Дембицька: «Костел був дуже красивий, праворуч від нього знаходився будинок ксьондза. Обидві споруди омивала річка Пlosка, було багато квітів та красивих клумб...».

У травні 1936 року на засіданні Проскурівської міської ради приймається рішення про закриття та розборку будівлі костелу. Знищення костелу було цілковитим: із куполів зривалася мідь, розбиралися балки та перекриття, руйнувалися стіни. Усі вилучені матеріали розподілялися на господарські потреби міста. Найважчим для руйнівників костелу виявилось знищити його міцні стіни. Спустошений храм вирішили підірвати. В 1937 році пролунали перші вибухи, але стіни вистояли. Через деякий час провели ще декілька вибухів, які остаточно стерли костел з лиця землі лише наприкінці 1938 року.

Через декілька років костел Святої Анни відродився на місці цвинтарної каплиці, що у Гречанах. А вже на початку 1990-х років на проспекті Миру розпочалося спорудження головного римо-католицького храму міста – костелу Христа Царя Всесвіту, який було освячено у 1995 році.

За структурою фасади католицьких храмів можна класифікувати на три групи: однобаштові, двобаштові і такі, що не мають башт. До першої групи належать костели з однобаштовим фасадом у Шарівці, Сокільці, Солобківцях, Кам'янці-Подільському, висока триярусна вежа якого бароковими шатами контрастує із сусідніми забудовами, що мають аскетичний характер. Вона, мов медіанта ансамблю, посередниця, що розкрила велетенські крила барокових волют, і ними покрила та поєднала келії монастиря, костел і будинок Потоцького. На цьому прикладі можна побачити, як архітектор, залежний від уже існуючих забудов, використовуючи специфічні художньо-образні засоби виразності, знаходить талановите рішення. Він перетворює дзвіницю на справжню доміную за розмірами, висотою, масштабом, пропорціями, ритмом ярусів, скульптурних і рельєфних зображень. Вхід у монастир, що знаходився праворуч від усього ансамблю забудов, прикрашали фланкуючі пілястри з капітелями у вигляді хоругв, що розкручуються і відкривають глядачеві рельєфне зображення великого листя. Вище знаходився розкрепований на барочний манер антаблемент і пишно прикрашений тимпан фронтону. Тимпан містив ліпне рельєфне зображення героїзованого герба родини Потоцьких (Пилява). Центральною фігурою акротерія, зафіксованою ще

до 1860 року, була постать Михаїла Архангела, покровителя Михайла Потоцького, обабіч якої стояли два велетенських вазони.

Друга група католицьких храмів характеризується двобаштовим бароковим головним фасадом (кармелітів у Кам'янці-Подільському). Третю групу безбаштових фасадів, яка нараховує близько шістнадцяти сакральних об'єктів, представляють виключно однонавові храми у Летичеві, Солобківцях, Смотричі, черниць-домініканок, тринітаріїв та кафедральний костел у Кам'янці-Подільському тощо.

Аналізуючи стилі, що притаманні раннім спорудам, слід відмітити готичні тенденції, доповнені пізнішими ренесансними впливами. На цих землях серед сакральних забудов надзвичайно мало прикладів раннього і зрілого бароко. Через війни і турецькі навали другої половини XVII ст. католицька архітектура здійснила стильовий стрибок – від готично-ренесансних зразків до пізньобарокових і класицистичних.

Більшість католицьких сакральних споруд мають спільні художньо-композиційні ознаки з аналогічними храмами сусідніх країн і відчули на собі польські, угорські та чеські впливи. Подільський військово-архітектурний осередок мав до диспозиції плеяду архітекторів високого рівня освіти й обізнаності, серед яких працювали представники шкіл зодчества сусідніх країн. Проте, низка споруд на теренах сучасної Хмельниччини демонструє вплив місцевих, нерідко провінційних шкіл, будівельну діяльність часто доморощених архітекторів. Вплив місцевих національних традицій у процесі зведення римо-католицьких забудов на Поділлі (подібно до народного житла) містився, як правило, у розташуванні сакральних споруд подалі від вулиці.

Існування католицького будівництва можна умовно поділити на п'ять періодів, кожний з яких був віддзеркаленням відповідної політичної й суспільної ситуації на досліджуваних землях. Перший з них – початок виникнення католицьких осередків (XII-XV ст.) та їх вкорінення у загальну християнську ієрархію, яка на той час формувалася на цих територіях. Другий період – етап розквіту (XVI – пер. пол. XVIII ст.), котрий припадає на часи панування Речі Посполитої на цих землях. Третій період починається з третього розподілу Польщі (1795 рік) і продовжується до жовтневого перевороту 1917 року. Четвертий період триває до отримання Україною суверенітету. Він вирізняється найбільш руйнівним характером, спричиненим негативним ставленням та нищівними діями радянської влади, що здійснювалися не лише по відношенню до католицьких забудов, але й до всієї християнської церкви в Україні. Зараз триває п'ятий період, коли український народ, усвідомлюючи цінність і багатогранність архітектурної та духовно-культурної спадщини, створеної предками на власних теренах, розпочав краєзнавчу, пам'яткоохоронну й ревіталізаційну діяльність у галузі збереження та відтворення її для нащадків.

### 1.3. Релігійні споруди інших конфесій

На теренах України, зокрема Хмельниччини, внаслідок численних ворожих навал, міжусобиць і тимчасових переходів окремих регіонів під владу інших європейських держав створено самотутню архітектуру, яка є поліетнічним культурним явищем. Поряд із зодчеством українського етносу з глибокої давнини розвивалась архітектура багатьох інших народів, чия доля пов'язана з історією краю. Культура Хмельниччини багато в чому унікальна, адже вона увібрала в себе не лише надбання українського народу, але й, в силу історичних обставин, народів російського, польського, єврейського, вірменського, молдавського. Культуру усіх тих іноплемянних людей, яких Україна прийняла як рідних, стала їх колискою, батьківщиною, останнім пристанищем (наприклад, у Меджибожі в орошеній козацькою кров'ю землі спочиває прах великого єврея, хасидського пророка Бешта).

Євреї у першій половині ХХ століття склали значну частину населення міста Хмельницького. Перша згадка про появу євреїв у Проскурові відноситься до 1627 року. У 1765 році, коли населення міста досягло трохи більше тисячі мешканців, чисельність євреїв сягала 300 осіб. Перепис 1864 року зареєстрував 4190 іудеїв (із 6930 мешканців міста), 1889 року – 11482 (із 18 тисяч), а 1911 року – 16971 (із 35771 проскурівчан). У міжвоєнний період (1921-1941) у Проскурові з 30-40-тисячним населенням мешкало близько 15 тисяч євреїв. Зрозуміло, що при такій значній чисельності єврейського населення у місті діяла велика кількість синагог і молитовних будинків. Як правило, то були невеличкі молитовні (так звані клойзи), серед яких, безперечно, привертала увагу Велика хоральна синагога. Побудована наприкінці ХІХ століття в неокласичному стилі, вона велично височіла серед навколишньої одноповерхової забудови єврейських кварталів. Якщо чисельні молитовні будинки були відчинені для щоденного відвідування та іноді одночасно слугували приміщенням для хедерів (релігійних початкових шкіл), то у Великій синагозі євреї збиралися лише в суботні та святкові дні або для того, щоб послухати своїх і заїжджих канторів – духовних служителів (їх ще називали «хазанами»), які майстерно вели богослужіння та, як правило, мали чудові вокальні дані.

У 1930-х роках поступово зачинаються практично усі молитовні будинки на Хмельниччині. І хоча єврейське населення в Проскурові залишалось чисельним, та ще й більшість відповідальних посад в адміністрації, силових і карних установах міста обіймали євреї, однак супротиву сталінській політиці «наступу» на релігію вони не чинили та не відстоювали віри своїх предків. 26 березня 1937 року була вирішена доля й Великої хоральної синагоги – інспектор-референт у справах культів та релігії міськради М. Рабінович підписав рішення про її закриття. Будівлю синагоги руйнувати не стали, і вона у спустошеному вигляді перебувала до



1945 року. З 1950 року тут був влаштований Будинок фізкультури «Спартак». Спортзал припинив свою роботу лише у 80-х роках, а будівля синагоги, що перебувала у занедбаному стані, в 1991 році була знесена. Місце, де знаходилася Велика хоральна синагога, нині забудоване корпусами кооперативного технікуму.

Над скелею біля Гончарської (Різницької) башти Кам'янець-Подільської фортеці височить Велика синагога ремісників. Це єдина синагога з більш, ніж 30 синагог і молитовних будинків, що їх мала єврейська громада міста наприкінці XIX – початку XX ст. Синагога побудована в еkleктичному стилі: в архітектурі споруди перекликаються два найбільш розповсюджених у кам'яних синагогах Поділля стилі – бароко і ренесанс.



*Реміснична синагога в Кам'янці-Подільському. Давня листівка*

Водночас, це була синагога «нового типу»: галерея для жінок була прибудована до молитовного залу на третьому поверсі. Синагога розташована в надзвичайно мальовничому куточку східної частини міста, майже на краю скелястого берега річки Смотрич. В 1936 році синагога була закрита, а будинок переданий під гуртожиток «комскладу», ритуальні предмети разом з іншими, вилученими з синагог міста, було передано до Всеукраїнського музею єврейської пролетарської культури імені Менделє Мойхер Сфоріма.

Одночасно було закрито Велику Стару синагогу Ольгер Шиле у Кам'янці-Подільському, що знаходилась неподалік, північніше від Гончарської (Різницької) башти. Мабуть, саме з будівництвом Великої Старої синагоги в середині XVIII ст., а, можливо, і раніше, було започатковано

тут, неподалік Ринку, кам'янецьку «Єрусалимку». Стару синагогу після руйнації в роки Другої світової війни розібрали. За іконографічними джерелами це була велика триповерхова споруда в стилі бароко. Поруч з синагогою знаходилась ще більш давня будівля молитовної школи юнаків-гробокопачів, а також єврейський притулок. Не дивлячись на закриття в 1930-і роки синагог і молитовних будинків, ця ділянка ще в довоєнні роки залишалася центром суспільного життя єврейської громади. На жаль, після 1944 року з усіх будівель збереглася лише Велика Ремісничка синагога (нині значно перебудована). І лише старожили пам'ятають, як в суботні дні походжали з Синагоги вздовж Єврейського бульвару заможні єврейські родини, одягнені у святковий одяг. Не збереглися будівлі синагог і в інших місцях Кам'янця: на Карвасарах, Підзамчі, Польських і Руських фільварках.

Прямокутна в плані, масивна кам'яна синагога в Сатанові на Поділлі (1532 р.) належить до типу безстовпних зальних храмів, де прямокутний у плані, витягнутий по осі південь–північ молитовний зал перекритий циліндричним склепінням з розпалубками над вікнами. До центрального об'єму з заходу та півночі прилягають значно нижчі допоміжні приміщення (школа-хедер, галерея для жінок). Розташування неподалік від в'їзної брами міських укріплень зумовило оборонний характер цієї споруди. Її горище пристосоване до кругової оборони, про що свідчать стрільниці для вогнепальної зброї, розміщені в аттику по периметру будівлі. Вони пов'язані з ритмом глухої ренесансної аркатури на зовнішній поверхні аттика. Для синагоги в Сатанові характерне поєднання елементів двох стилів: стрільчаста форма перемичок великих вікон центрального об'єму свідчить про відгомін готики, а оздоблення аттика глухою аркатурою з напівциркульних ніш є одним з ранніх прикладів застосування ренесансних мотивів.

В період турецького поневолення (1672-1699 рр.) султан Магомет IV призначив Кафедральний костел Кам'янця-Подільського султанською мечеттю. З західного боку до костелу було прибудовано мінарет з тесаних білокам'яних блоків, скріплених залізом і свинцем. Мінарет став вишуканою й екзотичною домінантою міста. Зразу після визволення міста від турецьких завойовників на мінареті було встановлено дерев'яну скульптуру Діви Марії. В 1756 році до Кам'янця була привезена з Гданська скульптура Божої Матері, виготовлена зі сплаву міді і срібла. Її було закріплено на мінареті.

Доцільно згадати й пам'ятки аріанської архітектури. Аріанство як течія у ранньому християнстві виникло в IV ст. й було названо іменем священика Арія з Олександрії. Від 336 до 381 року аріанство було навіть офіційно визнане релігією Римської імперії, але після засудження його на Константинопольському соборі як ересі, державною релігією стало ортодоксальне християнство. У XVI ст., коли протестантський рух охопив

країни Західної Європи, відродилося й аріанство. Тиск із боку католицької церкви примусив аріан шукати притулок на українських землях, переважно на Волині. Показово, що аріанством захопилися найбільш знані представники української шляхти. За короткий час ці ідеї прийняла більшість волинської шляхти, перетворивши свої маєтки на осередки нового вчення. Визначні громади виникають й на території нашого краю – в селах Хорошеві, Тихомелі (нині обидва – в Білогірському районі), Великої Радогощі (нині Ізяславщина), місті Полонному. Але провідним центром аріанства не лише у нас, а й у всій Україні стали Ляхівці (нині Білогір'я). В аріан був обряд ховати померлих на відкритій місцевості, переважно на горбі, у неглибоких могилах, насипаючи над нею земляний курган. Кожному небіжчику в руки вкладали металеву дощечку з написом «Знаю, кого ввіряю», а поруч з тілом – закорковану пляшку з покладеним всередину листом з коротким життєписом померлого. У центрі такого курганного кладовища будували кам'яну вежу-каплицю. Така аріанська вежа-каплиця збереглася на Тихомельському городищі поблизу Ямполя Білогірського району. У ній слід вбачати не лише молитовний будинок аріан, а культовий центр родини Сенют – давнього волинського православною роду, близького до двору князів Острозьких. Своєрідним прототипом для молитовних будинків слугувала вежа-каплиця VI століття в італійському місті Равенна. Декілька таких веж-каплиць збереглося у Польщі, є дві в Україні – у місті Белз на Львівщині та у селі Тихомель на Хмельниччині. Побудував її на межі XVI-XVII ст. на правому підвищеному березі річки Горинь поблизу села Тихомель його власник Аврам Сенюта. Вежа гордовито височіє, проглядаючись здалеку на кілька кілометрів. Ярусної конструкції, з отворами-вікнами, висока, у вигляді високого стовпа, вежа звужується догори. Інтер'єри вежі були вкриті фресковим розписом. Ще у XIX ст. мандрівники зауважили на стінах і над вікнами намальовані фігури чотирьох Євангелістів; склепіння не було ще зруйноване. Ця споруда XVIII ст. є унікальною пам'яткою історії та архітектури, яка не зустрічається в жодному місті України.

# Розділ II

## Оборонне зодчество Хмельниччини

### 2.1. Фортифікаційні та замкові споруди

У XIII-XVIII століттях на Заході України розвивалось будівництво міст, які належали феодалам, невід'ємною частиною яких є оборонні споруди та замки. Минуле цих населених пунктів – сторінки героїчної історії українського народу. У ті часи основною оборонною системою була стінова. У її межах існували певні відмінності залежно від основного будівельного матеріалу, конструктивної будови та обладнання оборонних башт. Часто стінову систему доповнювали штучні земляні вали та фасади. На ранньому етапі розвитку вогнепальної зброї це були досить надійні засоби міської фортифікації, але з удосконаленням артилерійської справи вони дедалі менше відповідали своєму призначенню. На зміну їм у XVI столітті приходить бастионна система, запозичена в Італії.



*Фортеця в Меджибожі. Фото М. Грейма кінця XIX ст.  
(з фондів Національного музею в Кракові)*

У період, коли виникає нагальна потреба захисту рідної землі від чужоземної навали, зростає міць споруди, висота і товщина кріпосних стін, ставляться оборонні вежі. Найдавніші оборонні споруди були з дерева. У XIII ст. з появою стінобитних знарядь зводяться значно вищі кам'яні стіни, оборонні башти з бійницями. З XIII ст., а також у XIV – першій пол. XVI ст. за масштабами спорудження і кількістю типів чільне місце на Хмельниччині посідають оборонні будівлі. Характерними рисами для них є чітка функціональність, суворість силуету, лаконічність архітектурних об'ємів, стриманість пластичних форм, скупе використання декору.

У силу різних історичних обставин, найдавніший період будівництва фортифікацій в Україні був орієнтований на якнайповніше використання оборонних можливостей природного довкілля. У цьому відношенні фортифікаційна архітектура відповідала загальному характерові урбаністики, яка на Хмельниччині споконвічно була прив'язана до природи і становила з нею одне ціле. Оборонна доктрина полягала не стільки в тому, щоби оточувати територію стандартизованим поясом укріплень, скільки в тому, аби забезпечити надійний захист, застосовуючи різні засоби, насамперед природні.

До наших днів в Україні збереглася велика кількість кам'яних замків, а також фортець бастионного типу. Значна частина з них розташована на теренах колишньої Подільської губернії. Найдавніші оборонні споруди Поділля розміщені у Кам'янці-Подільському, Меджибожі, Сатанові, Сутківцях.

Залежно від місцевих традицій, будівельних матеріалів і впливу регіональних архітектурних шкіл кожний комплекс має власні самобутні риси, але основні відмінності, які можуть лягти в основу класифікації замків, полягають в ландшафті місцевості, де розміщений замок, він же (ландшафт) впливав на особливості розпланування укріплення, на систему захисту.

Замки споруджувались у місцях, зручних для оборони: на скелях, островах, висотах, оточених водою тощо. Оборонні споруди за розміщенням на місцевості бувають висотні й низинні; за системою захисту – стінові (периметр укріплень становлять тільки мури) і баштові (башти з'єднуються відрізками оборонних мурів); за плануванням – нерегулярні (неправильної конфігурації з нерівномірно розставленими баштами) і регулярні (геометрично правильної у плані форми з рівномірно розставленими по периметру баштами). Саме такі методи містобудування були використані при будівництві Старокостянтинова – оборонного міста, покликаного стати на перешкоді руйнівним набігам татарських орд. Будівлі комплексу споруд замку князів Острозьких є свідками драматичних історичних подій, пов'язаних з розквітом і занепадом впливового роду князів Острозьких, який зіграв суттєву роль у політичному, економічному, містобудівному та науковому становленні української культури цілого

регіону. Розташований на надзвичайно вигідному, захищеному природою місці, новозакладений замок князів Острозьких та саме місто в системі тогочасних укріплень мали закрити «вікно», через яке проходив шлях татар на Польщу.



*Руїни замку в Сатанові. Фото М. Грейма кінця ХІХ ст.  
(з фондів Національного музею в Кракові)*

Місто обіймає трикутний мис, утворений при злитті річок Ікопоть та Случ, а замок розміщується на самому кінці цього мису. З двох боків його захищали води річок та болота, з третього (від моста) – рів, котрий наповнювався водами річок, та земляний вал, підсилений кам'яним муром. Завдяки довговічному матеріалу (камінь-вапняк) в'їзна брама замку князів Острозьких в Старокостянтиніві збереглася донині, хоч і зі значними втратами. Залишилися нижній ярус стін та рештки стін верхнього ярусу будинку. Даху будівлі немає. Втрати стін забудови за останні двадцять років склали більше 1,5 метра висоти. Разом з в'їзною брамою комплекс споруд замку князів Острозьких являє собою цінний пам'ятник української оборонної архітектури. Сам замок – двоповерхова будівля з каменю-вапняку та цегли, прямокутна, з виступом-ризалітом у бік річки та замковою прибудовою неправильної напівкруглої форми – донжоном – на заході будівлі й церквою на сході, з'єднаних прибудовою на рівні хорів. Оборонна башта – це головний композиційний акцент укріплень південного заходу, разом з об'ємом донжона вона створює зручний фронт обстрілу.

В умовах постійної загрози татарських нападів саме існування міста було неможливим без міцного укріплення. Тому, замок-фортеця був одним з найважливіших елементів міста. Політика князів Острозьких, спрямована на розбудову волинських міст, сприяла їхньому зростанню. Майже за три століття існування дому князів Острозьких вони накопичили величезні земельні багатства, що не мали собі рівних за розмірами. Сучасники вважали князів Острозьких найбільшими землевласниками Речі Посполитої. Про роль князів Острозьких у розбудові міст й у розвитку оборонної архітектури яскраво свідчить і той факт, що пізніше, коли згас князівський рід, і їхні володіння перейшли до інших рук, багато міст і містечок залишилися без підтримки своїх господарів і втратили міський статус.

Дослідники середньовічного оборонного будівництва Хмельниччини зазначають, що суттєвий вплив на фортифікацію мали особливості природної топографії Подільської височини, порізаної численними притоками Дністра та Південного Бугу, річища яких лежать в глибоких долинах і мають безліч вигинів та закрутів, утворюючи численні миси, підняті на десятки метрів над заплавами річок. Тип мисового укріплення, що у фаховій літературі дістав назву «односторонньої фортеці», є найхарактернішим для Поділля. В даному випадку, річка відігравала роль рову з водою. Місце вже від природи було важкодоступним, а зведені людиною оборонні споруди підкреслювали природні особливості і робили територію неприступною взагалі.



*Руїни замку в Панівцях. Фото М. Грейма кінця ХІХ ст.  
(з фондів Національного музею в Кракові)*

Мисові укріплення складають першу і досить велику групу оборонних споруд. До них належать замки та оборонні храми Кам'янця-Подільського, Меджибожа, Зінькова, Кривчого, Чернокозинець, Шарівки, Панівців, Сутківців тощо.

Однією з найбільш неприступних фортець дослідники вважають твердиню у Кам'янці-Подільському, споруджену на високому скелястому березі річки Смотрич. Фортеця, або Старий замок, відноситься до системи укріплення Старого міста-фортеці. Міські укріплення розташовані довкола давньої острівної частини Кам'янця-Подільського, на скелястих урвищах. Загальна довжина оборонних систем становить 4,5 км.

Старе місто теж являє собою своєрідну фортецю з кам'яними мурами, вежами, бастіонами. Руська брама, Польська брама, Кушнірська башта, Вітряна брама, Замковий міст. Усім переліченим спорудам сотні років, як і Миколаївській, Петропавлівській, Хрестовоздвиженській церквам, Кафедральному костелу з Триумфальною аркою, костелу Домініканському, Вірменській дзвіниці, приміщенням колишніх Францисканського, Кармелітського, Тринітарського костелів та монастирських будівель. Кам'янець – це взірць єдиного історичного цілого, де знаходиться понад шістдесят історико-архітектурних пам'яток, серед яких особливе місце належить фортеці з її численними вежами, з кам'яним (Турецьким) мостом, який, немов стара трубка у пісковому годиннику, з'єднує на роки й віки фортецю і Старе місто.



*Замок-фортеця у Кам'янці-Подільському. Фото М. Грейма кінця XIX ст. (з фондів Національного музею в Кракові)*

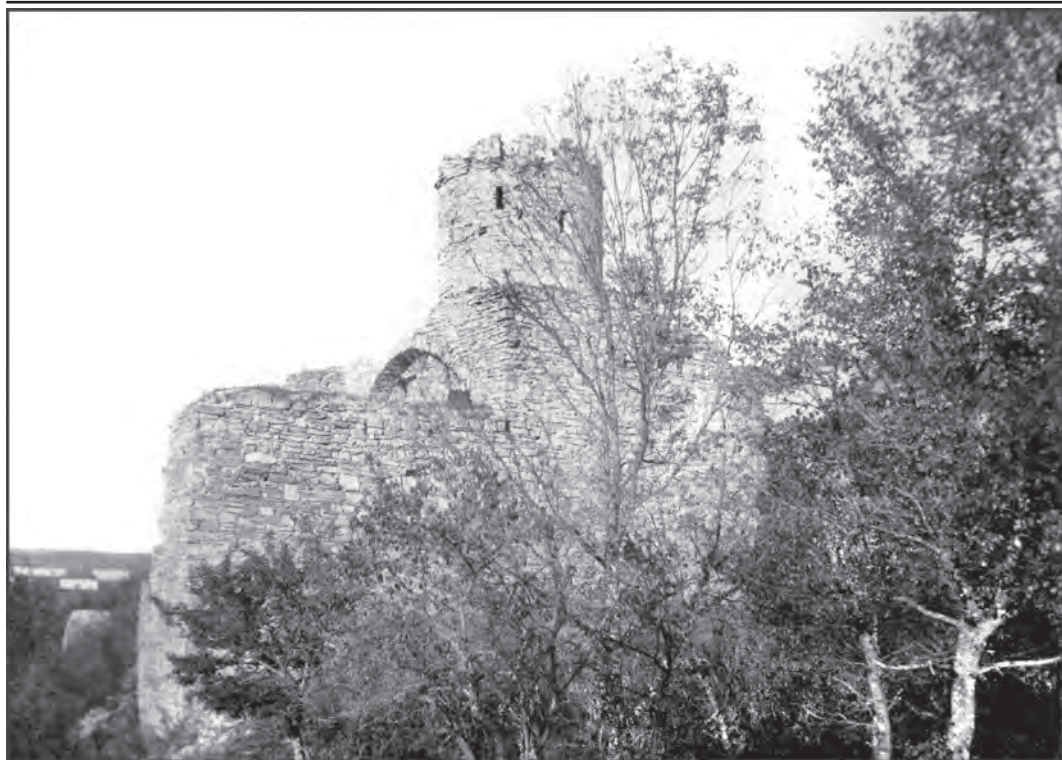


Старий замок був головним форпостом у системі міських укріплень. Перші кам'яні укріплення на території замку з'явилися в XI ст. У XII-XIII ст. будуються оборонні стіни, вежі. З кінця XII – до середини XV ст. відбувається друга модернізація замкових укріплень з потовщенням і підвищенням стін, будівництвом нових веж і споруд. Лише у XV-XVI ст. камінь «витиснув» дерево повністю. Будівельні роботи у 1542 році і у наступні роки проводились під керівництвом інженера Іова Претвича. На початку XVII ст. у західній частині Старої фортеці будуються нові оборонні укріплення – рови, вали та ряд підземних мурованих приміщень. У центрі твердині було велике подвір'я, обнесене земляними валами. Воно отримало назву «Нова фортеця». Це укріплення поєднувалось зі Старою фортецею розвідним мостом. З часом фортеця нараховує вже дванадцять веж. Упродовж XVIII-XIX ст. у замку тривали ремонтні роботи, споруджувалися нові артилерійські батареї. До 1812 р. Кам'янець-Подільський залишався прикордонною фортецею, тому архітектурний образ міста тут формували переважно військові архітектори. Вони готували плани щодо розширення фортеці, знесення старих і зведення нових її фортифікаційних споруд, розробляли нові проекти планів міста з відповідними містобудівними нормами. Після ліквідації кам'янецької фортеці як оборонного форпосту в 1812 р. архітектурно-планувальною структурою губернського центру почали займатися цивільні архітектори. Їх діяльність була спрямована на перетворення міста-фортеці у цивільний губернський центр. Склалися нові плани Кам'янця, розширювалися його вулиці й дороги, в результаті чого частково руйнувалися середньовічні оборонні споруди. Так, під час реконструкції дороги через Замковий міст у 1876 р. були розібрані брама Станіслава Августа, башта св. Ганни з боку замку на мості, розірвано бастионну систему Міських воріт, стіну біля Вітряних воріт і т.д.

У 1928 році фортеця була оголошена республіканським історико-культурним заповідником, а з 1937 року тут розмістився історичний музей-заповідник.

Сучасна фортеця – це комплекс різних за об'ємно-планувальним, стильовим і функціональним призначенням споруд, характерною особливістю яких є органічний зв'язок з рельєфом. Незважаючи на те, що замковий комплекс будували майстри різних епох, йому властива композиційна та стильова єдність. Пам'ятка займає одне з провідних місць у світовій історії оборонного зодчества. З 1962 р. в замку ведуться дослідні та реставраційні роботи.

Згадка про Меджибіж від 1146 р. здобула підтвердження виявленими залишками фортечних споруд та археологічними знахідками, що сягають XII-XIII ст. Розкопані на території фортеці залишки кам'яних мурів завширшки близько трьох метрів дали можливість окреслити древньоруське ядро твердині, що була цитаделлю серед міських укріплень. На обернутому до злиття двох річок розі трикутної в плані древньої цитаделі



*Руїни замку в Чорнокозинцях. Фото М. Грейма кінця ХІХ ст.  
(з фондів Національного музею в Кракові)*

знаходилася брама, над якою височіла башта. Підходи до воріт захищались барбаканом розміром у плані 8x10 м, зі склепінчастим перекриттям і власними ворітьми, що були оснащені підйомним пристроєм – герсою. Внутрішній простір барбакану захищався з дерев'яних галерей 2-го ярусу. Після загарбання Меджибожа татарською ордою в 1255 р. ці частково зруйновані укріплення були засипані землею, але після звільнення Поділля литовськими князями – відновлені та розширені. Первісні будівлі в Меджибізькому оборонному комплексі з XIV ст. мали функції дитинця з житлом та службовими помешканнями. На пагорбі подвір'я була зведена церква в формах, близьких до романських. Фортечні стіни XIV ст. були прорізані характерними бійницями. Оборонна система фортечних стін, в основному, сформувалася в другій половині XV ст. Фортецю часто руйнували, а відбудовуючи, намагались все надійніше її укріпити. На початку XV ст. було зведено дві могутні башти: П'ятикутна (Лицарська) та Північно-східна (Офіцерська). Їхні стіни з гарматними бійницями сягають майже чотириметрової товщини. Церква наприкінці XV ст. перебудовується на костел і набуває готичних форм. З 1540 р. фортецею володіють місцеві магнати Синявські, які здійснюють її капітальну реконструкцію, а створена система укріплень збереглася до сьогодні. Замок має вільне планування,

що продиктовано рельєфом місцевості. Три вежі розташовані відповідно до потреб оборони: північно-західна, п'ятикутна в плані, виходить за лінію стіни біля в'їзної брами; восьмикутна вежа височить з північного боку, де стіни утворюють тупий кут; південний бік, захищений Бугом, мав кутову вежу – східну – величезних розмірів, своєрідної і складної конфігурації. Вона складається з ромбовидної частини і чотирьох напівкруглих веж, що з'єднуються попарно з кожного боку. Колись аскетичні, підпорядковані здебільшого цілям оборони будинки, перебудовуються, житлові корпуси і службові будівлі розташовані по периметру оборонних стін замку. Житло, в основі якого були форми XIV-XV ст., набуває вигляду багато декорованого палацу, кам'яного, прямокутного у плані, двоярусного, з підвалами; перекриття – хрестові склепіння. Віконні та дверні отвори облямовуються білокам'яними профільованими лутками. Фасади увінчуються фігурними аттиками. На розі фортеці, де знаходилася в'їзна брама, прибудовується п'ятипелюстковий бастион, барбакан нарощується великою баштою. Домінуючою висотною будівлею фортеці стає надбрамна, кругла в плані, башта, що надбудовується двома ярусами. Для розміщення військового підрозділу, поза межами дитинця, вздовж північної та східної фортечних стін зводяться дві одноповерхові кордегардії.

Найсуттєвішою зміною в структурі фортеці є перенесення в'їзних воріт з південно-східного рогу до західного прясла фортечних стін. З кожного ярусу були підступи до багатоканальних бійниць, що пристосовані під вогнепальну зброю. Саме в цей час поряд з бастионом в південній куртині був зроблений ворітний отвір для підйому вантажів, що підвозилися по річці у човнах.

Одним із захисних засобів фортеці в середині XVII ст. було укріплення землею нижніх ярусів усіх будівель, що надало фортеці ролі потужного бастиону. Тоді ж розібрана до рівня нової денної поверхні західна стіна дитинця: подвір'я фортеці стає простим, всі будівлі навколо нього об'єднуються в один ансамбль. Оскільки фортеця знаходилася на пагорбі, у верхній частині рівень поверхні подвір'я підвищено на три метри, нижній – на два. Відповідно перенесені на нове місце ворота піднімаються на новий рівень фортечного подвір'я. Наприкінці XVII – початку XVIII ст. ззовні фортеці до палацу прибудовуються могутні контрфорси. На подвір'ї будуються кордегардії, стайні зі склепіннями, що спираються на стовпи у центрі видовженого помешкання; зводиться будинок коменданта, церква перебудовується у барокових формах.

У 1730 р. фортеця переходить у власність руського воєводи Чарторийського, а згодом – у володіння російського уряду. У 1848 р. комплекс передається військовому відомству. На капітальну перебудову будинків було витрачено чималі кошти. Вони набувають архітектурного забарвлення у псевдоготичному стилі. Комплекс втрачає вигляд оборонної твердині, перетворившись на білосніжний романтичний палац.

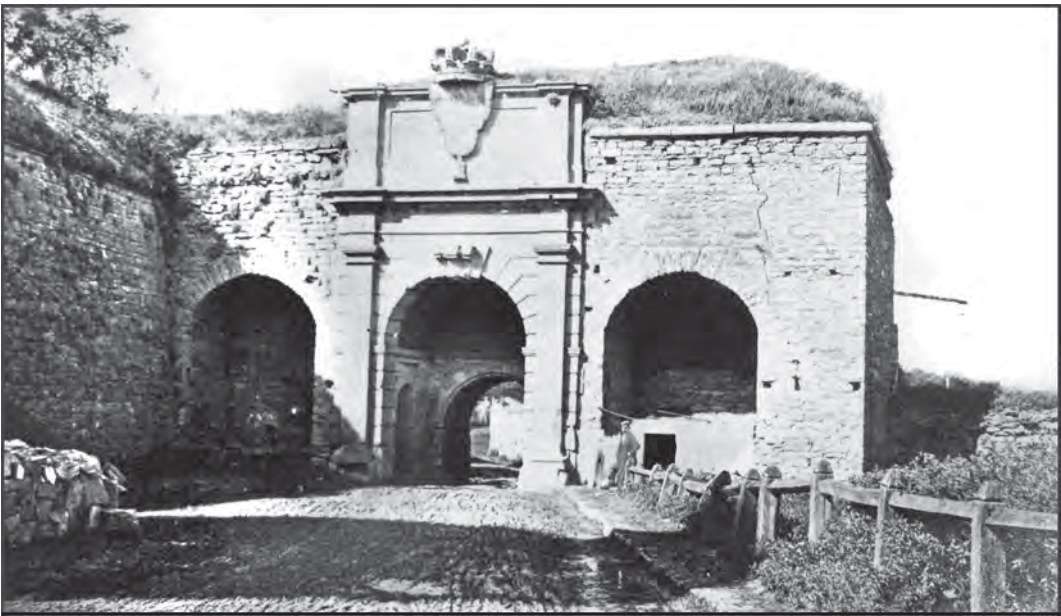
Ця твердиня – неповторна пам'ятка оборонної архітектури зі зрненими мурами, гонтовою лускою баштових покрівель, зубчастими виступами стін, бійницями та нішами. Її історія сягає глибини віків, а підтверджена документами біографія починається ще на зорі минулого тисячоліття. Тому, як зазначалося в грамоті на самоврядування Меджибожа (1593 р.), міщани були зобов'язані «твердити город, копати Перекоп, гатити греблю» – дбати про зміцнення оборонних споруд.

Такі різноманітні за призначенням і розчленовані об'єми замку не зустрічаються в жодній іншій оборонній споруді. Пам'ятка є характерним прикладом перехідних типів замків з оборонними стінами і вежами до замків-палаців, поєднуючи риси фортечного зодчества з формами ренесансу. Нині у фортеці зберігаються численні експонати, що допомагають відвідувачам пізнати й осмислити сиву давнину Меджибожа, його сьогодення. Тут широко представлене козацьке військово спорядження, гаківниці, гармати, ядра, пістолі, козацькі люльки. В експозиції представлена кована з червоної міді двовуха чаша, що має назву «побратими». Це ритуальний посуд, кухоль козацького братання, символ довічної дружби, лицарської честі.

Зіньківська фортеця (руїни), XIII-XIV, XV – початок XVIII ст., розташована на високому вузькому мисі, займає його південний край. Західною стороною фортеця звернена до глибокої та широкої долини р. Ушка,



*Руїни замку в Жванці. Фото М. Грейма кінця XIX ст.  
(з фондів Національного музею в Кракові)*



*Оборонна брама Станіслава Августа у Кам'янці-Подільському. Фото М. Грейма кінця XIX ст. (з фондів Національного музею в Кракові)*

східною – до природного яру. Побудована фортеця у 30-х роках XV ст. як замок на місці мисового укріплення XIII-XIV ст., який у другій половині XVI ст. модернізується в регулярний, трикутної в плані форми. У середині XVII ст. і в 1672 р. замок був частково зруйнований, відновлений лише на початку XVIII ст. Від кам'яних укріплень збереглися на висоту одного ярусу руїни найдавнішої частини – південної башти і чотирьох приміщень казематів при західній оборонній стіні (частково засипані). Територія фортеці представляє відносно рівний майданчик, окремі підвищення якого є слідами зруйнованих і засипаних замкових споруд. Башта в плані по зовнішньому абрису стін наближається до квадрата із стороною 21 м. В інтер'єрі, на її західній і східній стінах, розташовані по три глибокі ніші з кожної сторони. У напрямі північ-південь розділена стіною на два приміщення шириною 4,6 і 6,4 м. Товщина стін 2,6-3,6 м. З трьох сторін у стінах башти розташовані щілинні бійниці з розширенням назовні від 17 до 80 см. Приміщення казематів уздовж західної оборонної стіни збереглися на ділянці протяжністю 36 м. Приміщення однотипні: прямокутні в плані зі сторонами 7,4 м уздовж оборонної стіни і шириною 5,3 м. Товщина поперечних стін, перекритих коробовими склепіннями, становить 1,4 м. Планова структура південної башти замку архаїчна в рішенні бійниць; інші архітектурно-конструктивні особливості дозволяють віднести її до типу башт-донжонів.

Сутківський замок XIV-XVII ст. розташований на довгаستому пологому мисі, відділеному від височини долиною струмка. У середині XI ст. на



*Вітряна брама у Кам'янці-Подільському*

замковому пагорбі існувало мисове городище, укріплене з північно-західної сторони кам'яною оборонною стіною. У другій половині XV ст. на захід від нього було розпочате будівництво регулярного баштового замку – однієї з опорних точок південної оборонної лінії на шляху вторгнення в південно-російські землі татарських полчищ. Древня стіна XI ст. стала основою південно-східної оборонної стіни замку. На першому етапі були зведені його північна й західна вежі. Будівництво було завершено в третій чверті XV ст. зведенням східної та південної веж і одночасним підвищенням висоти оборонних стін. На цьому етапі замок являв собою прямокутний двір (66×60 м), оточений стінами, по кутах якого стояли п'ятигранні вежі передбастионного типу. По осі мису до північно-західної стіни примикала квадратна в плані надбрамна башта. Вежі мали по 4 яруси й з'єднувалися бойовими галереями, що проходили по внутрішньому периметру оборонних стін. Зі сходу й заходу були влаштовані рови шириною близько 15 м. В'їзд у замок був з північно-західної сторони. У 1567 р. спорудження було сильно зруйноване, потім під час ремонту стіни частково знижені, деякі бійниці розтесані під вікна. Наприкінці XVII ст. замок втратив оборонне значення. У цей час територія замкового двору являє собою відносно рівну площадку; з північного сходу й південного заходу вона обмежена природними схилами, з північного заходу й південного сходу збереглися залишки оборонних ровів. У північно-західному рові проглядаються фрагменти мостових опор. На деяких ділянках під шаром дерну простежується периметр стін замку. З п'яти його башт вціліла східна із

фрагментом дотичної оборонної стіни і частина напільної стіни північної вежі. Східна вежа – п'ятикутна в плані, меншою стороною звернена у бік замкового двору. Збереглися неповних три яруси із чотирьох: перший – більш ніж наполовину засипаний землею, другий – з десятьма гарматними бійницями й третій – із шістьма бійницями, розтесаними під вікна. Стіни вежі складені із рваного каменю-вапняку, зовнішні кути викладені з тесаних білокам'яних блоків.

На фасадах між другим і третім ярусами проходить білокам'яний пояс у формі півовалу. Конструкція стін тришарова, із забутовкою у середній частині, товщина їх у нижньому ярусі досягає 3 м. В інтер'єрі збереглися гнізда від між'ярусних балкових перекриттів; у товщі стін проходять похилі канали для відводу порохових газів. До найцікавіших оборонних пристроїв веж відносяться машикулі, зовнішній проріз котрих закладений, а білокам'яні консольні блоки зрубані в рівні стіни. Замок відноситься до типу ранніх регулярних замків, що збереглися у Хмельницькій області.

Панівецький замок зведений у середині XV-XVI ст. (1770 р.) і розташований в середній частині високого мису, що омивається з трьох сторін р. Смотрич. Стародавні укріплення сформувалися в замок до середини XV ст. У другій половині XVI ст. замок оточують глибокими ровами, між північними баштами до оборонної стіни прибудовують двоповерховий палац, південно-західну башту перебудовують під каплицю, між двома південними баштами прибудовують двоповерховий корпус колегіуму; на першому поверсі палацу розміщують друкарню. У 1651-1652 рр. замок був зруйнований і в 1769-1770 рр. частково відновлений. Наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. споруди замку перетворені на господарські приміщення. У 1907 р. до північного фасаду башти-каплиці був прибудований костел. Замковий комплекс, не дивлячись на значні втрати і спотворення первинного вигляду, залишається домінантою півострівної частини села, а замок відображає еволюцію від регулярного стінного замку до баштового.

У даний час від замку збереглися північно-західна і південно-західна кутові башти і дві оборонні стіни – північна і південна з надбрамною баштою. Північно-західна башта в плані представляє неправильний чотирикутник шириною 13,8 м; довжина більшої сторони 18,8, меншої – 17,3 м. Стіни вимуровані з каменю, їх товщина на рівні другого ярусу – 1,45 м. Східна стіна башти включає кутову ділянку західної стіни стародавнього укріплення завдовжки 5 м. Бійниці другого ярусу перекриті кам'яними перемичками трицентровою контуру, світловий отвір прямокутний, шириною 30-40 см, заввишки до 60 см. На південно-західній башті збереглися ренесансні білокам'яні фриз і карниз.

Північна оборонна стіна загальною протяжністю 54 м збереглася на висоту стародавніх півтора ярусів. Південна оборонна стіна загальною протяжністю 61 м разом з надбрамною баштою збереглася на ділянці

завдовжки 25 м. Двоярусна надбрамна башта поставлена по осі південної оборонної стіни замку врівень з її напільною стороною. У плані вона представляє квадрат із стороною 9,9 м. Товщина кам'яних стін 1,2 м. Арочний проїзд шириною 3,6 м на північному і південному фасадах закладений. Приміщення першого ярусу перекрите коробовим склепінням. На другому ярусі перекриття пласкі. Два віконні отвори влаштовані на місці бійниць.

Існували ансамблеві фортечні укріплення, які включали кілька різновидів оборонних споруд. До них можна віднести регулярні та нерегулярні замки. Як правило, замки, зведені в Україні у IX-XIV ст., мають нерегулярне планування; на розміщення будівель впливав характер місцевості, відповідно до якої розплановувалась фортеця (Кам'янець-Подільський та Меджибіж). Для твердинь XV – кін. XVII ст. характерний перехід до регулярної планувальної структури – трикутної, квадратної, прямокутної з баштами, рівномірно розміщеними по кутах і периметру замку (Жванець, Сутківці).

Замок у селі Чернокозинці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області – пам'ятка архітектури XV-XVIII ст. Розташований в центрі сучасного села, на високому скелястому пагорбі, на лівому березі річки Збруч. Будівництво припадає на кінець XIV – початок XV ст. З середини XV ст. й до кінця XVIII ст. замок належав Кам'янецьким католицьким єпископам і використовувався як літня резиденція. Упродовж XVI – початку XVII ст. витримав низку татарських нападів, особливо спустошливою була навала 1516 року. Після здобуття турками у 1672 році Кам'янця, Чернокозинський замок упродовж 2-х років оборонявся від нападників. На початку XVIII ст. замок відбудовують, а в 1795 році – переходить у власність Російської казни. У 1815 році комплекс стає приватним володінням і використовується як родовий маєток до 1917 року. Після 1917 р. замок зазнав руйнувань, поступово зникаючи. У наш час з усієї планувальної структури замку фрагментарно збереглися два палацові корпуси, що утворювали північну частину замку, та залишки південно-західної круглої оборонної вежі, що разом із втраченою південно-східною вежею утворювали південну частину замку. Між цими частинами замку знаходилось досить велике, прямокутної форми подвір'я – 55 × 45 м, яке було обмежене оборонними мурами зі східної і західної сторін.

Замкові споруди муровані з бутового каменю, потиньковані. З палацових корпусів збережені лише стіни на рівень первісних 2-х ярусів. Пласкі перекриття по дерев'яних балках, а також дахові покриття – втрачені повністю. Корпуси мають півниці зі збереженими півциркульними склепіннями, мурованими з бутового каменю.

Замок у селі Рихта Кам'янець-Подільського району Хмельницької області – пам'ятка архітектури XVI-XVIII ст. Розташований у центрі села на високому правому березі річки Жванчик. Час зведення припадає на



початок XVI ст. До 1569 року замком володіють Лянцкоронські. Нові господарі Гумецькі модернізують замок на початку XVII ст. Комплекс дістає розвинуту систему сухих оборонних ровів із земляними бастіонами і валами. В середині XIX ст. й до початку XX ст. останні власники замку Подвисоцькі розбирають замкові мури і будують за його межами новий палацовий корпус, а на подвір'ї закладають парк. На початку XX ст. замок і прилегла територія переходять до земського управління, яке влаштовує тут лікарню. Після 1917 р. замок зазнає значних руйнувань, особливо первісний палацовий корпус. Пізніше замок не відбудовувався. У міжвоєнний період незаможні селяни пристосовують дві оборонні вежі під житло. У повоєнні часи внутрішнє подвір'я замку та прилегла територія забудовується селянськими садибами, вежі використовуються як господарські споруди.



*Казарми фортеці архітектора Яна де Вітте у Кам'янці-Подільському*

До сьогодні з первісної планувальної структури замку збереглися лише 4 кутові вежі та незначні, на рівні ґрунту, фрагменти оборонного муру між північною і західною вежами. Від первісного палацового комплексу збереглися лише фундаменти, які у вигляді пагорба візуально прослідковуються біля північного муру. Збережені вежі двоярусні, п'ятикутні у плані, це квадрат зі зрізаним кутом із сторони внутрішнього двору, муровані з бутового каменю, потиньковані.

Первісні дахи веж втрачені повністю. На східній вежі частково збереглися дерев'яні конструкції автентичного шатрового даху з ґонтовим покриттям.

Замок у Сатанові побудований в XV ст., а XVI ст. він був розширений, отримав п'ятикутну в плані форму п'ятикутними кутовими вежами. В XVII ст. неодноразово був зруйнований і відновлений. Досі збереглися три вежі, частково стіни. Сатанівський замок – одна з найцікавіших і, можливо, найдавніших оборонних споруд на Хмельниччині. Перша достовірна згадка про Сатанів – 1404 рік. Давня кругла вежа розташована у південно-східній частині п'ятикутного замкового подвір'я на відстані 2,5-3 м від більш пізнього муру. По відношенню до залишків оборонних валів вежа виступала на три чверті назовні. Невелика, близько 6 м в діаметрі, вона збереглася на висоту чотирьох ярусів. Прямокутні бійниці першого та другого ярусів мають білокам'яне облямування. Але, в основному, існуючі руїни замку походять з XVI ст., коли містом володів магнатський рід Синявських. Регулярний у плані замок являв собою неправильний п'ятикутник з наріжними вежами, що далеко виступали за лінію стін. Три вежі, що збереглися, та одна зруйнована, були п'ятигранні, ще одна (також зруйнована) – чотиригранна. Найкраще збереглися північна та західна п'ятигранні вежі на крутому березі Збруча. Вони складають приблизно висоту трьох ярусів і зведені на високому ескарповому цоколі. Роги веж вимуровано з прямокутних білокам'яних блоків. Два нижні яруси мали бійниці з розширеними на два боки щоками. Третій ярус – вікна з арковими перемичками. Перекриття, вочевидь, були плескати, по діагонально покладених балках (не збереглися). По верху стін північної вежі подекуди збереглися білокам'яні консолі, що підтримували нині зруйнований парапет четвертого ярусу. У стіні, що з'єднує північну та західну вежі (ближче до північної вежі), розташовано чотири віконних отвори із скромним білокам'яним облямуванням. Імовірно, вони належали до палацового корпусу, що зберігся.

В'їзд в замок було влаштовано з боку міста через кам'яний, на арках, міст. Існує припущення, що був ще й вхід через круглу вежу, але це видається малоімовірним, оскільки, по-перше, вежа знаходиться в середині стін XVI ст., не прилягаючи до них; по-друге, вона не має (і, судячи з кладки, ніколи не мала) наскрізного проїзду. На початку нашого століття Є.І. Сіцинський ще бачив не лише фундаменти двох зруйнованих веж XVI ст., а й фундаменти стін, розташованих на земляних валах, що йшли вздовж внутрішнього боку стін XVI ст., відділяючись від них ровом. Залишків другого ряду стін не було лише з другого боку Збруча, де знаходився палацовий корпус. У кінці XVI ст. і особливо у першій третині XVII ст. на Поділлі відбувався поступовий перехід від середньовічної системи фортифікації до ренесансної.

Замок Заславських в Ізяславі – це споруда, де зберігалися численні колекції цінних речей. Про те, що оборонна система міста в XVI ст. вважалася надійною, свідчить наступний факт: у 1539 р. в Ізяславському замку була споруджена «комора», де місцеві жителі, міщани та шляхта

зберігали своє найцінніше майно. За це збиралася відповідна орендна плата, половина якої йшла на користь короля, а друга – на користь князя Кузьми Заславського. Ця потужна будівля з об'ємними підвалами збереглася дотепер і представляє собою цілком унікальний зразок побудов подібного роду. Варто відмітити, що в кладці стін «скарбниці» використані білокам'яні блоки, в обробці яких простежуються готичні прийоми. Мабуть, вони є залишками більш ранніх споруд, що існували на території замку чи Старого міста. Будівля майже квадратна у плані, двоповерхова, з підвалами. Перекриття склепінчасті, підвали освітлені люкарнами. Ця пам'ятка – рідкісний тип житлової і господарської будівлі XVI ст.



*Вид на замок у Старому Заславі. Фото 1920 року*

На території Поділля, багатого на оборонне зодчество, можна зустріти шлюзові або гідротехнічні укріплення, які використовувались для перекидання течії річок і затоплення прилеглої території водою, що робило твердиню неприступною (Польська, Руська брами у Кам'янці-Подільському).

Польська брама XV-XVI ст. – гідротехнічний комплекс, що складався з п'яти башт, з'єднаних оборонним муром та мостом на кам'яних арках, між якими були влаштовані шлюзи. Під час нападів шлюзи зачинялись і вода заповнювала каньйон від скелі до скелі, перетворюючись на нездоланну перешкоду. До нашого часу збереглися Настінна башта, Надбрамна з казематом і барбаканом, Башта на броді, що побудована на відстані 300 м від основних споруд.

Руська брама, зведена впродовж XV-XVIII ст., захищала в'їзд до міста з південно-західного боку й утворювала комплекс гідротехнічних споруд, що перетинали річку і мали шлюзи. Будівництво велось під керівництвом італійського фортифікатора Камілуса. Комплекс включав вісім оборонних башт та 250 м мурів. Внаслідок паводків частина укріплень зазнала руйнувань. На початок XIX ст. Руська брама втратила своє оборонно-гідротехнічне значення, а її приміщення почали використовувати під склади. Сучасна Руська брама складається з Дозорної і Прибрамної веж, барбакану, Надбрамної вежі з підземною галереєю і напівбаштою Прибережної вежі, Казематної куртини й оборонних стін.

В окремих випадках систему оборонних споруд могли доповнювати поодинокі вежі (Гончарна, Кушнірська), а також укріплені брами при в'їздах до поселень (Вітряна брама у Кам'янці, Брама Св. Трійці в с. Окопи).

Вітряна брама (XV-XVIII ст.) захищала в'їзд до міста з північно-західного боку. Брама включала Кушнірську вежу та Вітряну браму, до яких примикали з північного боку оборонна стіна і з південного боку – Турецький бастион XVIII ст.

Кушнірська вежа примикала до північно-східного фасаду давньої міської брами, відомої з початку XVIII ст. як Вітряної. В 1785 р. архітектором Яном де Вітте вежа була надбудована двома ярусами. Кам'яна, семиповерхова, у вигляді прямокутника, заокругленого з північного торця. З північного сходу до неї було прибудовано об'єм, аналогічний до об'єму Вітряної брами. На початку XX ст. для покращення умов проїзду ділянка оборонної стіни, що примикала до Вітряної брами з заходу, була розібрана на ширину проїзду. Пам'ятка є одним з видатних витворів оборонного містобудування Хмельниччини XVI ст.

Часто оборонного характеру набували споруди, що входили в загальну систему укріплень міста. Так, казарми для солдат, зведені за архітектурним проектом коменданта Кам'янецької фортеці архітектора Яна де Вітте, стали продовженням вже існуючої лінії оборони.

Таким чином, на Хмельниччині існують наступні групи замків: мисові та височинні, регулярні та нерегулярні, ансамблеві, шлюзові укріплення, можна зустріти замки-фортеці, перебудовані у замки-палаці.

## 2.2. Храми-фортеці

До фортифікаційних споруд також відносяться храми-фортеці та укріплені монастирські комплекси чернечих орденів, які складають окрему групу і заслуговують не менш пильної уваги, бо інтегрували ідею захисту не тільки матеріального, а й духовного.

Виникнення специфічного типу споруди, який поєднував у собі культове та оборонне призначення, – уфортифікованого храму – зумовили між-феодалні війни та наскоки татар. Навіть за браком елементів активного захисту масивні монолітні стіни з мінімальною кількістю невеликих, високо розміщених вікон, єдиний вхід і відсутність зовнішнього оздоблення яскраво свідчили про оборонний характер будівлі.

Зразком поєднання культової та оборонної функцій служить Покровська Церква в Сутківцях на зазбручанському Поділлі, збудована в другій половині XV ст. (1476). Церква є класичним зразком церковного з'єднання вимог культу й інкастеляції; її ідеальна доосередність послідовно проведена як у поземому плані, так і в елевації. Довкола її центральної квадратної нави зосереджені чотири напівкруглі башти, з яких три закінчені широким зубчастим карнизом і стіжковим перекриттям із ліхтарнею й маківкою згори. Західна – чолова – башта мала колись дерев'яну надбудову (з XVIII ст.), типову для українських дерев'яних дзвіниць, але її знищено невмілою реставрацією в 1903 р. Центральна нава перекрита двоспадною покрівлею з характерними для готичного будівництва ступінчастими фронтонами. Внутрішня конструкція Сутковецької церкви двоповерхова. Приземелля із круглими фортечними вікнами й амбразурами перекрите складною системою жолобових і гостролучних склепінь із готичними нервюрами, що «вистрілюють» із масивного пілону посередині нави. Горішній поверх церкви-твердині, призначений для розміщення оборонців, має цілу систему стрільниць-амбразур. Стіни церкви збудовані з ламаного вапняку, залитого своєрідним



*Іоанно-Предтеченська церква в Кам'янці-Подільському. Зруйнована*

цементом, склепіння – з цегли. «Загальна концепція цілої будівлі, простірний розподіл мас, конструкції та склепіння, перекриття, окремі архітектурні форми та деякі деталі цілком ясно говорять, що маємо тут до діла з готикою» (В. Січинський). Візантійсько-романським залишилися тут тільки поземий план та оформлення вікон й амбразур.



*Православна церква св. апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському*

Характерними для даних теренів є триконхові храми (в основі мали форму трилисника), котрі майже всі несли оборонну функцію. Культові споруди цього типу – одні з найстаріших і датуються XIII ст.

Триконхові оборонні храми представлені у Кам'янці-Подільському чотирма церквами, дві з котрих збереглися до нашого часу (Миколаївська та Св. Петра і Павла), а дві – Іоанно-Предтеченська і Св. Трійці (за іншими джерелами Троїцька) теж могли б дожити до сучасності, якби не були розібрані в 30-х роках XX ст. радянським режимом.

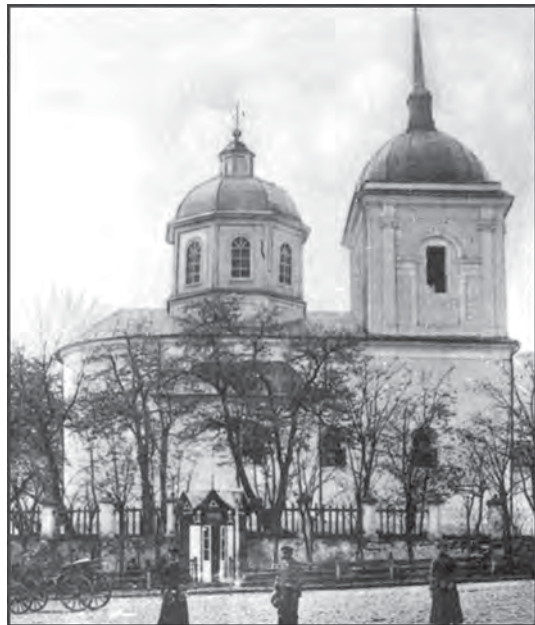
Миколаївська церква (XIII ст.) є однією з найдавніших вірменських споруд міста. Побудована на місці більш ранньої XI-XII ст. До 1811 р. називалася Благовіщенською. У 1672 р. була зруйнована; на початку XVIII ст. – відновлена. Наприкінці XIX – початку XX ст. церква укріплена аркбутанами. Кам'яна, однонавова, одноапсидна. Товщина стін церкви 1,5 м. Внутрішній об'єм перекритий коробовим склепінням з чотирма розпалубками і конхою з однією розпалубкою в апсиді. У північно-західному кутку внутрішньостінні сходи ведуть на хори. Накрита трисхилим дахом з гранями над апсидою. Перед центральною частиною

західного фасаду – невисокий дерев'яний тамбур. На бічних фасадах відповідно простінкам в інтер'єрі між розпалубками – по одному контрфорсу. На південному фасаді вставлений хачкар з датою «1554» та ім'ям «Акоп». На продовженні стіни західного фасаду в обидві сторони відходять аркбутани завдовжки 4,4 м з широким арочним отвором кожен. Віконні отвори мають арочні перемички і внутрішні чверті з профільованих білокам'яних блоків. Дверні отвори з напівциркульними перемичками; південний отвір закладений, і по закладці виконаний розпис олійними фарбами (XX в.). Білокам'яні обрамлення ніш на західному фасаді і арочний портал на південному характерні для вірменської архітектури: складні поєднання глибоких викружок, косих полицок і тричвертного валу, низ якого орнаментований крученими джгутами в пізньороманському стилі. Простота об'ємно-планувального рішення пам'ятки в поєднанні з декором ставлять його в ряд цінних споруд позньороманського стилю, що відобразили одну з ранніх шкіл вірменських майстрів.

Петропавлівська церква зведена у 1580 р. Наприкінці XVIII ст. стіни укріплені контрфорсами, а в 1834 р. до західного фасаду прибудована дзвіниця в стилі класицизму. Кам'яна, триконхова; мала башту над бабинцем. Прямокутна в плані нава з двома напівкруглими конхами, на сході завершена напівкруглою апсидою. Перекриття нави і притвору – півциркульні склепіння з розпалубками, вершини яких сходяться в шелигах. Пам'ятка відноситься до нечисленної групи триконхових храмів, що відображають важливий період в розвитку української архітектури і творчі зв'язки з Молдовою.

Храм фортечного типу – церква Св. Трійці, один з найдавніших храмів Кам'янця, датований приблизно XIII ст., відновлений Коріатовичами в XIV ст. На жаль, у радянські часи у 1930 р. дану твердиню, а також Іоанно-Предтеченську було розібрано. Іоанно-Предтеченська церква використовувалася як оборонна споруда – відсутність декору, міцні контрфорси, маленькі отвори вікон, розташовані високо від землі. Належить до триконхових храмів з оборонною баштою по осі західного фасаду.

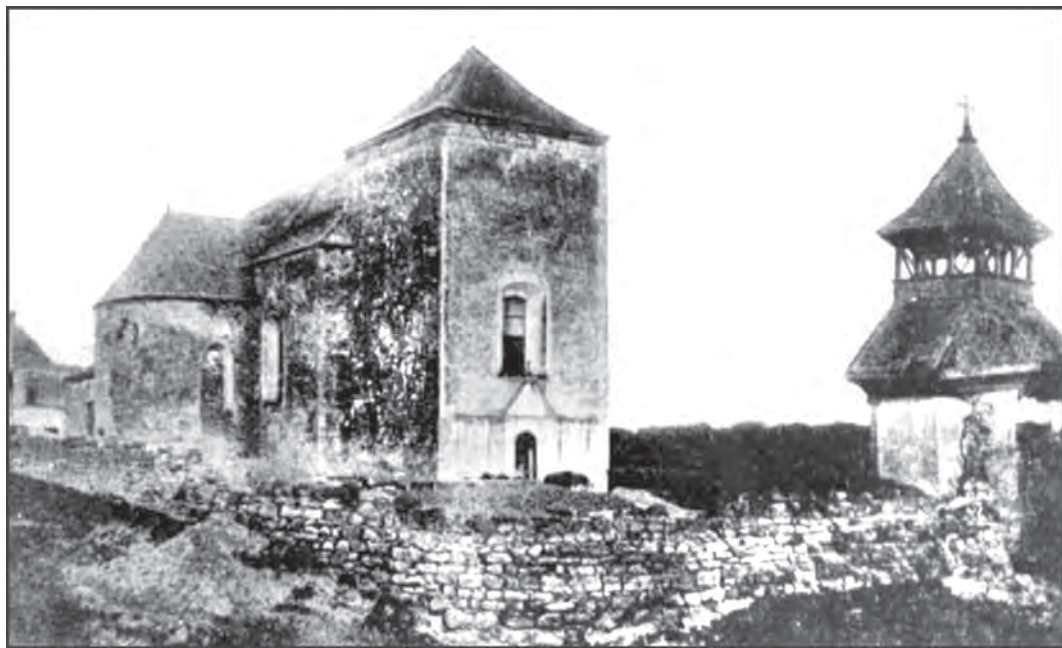
Часто для оборони пристосовували горище храму і для обстрілу довкілля влаштовували над будівлею або її частиною глухий парапет, бруствер чи аттик зі стрільницями.



*Церква Пресвятої Трійці  
в Кам'янці-Подільському*

До таких споруд слід віднести башту-дзвіницю вірменського костюлу, що височить посеред Старого міста в Кам'янці. Майже кожна панорама міста включає образ цієї твердині.

Башта Вірменського костелу в Кам'янці-Подільському, кінець XV – початок XVI ст., побудована як дзвіниця вірменської Миколаївської церкви XIV-XV ст. (збереглася західна галерея). З 1633 р. у першому ярусі башти розміщувалася церква Степаноса. Тоді ж її стіни та склепіння були розписані. П'ятиярусна і квадратна в плані споруда із сторонами 11 м; висота кам'яних стін – 22,7 м, загальна висота 38 м. Перекриття на I ярусі – циліндричне. Дверний отвір на першому ярусі обрамлений білокам'яним ренесансовим порталом. Вхід на другий ярус – зовнішніми дерев'яними і кам'яними сходами, всередині – пристінними сходами. Зв'язок з рештою ярусів здійснюють дерев'яні драбини. У третьому і п'ятому ярусах на чотири сторони виходять бійниці зі щоками, що розширюються в обидві сторони; у кожній кутовій вежі – по три бійниці ключеподібної форми. Віконний отвір в апсиді першого ярусу зі стрілчастою перемичкою і білокам'яним наличником, профілізація якого характерна для вірменської архітектури. В інтер'єрі церкви зберігся фресковий розпис XVII-XVIII ст. Фасади розчленовані білокам'яними карнизами. Стіни оштукатурені (крім білокам'яного декору). Дах вирішений усіченим восьмигранним шатром, що переходить в барабан з банькою. Кутові башточки накриті куполами, на маленьких барабанах яких – шатрове завершення. Пам'ятка є спорудою періоду раннього ренесансу.



*Домініканський храм у Шарівці. Давня листівка*





*Покровська церква-фортеця у селі Адамівка*

Окремо можна виділити храми, у яких для оборони були пристосовані часто окремо розташовані дзвіниці-башти, або просто башти, що разом із храмом складали комплекс. Такою є Покровська церква-замок у селі Шарівка (XIV-XVI, XVIII ст.). Стародавня частина споруди – дзвіниця – добудована в XIV ст. як оборонна башта. У 30-і роки XV ст. до східного фасаду башти прибудований триконховий об'єм церкви. Оборонна башта стала дзвіницею, її перший ярус перетворився на притвор, другий перероблений під хори. Після зруйнування на початку XVIII ст. була відновлена в 1773 р. У центральній частині було зроблене нове склепіння, стіни розтесані й у верхніх частинах закладені віконні отвори, в бічних об'ємах пробиті нові входи, замінений дах. У 1890-1892 рр. споруда перебудована: підняті стіни бічних об'ємів, закладені готичні отвори, зведений новий дах з дерев'яним барабаном і низьким шатром. У башті надбудовані два яруси з шатровим дахом. За об'ємно-планувальним рішенням споруда відноситься до типу триконхових. Перекриття являє собою систему півциркульних конхових склепінь з розпалубками над вікнами. Центральна частина розкрита до апсиди і бічних гілок трьома широкими отворами із стрілоччастими арками. Дзвіниця-башта майже квадратна в плані, з внутрішніми розмірами сторін 6 м × 5,4 м. Товщина кам'яних стін 1,7 м. Верхні два яруси складені з цегли. Перекриття над першим ярусом – півциркульні, над іншими – балочні. Сходи на другий ярус кам'яні внутрішньостінні, проходять в південній стіні. Дверні і віконні отвори зовні – з архітравними

цегляними перемичками, стародавні дверні отвори – з кам'яними перемичками трицентрового контуру. Стародавні віконні отвори – з кам'яними, стрілчастого контуру і внутрішніми чвертями з профільованих білокам'яних блоків. Пам'ятка відноситься до рідкісних споруд, що збереглися в Україні та синтезують культові й оборонні функції.

Покровська церква в селі Адамівка на Хмельниччині зведена у 1773 році. У 1884 р. до західного фасаду прибудована кам'яна дзвіниця, відноситься до стародавніх оборонних триконхових храмів України XVI ст. Основна споруда складається з бабинця, нави з двома невеликими напівкруглими конхами-апсидами з півночі і півдня та витягнутої на схід напівкруглої вівтарної частини, площа якої в 2 рази перевищує габарити гілок. До бабинця примикає квадратна в плані, двоярусна дзвіниця, завершена чотиригранним шатровим верхом. У північній стіні дзвіниці – сходи, що ведуть на хори. Нава перекрита дерев'яним зімкненим склепінням на дерев'яному восьмигранному світловому барабані, посадженому на стіни за допомогою вітрил і залому. Дах двосхилий, над апсидою і конхами утворює напівконічні шатри, перекритий листовим залізом. Перекриття в дзвіниці і апсидах – пласкі, дощато-балочні, в бабинці – із підшивною стелею. У першому ярусі дзвіниці є притвор, сполучений центральною частиною з дверним отвором. Строгості архітектурному вигляду фасадів додає поясок дерев'яного різьбленого карниза, раніше був розфарбований, а також вертикальна шалівка барабана, прямокутні вікна пізнього походження, що зберегли в апсиді профіль лучкової перемички. Пам'ятка є рідкісним прикладом триконхового храму XVIII ст.

В окремих різновид можна виділити замкові храми, котрі знаходилися на території фортеці і в зв'язку з цим виконували, поряд з культовими, також і оборонні функції (Кам'янець-Подільський). Оборона церква Св. Трійці замку князів Острозьких у місті Старокостянтиніві збудована майже одночасно з житловим палацом у др. пол. XVI ст. Це невелика за розміром (20,5×9,5 м) мурована однонавова одноапсидна споруда без ризниці та пономарні. В архітектурі храму ще помітні риси готики (стрілчасті перемички вікон; стрілчасті арки в інтер'єрі; фасад, звернений у бік замкового двору, два контрфорси). Замковий храм з самого початку було задумано як складову частину оборонного комплексу. Житловий палац, підсилений циліндричною наріжною оборонною баштою, і Троїцька церква, побудовані на одній лінії, утворюють єдиний фронт, паралельний до берега річки Случ. Внаслідок такого розміщення апсида храму звернена не на схід, як звичайно, а суттєво зміщена на північ. Для флангового обстрілу вздовж оборонного муру та фасаду палацу, звернених до р. Случ, одночасно з церквою було збудовано оборонну башту, органічно поєднану із церковною стіною.

Іншу групу становлять монастирі-фортеці, архітектура і комплекс споруд яких майже не відрізняється від замків, наприклад, монастир

Бернардинців у місті Ізяслав, початку XVII ст. Господар Ізяслава Я. Заславський наказав спорудити у 1602-1603 роках монастир бернардинців з костелом св. Михайла з боку північного сходу від Старого міста.



*Монастир-фортеця бернардинців в Ізяславі*

За легендою тут раніше стояв оборонний православний монастир. У будь-якому разі бернардинський монастир до цього часу зберіг залишки своєї автономної від міста оборонної системи. До складу споруд монастиря входять костел бернардинців, келії та стіни з баштами і воротами. Комплекс монастиря є характерним зразком споруд у стилі бароко XVII ст., що втілював розвинений варіант забудов з оборонною функцією. Стіни з воротами і баштами (початок XVII ст.) оточували монастир з чотирьох сторін, утворюючи в плані прямокутник. Збереглася західна стіна, що включає трипрорізну аркову дзвіницю. Комплекс збудований за проектом архітектора Якуба Мадлена. Над скульптурою і різьбленням вівтарів в Ізяславі працювали учні одного з найбільш загадкових скульпторів – Іоанна Пінзеля. Костел представляє собою овальну побудову з глибокою гранчатою апсидою та двома виступами ризалітів на півночі та півдні, що імітують трансепт. Над південним ризалітом височить квадратна башта, на якій раніше знаходився годинник. З півдня до костелу прилягають монастирські корпуси, що утворюють два клуатри, один з яких оточує аркада. Оборонна система монастиря містила не лише стіни й башту. Окрім того, монастирські корпуси мали оборонні пристосування у вигляді

ланцюга бійниць, що розміщувалися в аттиковому поясі й забезпечували відторгнення противника з трьох сторін. З четвертої сторони височить костел, верхній ярус якого також міг бути пристосований для потреб оборони.

Хмельниччина справедливо вважається одним із знакових регіонів в плані концентрації тут не лише оборонних фортець та замків, але й храмів, які окрім культового призначення виконували функції укріплень і могли при необхідності надати укриття тим, хто його потребував. В цілому, можна простежити кілька типів церков-твердинь, що ілюструють розвиток культового оборонного будівництва:

- триконхові храми: найперші сакральні споруди, що були досить поширені на території досліджуваного регіону, часто мали пристосовані до оборони башти;
- храми з укріпленими баштами-дзвіницями;
- церкви, що знаходилися на території фортець, завдяки чому виконували оборонну функцію;
- оборонні монастирські комплекси, архітектура і комплекс споруд яких майже не відрізняється від замків.

Водночас, діяльність архітекторів XIX ст., що працювали на теренах Хмельниччини, надзвичайно сильно відбилася на архітектурі губернського центру. Внаслідок необхідності розширення доріг в середині XIX ст. було розібрано багато фортифікаційних споруд, в результаті чого Кам'янець дещо втратив самотність європейської фортеці.

# Розділ III

## Світська архітектура

### Хмельниччини

#### 3.1. Палаці та резиденції

Знаковою одиницею та своєрідними композиційними акцентами як ландшафтно-паркових, так і міських архітектурних ансамблів були палаці, інтер'єри яких прикрашали коштовні твори живопису, графіки та скульптури. Палац, як правило, розташовувався на підвищеній ділянці рельєфу; він домінував у паркових та міських краєвидах, особливо на прилеглих територіях, та впливав на загальне планування навколишнього середовища, що є характерною рисою міської забудови та палацово-паркового мистецтва в ансамблях Волині й Поділля. На жаль, більшість з них безповоротно втрачена.

Відомості про палаці на Хмельниччині скупі та неоднозначні, але відомо, що знаходилися вони в Антонінах, Говорах, Голозубинцях, Голоскові, Деражні, Дунаївцях, Зіньківцях, Івахнівцях, Ізяславі, Ілляшівці, Кам'янці-Подільському, Кривчику, Макові, Маліївцях, Меджибожі, Михайлівці, Підпилип'ї, Полонному, Самчиках, Славуті, Слобідці Шелехівській, Соснівці (Куява), Старій Синяві, Тарноруді, Хребтієві, Чорному Острові, Ясенівці.

Цінний пам'ятник архітектури XVII-XVIII ст. – так званий палац єпископа в Кам'янці-Подільському. Він був побудований у 1627 р. для подільських католицьких єпископів. У роки турецької неволі (1672-1699) палац був суттєво зруйнований: навіть через 20 років після виходу турків з міста він ще лежав у руїнах. У XVIII ст. палац відбудували. У 1796 р. він був конфіскований казною та проданий з торгів. Його придбав граф Яншин та пожертвував під повітове училище. Під час пристосування палацу під училище в ньому були зроблені значні перебудови. Про це свідчать креслення палацу, датовані 1808 р., які були виявлені працівниками історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» в Центральному державному історичному архіві м. Санкт-Петербурга. Згідно креслень палац був одноповерховою будівлею з мезоніном. Такі будинки були характерні для забудови Кам'янця XVII-XVIII ст.

Заслугує на увагу, так званий, палац Чарторийських у Кам'янці. Першобудова була зведена не пізніше початку XVI ст. Від нього зберігся

кам'яний підвал (7,5×4,5 м), перекритий коробовим склепінням, що знаходився у північній частині будинку. У середині XVII ст. споруда була кам'яна, одноповерхова, на високому цоколі, з двосхилим щипцевим дахом. Палац виходив на червону лінію забудови торцевим фасадом. Наприкінці XVII ст. був зруйнований в наземній частині, а у середині XVIII ст. відбудований і розширений; у процесі робіт реконструйований.

Архітектурний вигляд палацу характеризують риси бароко й елементи ренесансу. Кам'яний, прямокутний у плані, з прямокутним ризалітом перед західним фасадом, потинькований. Цоколь через нахил рельєфу – перемінної висоти. Перед східним входом знаходиться невеликий відкритий ганок. Під ганком – вхід у підвальні приміщення. Основний об'єм перекритий чотирихилим дахом, над ризалітом дах двосхилий. У плані споруда розчленована двома поперечними стінами на три частини, кожна з яких утворює по два приміщення. У східній частині вони розділені коридором. Перекриття склепінчасті, у західній частині – по балках. Ризаліт на чільному західному фасаді увінчаний фронтоном з круглим вікном. Вікна декоровані білокам'яними наличниками з характерними для періоду бароко виступами у верхніх кутах. Підвіконні карнизи виготовлені з білого каменя з профілюванням. Східний вхід обрамлений білокам'яним порталом, верхня частина якого розвинута у висоту до карниза і перетворена на декоративну площину з рельєфним зображенням. В інтер'єрі споруди, в східній стіні, зберігся пишно декорований у барокових формах камінь середини – другої половини XVIII ст.



*Брама палацу вірменського єпископа у стилі Ренесанс в Кам'янці-Подільському*

Палац губернатора у Кам'янці – зразок житлової забудови середини XVIII ст., що вирізняється високохудожнім декоративним убранством. Лише на кресленнях з архівів, старовинних поштових листівках та фотографіях збереглося зображення палацу губернатора. Сама ж будівля була зруйнована пожежею в 1920 році. Під палац губернатора на початку XIX ст. було перебудовано палац коменданта фортеці Яна де Вітте. Дотепер

від давньої садиби коменданта зберігся невеликий фрагмент східної частини кам'яного муру. Ділянка в цій частині ринку була забудована вже у XVII ст. У XVIII ст. на місці більш ранніх споруд з'являється двоповерховий палац коменданта фортеці Яна де Вітте, споруджений за його власним проектом. Палац відігравав значну роль в ансамблі Вірменського Ринку також і після перебудови у XIX ст. на губернаторську резиденцію. В цей час перед його фасадом з'явився масивний класицистичний портик. Тогочасний вигляд палацу відомий за старими фотографіями. В його архітектурі гармонійно поєднались риси ренесансу й елементи бароко.

Палац Вірменського єпископа у Кам'янці-Подільському візуально сприймається як такий, що входить до ансамблю Вірменського Ринку. Він є одним з небагатьох будинків, що збереглися від давньої забудови вірменських кварталів. Це двоповерхова будівля під високим гонтовим дахом із заломом, має на першому поверсі арочний проїзд, що веде до саду, який примикає до будинку з південного боку. Сад оточений кам'яною огорожею. Головний, північний фасад палацу увінчаний білокам'яним карнизом, міжповерховий карниз також із білого каменю. Вікна першого та другого поверхів обрамлені білокам'яними лиштвами. Північний фасад найбільш багатий на декор, особливої краси йому надає білокам'яний портал в стилі ренесансу. Бокові пілони portalу та архівольт прикрашені різьбленням, замковий камінь оздоблений листям аканту. В орнаментальному різьбленні portalу використані рослинні мотиви у вигляді «диньок», листя та квітів соняшника. Палац вірменського єпископа має складну будівельну історію. Під час реставраційних робіт тут була виявлена кам'яна плита з написом старовірменською мовою: «Будинок куплений священником Бетрісом і його дружиною 1479 року». По ній можна зробити висновок про ранні будівельні етапи цієї споруди. Згодом будинок неодноразово реконструювався і розширювався в об'ємі. Напис на балці першого поверху зберіг дату однієї з реконструкцій та ім'я майстра: «... роботою рік 1707 в квітні Аголтин Чаплі...» У XVIII ст. будинок був значно відбудований і реконструйований та увійшов до містобудівного ансамблю з п'яти будинків на Вірменському Ринку, у зв'язку з чим його було з'єднано аркою, перекинутою через Вірменську вулицю, з палацом Яна де Вітте. Наприкінці XVIII ст. – на початку XIX ст. арка була розібрана, західний фасад перероблено, змінилося внутрішнє планування. Будинок отримує назву «Палац вірменського єпископа». Кам'янець-Подільський був значним релігійним центром подільських вірмен. В самому місті і навколо нього існувало приблизно десять вірменських церков. Релігійне значення міста було таким великим, що свого часу Кам'янець називали «польським Ечміадзином». У Кам'янці дійсно жили вірменські єпископи, але місто й околиці не становили окремої єпископської єпархії. За старовинною традицією львівські архієпископи шість місяців на рік

мешкали у Львові і шість – у Кам'янці, оскільки Кам'янець був найбільшим духовним центром, що входив до Львівської вірменської єпархії. У XIX-XX ст. палац вірменського єпископа використовувався в різних цілях. В 1977 році відреставрований відповідно стану XVIII ст. (архітектори Є. Пламеницька, А. Тюпич). В краєзнавчій літературі палац відомий також під назвами вірменський торговельний будинок та будинок вірменського пробства. Сьогодні в будинку на другому поверсі знаходиться адміністрація історичного музею. Перший поверх у 2001 році віддано під експозицію археологічного музею. В саду, який примикає до будинку з південного боку і де традиційно росли дерева і квіти, було вирубано рослинність і влаштовано лапідарій, експонатами якого стали знайдені на Поділлі кам'яні язичницькі ідоли.

Будівельна історія палацу Рациборовського у Кам'янці сягає, ймовірно, XV ст. Тоді він був побудований вірменами як двооб'ємний, одноповерховий, прямокутний в плані житловий будинок. Упродовж 1672-1699 років дві тераси, на яких знаходиться подвір'я садиби, були укріплені потужними підпірними стінами з боку вул. Госпітальної. У 1770 році будинок був реконструйований під комендатуру архітектором, комендантом фортеці Яном де Вітте, шляхом надбудови мансарди. В 1843 році він ще раз був перебудований: замість мансарди влаштований другий поверх капітальної конструкції. Хоча садиба остаточно сформувалась як палац у XVIII ст., за часів панування стилю бароко, все ж архітектурний вигляд головного будинку зберігає виразні риси, притаманні ренесансу. Плани будинку і його приміщень мають чітку геометричну форму. На південно-східному та північно-захід-



*Палац князів Сангушків в Ізяславі.  
Архітектори Паоло Фонтана,  
Якуб Фонтана*

ному фасадах збереглися білокам'яні профільовані ренесансні лиштви вікон. В інтер'єрі першого поверху знаходяться два різьблені білокам'яні портали, оздоблені орнаментом рослинного та міфологічного характеру, що притаманно для епохи Ренесансу. Стеля приміщень першого поверху у 18 ст. була прикрашена вже в новому стилі – бароко. Під час досліджень



будинку у 1980-х роках виявлені розписи стелі у кімнаті першого поверху. На жаль, не вдалося повністю зберегти їх. Кілька фрагментів цього розпису, створеного на міфологічні теми у XVIII ст., відреставровані і зберігаються у фондах Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець». За період свого існування палац Рациборовського змінив багато власників. Наприкінці XVIII ст. це була шляхетська садиба Рациборовських, багатих подільських магнатів. Людвик Рациборовський, староста Червоногородський, був маршалком шляхти Подільської губернії. У другій половині 1980-х років була проведена реставрація палацу. Розібрано другий поверх і відновлено мансарду, котра існувала у XVIII ст. Потім роботи по реставрації були законсервовані. В 1994 році планувалося відкрити тут Польський дім, але пізніше садибу було віддано під Український бізнес-клуб.

Працюючи над романом «Пан Володигевський», дії якого відбуваються й на Поділлі, Генріх Сенкевич одне літо провів у селі Михайлівка, що поблизу Кам'янця-Подільського (сьогодні це Дунаєвецький район Хмельницької області), яке в давнину називалося Свистівкою. Тут, у палаці в готичному стилі, що належав древньому польському роду Маковецьких, письменник жив і працював, навідуючись до Кам'янця, і користуючись багатим архівом й бібліотекою садиби.

Родина Маковецьких тривалий час дбайливо зберігала кімнату в палаці такою, якою її залишив Генріх Сенкевич, і, взагалі, все, що було пов'язане із перебуванням письменника у Михайлівці: письмовий стіл, за яким він працював; крісло, у якому сидів; його перо й чорнильницю. На жаль, у сьогоднішній Михайлівці ніщо не нагадує про перебування всесвітньо відомого письменника, і цей факт навіть серед дослідників історії Поділля залишається маловідомим. Палац, у якому жив Генріх Сенкевич, був уцелений зруйнований у 1917 році (підірваний солдатами-дезертирами).

У XVII-XVIII ст. Меджибіж потерпав від багатьох воєнних подій, але місто було чимале й славилось торгівлею та виробництвом. 1593 р. Адам Сенявський надав місту магдебурзьке право. Володарі фортеці Сенявські капітально реконструювали цей оборонний форпост, влаштували в ньому резиденцію з палацом. Щоби в гостей магнатів не склалося враження, що Сенявські мешкають в казармах, палац оздобили як зовні, так і всередині. Він і зараз – одна з найшатніших споруд містечка. Збереглися білокам'яні портали та віконниці, а також ренесансна аркатура, що увінчувала фасад. Фігурні аттики теж все ще можна побачити на замковому палаці.

Із вступом на польський трон короля Станіслава Августа Понятовського розпочинається пов'язана із його іменем «Станіславська доба» – король починає опікуватись культурою і мистецтвом. «Станіславський стиль» існував упродовж 1780-1795 років і був обов'язковим у Польщі та приналежних до неї землях. Його виразниками стають архітектори

Шрегер, Лорентц, Мерліні; зокрема Доменік Мерліні зводить на Поділлі палац в Ілляшівці (1780, інтер'єр декорує італієць Жан Батісто Цагляно), Маліївцях та Лашках для Яна Чарнецького.

На Волині й Поділлі класицистичний напрямок в мистецтві стає панівним упродовж 1760-1830 років й репрезентується варшавською та віденською школами. Перший в Україні палац раннього класицизму, що таїть в собі риси французької архітектури, було збудовано у Вишнівці (Волинь). Також в цьому стилі будуються палаци у Підпилип'ї (50-ті рр. XVIII ст.), Савинцях (1759), Терешках (50-ті рр. XVIII ст.), Лашках (1760), Антонінах (1760), Ляхівцях (1749), Ганнополі (1759).

В останній чверті XVIII ст. на Волині й Поділлі знаходить відображення одна із течій класицизму – палладіанська, що виникла як наслідування англійській архітектурі класицизму (від імені італійського архітектора Андреа Палладіо (1518-1580), який працював у часи затухаючого ренесансу упродовж 1540-1580 років та поклав початок класицистичній течії в архітектурі епохи бароко XVII та XVIII ст.). На території сучасної Хмельниччини відомо понад кілька десятків палацових комплексів, які відображали палладіанську течію класицизму, це передусім: Ладиги, Ганнопіль, Цибулів, Черепашинці, Купа, Печера, Адампіль, Гриців та інші.

Наприкінці XVIII ст. (80-ті рр.) поширюється тип маєткового палацу, характерний для польської архітектури, що отримав назву «польський двір», «польська садиба». На території краю подібний тип облаштування палацу дотепер збережено в Самчиках та Ілляшівці. Своім «замком» мешканці Самчиків завдячують полковникові Петру Чечелю (1754-1843), гайсинському старості, який наприкінці XVIII століття купив у Старокостянтинівському повіті кільканадцять сіл (у тому числі й Самчики), де облаштував свою резиденцію. Чечель вирішив не лише збудувати палац, але й вписати його у ландшафт за всіма правилами паркової архітектури.

Палац із чіткою симетрично-осьовою композицією, геометрично виразним і зручним плануванням приміщень, суворими архітектурними формами є зразком будівлі, виконаної у стилі ампір. За задумом архітектора, окрім палацу із білокам'яними колонами порталів, постали вишукані будівлі китайського павільйону, прибрамних будиночків. Чималу територію (нині близько 18 гектарів) було обгороджено кам'яним муром.

Тут, у музейних залах палацу, здається, ще витає дух тих часів, коли під склепінням Круглої і Великої зали, біля колон Грецької влаштували багаті прийоми і раути. Зали розміщені таким чином, що гості, самі того не помічаючи, плавно переходили з одного в інший, аж поки не опинилися на пленері, біля озера. Чечель наказав збудувати дерев'яний міст із перилами аж до його середини, щоб, прогулюючись, гості могли зривати річкові лілії. Автором унікального фрескового розпису палацу був видатний майстер Михайло Врубель.

Нижня частина, так званої, японської кімнати розписана яскраво-жовтими хризантемами. Як розповідає науковець Сергій Пажимський, співробітникам музею довелося добре попрацювати, щоб відновити малюнок, адже донедавна тут розміщувалася бухгалтерія, тому нижні фрески старанно забілили вапном. Проте верхні залишилися незайманими. Купол цієї незвичайної кімнати вінчає блакитне небо. І щоб остаточно заплутати майбутніх дослідників, Чечель залишає ще одну загадку: східна японська кімната міститься у західному крилі палацу.

Після поразки польського повстання на Правобережній Україні (1863 рік) Чечелі, як його учасники, втрачають садибу, її конфісковують і продають «з молотка». З 1870 року власником маєтку стає І. Угримов. Упродовж 34 років Угримови володіли Самчиківським палацом. Це була висококультурна і освічена родина, знайомство з котрою підтримували високі чини з Петербурга, Москви та Києва. У подільський палац приїздив гостювати відомий російський юрист А. Коні, професор Московського університету, директор Рум'янцевського музею М. Стороженко, автор «Тлумачного словника» Д. Ушаков, професор Петербурзького університету О. Веселовський, знана польська піаністка С. Познанська та інші поважні люди. Останнім власником Самчиківської садиби був київський видавець М. Шестаков (1856-1926), редактор журналу «Хозяйство» і газети «Ведомости сельського хозяйства и сельскохозяйственной промышленности». Як новатор свого часу, він до, так званого, пейзажного (англійського) вигляду садиби додає елементи французького архітектурного стилю.

Палац в Ілляшівці був невеликий, 70 на 25 м, одноповерховий. Головною прикрасою палацу було його декоративне оздоблення, про яке все ще нагадує фриз з маскаронами і геральдичними воєнізованими мотивами з компонентами зброї, розташований під карнизом, прикрашеним ліпними квітковими мотивами. Палац дуже багато втратив за радянські часи. Немає вже барельєфа Аполлона з квадригою на портику головного входу, немає колони, яка прикрашала палац з цієї сторони. Дах втратив свої фантазійні абриси. Відомо, що колись палац був кремового кольору, а колони і ліпний стуковий декор – білосніжними.

У напівпідвальному поверсі палацу розташовувались два приміщення для слуг, склади вина і овочів, кухня та броварня. У панських приміщеннях була паркетна підлога, білі полаковані двері і багатий декор – зокрема, тут знову можна було побачити барельєфи з Аполлоном. Найцікавішими були кімнати з боку паркового фасаду: кожна зі своїм характером і стилем. Двері декоровані позолоченою бронзою. Фреска на всю стіну в їдальні зображала варшавський палац в Лазенках. В одній із зал зберігалися мисливські трофеї. Бібліотека налічувала близько 1000 томів, переважно з історії та теології. Палац дивом пережив 1918 рік, але був вщент пограбований.

Палац в Антонінах, який неодноразово перебудовувався, проіснував до 1919 року. В 1760-х роках тодішня власниця села Барбара Сангушко віддала Голодьки (пізніше Антоніни) у довготермінове користування регенту коронної канцелярії Ігнацію Мальчевському, який був одружений з її сестрою Антоніною. Закохане подружжя оселяється в Голодьках. Ігнацій будує тут палац, а незабаром закладає на берегах річки Ікопоть парк, який з часом став одним з найкращих на Волині. Після того, як наприкінці XVIII ст. Ігнацій покидає маєток тут розташовує свою літню резиденцію князь Сангушко, який значно розширює і прикрашає існуючий парк, перебудовує палац. Вишукану садибу Ігнацій Мальчевський назвав іменем своєї коханої дружини Антоніни. Ця назва згодом прижилася й до села.

З 1797 року Антоніни входили до складу Волинської губернії. У 1812 році князь Сангушко побудував в Антонінах кам'яний напрочуд дивовижний палац. Дотепер збереглися флігель палацу (друга половина XVIII ст.), мурований манеж початку XIX ст. та три брами з розкішною огорожею.

У другій половині XIX ст. Потоцькі, використовуючи Антоніни також як літню резиденцію, дбають про дальший розквіт парку й палацу, реконструюють палацовий ансамбль, розширюючи й модернізуючи його 1879 року за допомогою Ф. Арво. У 1905-1908 роках палац знову реконструюється в пізньобароковому стилі, тепер автором робіт стає віденський архітектор Фердінанд Фельнер (автор оперного театру в Одесі 1884-1887 рр.).

Після приєднання Правобережної України до Російської імперії місто Славути залишилось власністю родини Сангушків і стало їхньою головною резиденцією. Старий, збудований в XVII ст. замок князь перебудував наприкінці XVIII ст. Він знаходиться на відкритій височині; навколо, над рікою Горинню, розкинувся величезний красивий парк. У самому домі є велика бібліотека і велике зібрання рідкісних речей. Бібліотека розміщена в двох просторах залах і містить більше 25000 томів на різних мовах. Тут є і бібліографічні видання, як-от Біблії: Острозька 1581 р., Радзивілівська 1568 р., Львівська 1577 р.; повне зібрання польських хронік, починаючи з Меховіти, Більського, Длугоша, Кромера; в славутьському архіві зберігається багато старовинних рукописів, палімпсести, інкунабули грецькі та латинські.

У палаці картинна галерея, в просторах залах якої розміщувались раритетні реліквії-оригінали – картини-полотна кращих польських художників, видатних майстрів старої італійської, фламандської школи. Галерея оцінювалась вже тоді мільйонами карбованців. Тут були також цінні зібрання рідкісних картин видатного геніального фламандського живописця кінця XVI і початку XVII століть П.П. Рубенса: «Життя Марії Медичі», «Лихо війни», «Селянський танець», «Кермес», «Полювання на кабана», «Пейзаж з райдугою» та чимало інших рідкісних картин. Була й багата колекція скульптурних зображень святих, створених у XVIII сто-

літті видатним італійським скульптором А. Кановою та дві мармурові статуї святих роботи самого Мікеланджело.

Палац в Маліївцях з могутніми атлантами, що тримають на міцних кам'яних опорах балкон другого поверху, було збудовано в 1788 році. Місце для споруди вибрали гарне: над глибоким яром. Хто був автором проекту, невідомо, та родинна легенда Орловських приписує його популярному архітектору Доменіко Мерліні. Хоча палац і відрізняється від інших робіт цього майстра, виключати реальність цієї версії не варто: Орловський часто бував при королівському дворі у Варшаві, де працював Мерліні. Іншим ймовірним автором палацу вважають Якуба Кубіцького, з котрим Орловський міг познайомитись у Вишнівці.

Вже на початку XIX ст. резиденція в Маліївцях славилася розкішню і красою. Поет Раймунд Корсак написав про неї: «O aedes, fausta es Nato, charissima amicis». Колись тут зберігалася розкішна колекція польського живопису, де були твори таких відомих художників як Генрік Семірадський, Ян Матейко, Юзеф Брандт, Юзеф Хелмонський, Юліуш Коссак та інші. Зберігалися в Маліївцях «Свята родина» пензля Рафаеля, а також портрет останнього короля Польщі Станіслава Августа, виконаний популярним портретистом Яном Лампі. Останній господар Малієвець, Ксаверій Францішек Орловський, під час громадянської війни в Україні, коли Поділля деякий час було окуповане генералом Антоном Денікіним, вивозить зі свого маєтку найцінніші речі до Одеси, і там, на французькому торговому кораблі до Марселя, а звідти до Парижа. Так частково врятувалася знаменита бібліотека Орловських, яка налічувала 10000 томів, родинний архів, в якому зберігалася переписка пап римських з польськими королями. Врятувати вдалося й найцінніші екземпляри з картинної галереї палацу. Решта цінностей (меблі різних епох, вироби з порцеляни, посуд) залишилися на місці і була розграбована. Палац зведено у стилі Людовіка XVI з місцевого пісковика. Про дату будівництва нагадують цифри на фронтоні північного фасаду: 1788. Гербам Орловських «Любич» та Стажинських «Доліва», які колись теж прикрашали палац, пощастило значно менше – їх збили.

Класицизм, «благородна простота і спокійна велич» царювали в тодішній архітектурній моді – і це помітно в Маліївцях. Спочатку дах споруди був вкритий не бляхою, а, як пише Р. Афтаназі, «дахівкою». Останній володар резиденції переймався ідеєю повернення будівлі первісного вигляду, та революція зашкодила цим планам.

Зі східного боку палацу одна з його власниць, Роза Орловська з Красінських, ще в 1826 р. влаштувала великий зимовий сад з оранжересею, який був безпосередньо пов'язаний з будинком. З західного боку до палацу примикали стайні породистих скакунів.

Що стосується інтер'єрів, в Маліївському палаці застосований повний арсенал декоративних форм: до сьогодні збереглася подекуди ліпнина стель

у стилі Людовика XV (рококо), характерному для того часу стильовому нурті. Всю північну частину під першим поверхом займали пивниці, де зберігалися овочі, фрукти та вина.

Інтер'єри теж підкорялися простоті та гармонії пануючої класицистичної моди. Планування покоїв було анфіладне. Стіни прикрашали гобелени й жирандолі. А в великій світлій їдальні можна було побачити стінопис, виконаний всередині XIX ст. Фортунатом Кутиловським. Оскільки кожен сантиметр стін був вкритий фресками, жодних інших меблів, окрім великого овального розсувного столу на шести ніжках та прикрашених різьбленням крісел, тут не було. У кабінеті господаря маєтку був гарний мармуровий камін та величезне дзеркало; освітлювався кабінет великою кришталевою люстрою. Умеблювання кімнат на 1917 рік було різностильовим: тут були й давні меблі від часів зведення палацу і інші, які сюди перевезли з Ярмолинець.

На стінах головної зали збереглися мотиви в рамках у вигляді висячих на стрічках з бантами музичних інструментів (ріжки, сопілки, кларнети, гітари), обвитих стеблами рослин. Стіни інших залів покриті кольоровим мармуром.

У середині XVIII ст. (1746-1750) на території замкового комплексу XV ст. архітектором П. А. Фонтана зведений у стилі бароко маєток в Ізяславі. У польській літературі палац пов'язують з ім'ям Павла Кароля Сангушка. До цього унікального архітектурного ансамблю входили замок-палац, подвір'я з аркадами та службовими приміщеннями, місточок, залишки оборонних укріплень та флігель; у 1750 р. на території садиби було зведено костел св. Йосифа та монастир місіонерів. Власники Ізяслава на руїнах замку збудували великий двоповерховий палац з високим оборонним муром. Він став другим за рангом оборонним вузлом у невеликому місті. Центральний фасад палацу прикрашають деталі і колони корінфського ордеру. В'їзд до нього проходив через довгий критий дворик з аркадами, який мав підйомний місток. Під головним приміщенням є великий підвал, з якого йшов вихід до річки Горині. Як свідчать джерела, тут зберігалися справжні скарби: оригінальні полотна видатних майстрів пензля того часу, родовий князівський архів, художня бронза, рідкісна бібліотека, колекція китайської порцеляни, чудові меблі – справжні витвори мистецтва. Розкішний палац за свою історію не раз приймав королів та імператорів. 1711-го року в маєтку князів Сангушків побував російський імператор Петро I. У 1780-му і 1787-му рр. його відвідав австрійський імператор Йосиф II. У палаці в різний час також бували О. В. Суворов, М. І. Кутузов. В листопаді 1780 р., повертаючись з Кам'янця-Подільського, в палаці гостив останній польський король Станіслав Август IV Понятовський. У 1787 р., їдучи до Канева, король ще раз відвідав маєток Сангушків в Ізяславі. Композиційним центром комплексу є палац. Будівля цегляна, двоповерхова, з мансардними приміщеннями, прямокутна у

плані, з ризалітами в центрі поздовжніх фасадів і по кутах. Нижній поверх має коридорне розпланування, а верхній анфіладне. Міжповерхові перекриття більшості приміщень по дерев'яних балках, коридор першого поверху й окремі приміщення другого перекриті мурованими хрестовими і коробовими склепіннями. Головний акцент споруди зосереджений на центральній, овальній у плані залі, що у вигляді напівкруглого ризаліту виходить до північного фасаду. Тут влаштовано головний вхід, прикрашений портиком з колонами композитного ордера, що несуть розвинений розкрепований антаблемент і аттик. Всередині залу, вздовж стін, розташовані широкі марші сходів, що ведуть нагору; через зал влаштовано наскрізний прохід. Південний вхід відмічено невеликим ризалітом з трикутним фронтоном. Вікна прямокутні, у північному ризаліті аркові, у другому поверсі вікна мають прості наличники з сандриками. Кутові ризаліти – це баштоподібні об'єми, що збереглися від давніших споруд. Тут аркові вікна мають більш архаїчні обриси. На північний схід від палацу знаходиться двір з аркадою, що з'єднується з головними спорудами відкритим арковим переходом. Він представляє собою муровану аркаду – галерею, що утворює прямокутний в плані двір. Галерея перекрита хрестовими склепіннями, арки її наприкінці XIX століття частково закладені і в них утворено прямокутні віконні і дверні отвори. Зі східного боку дворика – відкрита аркада. Тут влаштовано проїзд, що веде у внутрішній замковий двір. Проїзд з обох боків підкреслено трикутними фронтонами, арки його спираються на пілони, декоровані пілястрами. З півночі до аркади-галереї прилягає двоповерховий цегляний флігель, побудований у комплексі з основними спорудами в 1750-х роках, у тих же архітектурних формах, що й палац. До палацу веде перекинутий через штучний рів місток, який зроблено традиційно на місці підйомного моста замку. Таким чином, палацовий комплекс Сангушків представляє не тільки значну архітектурну, а й історичну цінність. Вже у XIX ст. споруда почала занепадати та перетворилась у руїну.

Характерним прикладом планування світських забудов XVIII ст. є палац у с. Говори (XVIII-XIX ст.). Споруда побудована у стилі класицизм, первісне планування мало анфіладне розташування приміщень; на північному та південному фасадах – чотириколонні портики з колонами іонічного ордера, фризом з рослинним орнаментом і карнизом з медальйонами у вигляді лев'ячих голів.

З початком XIX ст. в архітектурі класицизму настає період зрілості й розквіту, в якому синтезувалися кращі знахідки і здобутки в галузі архітектури, скульптури, декоративного мистецтва, дендрології та окультуреного ландшафту. Відомі зодчі розпочинають доповнювати формулу класицизму (планомірність плюс гармонія) положенням про цілісність ансамблю та його синтез із давньою забудовою. Так приходять стиль ампір – стиль імперії, який так само, як і класицизм в цілому,

ґрунтуючись на принципах античної архітектури, мав замилювання до спокійних монументальних форм римського взірця, широких, зовсім гладких стін, округлих колон тощо. Виразником варшавської школи архітекторів цієї доби (до 1830 року, часу занепаду зрілого класицизму) був один із найвідоміших польських архітекторів Якуб Кубіцький. Він споруджує палаци, окрім Польщі, в Кременці (1805) для Тадеуша Чацького і в Самчиках (1790-1795) для Петра Чечеля, пізніше, в 1830 році палац в Ладигах для Юзефа Пашкевича.



*Масток Орловських в Антонінах. Возівня*

Селище Ясенівка (Сказинці) дісталось дідичу Францішку Марковському (1727-1806), в майбутньому активному громадському діячу і багачу, барському конфедерату і саноцькому каштеляну. Близько 1760 р. оселився на постійне проживання в Сказинцях, де й звів панський двір – досить скромну зовні, одноповерхову споруду. На Поділлі це був один з найперших панських дворів такого штибу. Інтер'єри натомість були пишними і репрезентативними. Мармуровий камін і люстра з позолоченої бронзи в одному покою, древні гобелени на стінах іншого, і майже в усіх кімнатах – старовинні дорогоцінні меблі з часів Людовіка XIV і пізніших. Один комплект меблів було куплено в сусіда Потоцького з Савинців. Після революції саме цим комплектом було «умебльовано» клуб в Плоскирові-Хмельницькому.

Найціннішим було бюро з шухлядками і годинником від майстра Мартіна Верне (Martin Vernis). У XVII ст. бюро подарував король Людовік



XIV великому гетьману коронному Адаму Миколі Сенявському; пізніше воно належало родині Чарторийських. У 1918 р., за кілька місяців до цілковитого знищення Сказинців, це історичне бюро купив граф Йосип Потоцький з Антонін, який встиг вивезти меблевий релікт до Варшави, де бюро й знайшло свою смерть в полум'ї Другої світової війни.

Другим експонатом було фортепіано з лірою та 5 педалями з позолоченими бронзовими каріатидами замість ніжок. Заслуговує уваги родинний архів (близько 200 документів лише з XVIII ст. Врятувати вдалося лише одну папку) і бібліотека на 1000 томів (більшість зборів до Першої світової війни було перевезено до Бібліотеки Оссолінських у Львові). Деякі книжки були колись власністю родини Підвисоцьких з Рихти, а також Яна-Віктора Грейма і Германа Головинського. У графічному відділі зберігалось близько 60 акварелей Яна Петра Норбліна (Jan Piotr Norblin), між іншими серія «Польські костюми» з 1817 р. Були портрети королів в людський зріст, ордени Білого орла і св. Станіслава, колекція старого англійського фаянсу, веджвудська порцеляна тощо.

До розбудови Чорного Острова багато зусиль приклав Костянтин Пшездецький (1782-1856). Він понад 30 років обіймав посаду маршалка подільської шляхти, мешкав головним чином в Чорному Острові, збільшував заведену ще його батьком Міхалом розкішну галерею європейського живопису (з 1830 р. в маєтку мешкав італійський художник Матео Баккелем (Matteo Vaccellem – 1769-1830). Досить відомим був і оркестр під керівництвом Луїджі Тоніні, який граф Костянтин утримував за свої кошти. Новий маєток на місці давнього замку звів, ймовірно, Міхал Пшездецький. Навіть побіжного ознайомлення з нечисленними старими іконографічними матеріалами і світлинами достатньо, щоб зрозуміти, що комплекс мав кілька будівельних етапів.

Відомий опис комплексу, залишений онуком графа, Олександром. Автор надзвичайно захоплено описує красу чорноострівської природи, великий став. З опису відомо, що замок колись розміщувався якраз на місці штучного ставу. Резиденція Пшездецьких була влаштована на півострові, який з'єднувався з «великою землею» численними містками і греблею. Там, де зараз стоять сучасні шкільні корпуси, колись був гарний парк, розбитий відомим майстром Міклером (Мак Клером), через який головна алея вела до палаців, стиль яких Олександр Пшездецький називає «італійським». Найстарішим був класицистичний корпус палацу – саме він зберігся дотепер майже в первісному вигляді (у ньому зараз містяться музей і музична школа). На жаль, не збереглася неоготична вежа, що стояла ліворуч від палацу. На вежі був оглядовий майданчик та годинник, на шпилі розвівався родовий прапор Пшездецьких. З другого поверху палацу до вежі вів критий, ажурний, готичний перехід – його видно на малюнках Н.Орди. Пізніше для симетрії звели ще одну триярусну вежу – тепер вже праворуч від палацу; сталося це після 1870 р. Тому на акварель Наполеона Орди вежа не потрапила.

Біля вежі розміщувався флігель – зараз на цій зеленій, сильно перебудованій споруді висить меморіальна дошка на честь місцевої уродженки, поетеси Людмили Кірік-Радомської.

Інтер'єри були витримані в класицистичному стилі. На першому поверсі розміщувалися житлові приміщення та бібліотека з цінними книгами; на другому – салони, картинна галерея і бальна зала. Особливо вирізнялися два салони: білий та золотий, прикрашені багатим стукочним декором. В золотому салоні зберігалися старовинні меблі з червоного дерева. Найціннішим експонатом картинної галереї була робота майстра Domenico (Доменіко Зампірі), яка зображувала св. Ієроніма. Картину в Італії придбав Міхал Пшездецький близько 1773 р. Полотно навіть хотів відкупити король Станіслав Август, але граф картину не продав.

З тієї ж італійської подорожі прибули до Чорного Острова «Віднайдення Моїсея» Тьєполо (оригінал або копія) та «Три царі» художника венеціанської школи. Були в галереї й портрети. Найцінніший – князя Міхала Серватія Вишньовецького з дружиною Катариною. Чимало тут було й родинних портретів. Багато з них зараз зберігаються в палаці Пшездецьких у Варшаві.

Найлегендарніша частина комплексу – міст з палацу аж на острівці посеред ставу. Острівець зберігся, міст (що мав завдовжки 250 м) – ні. Влітку на острові грав палацовий ансамбль.

Ймовірно, Адам Казимир Чарторийський (1734-1823) продав Стару Синяву княгині Анні Цецилії з Закревських Радзівілл (1765-1850). Одноповерховий палац у Старій Синяві зведено у класицистичному стилі саме за часів нової власниці. Головною окрасою будівлі були чотириколонний портик та вікна напівкруглої форми. Від колон іонічного ордеру не залишилося й сліду, а вікна все ще напівкруглі. Яким саме був двір століття, розповідають його зображення, виконані в 1871 році відомим білоруським мандрівником і художником Наполеоном Ордою.

Господиня була з князівського роду, але масток вирішила збудувати скромний. За розмірами він більше нагадував типові двори подільської не надто заможної шляхти. Парковий і головний фасади палацу сильно відрізнялися один від одного. Інформація про інтер'єри садиби майже не збереглася, проте відомо про мармурові каміни, гарний різнокольоровий паркет та багате ліплення на міфологічні теми, яке приписували італійським майстрам. Один з салонів називався «рожевим», були ще «блакитний» та «жовтий». Ще один салон був опоряджений оригінальними меблями з епохи Людовіка XV. Меблі більш пізнього періоду були виконані переважно у стилі ампір з червоного дерева. Крісла в їдальні були оббиті шкірою. Стильні меблі знаходилися в усіх приміщеннях старосинявського палацу.

Була тут і чимала колекція предметів мистецтва: родинні портрети Жевуських та Стадницьких, «Сон художника» Вінцента Водзіновського,

зброя та інкрустовані золотом булави з XVI ст., кинджал Вацлава Жевуського «Еміра», мармурові статуї, порцеляна, предмети східного та японського мистецтва тощо. Артефакти привіз із мандрівки Сходом останній власник маєтностей, граф Казимир Стадницький. Палац пережив дві світові війни, його переоблаштування під корпус райлікарні не був вдалим: повністю було змінено все внутрішнє планування, знищено ліплення, до споруди набудовано якихось жахливих коробок.

З 30-40-х років XIX ст. композиція палаців залишається чітко класицистичною, але форма обробки фасадів запозичується з арсеналу середньовічної архітектури – романської, готичної, або ж навіть східно-азійського стилю, тобто романтизму. Свідченням існування стилю романтизму є палац у Новоселиці (1820), який побудований саме в стилі англійської романтичної готики, а також інших стилів та напрямків, зокрема в Хмельівці, Чорному острові, Йовках, Гамарні, Киселях.

Ще на початку XIX ст. гетьманова Олександра Браницька звела в Зіньківцях класицистичний палац, мріючи, що хтось з її дітей облаштує тут свою резиденцію. Не викликає сумнівів, що палац стояв на фундаментах, а, можливо, й руїнах свого попередника, який належав ще кам'янецьким єпископам. В середині XIX ст. Бетковські перебудовують споруду, але як саме, сказати важко – немає жодного документа про перебудову.

Станом на початок XX століття палац являв собою симетричну прямокутну споруду з портиками з іонічними ризалітами як на головному фасаді, так і на фасаді, що виходив у парк. Споруда була скупко декорована, єдиним оздоблюючим елементом виступає тригліфовий фриз, накритий дашком. Можна припустити, що раніше споруда мала другий поверх лише в центральній своїй частині. Про інтер'єри збереглося дуже мало згадок. Перший поверх було віддано під житлові та гостьові помешкання, на другому містилися репрезентаційні кімнати на кшталт біло-золоченої, вкритої дзеркалами бальної зали у стилі Людовіка XVI. На другий поверх вели дубові сходи.

Відомі назви деяких покоїв: «малиновий» або «бузковий» – стіни там були оббиті тканиною відповідних кольорів. Всього, не рахуючи бальної зали, у палаці налічувалося 26 кімнат. У деяких були каміни в дусі класицизму, або низькі кахлеві п'єци. В палаці була досить багата бібліотека, яка невідомо, від кого залишилася – чи то від Воронцових, чи від Браницьких. Під неї була відведена окрема зала.

Поодиноким прикладом забудови в стилі романтичної неоготики в архітектурі Хмельниччини є палац початку XIX століття у с. Новоселиця. Цегляний, двоповерховий з підвалами та мезоніном в центральній частині споруди. Фасади вирішені в стилі романтизму з використанням елементів готики. Прямокутні віконні прорізи оздоблені нішами стрілчастих обрисів, в тимпанах – ліпнина, що імітує готичні кам'яні переплетіння. Суттєву роль в декоруванні фасадів відіграють готичні вежі.

Наприкінці XIX століття у містечку Тарноруда було зведено дво-поверховий будинок з червоної цегли (25 × 25 м), з балконами, карнизом, відкритою альтанкою на першому поверсі. Балкони колись завершувалися шпильями. Парадний вхід з дубовими дверми (збереглися) був облаштований з північного боку, чорний – із західної сторони. Збереглися також підлога (паркет та біло-блакитні кахлі) та гарні ковані сходи. Колись з другого поверху до парку вів вишуканий металевий місток, який в наш час вже не існує. Зруйнований верхній ярус башти. Перший поверх споруди містив 10 кімнат, другий – шість і велику залу. Садиба мала водогін, у дворі з південного боку знаходився фонтан.

Отже, можна зробити висновки, що палаци на території Хмельниччини були, в основному, побудовані на кошти заможних городян, або власників великих і малих маєтків. Вони могли належати до різних родинних гілок і мати оригінальні герби, володіти великими земельними наділами, отримати європейську освіту, бути впливовими і заможними, займати високі посади і, як наслідок, демонстрували шляхетність, підтримуючи на високому рівні будівництво власних осель. Часто вони запрошували видатних архітекторів і живописців для того, щоби надати оселі рис високого художнього стилю і, водночас, прославити своє ім'я.

Можна відмітити, що ранне ландшафтне і палацове зодчество уособлює зв'язок романо-готичних та ренесансних стильових тенденцій, які майже не збереглися на теренах краю. Серед стильових рішень переважає класицизм у своїй пізній стадії та комбінаціях з маньєристичними, бароковими домішками тощо. Таке розмаїття втілень і рішень в об'єктах маєткового зодчества на землях Хмельниччини пов'язано з творчістю вітчизняних та запрошених зодчих, які привносили у світоглядну концепцію знаті власне бачення архітектурного упорядкування, мелодію європейських культурних осередків, що збагачувало й урізноманітнювало структуру палацово-паркових комплексів. Внаслідок війн і турецької навали другої половини XVII ст. ландшафтна та палацова архітектура здійснила стильовий стрибок – від готично-ренесансних зразків до пізньобарокових і класицистичних. На землях України серед означених споруд надзвичайно мало прикладів раннього і зрілого бароко.

Можна констатувати, що в стильовому відношенні всю ландшафтну та палацову архітектуру можна розділити на два напрямки. Перший поєднує забудови, що, як правило, було зведено у великих містах чи маєтках переважно відомими архітекторами за допомогою добре обізнаних у мистецтві господарів осель. Вони вирізняються шляхетністю пропорцій, художньо-композиційного рішення, впровадженням або поєднанням більш-менш чистих стилістичних нуртів, відсутністю провінційного нашарування. Вільне співіснування академічних стилістичних рис з компонентами місцевих архітектурних традицій нерідко спостерігаємо в маєткових спорудах на теренах Поділля, а також Волині. Водночас, у таких

спорудах все ж таки існує інтеграція різностильових компонентів, зумовлена об'єктивними обставинами, пов'язаними з добудовами і реставраціями, розтягнутими в часі.

Другий напрямок притаманний спорудам, які знаходилися в невеликих провінційних містах і містечках. Як правило, об'єкти цієї групи зводилися за допомогою місцевих майстрів, які не мали високої професійної освіти, на базі локальних майстерень. Кожен незаможний господар намагався впровадити власні ноти і смаки, що породжувало еkleктичне поєднання архітектурних компонентів. До цієї групи можна віднести архітектурні об'єкти провінційного типу, трактовані схематично, узагальнено, з використанням різьблення та оздоблюючих компонентів архаїзуючого характеру.

Екзистенцію ландшафтно-паркового і палацового зодчества у даному регіоні можна умовно поділити на чотири періоди. Перший з них – часи панування Речі Посполитої на цих землях. Другий починається з моменту третього розподілу Польщі (1795 рік) і продовжувався до 1917 року. Третій період, радянський, завершується отриманням Україною суверенітету. На цей період припадає не лише занепад ландшафтно-паркового і палацового будівництва, але й значна руйнація існуючих пам'яток, кардинальна зміна їх функціонального призначення. Зараз триває четвертий період, етап усвідомлення цінності архітектурної та духовно-культурної спадщини, початок активної краєзнавчої, пам'яткоохоронної та ревіталізаційної роботи у сфері збереження та відтворення доробку предків для майбутніх поколінь.

## 3.2. Ландшафтно-паркові ансамблі

Значного розвитку на землях Хмельниччини, які до 1793 р. входили до складу Речі Посполитої, набуло садибне будівництво. Замки феодалів перетворювалися в розкішні комплекси, до яких входили парки, палаци, храми, манежі, стайні, оранжереї, кузні, кухні тощо. До їх створення залучалися найвідоміші зодчі та садівники. Територія Хмельниччини налічує 27 парків – пам'яток садово-паркового мистецтва. Це печера Атлантида, Совий яр, Княжпільська лісова дача, товтри Несамовита, Чотири Кавалери, Сокіл; державні парки, пам'ятки ландшафтного мистецтва – Антонінський, Самчиківський, Маківський, Малієвський, Новоселицький; дендропарки Миньковецький, «Поділля» та ін.

У середині XVIII – першій половині XIX ст. розвиток маєткової архітектури на Хмельниччині супроводжувався теоретичними розробками і художньою практикою заснування пейзажних парків. Палацове зодчество краю розвивається у тісному співіснуванні архітектурного об'єкта та навколишнього середовища, що забезпечило особливу гармонію забудови з ландшафтом. Парки планувалися із вільною системою алей і стежок; прокладалися штучні звивисті струмки; дерева висаджувалися вільними групами, враховувалися форми крони й колір; влаштовувалися пагорбки, просторі галяви, групи дерев і кущів, скомпонованих в різних частинах парку; висаджувалися поодинокі декоративні дерева; влаштовувалися озера з острівцями, містками різної форми, фонтанами; створювалися гроти з валунів тощо. Активним парковим компонентом були античні, середньовічні й орієнтальні мотиви: руїни храмів, колонади, арки, вази, скульптури, китайські альтанки, павільйони (Самчики) у вигляді пагод, містки, турецькі мінарети, голландські будиночки, вежі (Маліївці), будиночки садівників (Маків), корчми тощо. Широко проєктуються в парках теплиці, оранжереї, пташники. В 30-х роках XIX ст. у пейзажних парках рідше присутня скульптура; планування алей і доріжок ускладнюється, при цьому глибоко аналізується їх узгодженість з рельєфом і рослинністю. Характерним є те, що алей не були найкоротшими зв'язками поміж окремими об'єктами парку, а демонстрували найкращі картини й перспективи його пейзажів. Деревя створювали тіні на доріжках, алеях; широкі відкриті простори-галяви поміж доріжками творили постійно мінливі краєвиди для відвідувачів, що прогулювалися ними. Якщо й були прямі алей, то вони лише підсилювали контрастність природності пейзажу на прилеглих до них ділянках. І це є характерним для парків періоду найбільшого розвитку класицистичної архітектури – узгодження прямолінійної регулярності і природної краси. Пейзажні архітектори, формуючи паркові краєвиди, запозичивши лаконічність минулого, проявляючи велике вміння і мистецьке знання, зуміли показати красу паркової рослинності в найбільш ефективному кольоровому й об'ємному поєднанні.

Якщо в паркобудівництві художнє бачення зверталось до краси природного пейзажу, то в архітектурі у цей час провідним стилем був класицизм з його лінійною впорядкованою системою. Одночасно й паралельно раціональній течії (класицизму) розвивалась протилежна течія – сентиментальна, романтична (пейзажний парк), звернена до природи, почуттів, що вихваляла простоту, ніжність сільської ідилії проти панування холодного розуму. Раціоналізм і сентименталізм були одночасними і відмінними одна від одної ідейними течіями епохи Просвітництва, їх неможливо розділити, оскільки вони були тісно пов'язані як в думках людей, так і в їх творах. Класицистичний палац і пейзажний парк складають єдине ціле, і їх не можна вважати двома різними випадково зв'язаними частинами. Пейзажні парки відгукувалися на індивідуальні смаки паркових архітекторів чіткіше, аніж раніше. Кожний пейзажний архітектор кінця XVIII – першої половини XIX ст. індивідуальний, і ця риса характерна для романтичного мистецтва в цілому. У цей час відомими пейзажними архітекторами на Поділлі і Волині стають: Діонісій Мак Клер, Шимон Богуміл Цуг, Валер'ян Кроненберг, Кайзер Шульц, бельгієць Людвік Метцель, англієць, учень Ленотра Жан Якуб Боургіньйон, поляк Зелінський; садівники: Йозеф Стих, Вінцент Земковський та ін.

На початку XIX ст. поширюється архітектурний напрям класицизму – ампір. Палаці, виконані в цьому напрямку, потребують відповідного розкішного обрамлення – парку. Мак Клер в цей час створює парки в Самчиках (1801), Макові (1830), Кривині (1793-1800) тощо.



*Ландшафтно-парковий ансамбль у Малійвцях*

Надзвичайно мальовничі околиці оточували село Маків, що на відрогах Медоборів, – порослі густими дубовими, грабовими, ясеновими лісами над річкою Шатавою, яка мала кільканадцять ставів з водоспадами. Архітектура маєтку Маків була виразом пануючої в той час (XIX ст.) моди на класицизм і неоготику. Брати Ян і Адам Рациборовські, нові дідичі Макова, особливо велику увагу приділяли закладанню парку, запросивши Д. Мак Клера для цієї справи в 1830 році. Парк у 75 гектарів оточує мур. Його закладанню і доведенню до найвиразнішої краси брати Рациборовські присвятили все своє життя. Після закінчення робіт Мак Клером, з другої половини XIX ст., парком опікувався садівник Бенеш. Між іншим, в селах маєтку росло понад 30 сортів яблунь. Біля 1840 року Маків відвідав Олександр Пшездзецький, власник Чорного Острова. Ось що він писав: «З покоїв двері під склом відкриваються до парку, тобто на великий газон мурави, котрий з трьох сторін замикають тінисті, шпалерові алеї. На травнику стоять одинокі ялини рідкісної краси. А під ялинами – кам'яні лави і багато вазонів (оранжерейних квітів), котрим садівник дозволив відпочивати на свіжому повітрі. На лавах, або ж на кріслах, розставлені поміж квітами, в затінку ялин, мигкотять здалека різнокольорові капелюхи, манта, шарфи, баядерки гостей на темнім тлі сюртуків і фраків, як світлячки на траві. В глибині парку, за оранжереєю, з великим успіхом вирощувались овочі, сотень видів квіти: колекція красивих жоржин, що нагадувала тюльпани в Голландії або гіацинти в саду Ульріха у Варшаві». З другої половини XIX ст. походить інший опис Макова садівника Северина Лукасовського: «говорячи про парк – що то був за парк, але не так парк, як ціла маєтність – в чуднім, в швейцарськім положенні. Красиво, із смаком оздоблений Маків оточувало кілька сіл, що належали до Макова. З Макова до кожного села була алея в чотири ряди висаджена і найстаранно утримувана. Кожна алея була з інших дерев: перша – з ялин, друга – з каштанів, третя – з лип, четверта – з модрин, п'ята – з яворів. Усі сходились до Макова, де була резиденція. Були тут водоспади і красиві формою млини, і вітряки на пагорбах із крилами, і різні будівлі, красиво розташовані. Кожна частина парку мала свою штучну оздобу. На кожному відтинку алеї, дороги або ж у яру стояв якийсь фантастичний будиночок, не для побуту, а лише для краси. А ті алеї і красиві оздоби займали пару, а може й більше кілометрів. Було все це красиве і чудове, чого в цілій Польщі знайти не можна було, навіть «Софіївка» уманська гасла при тій чудовій красі».

Брати Рациборовські вирощували велику кількість квітів для потреб парку і обдаровування своїх сусідів. Але пізніше, при нових власниках маєтку, догляд за парком припиняється, будиночки перетворюються на руїни. З переходом Макова у власність Альфреда Журавського по-новому відроджується маєток. Палац відбудовується у стилі неоренесансу (завершено в 1912 році). Одночасно реставрується і занедбаний парк, відновлюються його архітектурні прикраси. З колишніх чудових алеї до



1914 року збереглися лише три. Широка алея каштанів вела від в'їзної брами до палацу. При брамі вибудували капличку. Найкрасивішою лишається ялинова алея. Відновлюється до невпізнання запроектований Мак Клером великий травник-газон перед палацом з розлеглим краєвидом на сусідні пагорби, село з церквою, поле й ліси на горизонті. Як і колись, серед квітів, численних клумб влітку з оранжереї виставляють у вазонах екзотичні рослини. Вціліла більшість старих, розложистих дерев, що росли біля північної та західної сторін палацу. Це ялини, високі туї, липи, дуби, платани, ясени, горіхи, каштани, тюльпанове дерево. Велику увагу привертав закладений поза парком родинний цвинтар Раціборовських, що мав характер парку. Тут росли красиві екземпляри місцевих й екзотичних дерев. Оточувала цвинтар загорожа з решіток, вправлених в кам'яні стовпи; наріжні – були витесані з каменю, оздоблені орнаментом різьби, увінчувались кам'яними вазами. Включення в парк оранжерей з рідкісними рослинами різних країн світу, бажання урізноманітнити пейзаж привезеними екзотичними деревами було суттєвим у той час для пейзажних романтичних парків. Доказом хорошого господаря був, перш за все, парк, його влаштування. Твори архітектора Мак Клера відповідали найвишуканішим смакам вищої знаті.



*Парк у Маліївцях*

Важко знайти на Поділлі споруду, яка могла би конкурувати з палацом Орловських у Маліївцях Дунаєвецького району по красі, довершеності, витонченості, гармонії. Побудований у 1788 році за проектом французького архітектора Д. Мерліньє на березі мальовничого яру в стилі Людовіка XVI, з півночі оточений фруктовим садом, із півдня – старовинним парком, закладеним Д. Мак Клером на сімнадцяти гектарах. Парк в ідеях пейзажного (англійського) стилю закладався на двох схилах яру, над яким стояв палац. Долиною бігла річка Ушка, на якій було безліч ставів. На греблі, над одним із ставків, був вибудований невеличкий декоративний млин, званий «а ля Тріанон». Перед будинком – квітник, басейн, мармурові групи. Пагорби яру покривали купини дерев, серед яких переважали чудово розрослі ясени, явори, платани, дуби, каштани, клени, липи, плакучі верби. Зустрічались і сосни, привезені з Карпат. Окрім надзвичайно мальовничої, природної краси парку, де були пагорби і долини, живописність підсилювали численні виступи скель. Над річкою і впадаючими в неї струмками були перекинуті містки і віадуки з місцевого тесаного каменю. Одним із архітектурних акцентів протилежного палацового пагорбу були руїни побудованого в 1708 році В. Поплавським невеличкого монастиря василіанів; пізніше він перебудовується на православну церкву. Із монастирського пагорба до саджавки спадав природний водоспад висотою декілька десятків метрів, що прикривав вхід до розлогого грота, в якому стояла постать Святого Онуфрія. Багато інших природних джерел було обмуровано стінами із тесаного каменю та оздоблених кам'яними, мистецьки витесаними вазами. Вода спадала до невеличких басейнів або ж вибухала фонтанами. Штучних архітектурних акцентів в парку було дуже багато. До найстаріших належала пташарня, яка пізніше, в 1905 році, була розібрана, і на її місці вибудовано «мисливський» павільйон.

Згідно з духом пануючого в ті часи романтизму в парку знаходилось безліч руїн. На перехресті двох прогулянкових алей, в оточенні плакучих берізок, стояв високий, тесаний з каменю, пам'ятник Володимирі Орловському, що загинув в молодому віці. Це був широкий квадрат, над яким здіймався чотиристоронній обеліск з горельєфом герба Любіч, увінчаний графською короною та відповідним написом від родичів. Завершувався обеліск вазою, покритою горельєфом. По парку розміщували витесані з каміння лави і столи. Чудовий парк, закладений Мак Клером, пізніше, аби зберегти авторський задум, доглядала, докладаючи багато зусиль, Роза Орловська. Пам'ятник Орловському, або ж будиночок «а ля Тріанон», були даниною рисам пейзажних романтичних парків, де увічнювались у пам'ятниках знамениті відвідувачі, рідні, друзі, події. Висаджували гаї й поодинокі дерева в пам'ять якихось подій, осіб, що відвідували парк. Часто-густо парковий архітектор створював в парках атмосферу різних країн, ілюзію подорожі до них. Це «шинуазері – китаїщина», «близький схід». Так, в Самчиківському парку стоїть

павільйон, схожий на китайську пагоду. В Антонінах у парку височів обеліск на честь 100-ї річниці закладення парку та поблизу палацу стояв пам'ятник з левом, поставлений на згадку поїздки графа Ю. Потоцького до Судану, в Романівському парку – пам'ятник-піраміда на честь генерала Я. Іллінського, що загинув в битві 1792 року.

Перлиною волино-подільського краю серед садибних ансамблів України є Самчики. Полковник Чечель, герба Еліта, Гайсинський староста, чесник Брацлавський, кісяцький посол на великий Сейм Варшавський наприкінці XVII століття придбав у Старокостянтинівському повіті село Самчики, у якому створює власну резиденцію на місці садиби Хоєцьких. На запрошення нового власника кращі скульптори, художники, майстри паркової і ландшафтно-ї справи на березі Случа заклали новий парк з садом, палацом, оранжереєю, китайський павільйон. Архітектурний ансамбль у Самчиках є прикладом синтезу архітектури та садово-паркового мистецтва періоду зрілого класицизму в Україні. Інтер'єр палацу – єдиний в Україні, розписаний майстрами у східному стилі за мотивами японських декорів епохи Едо. Д. Мак Клер у Самчиках створює не лише досконалі паркові пейзажі, але й узгоджує прилеглі ландшафти з річкою Случ. Перед палацом розбиває великий травник, і головна алея підходить до нього під прямим кутом, що дає можливість показати глядачеві чільну архітектурну будівлю маєтку, палац, – раптово і з найкращої точки огляду. За парковим фасадом лежить найменша частина парку; галявина з поодинокими стрімкими ялинами створює враження великого простору. Це уможливило включення в огляд з парадних південних кімнат палацу цікавих пейзажів з деревами, водною поверхнею річки Случ і далекими пейзажами села. Відомий сучасний паркознавець і архітектор І. Косаревський писав: «Уміння не лише урізноманітнити враження, але й створити в парку куточки з розрахунком на різне емоційне сприйняття, вирізняють парк маєтку Самчики від багатьох парків України. Парк вирішено дещо незвично, як у розбивці алей і доріг, так і в розміщенні архітектурних об'єктів і насаджень. У практиці паркобудівного мистецтва, мабуть немає аналогічного прикладу,



*Паркова алея у Самчиках*

в якому б так своєрідно поєднувались ці елементи». Це сказано через 200 років від часу створення Мак Клером Самчиківського парку.

Елемент Самчиківського парку – велику галявину з поодинокими стрімкими деревами (ялинами) – Мак Клер застосовує у парках Макова, Ладиг, Мізоча. Найбільш подібна галявина Самчиківського парку до планування (форма алеї) маєтку в Мізочі. Але ця подібність не є дзеркальною, в кожному випадку Мак Клер творчо вписував подібний прийом у місцевий пейзаж.

Мальовнича Михайлівка, завдяки старанням її власника Стефана Леона Маковецького (1860-1949), видатного теоретика й організатора декоративного садівництва, автора багатьох праць із ботаніки, була справжньою перлиною садово-паркового мистецтва. Навіть сьогодні серед рештків того, що залишилося від колись доглянутого парку, його колекції реліктів, можна натрапити на надзвичайно рідкісні й екзотичні для нашого клімату кущі та дерева (наприклад, коркове дерево та ін.).

За кілька кілометрів від Самчиків знаходиться село Ладиги, в якому чудово зберігся маєтковий парк, автором якого також був Д. Мак Клер. Тут знову великий травник перед парадним фасадом палацу, до якого вела широка алея з гігантських тополь. Основна територія парку закладена на південному схилі пагорба, що спадає до річки Вербородинки (Ладижки). Відведений від неї канал творив острів з білими тополями рідкісної краси. Понад річку облаштована оглядова алея з лип, каштанів. Тут поодинокі росли розложистий дуб, ясен пониклий, величезна срібляста тополя, сосна Веймутова (що вціліла до сьогодні і вражає своїми розмірами).

У Чорному Острові маєток належав родині графів Пшездецьких. Палац знаходився на півострові, оточеному водами Бугу і його допливу Мшанця, до якого вели греблі й мости. Дорога, оперезана деревами парку, від головної брами вела до травника, що розкинувся на пагорбку, попід горою, далі поміж двома будинками, котрі, ніби творили другий в'їзд-браму, оббігаючи довкіль травника і квітників, після рожевої акації, підходила до порталу палацу. Особливо цікавий живописний краєвид відкривався з вікон паркового фасаду палацу. До долини, озера і греблі завдовжки 250 метрів вели сходи, спадаючи терасами. Міст перетинав острів, на якому влаштовувалися концерти, і далі вів до старого вільхового лісу. Тут, на тлі темних вільх, росли деінде сосни і світлішими плямами пірамідальні тополі. Головним декораційним елементом парку було озеро з кількома острівцями, греблями, містками, павільйоном в англійському стилі з плоским дахом, що слугував галереєю з лавками для відпочинку й огляду краєвидів, на першому плані яких – будиночки, а далі – поля, луки, пагорби. До парку примикав звіринець, упорядкований в гаю з надзвичайно різноманітною рослинністю. Всі ці композиційні елементи, узгоджені між собою, створювали чудове враження особливої мальовничості пейзажу. Відвідавши в 1847 році Чорний Острів, композитор Ференц Ліст залишив

свої теплі спогади про маєток. З цікавих мистецьких пам'яток, збережених із родинного склепу Пшездецьких, є надгробок Лаури Пшездецької, яка померла в Римі; надгробок виготовив з мармуру скульптор Віктор Бродський. Останнім на терені сучасної Хмельницької області Мак Клер закладає чудової краси парк в маєтку Кривин на правому березі річки Горинь. Незважаючи на рівнинну територію та піщаний ґрунт, він так майстерно поєднує дерева, кущі, квіти на зелених луках, що парк було визнано одним з найкращих на Волині. На території парку в'їжджали кам'яним мостом, перекинутим через канал з прозорою водою. За містком підносила брами, при котрій стояв невеликий будинок-сторожка. Поза брамою лежав великий травник-газон, закладений на легкому схилі, як писав Барвінський «рівний, як оксамит» – завше святково утримуваний. Травник перетинали в різних напрямках стежки й оживляли його кольорові плями квітів і декоративних кущів. Вирощені у великій оранжереї екзотичні рослини виносили влітку до парку і виставляли поблизу палацу. Палац стояв на відкритій галяві на невеликому пагорбі. Мета Мак Клера – створити широкі перспективи як від парадного, так і від паркового фасадів. Травник був обсаджений штамбовими трояндами (подібно влаштовано травник великої галявини у Самчиках). Частину травників оточували стрижені живоплоти. Маєток виглядав на кшталт англійських резиденцій.

Розглянуті палацово-паркові ансамблі ввібрали кращі риси західно-європейського, подільського та волинського способів формування маєткових земель, завдяки чому набули своєрідних територіально-примісних характеристик, що сприяло виникненню такого явища, як ландшафтне мистецтво Хмельниччини.

Не дивлячись на численні втрати, маєткові парки, як і палацово-паркові ансамблі все ж вражають красою там, де вони збереглися: їх безперечна естетична, історична, культурологічна цінність повинна вивчатись й оберігатись. Збереження їх планувальної системи, архітектурних об'єктів, деревних насаджень є одним із основних завдань при використанні високих зразків садово-паркового мистецтва XVIII-XIX ст.ст. в контексті сучасних потреб.

Таким чином, вплив європейської культури досить яскраво проявився на теренах Хмельниччини, завдячуючи заможній верстві тодішнього суспільства краю, контакти якої були тісно пов'язані із Європою, з її передовими поглядами та смаками. Водночас, українські митці не стояли осторонь і спромоглися створити своєрідний стиль (синтез мистецтв), поєднавши найкращі зразки європейської культури, що привносились, із місцевим фактором, як-от українські елементи в архітектурі палаців, закладання парків із використанням давніх прийомів посадки дерев та їх узгодженість із навколишнім природним оточенням. Цей синтез, узгодження і є характерною рисою палацово-паркових ансамблів сучасної Хмельниччини, котрі відрізняються від сліпого калькування того, що відбувалося у європейському садово-парковому мистецтві.

### 3.3. Архітектура громадського призначення

Архітектура громадського призначення містить пам'ятки спільного користування, зокрема, міські ратуші, колегіуми, навчальні заклади та ін. Як правило, у центрах із магдебурзьким правом такі забудови підкорювались загальним вимогам щодо міських забудов. Зважаючи на неможливість аналізу в одному виданні усіх громадських споруд Хмельниччини, як приклад можна розглянути найбільш характерний ансамбль громадських інституцій міст Хмельницького та Кам'янця-Подільського.

Проскурів – колишнє повітове місто Подільської губернії. У місті були розташовані такі адміністрації: повітова земська управа, міська управа, міщанське управління, канцелярія предводителя дворянства, повітове поліцейське управління, з'їзд мирових посередників, канцелярія судового пристава окружного суду тощо.

Архітектори Проскурова дійшли до думки про можливість і необхідність підтримання українського архітектурного стилю, який виник у межах пануючого модерну. Їх до цього підготувало вивчення рідної мистецької спадщини й усвідомлення соціальної значущості архітектури, як середовища, в котрому з'єднуються в одне вражаюче ціле архітектура, монументальне і станкове малярство, різьблена і ліплена пластика, декоративно-ужиткове мистецтво. За взірць правив «Дім для гостей», споруджений діячем Григорієм Галаганом за проектом академіка Євгена Червинського у Лебединцях на Чернігівщині (1854-1856), який нагадував типову українську хату, та не просту селянську, бо був складнішим за своїм плануванням і просторовою композицією і витонченішим за своїми



*Земська лікарня у Хмельницькому. Фото С. Єсюніна*

формами. Його мистецький образ надихала народна традиція, доведена до вищої досконалості. Інший взірець – будинок Полтавського губернського земства архітектора Василя Кричевського, споруджений у 1903-1908 роках – найвидатніший будинок українського архітектурного модерну.

Опанас Сластьон – живописець і графік, художник декоративно-ужиткового мистецтва, етнограф і педагог – стає значним теоретиком українського архітектурного стилю. Він тоді формулює шість положень, якими намагається закласти основи архітектурної морфології стилю: 1) чотирихилий дах із заломом; 2) наметові дахи на баштах; 3) трапеційної форми двері та вікна; 4) прорізи з арковими еліптичними перемичками; 5) стовпчики чи колони крученої форми; 6) галереї з різьбленими стовпчиками чи колонами. Частина цих ознак дійсно набула певного поширення і розвитку в творах В. Кричевського, Є. Сердюка, С. Тимошенка, К. Жукова, В. Троценка та інших. Полтавські школи та лікарні, побудовані О. Сластьоном в українському стилі, викликали жвавий інтерес і відгомін в інших регіонах України.

Але у Проскурові цього процесу довелося чекати кілька десятків років. Образність міських споруд базувалась на розвитку і осучасненні народних традицій. Зодчі проявили себе завзятими орнаменталістами, розуміючи технологічні можливості й особливості прикрас, виконуваних в тих чи інших матеріалах. На стінах будинків цього періоду з'являються цегляні орнаменти, що мали вигляд сходинкових фризів, килимового і вишиванкового декору, окремих підвіконних і піддашних вставок, що розвивали традиції українських вишивок і завдяки яким споруди набували українське національне забарвлення. В зодчестві Проскурова простежуються характерні риси впровадження українського стилю: використання народних орнаментальних мотивів у фризах під дахом, застосування чотирихилих дахів та розміщення заглиблених ніш між віконними прорізами. При поєднанні цих елементів з компонентами історичного, ретроспективного стилю виходили не розріджені форми і не переспів мотивів народної творчості, а відбулося свідоме перетворення зодчими споріднених еkleктичних форм.

Завдяки майстерному використанню різних архітектурних деталей, цегляного декору деякі з цих будинків дуже нагадують традиційне сільське житло, тим більше, що й розмірами майже всі вони ненабагато відрізняються від хати на дві половини з сіньми посередині.

На будинку, який входив до комплексу земської лікарні, що почала функціонувати з 1904 року і розташовувалася за Кам'янецьким переїздом (нині вул. Г. Сковороди), різьбленим карнизом було проведено зигзагуваті стьожки із заглиблених цеглин. Ефект глибокого рельєфу був спричинений контрастним співставленням виступаючих і заглиблених цеглин. Чітко простежуються орнаментальні мотиви ромба – символу родючості, який часто зустрічається у різних видах українського народного мистецтва.

Вирізняє забудову від інших контрастне співставлення використаних у пофарбуванні фасадів кольорів, які ще більше підкреслюють традиційний народний декор, розміщений фризом під дахом. Цегляне мереживо завислих у повітрі баз пілястрів і підвіконь робило їх схожими на розвішані по стінах рушники і плахти. Такі безпосередні запозичення з українських вишивок, реалізовані в цеглі, надавали будинкові самобутності та яскраво вираженого національного характеру. Чітко розроблені пропорції і виважений, ненав'язливий декор цього досить опатного міського особняка виразно контрастують із довколишньою забудовою.



*Олексіївське реальне училище у Хмельницькому. Фото С. Єсюніна*

Проте не лише будинки громадського призначення, а й звичайні оселі, побудовані в українському стилі, становили виклик тодішнім панівним поглядам та вподобанням, що вимагало від господарів певної сміливості в публічно матеріалізованому виявленні своїх національних переконань. Це все – невеличкі будинки, здебільшого одноповерхові. Так, звичайною оселею є одноповерховий добротний будинок з чотирисхилим дахом і оригінальною цегельною кладкою відомого проскурівського нотаріуса Ісаака Шпігеля, споруджений у центральному районі міста по вул. Дворянській (нині Володимирська) на початку ХХ ст. (поч. 1900 років). У цьому цегельному будинку є ще один важливий компонент українського стилю: крита дерев'яна галерея з різьбленими стовпчиками при вході у споруду.



Разом із стрімким економічним розвитком Проскурова на межі XIX–XX століть міська забудова набуває характерних ознак, з'являються нові вимоги до будівництва й оздоблення споруд, архітектура будівель дотримується певних стилів. Так, у другій половині XIX ст. починає домінувати еклектика. Вона увібрала риси більшості архітектурних стилів минулого – готики, ренесансу, бароко, класицизму. Перші будинки доби еклектики з'явилися у Проскурові в 1890-х роках, і кожен з них набирав тих рис, що були до смаку їх власникам. Тут можна простежити й елементи неоготики (особняк по вул. Пилипчука, 3), і неоренесансу (Проскурівська, 4, 6), і елементи неobarоко (Проскурівська, 13, Гагаріна, 4), і національно-романтичні риси (Театральна, 64). В угоду імперській владі з'являються будинки з відверто російським забарвленням у стилі «неорюс».

Початок XX століття – час будівництва споруд нового типу: універсальних магазинів, адміністративних та прибуткових будинків, вокзалів, банків, готелів. В архітектурі в той час домінує стиль модерн. Виник він як реакція на еклектику, як пошук відповідної художньої форми для вимог і потреб нового часу, як метод розробки функціональних питань та використання нових будівельних матеріалів – залізобетону, металу, скла, кераміки. Ще одним здобутком нового стилю була продуманість форми й вишуканість декору, як зовні, так і в інтер'єрі. Кований малюнок балконних огорож трактувався як дивовижне рослинне мереживо, дерев'яним рамам вікон і дверей надавались криволінійні конфігурації.

Провінційні архітектори швидко засвоювали вимоги стилю і намагались використати, в першу чергу, максимум декоративних прикмет. Будиночки-особняки у стилі модерн вирізнялись інтимністю, комфортом, затишком (Володимирська, 63; Грушевського 84, 90, 95, 97; Гагаріна, 18). Більш респектабельно виглядають прибуткові будинки (Проскурівська, 15, 17, 28, 35, 56 тощо).

В 90-х роках XIX століття, поряд з історизмом, існував, так званий, «цегляний» стиль. Цей стиль домінував і в наступну епоху модерну, особливо в провінційних містах. Тривалість його забезпечувала наявність дешевого будівельного матеріалу – цегли. Досить зауважити, що на той час лише у Проскурові діяло чотири цегельних заводи. Головну роль у цегляному стилі відігравали художні та технічні якості цегли, тому часто будівельники відмовлялись від будь-яких стильових ознак, оздоблювали фасад лише цегляним декором (Пилипчука, 1; Гагаріна, 3; Проскурівська, 2, 47, 65; Подільська, 81).

Ініціатором створення реального училища у Проскурові виступила міська міщанська управа (міщанський староста Марцонь Іван Миколайович), яка у 1900 році за підтримки громадськості міста порушила питання про організацію училища перед проскурівськими органами влади. Чимало зусиль до цієї справи доклав один з проскурівських землевласників, старший голова Одеської судової палати, дійсний статський радник

Борис Юлійович Вітте. Відразу по вулиці Старобульварній 3, розпочалося будівництво двоповерхового будинку нового навчального закладу. Вже у 1904 році основна частина споруди була завершена і 1 липня того ж року відбулося урочисте відкриття Проскурівського реального училища, яке на честь спадкоємця престолу Цесаревича Олексія одержало почесне найменування Олексіївське. У 1912-1913 роках Проскурівська земська управа порушує питання про перетворення училища в класичну гімназію. Сьогодні в одній з найкращих споруд старого Проскурова зручно почувається Хмельницька міська адміністрація.



*Міська публічна бібліотека і.м. Пушкіна у Хмельницькому. Фото С. Єсюніна*

Того ж 1904 року, по тій самій Старобульварній вулиці, за якихось два десятки метрів від реального училища відбулося відкриття жіночої гімназії. Рішення про заснування цього навчального закладу було прийняте у 1900 році, але через те, що всі міські фінанси пішли на будівництво реального училища, питання з гімназією три роки залишалося відкритим. У цей момент із приватною ініціативою виступили дві інтелігентні й енергійні жінки – сестри Ганна й Наталя Харюзови. Вони спочатку відкрили за власні кошти приватний жіночий пансіон, що відразу одержав загальне визнання за свій високий рівень. Міська влада підтримала ініціативу сестер, виділила для їхнього закладу приміщення і виклопотала для пансіону статус гімназії. Власницею й начальницею гімназії стала

Наталя Іванівна Харюзова. Гімназія розміщала у двоповерховому будинку із шістнадцятьма аудиторіями, кабінетами, актовим залом. Там же, на першому поверсі, знаходився гуртожиток.

На жаль, до наших днів будинок гімназії не зберігся – під час Другої світової війни він став непридатним та був розібраний.

Ще на початку 1970-х років уздовж Володимирської (тоді вул. Кірова), по краю нинішнього скверу ім. Шевченка, стояв довгий одноповерховий будинок. Споруджений він був у другій половині XIX століття і мав статус, так званого «міського будинку» – саме тут розташовувалися міська дума й управа, міська пожежна команда, а з 1901 року і міська бібліотека ім. Пушкіна.

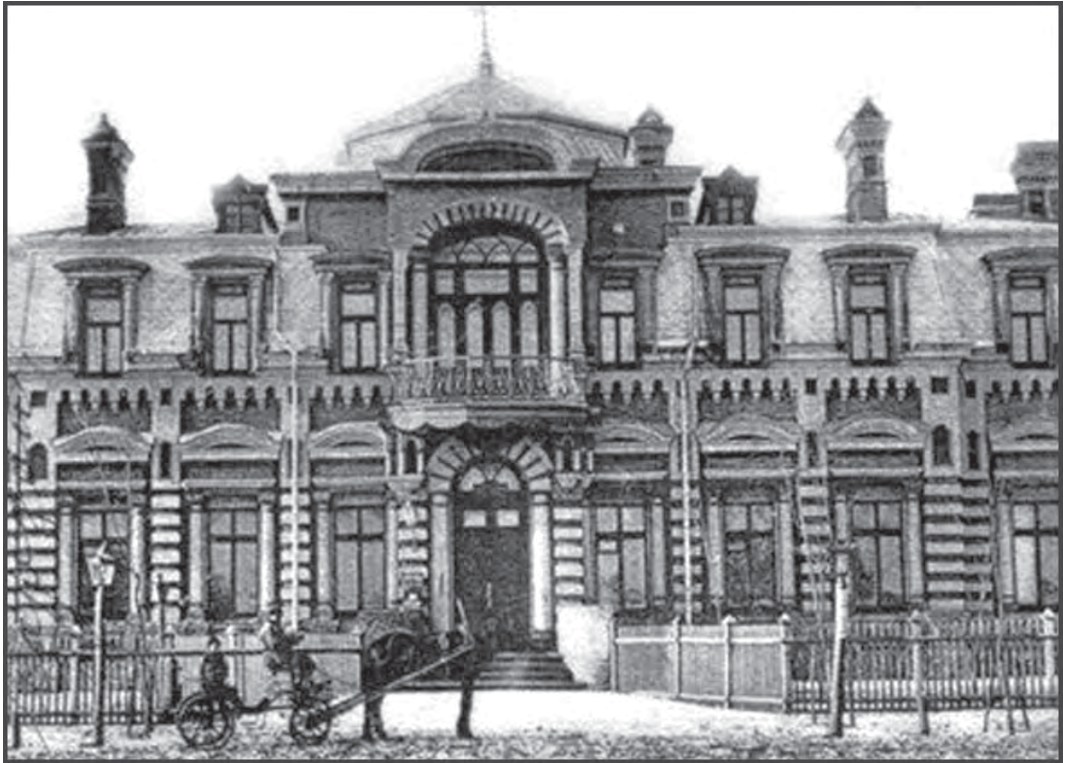
В одному із найкрасивіших старовинних будинків міста Проскурова, що височить по вулиці Театральній, 64 (колись – вул. Мільйонна), упродовж останніх десятиліть функціонує обласний військкомат. Цей двоповерховий будинок, схожий на маленький палац або казковий теремок, був зведений у перші роки XX століття для потреб Проскурівської поштово-телеграфної контори, що тут і розташовувалася до початку 1920-х років. Стиль будинку підпорядковувався пануючому на той момент ретроспективному або історичному напрямку і займав власну нішу у межах мікронурту, т. зв. «неорюс». Що стосується нинішніх господарів, обласного військкомату, то необхідно відзначити: вони не лише зберегли фасад будинку від усяких перебудов-переробок, але й підтримують його у належному вигляді.

До початку 1880-х років поштова контора в Проскурові розташовувалася на вулиці Кам'янецькій, але після того, як через місто було прокладено залізницю, пошту перенесли до невеличкого будинку наприкінці вулиці Мільйонної (нині Театральна), ближче до залізниці й переїзду, що веде в район Дубове. Не дивно, що цей переїзд незабаром став іменуватись не інакше, як Поштовий. На початку минулого століття старе приміщення поштово-телеграфної контори знесли, а на його місці спорудили нову цегляну двоповерхову будівлю.

Після встановлення радянської влади замість поштово-телеграфної контори був утворений поштамт. Він розмістився на тій же вулиці Мільйонній, але ближче до центру – в будинку №36, що належав Булю. Колишня будівля пошти (будинок №64) переходить у володіння державних відомств. Розповідають, що тут деякий час розміщала навіть повітова ЧК (надзвичайна комісія).

Добротний двоповерховий цегляний будинок з високим декоративним куполом по вулиці Александрівській (нині – Проскурівська) міста Хмельницького споруджений у 1903 році купцем Давидом Ніренбергом для Проскурівського відділення Південноросійського промислового банку. Головна вимога, яку висунуло правління банку до проекту будівлі, була сформульована стисло: «должно выглядеть солидно, внушая доверие клиентам». У меншій частині будинку господар влаштував готель

«Венеція», де під час громадянської війни тимчасово перебували штаби військових частин, що на той час володіли містом. Після встановлення радянської влади (листопад 1920) банківська споруда була націоналізована і передана в користування радянським установам. У 1950-х роках тут знаходився облвиконком, у 1960 – міськком партії, у 1970 – редакції обласних газет, від 1986 р. розташувався Проскурівський обласний художній музей. Майже за століття свого існування зовнішній вигляд цього будинку практично не змінився, хоча за цей час у нього змінилося багато господарів.



*Проскурівська поштово-телеграфна контора*

Чотириповерховий старовинний будинок, т.зв. аптека Деревоеда, у якому розташований міжміський переговорний пункт і інші служби «Укртелекому», можна без перебільшення вважати прикрасою центральної частини міста Хмельницького. Звів її у 1890 році дворянин Людвіг Іванович Деревоед, людина заможна. Досить сказати, що його з 1881 року, впродовж трьох десятиліть (!), постійно обирали гласним міської думи. Але найбільше серед проскурівчан Л. Деревоед був відомий як власник найкращої в місті аптеки. Наприкінці XIX століття, серед переважно одноповерхових будівель міста, ця споруда виглядала доволі велично.

У 1890 році Л. Деревоед завершив будівництво нового триповерхового будинку, перший поверх якого відвів під аптеку. Предметом особливої гордості нового закладу стала обладнана за останнім словом науки і техніки «кокторія» – спеціальне приміщення для фармацевтичних робіт. Нова аптека мала: сухий підвал, комору, льодовик для зберігання препаратів на холоді, «трав'яну кімнату» – приміщення для висушування трав, квітів, коренів рослин. Для відвідувачів було влаштовано простору «рецептурну кімнату», до якої клієнти заходили для оформлення замовлення і придбання ліків. Маючи таке приміщення й устаткування, аптека Деревоеда на довгі роки стала найкращою в місті. У радянські часи будинок Деревоеда було націоналізовано, і аптека припинила існування. Змінивши багато господарів (переважно в особі державних установ), будинок пережив декілька ремонтів та перебудов (добудували четвертий поверх), але все ж таки зберіг свою оригінальну архітектуру.

Готель «Континенталь» – чотириповерховий будинок по Проскурівській, 56 міста Хмельницького, є прекрасним зразком пізнього модерну – архітектурного стилю, який домінував на початку ХХ століття. До наших днів збереглися всі оригінальні пластичні форми фасаду, ажурні ковані балкони, декоративне оздоблення стін кольоровим склом-смальтою. Нині ліве крило будинку займають класи музичного училища, а в центральній частині розмістилось майже з десяток різноманітних організацій. А колись весь будинок №56 займав один із найкращих готелів міста – «Континенталь».

За його спорудження взявся проскурівський купець Сімха Вассерман, відомий торговець галантерейними товарами і щедрий меценат, член правління благодійної ради місцевого комерційного училища. За власні кошти Вассерман у 1910-1912 роках будує готель. Він мав три «люксових» апартаменти, п'ять номерів першого класу, електричне освітлення і, найголовніше, – гаряче водопостачання. Зазначимо, що це у той час, коли в місті взагалі був відсутній водогін! Після революційно-військових потрясінь нова влада будівлю готелю націоналізувала і передала в користування радянським установам. «Континенталь» припинив своє існування.

На відміну від житлових об'єктів, які зводились із дотриманням усіх вимог магдебурзького права, громадські будинки мали свої особливості побудови і розташування, що залежали від місця і ролі споруди у житті суспільства. Будинок ратуші займає домінуюче положення на майдані Польського Ринку Кам'янця і проглядається з усіх куточків майдану і навіть з Нового міста. Спочатку ратуша складалася з окремо розташованих будинку й вежі, але після пожежі 1616 року їх об'єднали. За часи турецької окупації міста ратуша була поруйнована. За описом Кам'янця, складеним 1700 року, після відходу турків, ратуша являла собою кам'яну будівлю з

кам'яними сходами «без пічок і вікон» в аварійному стані: сходи поруйновані до фундаменту, стіни потріскались, склепіння в деяких місцях були пробиті снарядами, стеля і дах обвалилися від старезності. Зі східного боку до будинку примикало приміщення, побудоване поштмейстером. Під будинком знаходилась міська вага. В середині XVIII ст. було проведено ремонт і реконструкцію ратуші в стилі бароко, за участю, а можливо і під керівництвом коменданта фортеці архітектора Яна де Вітте. Ремонт і перебудова були завершені у 1754 році. Щоб увіковічити цю подію на кошти міста на фронтоні ратуші встановили дошку з червоного теребовлянського пісковика, на якій повідомляється, що реставрація була проведена на кошти подільського воєводства. Під час реконструкції замість старих сходів перед головним фасадом було влаштовано нові на арках з балюстрадою, що надало споруді більшої урочистості. Над вежею ратуші надбудували новий ярус, оздоблений спареними пілястрами. Тоді ж було відремонтовано годинник, що пережив важкі часи турецького панування. Незважаючи на те, що вежа ратуші в той час виконувала також і роль пожежної каланчі, часті пожежі, що траплялися в місті, не обминали і цю споруду. Лише у XIX ст. дві значні реконструкції були пов'язані з цим лихом (в 1817 і 1850 роках). До 1870 року в ратуші знаходились магістрат і міська управа, потім поліцейське



*Аптека Л. Дерзовска у Хмельницькому*

управління, пізніше школа. Багато таємниць зберігають підвали ратуші, що використовувались як тюремні камери, для зберігання зброї, окрім того, мали підземне сполучення з іншими будівлями міста. На одному з білокам'яних обрамлень зберігся напис латинською мовою: «Швидко-минучий біг часу забирає все живе, кожному смертному опорою буде мужність».

У післявоєнний час були проведені ремонтно-реставраційні роботи, під час якої реставратори з різних періодів будівництва відібрали найцікавіші архітектурні елементи. Різьблений готичний портал в інтер'єрі і пишні парадні сходи перед фасадом, вузьке романське віконце на першому поверсі та арочні отвори на вежі – конгломерат цих деталей, що притаманні різним архітектурним стилям і в однаковій мірі цікаві і цінні, надають пам'ятці особливого культурного значення. В 1984 році на вежі ратуші відновлено годинник, який, як і в давні часи, виміряє ритм кам'янецького життя. Зберігся один з дзвонів, вилитих для домініканського костюлу львівським майстром Федором Полянським на замовлення теребовлянського старости Михайла Франца Потоцького, і придбаних у нього для ратуші. Другий дзвін, дещо пошкоджений у роки війни, експонується в музеї. Сьогодні в ратуші знаходиться виставковий зал історичного музею-заповідника.

Міський (Вірменський) колодязь розташований навпроти південно-західного кута ратуші. Він побудований за західноєвропейськими традиціями, яких так прагнула дотримуватись міська влада в забудові центральної частини міста. Колодязь відомий під назвами Міський, Вірменський, Центральний, Турецький. Висловлюються три думки стосовно будівельної історії колодязя: перша – колодязь вирублений в суцільній кам'яній скелі в 1638 році на кошти кам'янецького вірменина Нарсеса (Нерзеса, Нурсеса); друга – колодязь збудований турками під час їхнього панування в 1672-1699 роках. За третьою версією колодязь датується 1581 роком, над ним існувало перекриття, на якому був встановлений «стовп ганьби». Ймовірно, будівництво колодязя розпочалося у 1638 році за кошти Нарсеса та певних причин не було завершено, а закінчені роботи в роки турецького панування. В 1760-і роки над колодязем архітектором Яном де Вітте зведено мурований восьмигранний в плані павільйон в стилі бароко. Відомо, що вода в колодязі виявилася гірко-соленою (за даними хімічних аналізів вміст у ній хлористих солей, натрію і кальцію у 36 разів більший, ніж у воді з Гунських криниць). Глибина колодязя 55 метрів, вода прибуває з щілин у скелястих стінках і падає вниз на дно у вигляді дощу. Колодязь являє собою восьмигранну в плані споруду, накриту гонтовим дахом шатрової форми. Розчленовані пілястрами фасади, круглі вікна з характерним білокам'яним обрамленням – данина стилю бароко, розповсюдженому в кам'янецькій архітектурі другієї половини XVIII ст.

Наприкінці XIX ст. життя Ринку повністю було підпорядковане торгівлі. Попри те, що офіційною була назва Центральна площа, на планах того часу і в архівних документах зустрічаються такі назви: «Велика Базарна площа», «Торгова», «Міська». В цей період Ринок охопив «будівельний бум» і, не дивлячись на зусилля міських архітекторів, забудова майдану носила досить строкатий характер: поруч з ренесансними кам'яницями будувались споруди в стилі класицизму, в сусідстві з непримітними дерев'яними та глинобитними будівлями. Власниками будинків стають вже не лише представники шляхетської верхівки та магістрату, але й купці, банкіри, заможні євреї. Навіть, коли з'явилася нумерація, деякі будинки у місті і далі називали за прізвищами старих господарів.



*Чоловіча гімназія у Кам'янці-Подільському*

Споруда на Польському Ринку 14-16 (подвійний номер), внаслідок перебудови в післявоєнні роки об'єднала в собі, три двоповерхові кам'яниці і будинок Міської Управи. Будинок Міської Управи знаходиться у північній частині сучасної споруди і має окремий вхід. Побудований на початку XIX ст. на місці, «купленому у кн. Воронєцьких», будинок був зданий в оренду губернському маршалу. Після пожежі, що сталася у 1880 році, його перебудували під Міську Управу. Незважаючи на післявоєнну перебудову, в архітектурі фасаду цієї будівлі зберігаються деякі ознаки класицизму, який був характерний для адміністративних споруд Російської імперії. До весни 2003 року у будинку під № 14-16 знаходився Кам'янець-Подільський міський державний архів. Зараз – це один з корпусів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

На Польському Ринку розташований будинок католицької духовної семінарії, побудований в середині XVIII ст. на місці трьох невеличких будівель, що належали до Кафедрального костьолу. Будівництво було



завершене в 1782 році, і семінарія знаходилась тут до 1793 року. Це був двоповерховий будинок, в плані мав форму літери «П» та займав увесь північно-західний кут Ринку. На майдан виходив східний фасад, що мав характерний бароковий декор: розчленований пілястрами, що завершувались скульптурами єпископів, встановлених на самому краю високого гонтового даху. Погруддя єпископів відзначалися гострою індивідуальністю: енергійний вираз обличчя, різкі повороти голів створювали враження динамізму, що характерно для бароко, і одночасно надавали споруді ознаки монументальності. Пізніше бюсти, (всього їх нараховувалося 7), були зняті з даху семінарії і перенесені на контрфорси Кафедрального костюлу, де знаходяться й дотепер. Католицька семінарія проіснувала недовго – 11 років. В 1796 році будинок був конфіскований і переданий місту. На першому поверсі розташовувалось губернське управління, а другий поверх зайняла друкарня, де згодом почала друкуватися газета «Подольские губернские ведомости». У західній частині будинку розмістилися архітектурний відділ та губернська землемірна комісія. Згодом тут деякий час знаходились також казенна палата, повітове казначейство, губернський прокурор. У другій половині ХІХ ст. над північно-західною частиною будинку було надбудовано третій поверх, гонтову покрівлю замінено на залізну, перероблені вікна. В 1959 році третій поверх надбудували також над східною частиною. Ці перебудови змінили первісний вигляд будинку, був значно пошкоджений декор на головному фасаді. Зараз у будинку семінарії знаходиться друкарня.

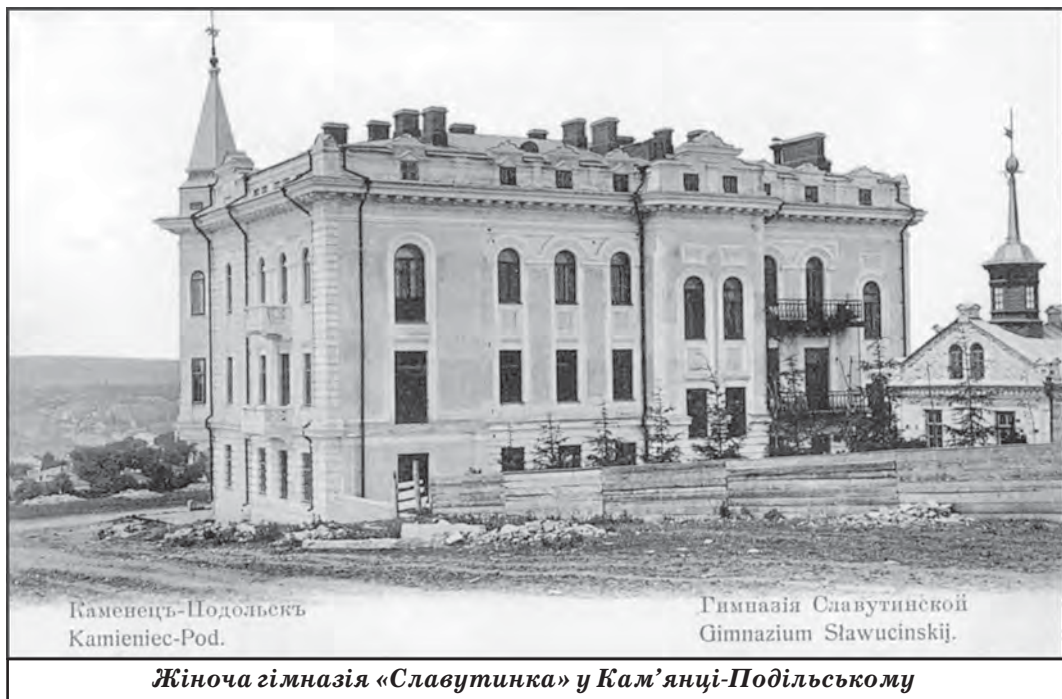
На розі вул. Домініканської і Вірменського Ринку знаходиться великий триповерховий будинок Кам'янець-Подільського Окружного суду. Кам'яний будинок – найбільший за розмірами на всьому майдані. Його архітектура проста і лаконічна: центральна частина головного південного фасаду підкреслена рустованими лопатками, другий поверх виділений високими півциркульними вікнами, оздобленими пілястрами, і прямими сандриками.

Сторони майдану отримали власні назви. Західна сторона, відома в документах ХVІІ- ХVІІІ ст. як «друга перія», отримала назву «Шарлотки» від популярної серед кам'янецьких модниць крамниці, що належала господарці на ім'я Шарлотта. Давніх будинків дотепер збереглося лише два.

Південна сторона майдану в середньовіччі мала назву «першої перії», але в просторіччі була відома інша назва – «Біржа». Біля кам'яниць багатих купців і фінансистів завжди гуртувався бідний люд у пошуках будь-якої роботи. Тут зупинялися фаєтони, і носильники пропонували свої послуги перевантаженим покупками городянам. Провулок, що проходив із заходу на схід, повз тильні фасади будинків, мав назву Ремісничого, або Дешевого – тут можна було за низькою ціною придбати вироби безпосередньо у самих ремісників. У 1920-і роки в запалі пролетарського інтернаціоналізму провулок був названий ім'ям німецької революціонерки

Клари Цеткін. До нашого часу не збереглося жодного з 11 будинків, що формували фасадну лінію Біржі. Більшість з дво- і триповерхових кам'яниць мали гарне архітектурне оздоблення, поширеними були орнаментовані портали й обрамлення вікон з тесаного каменю, різнокольоровий орнамент на фасадах.

Східна сторона Польського Ринку в давнину називалася «Суконний ряд» або «Суконка» (від польського слова «сукенка»). Від довоєнної забудови в цій частині збереглися лише чотири будинки, значно перебудовані в повоєнний час. Усі вони згадуються в Описі Кам'янця 1700 року. Свідченням давнього походження будинків є наявність в них просторих, дво-, триярусних підвалів, що виходять під тротуари і, навіть, під бруківку майдану. В підвалах були майстерні, зберігалися товари, а інколи і схованки зі скарбами.



Північна сторона Польського Ринку в XIX ст. носила назву «Журавльовки» від магазину російського купця Журавльова, що знаходився в північно-західному куті майдану. Вже в цьому ж столітті будинки колишньої «третьої перії» Ринку були так перебудовані новими власниками, що лише деякі елементи декору дозволяли говорити про їх давнє походження. Після 1944 року з дванадцяти будинків цієї сторони збереглося лише два, і то в значній мірі перебудованих. В 1980-1990 роках було відреставровано два будинки в північно-західному куті майдану, які характеризують забудову майдану в минулі часи. Під час реставраційних робіт архітектурно-

археологічними дослідженнями виявлено, що в давній частині обох будинків знаходяться залишки давньоруських жител кінця XII -початку XIII століть, а також мурованих середньовічних споруд XIII – початку XIV століть. Обидва існуючих будинки у XIX ст. були заїжджими дворами.

Вулиці Кам'янець є також своєрідною галереєю творів архітектури кількох останніх століть. На них вдало поєднуються житлові будинки та громадські й культові споруди, побудовані у різні часи. Не можна оминати церемоніальний архітектурний об'єкт, такий, як Триумфальна брама, що прикрашає вхід на територію Кафедрального костюлу. Брама побудована в 1781 році на честь відвідин костелу св. Апостолів Петра і Павла польським королем Станіславом Августом. Брама будувалася на замовлення кам'янецького єпископа Красинського, який був освіченою людиною, цікавився архітектурою і будівництвом. Метою як замовника, так і архітектора (ймовірно, це був Ян де Вітте), було об'єднання в єдиний ансамбль двох різностильових споруд будинку католицької семінарії і брами костелу. Остання являє собою квадратну в плані споруду, що складається з двох пілонів, з'єднаних лучковим склепінням, під яким знаходиться арковий прохід. Зведена брама з цегли і обличкована білокам'яними тесаними плитами. З боку вулиці Татарської на фризі антаблемента є латинський напис: «Тут проходив король Станіслав Август 9 листопада 1781 року». Парадний вигляд і красу брамі надає скульптурна композиція. В завершенні по кутах на невисоких п'єдесталах встановлено статуї янголят на акротеріях. В центрі, на ліхтарі, височить статуя св. Яна Непомука – за традицією покровителя мостів, доброї слави і щирої сповіді, яка символізує міст між світом і костелом.

На території Старого міста розташована перша чоловіча гімназія. У 1841 році на потужних фундаментах, що залишились від костюлу єзуїтів в центрі Старого міста, було почато будівництво гімназії. Закладення фундаментів гімназії відбулося надзвичайно урочисто в присутності губернатора, представників різних конфесій, численних глядачів. Будівництво велося в часи розквіту російського класицизму, хоча автори проекту відмовились від повного використання принципів цього архітектурного стилю. Головний фасад розчленований горизонтально за допомогою карнизів, поясів, сандриків. Ознак монументальності фасадам надають високі напівциркульні вікна другого поверху, під кожним з яких заглиблено в товщину стіни чотири балюси. По центру головного фасаду, над входом, влаштований балкон із залізною решіткою, що спирається на чотири декоративні металеві колони-опори, утворюючи ганок. Будинок класичної гімназії зведено архітектором М. Карчевським, який також провів реставрацію вежі Стефана Баторія з аркою, перебудував і оздобив губернаторський палац (для розміщення в ньому у 1859 р. імператора Олександра II). Офіційна влада приділяла величезну увагу відкриттю в губерньському місті гімназії. Передбачалося, що її випускники будуть

вірними «слугами Отчєства». Та з перших же днів після відкриття в темних коридорах гімназії зародився дух волелюбності.

Від споруд єзуїтського колегіуму зберігся лише будинок, що знаходиться в західній частині садиби гімназії. Історія будинку бере початок з 1611 року, коли єпископ Е. А. Прухницький подарував будинок під школу для шляхетської молоді. Відомо, що після виходу турків з міста в 1699 році на садибі єзуїтів збереглися будівлі школи і колегіуму. В 1755 році колегіум був перебудований ксьондзом Фаустином Гродзицьким. Подальші перебудови в ХІХ і ХХ ст. значно спростили архітектуру будинку: гонтовий дах було замінено на шиферний, знищено декор. Про давню історію будинку нагадують фрагменти ренесансного декору, що збереглися на бічному фасаді, та міцні контрфорси – на західному.



У грамоті литовських князів Коріатовичів, яка була дана Кам'янцю на самоврядування в 1374 році, немає поділу населення міста на національні громади. З появою 1434 року польського магістрату, русини почали відчувати утиски з його боку. Змушений рахуватися з руською громадою, польський король Казімеж III Ягеллончик підтвердив їм давні привілеї: Руській (українській) громаді було підтверджене право обирати собі вїйта зі своєї народності (Микола з П'ястриць) і своєї віри. Вїйту надане право судити по «руському праву», мав він також право засуджувати до смертної кари, тобто «право меча». Праву його підлягали не лише мешканці Кам'янця, а й ті русини, що приїздили з-за кордону. Наказом руське

населення міста звільнялось від юрисдикції польських воєвод, каштелянів, старост і інших представників польської королівської влади. Ці права були підтвержені королем Станіславом Августом в 1549 році, а в 1553 році цей же король на прохання руського в'їта Назарка Котовича надав право громаді на вічні часи керуватись своїм «руським писаним правом». Руські ремісники мали свої цехи, займалися сукновальною справою, були серед них шевці, пекарі, ковалі, м'ясники і таке інше. Перед самим турецьким загарбанням, в 1670 році, руська громада міста втратила своє право на самоврядування, руський магістрат був об'єднаний з польським «з равенством прав». У 1699 році, не дивлячись на протести руського (українського) населення міста, їх правом на самоврядування було знехтувано, а життя громади підпорядковане об'єднаному польсько-руському магістрату.

Свідком багатогранного і насиченого подіями життя руської громади є майдан, розташований в північній частині міста, що носить сьогодні назву Руського Ринку. За традицією давньоруського містобудування майдан знаходився біля головного в'їзду в місто, на той час він був з північного боку. В межах Руського Ринку були побудовані три православних церкви: Успіння Діви Марії, св. Михайла Архангела і святих Апостолів Петра і Павла.

За два минулих століття майдан змінив чимало назв: Торговий, Зарванський, М'ясна площа, Обжерний ряд і, нарешті, остання назва, що збереглася до недавнього часу, – Базарна площа. Втім, саме версія про приналежність цієї частини міста русинам спричинила до перейменування наприкінці ХХ ст. цього куточка міста на Руський Ринок. Серед старожилів ця місцевість частіше називалася просто «пляц». За свідченнями істориків ХІХ ст., до середини ХVІІ ст. тут знаходилася Руська ратуша. Як видно на гравюрі Кипріяна Томашевича (1673-1679 рр.), Руський Ринок мав досить значні розміри, але самої Руської ратуші на ній не зображено.

Упродовж 1864-69 років у будівельному відділі Подільського губернського правління працював архітектором Михайло Романович. За його проектами в Кам'янці були збудовані залізничні казарми, будинок Палати державного майна, кам'яний театр, будинок жіночого притулку, а також споруди поліційної управи, гауптвахти і карної палати.

На розі Михайлівського провулка і Зарванської вулиці на початку ХХ ст. був побудований в еkleктичному стилі будинок Кам'янець-Подільського відділення Об'єднаного Південноруського банку (тепер училище культури). Головний фасад будинку насичений архітектурним декором, притаманним французькому ренесансу, – з активною пластикою об'ємів і деталей, рустуванням стін, обрамленням вікон, розвиненим карнизом і високими купольними та наметовими дахами наріжної башти і ризаліту.

Давня назва «Вірменський Ринок» пов'язана з появою в Кам'янці в ХІІІ-ХІV ст. вірменських переселенців, які заснували тут одну з найбільших на

землях сучасної України колоній. Вірмени займали декілька кварталів у південно-східній частині Старого міста. Центром життя громади був Вірменський Ринок. У середні віки в Кам'янці сформувалась найчисленніша та економічно сильна вірменська колонія на західноукраїнських землях. У 1575 році в місті проживало понад 300 вірменських родин.

Наприкінці XVIII ст. вірменська громада розпалась. Частина вірмен переселилася до Львова, частина перейшла до польської громади, але перебування вірмен в Кам'янці залишило особливо помітний слід в архітектурі міста. Неповторної своєрідності вірменським пам'яткам міста надає химерне переплетіння елементів східного, європейського та слов'янського зодчества. Як помітив мандрівник XIX ст. О. С. Афанасьєв-Чужбинський, здалека вірменські будівлі нагадують Тифліс чи, скоріше, Єреван, а зблизька віддалена схожість зі Сходом зникає.

Сім вулиць, які рівномірно з усіх боків відходять від площі, зв'язували Вірменську площу з Польським Ринком та вірменськими кварталами.

На південній стороні площі Вірменський Ринок знаходиться будинок духовної православної консисторії – пам'ятка архітектури кінця XVIII-XIX ст. Згідно з архівними документами, садиба на цьому боці ринку належала графу Ф. Потоцькому, який подарував її Приказу громадської опіки. В 1807 році ділянка з руїнами стін та двома підвалами перейшла у



*Технічне училище в Кам'янці-Подільському*

власність міського архітектора Антонія Тіренберга, який згодом побудував на ній одноповерховий кам'яний будинок та двоповерховий кам'яний флігель. В 1834 році вдова архітектора Шарлотта Тіренберг продала свою садибу Подільській православної духовній консисторії. Перед тим консисторія з 1803 року знаходилась у тісному будинку при Іоанно-Предтеченській церкві. Майже впродовж 30-ти років садиба була перебудована і пристосована для розташування в ній духовної консисторії. Перебудова здійснювалась за проектом міського архітектора Симеона Учти. Над головним будинком надбудовано другий поверх, у дворі збудовано ще один кам'яний двоповерховий флігель. Архітектурний декор фасаду консисторії вирішено у стилі російського класицизму. Пам'ятка є характерною для міської забудови другої половини XIX ст. Головний (північний) фасад декорований «під руст». Стриманому оздобленню фасаду будинку надають парадності півциркульні перемички віконних отворів другого поверху та увінчуючий профільований карниз з аттиком.

На площі існує порожня ділянка, на якій колись була розташована вірменська ратуша. В 1604 році вона згоріла, і король Зигмунт III дозволив її відбудувати. У XIX ст. в цьому будинку знаходились різні губернські установи. Ратушу відділяв від палацу коменданта фортеці провулок, який після розміщення в палаці резиденції губернатора отримав назву Губернаторського (нині пров. Комендантський). З Вірменського Ринку він починався аркою, перекинutoю між ратушею і палацом, що доходив до рогу вул. Вірменської. Лише на кресленнях з архівів, старовинних поштових листівках та фотографіях збереглося зображення палацу губернатора. Сама ж будівля була зруйнована пожежею в 1920 році. Зараз на цьому місці знаходиться пожежна частина.

Під палац губернатора на початку XIX ст. було перебудовано палац коменданта фортеці Яна де Вітте. До нашого часу від давньої садиби коменданта зберігся невеликий фрагмент східної частини кам'яного муру. Ділянка в цій частині ринку була забудована вже у XVII ст. У XVIII ст. на місці більш ранніх споруд з'являється двоповерховий палац коменданта фортеці Яна де Вітте, споруджений за його власним проектом. Палац відігравав значну роль в ансамблі Вірменського Ринку також і після перебудови у XIX ст. на губернаторську резиденцію. В цей час перед його фасадом з'явився масивний класицистичний портик. Тогочасний вигляд палацу відомий за старими фотографіями. В його архітектурі гармонійно поєднувалися риси ренесансу й елементи стилю бароко.

У 1832 р. на запрошення подільського губернатора Грохольського до міста прибув архітектор Людвіг Станзані. Основним напрямком діяльності архітектора було будівництво саме громадських будівель. Значний вплив на благоустрій Кам'янця-Подільського, а також на швидке заселення Нового Плану міста мало будівництво Новопланівського мосту. Проект мосту розробив губернський архітектор Песке. У 1864 році після значних коректив Головного управління шляхів сполучення проект мосту було

затверджено. Підготовчі і розвідувальні роботи та постійний нагляд за будівництвом здійснював інженер-капітан Яків Костенецький, призначений Головним управлінням шляхів сполучення. Підрядником на будівництві мосту був кам'янецький купець 2-ї гільдії Іцко Аксельруд. Раніше він керував будівництвом церков в м. Ушиці, м. Ольгополі, а також Георгієвської церкви на Польських фільварках в Кам'янці. Урочисте відкриття мосту відбулося 19 січня 1874 року. Новозбудований міст мав просту і чітку конструктивну систему – 6 кам'яних опор утримували дубовий настил. З дубових брусів були виготовлені і поручні, вздовж яких встановлено 16 металевих ліхтарів. В результаті зручного сполучення Новий План, як нова міська територія швидко перетворився в кращу частину міста, з гарними в архітектурному відношенні будинками, просторими вулицями і площами.

У 1877 р. губернським архітектором було призначено Олексія Анкудінова. Після закінчення в 1867 р. навчання він працював у Могилівській і Таврійській губерніях. За його проектами в Кам'янці-Подільському були споруджені богодільня і будинок для божевільних з удосконаленою системою вентиляції.

Протягом 1879-1886 років молодшим архітектором в Подільському губернському правлінні працював Олександр Перніц. За його проектом перебудовано монастир черниць-візиток у жіноче духовне училище в Кам'янці-Подільському. В цей же час, з 1880 по 1883 рік молодшим архітектором працював і Костянтин Токмаков. З 1883 по 1886 рік посаду





губернського архітектора займав Василь Сазонов. В якості губернського архітектора він керував капітальним ремонтом Проскурівського шосе.

На скелястому березі річки Смотрич розташований будинок Державного банку, побудований у 1896-1901 роках за проектом, виконаним подільським архітектором Іваном Петровичем Калашниковим (1861-1915), одним з провідних архітекторів Поділля другої половини XIX ст. Після закінчення навчання в Петербурзі у 1885 році він з наступного року і до своєї смерті працював на Поділлі. У 1886-88 роках під його керівництвом вдалося розширити будівлю жіночого єпархіального училища в Кам'янці-Подільському, закінчено будівництво жіночого єпархіального училища в Тульчині та мурованої церкви в с. Черепашинцях біля Вінниці. Обіймаючи посаду єпархіального архітектора І. Калашников виконав і реалізував проект дерев'яних церков в с. Боришківцях Кам'янецького повіту і с. Павловці Вінницького повіту. І. Калашников був автором проектів таких будівель у Кам'янці-Подільському, як Олександрівський собор, Об'єднаний банк, Подільська казенна палата, Подільська духовна консисторія, духовне і технічне училища.

Будівельні роботи у процесі зведення Державного банку виконувались під керівництвом губернського архітектора В. Канакотіна. В плані будинок нагадує літеру «Г» з ризалітами на південному і східному фасадах. Рустовка з імітацією кладкових швів та замкових каменів на віконних перемичках створює враження монолітності. Головний вхід оформлено у вигляді порталу з доричними колонами, антаблементом і трикутним фронтоном. Вхід з південного заходу має криту терасу на стовпах з балюстрадою. З боку річки і вулиці будинок оточений металевою огорожею зі стовпчиками на цоколі. Будинок Державного банку також має історичну цінність. Нині приміщення Державного банку займає Укрсоцбанк.

В цей час на Поділлі працювали також архітектори: М. Балог, К.Прусак та М. Зайцев. В 1883 р. посаду міського архітектора Кам'янця обійняв Мацей Балог. За його проектами протягом 1886-87 років були збудовані поміщицькі будинки в с. Острівчани і с. Голоскові. У 1890-91 роках за проектом М. Балого постала панська садиба в с. Грушка. В цей час під його керівництвом було завершено будівництво лікарні імператорського людинолюбного товариства в Кам'янці-Подільському.

Упродовж XIX ст. діяльність архітекторів, що працювали на Хмельниччині, повністю змінила вигляд міст і сіл. В губернському центрі з'явилися типові споруди в стилі класицизму: Будинок Окружного суду, православної духовної семінарії, Земельного та Селянського банків, багато інших будівель адміністративного, житлового та культового призначення, в повітових центрах було зведено нові адміністративні будівлі.

Водночас, міста, містечка і села втратили свою самобутність. Адміністративні та культові споруди часто будувалися за типовими проектами на всій території імперії.

### 3.4. Житлові будинки

Особняк по вулиці Дворянській, 3 (нині – Володимирській) міста Хмельницького – одноповерховий будинок з оригінальною цегельною кладкою і куполоподібним дахом, який вінчає ажурний кований флюгер. Споруджено будинок на початку ХХ століття, власником його був відомий проскурівський нотаріус-юрист Ісаак Шпігель, який, поступово розбагатівши, здійснив свою давню мрію і побудував на початку 1900-х років добротний цегельний будинок у престижному центральному районі міста. У радянські часи у ньому розміщався облкниготорг, а нині багато різноманітних організацій.

Двоповерховий репрезентативний особняк – Палац урочистих подій по вул. Гагаріна, 4 – одна з найкрасивіших старовинних споруд міста. Побудований у 1903 році, він належав одному з проскурівських лікарів. З початку Першої світової війни будинок перейшов у військове відомство, і з 19 липня 1914 р. в ньому розташувався штаб 8-ї армії Південно-Західного фронту під командуванням відомого генерала Олексія Брусілова. З 1921 р. особняк перейшов у розпорядження дивізії Червоного козацтва, пізніше в будинку деякий час були квартири вищих обласних партійних посадовців, а згодом розташувалася міська дитяча лікарня. Саме для її потреб у 1973 році з лівого боку був прибудований двоповерховий корпус, архітектурний стиль якого дещо відрізняється від старого будинку. З 2001 року тут розмістився Палац урочистих подій.



*Панорама житлової забудови Старого міста Кам'янець-Подільського. Фото М. Грейма (з фондів бібліотеки Польської академії майстерності у Кракові)*

Житлова частина Старого міста Кам'янця тісно переплетена з архітектурою громадського призначення; її інколи важко виокремити у самостійну групу. Водночас, слід відмітити, що житлові будинки – найбільш мобільний і швидкозмінний компонент міської забудови. На місці дерев'яних споруд невдовзі зводилися кам'яні; часто спостерігається нашарування одного стилю на інший, зміна художньо-конструктивних особливостей архітектурних об'єктів. Проте, навіть у житлових будинках дотепер можна побачити чіткий вплив регул магдебурзького права, яке формувало міста за західноєвропейськими принципами забудови.

До 1941 року посередині центрального майдану в Кам'янці-Подільському знаходилось 23 будинки. Переважно дво-, триповерхові будинки були побудовані на місці більш ранніх споруд, крамниць, лавок. Майже всі житлові будинки у наземній частині виходили головним фасадом з трьома вікнами на площу Ринок. Зовні невеличкий будинок розвивався в глибину і містив внутрішній дворик та інші необхідні побутові допоміжні приміщення. Підземна частина споруд – пивниці – мали дво-, триярусну структуру. За традицією перші поверхи цих приватних будинків використовувались під торговельні заклади, ремісничі майстерні, контори, шинки.

Досить часто житловий будинок був поєднаний з крамницею або аптекою, що розташовувались на першому поверсі. Прикладом слугує будинок Шадбея, що знаходився на південній стороні майдану, відомий також під назвою аптека Петаласа. Вже у XIX столітті цей будинок мав статус пам'ятки історії. На ньому була встановлена пам'ятна дошка на згадку про те, що в 1781 році в будинку зупинявся польський король Станіслав Август. Відомо також, що якийсь час в середині XVIII ст. в ньому жив нащадок візантійської імператорської династії, син молдавського господаря Стефана, Ян Рудольф Кантакузен. З історією будівництва кам'яниці пов'язане ім'я архітектора Яна де Вітте. Саме йому замовив проект перший господар, про якого відомо лише те, що він був одним з офіцерів місцевого гарнізону. На фотографії кінця XIX ст. ми бачимо північний фасад триповерхового будинку з мансардою, перекритого залізним дахом з чотирма люкарнами. Фасад обличкований тесаним каменем та декорований рослинним орнаментом у вигляді гірлянд, рустами, лопатками. На фронтоні в центрі знаходився кам'яний рельєф із зображенням пелікана, який власною кров'ю годує пташенят (символ християнської самопожертви). Від цього рельєфу походила ще одна назва «будинок під пеліканом».

Навпроти домініканського монастиря – будинок на території садиби, що до кінця XVIII ст. була власністю кам'янецьких старост і тягнулася вздовж вулиці від Вірменського до Польського Ринків. У 1570 році садибу розширив і прикрасив староста Матвій Влодек. Згодом тут мешкав детронізований молдавський господар Богдан Лопушняну. На початку

XVII ст. у кам'янецького старости знайшов притулок інший молдавський екс-господар Костянтин Могила. В середині XVII ст. захист і притулок в будинку старости знайшла волоська княжна Розанда Лупулл, вдова Тимофія Хмельницького. Наприкінці XVIII століття садиба розпалася на три частини. Власником однієї з цих частин був граф Стадницький, а в 1800 році вона перейшла до Терези Грабянчини, яка походила з родини Стадницьких. Рештки будинку залишалися ще в 1944 році. Державна комісія відзначала велику цінність будинку як «пам'ятки житлової архітектури XVI ст.». В акті вказувалося, що головний фасад будинку зберіг частину розпису геометричного малюнка, виконаного в техніці сграфіто. Незважаючи на високу оцінку будинку як пам'ятки, він був розібраний у післявоєнні роки.



*Будинок і сади Яна де Вітте над річкою Смотрич.  
Літографія з акварелі Наполеона Орди*

Господар житлового будинку на Польському Ринку, що перебудував своє помешкання у XVIII ст., сам подбав про те, щоб його ім'я не було забуте на карті Кам'янця. До нашого часу на будинку збереглася плита з написом «Тут ... в 1735 році знову споруджена ця кам'яниця Сефером Овансовичем». Будинок зберіг деякі особливості первісного планування першого поверху і структуру, характерну для ренесансних кам'яниць. У підвалі будинку зберігся портал з тесаного каменю. Овансович був представником знатної вірменської родини. Попри заслуги перед містом, які мали чоловіки, жінки славилися красою і благочестям. В другій половині XVIII ст. будинок перейшов у власність Казімежа Ліпінського, подільського підкоморія

(голови межевого суду). Від був досить помітною постаттю в політичному житті Поділля другої половини XVIII ст. У період діяльності Барської конфедерації (1768-1772 рр.) Липінський очолював противників цього союзу на Поділлі. Наприкінці XVIII ст. кам'яниця належала заможному міщанину Йосипу Верницькому, який тримав винарню. За описом майна, в підвалі будинку зберігалися діжки з угорським вином, медом, горілкою і пивом. При відтворенні будинку враховано, що його історія налічує декілька століть. Фасад вирішений в стилі, характерному для XVII-XVIII ст.: відновлені білокам'яні обрамлення вікон і дверей, коване оздоблення. Тепер тут знаходиться дирекція Національного парку «Подільські Товтри».

Забудова всередині майдану розділялась двома провулками: Ломаним, що проходив з півночі на південь, і Центральним – зі сходу на захід. У просторіччі це перехрестя отримало назву «попової діри». Вулиця, на яку виходили головними фасадами будинки, що примикали до ратуші, носила назву Рибного ряду. Можливо, тут знаходились крамниці, в яких продавали свіжу рибу. З давньої забудови в центрі зберігся лише один будинок під номером 3. Як і в давні часи, будинок не виділяється архітектурою, а є зразком, що характеризує типову забудову XIX ст. В ті часи підприємливі домовласники перебудовували середньовічні кам'яниці на прибуткові будинки. Даниною давнім традиціям була вмонтована в стіну головного фасаду плита з датою перебудови «1862» і прізвищем домовласника «капітан Морозов».

Житловий старовинний будинок по вул. Татарській, 4 досить простий за своєю архітектурою. Проїзд через широкі ворота веде на подвір'я садиби, забруковане кам'яними плитами. Зображення будинку, розташованого на цій садибі, можна побачити ще на плані Кам'янця наприкінці XVII ст. Пізніше він не раз перебудовувався. У 1818 році, коли тут оселився доктор медицини Франц Димер, будинок був одноповерховим, схожим за архітектурою на сусідні, але вигідно відрізнявся від них тим, що з його подвір'я відкривався гарний вид на замок. Ф. Димер був головою масонської «ложі Озириса під полум'яною зіркою». В таємничій обстановці збиралися в цьому будинку кам'янецькі масони на свої зібрання, аж доки в 1822 році, за розпорядженням влади, ложа не була закрита. З 1875 по 1894 роки в будинку жив з родиною відомий лікар та історик Юзеф Аполлінарій Ролле.

Упродовж XVIII-XIX століть майдан Руського Ринку забудовувався житловими будинками, а в північній його частині, як і в попередні часи, знаходився продуктовий базар. Після 1944 року на майдані вже нічого не нагадувало ні про Руський Ринок, ні про "Обжорний ряд". Під час бомбардування міста в 1941 році від колись щільної забудови залишилося лише декілька будинків.

У XVIII-XIX ст. навколо Вірменського Ринку розташовувалися переважно шляхетські садиби. На території такої садиби знаходилося кілька будівель: головний будинок, один або кілька флігелів, стайні,

возовні, сараї та інші господарські будівлі. Садиби оточувалися кам'яними мурами. На планах міста XVIII ст. чітко простежуються садиби, розташовані по правій стороні вулиці. Вони остаточно сформувалися у XVII-XVIII ст. Пізніше в садибах руйнувалися одні будівлі, зводилися інші, але межі садиб залишалися незмінними і простежуються дотепер.

Нерідко власники міських земельних ділянок будували на власній території споруди іншого призначення. Наприкінці XVII ст. один з будинків на площі Ринок належав реміснику-кушніру, пізніше – палітурнику Павлу, протягом XVIII ст. – вірменській родині Шахінів. На початку XIX ст. на місці одноповерхового будинку з'являється кам'яний двоповерховий. Коли будинок перейшов у власність заможного єврейського купця Вайнштейна, той побудував на подвір'ї одноповерховий єврейський молитовний будинок, в просторіччі – «синагога Вайнштейна». Упродовж XIX ст. євреї поступово заселили більшу частину Старого міста. Єврейські будинки прикрашались різноманітним декором, написами. Ринок в центрі міста фактично перетворився на єврейський базар. В топоніміці міста з'явилися характерні назви: провулки Левінзона і Кронштейна, магазин Клеймана, Вайнбойма і Вайнштейна, контора Гінцбурга.



*Будинок Флоріана Шадбея,  
пізніше аптека Петаласа  
в Кам'янці-Подільському*

Не дивлячись на приналежність громадської чи житлової споруди конкретній народності, у розглянутих архітектурних об'єктах Кам'янця різного призначення спостерігається єдиний художньо-композиційний прийом – оформлення фасадів будинків, порталів, дверних та віконних прорізів обрамленням з білого тесаного каменю, яке нерідко містило традиційні для даних теренів рельєфні орнаментальні мотиви. Так народився симбіоз різнохарактерних побудов, об'єднаних єдиною мистецькою манерою.

Художньо-композиційні особливості і стиль більшості архітектурних об'єктів на Хмельниччині носить інтегрований характер, де поєднуються риси зведеної першою основною споруди та пізніші нашарування. Незважаючи на перебудову переважної більшості збережених забудов, можна зробити певні висновки щодо художніх рис та стильових нуртів, характерних для даних земель.

У стильовому відношенні громадські й житлові забудови, зведені у XV-XVII століттях, уособлюють зв'язок ренесансних та пізньобарокових

тенденцій; нерідко спостерігається поєднання достатньо стриманого зовнішнього вигляду з пишним, представницьким інтер'єром в стилі бароко й рококо. Ренесансні впливи з часом поглинаються бароковими компонентами з легкими еманациями класицизму.

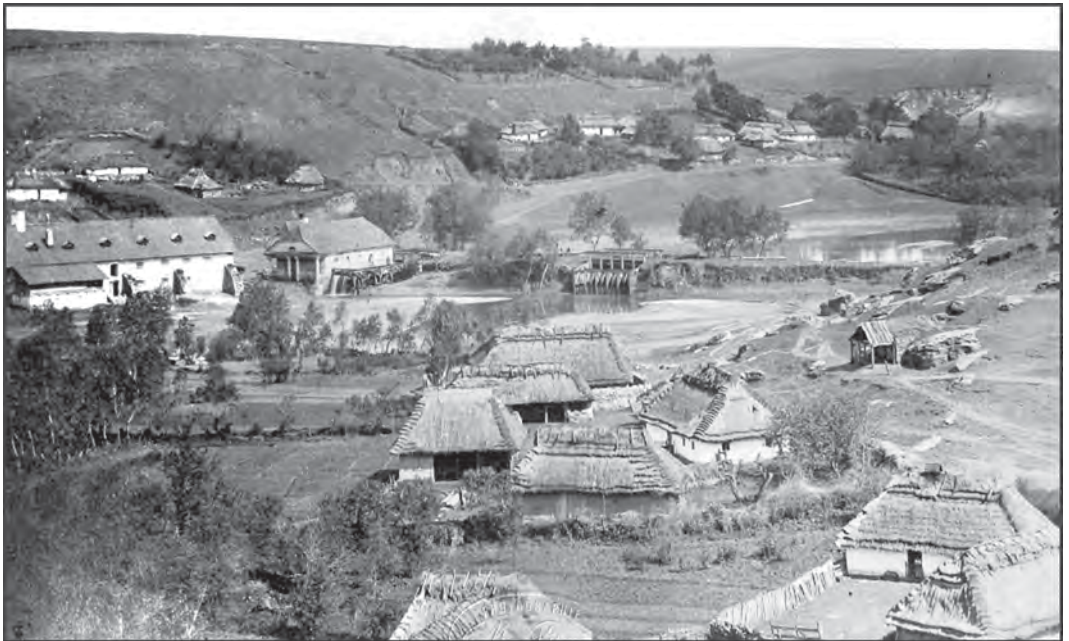
Через війни і турецьку навалу другої половини XVII ст. архітектура Хмельниччини здійснила стильовий стрибок – від ренесансних зразків до пізньобарокових і класицистичних. У пізніших об'єктах переважає стиль бароко у своїй пізній стадії та комбінаціях з маньєристичними, бароковими або класицистичними нашаруваннями. Магдебурзьке право впродовж багатьох століть після його прийняття активно впливало на вигляд забудов, конструктивне, стильове та кольорове рішення, на впровадження художньо-композиційних прийомів оформлення об'єктів.

У конструктивному і стильовому відношенні всі споруди можна розділити на два напрями: високопрофесійно побудовані об'єкти у великих містах, для яких характерно використання чистих стилістичних нуртів за західноєвропейським зразком та провінційні забудови архаїзуючого спрямування, зведені місцевими майстрами на базі локальних майстерень.

Таким чином, зодчество громадського призначення та житлові забудови тісно переплітались між собою і створювали своєрідний часовий, архітектонічний та стильовий конгломерат, що надавав старовинним осередкам Хмельниччини оригінального звучання, віддзеркалюючи дух і наповнюючи глибинним змістом існування в цьому місті кожної людини.

### 3.5. Традиційне народне житло і споруди господарського призначення

Природно-кліматичні умови краю та історичні й соціально-економічні процеси, що відбувалися на цих землях, наклали певний відбиток на формування народних архітектурно-будівельних традицій. Нестача лісових ресурсів та наявність інших місцевих будівельних матеріалів, зокрема глини, природного каменю, сприяли виникненню тут дещо відмінних від Полісся і Карпат технік зведення традиційних споруд. Водночас, перебуваючи під впливом традиційного будівництва Прикарпаття, Полісся та Середньої Наддніпрянщини, Поділля характеризується регіональною своєрідністю народної архітектурної творчості на сході і заході краю. Поділ регіону на східне і західне Поділля умовно проходить по східній межі Хмельницької області.



*Село на Хмельниччині (з фондів бібліотеки університету в Лодзі (Польща)).  
Фото М.Грейма наприкінці XIX ст.*

У цілому на Хмельниччині у традиційному будівництві переважала каркасна конструкція стін. Виконані в такий спосіб стіни житлових споруд тинькували та білили. Траплялася й більш давня техніка зведення стін житла – зрубова, але також з подальшим їх обмазуванням глиною та побілкою. В окремих місцевостях пластична поверхня стін доповнювалася декоративним малюванням.

За розпланувальною схемою хати на Хмельниччині, як правило, тридільні: хата + сіни + комора. Стіни зрубової конструкції обмазують



глиною та білять, дах укривають солом'яно. Навколо хати роблять призьбу, підведenu рудою глиною. Декоративні розписи над вікнами на білому тлі стіни надають житлу святковості.

Оригінальним засобом, що виявляє каркасну конструкцію будівлі, є кронштейни криволінійних окреслень, що утворюють широке піддашся над призьбою. Подібний прийом і техніка зведення характерні для комори з с. Боговиця та інших споруд господарського призначення, що формують комплекс садиби й гармонійно поєднуються в цілісний ансамбль за стилістикою.

Зразком традиційного житла західного Поділля є хата кінця XIX ст. в с. Горячинці Хмельницької області – експонат музею просто неба в Києві. За розплануванням будівля тридільна – хата + сіни + хата. Стіни каркасної конструкції з обох боків обмазано глиною. Високий чотирихилий дах із солом'яним ступінчастим покриттям та розвинутим гребенем має з боку чільної і причілкової стін значні виноси стріхи, підтримувані стовпчиками. Таким чином утворюється галерея, яка разом з високим дахом свідчить про вплив традиційного житлового будівництва Прикарпаття.

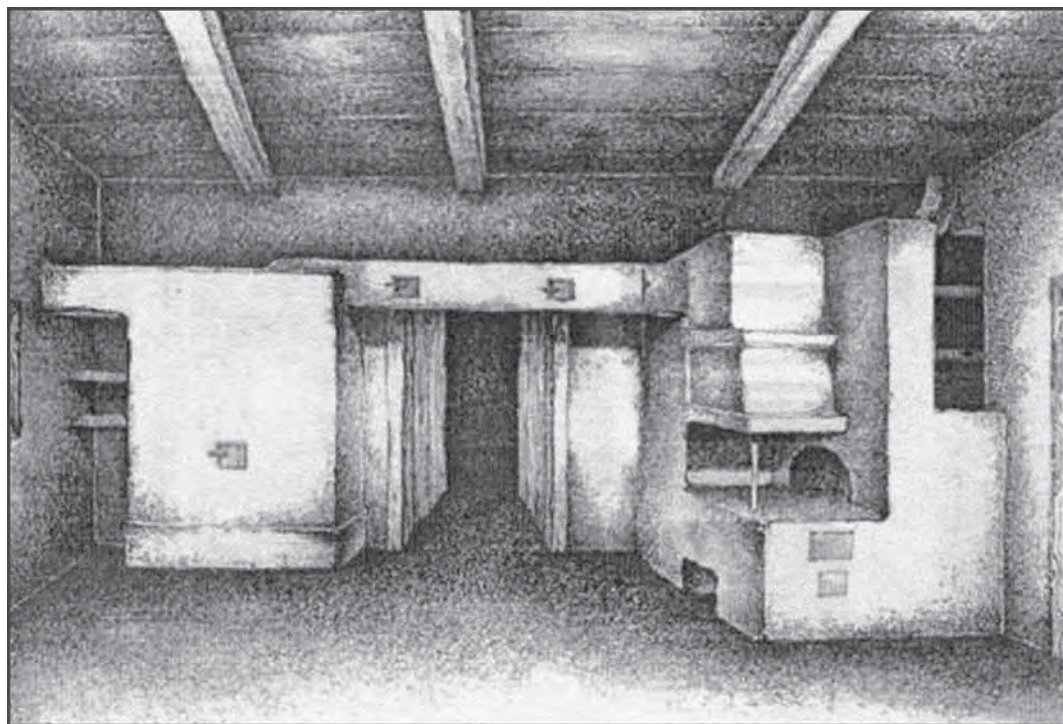
Подібним чином конструктивно й архітектурно-пластично вирішено і перевезені з Хмельницької області інші традиційні споруди, зокрема стодолу з с. Врублівці та комору з с. Студениця; щоправда, стіни комори зрубової конструкції, але потиньковані глиною й побілені.



*Хата з села Свириди на Заславщині 1910 року  
(фото з архіву Руського музею в Санкт-Петербурзі)*

Ще одним прикладом народної архітектури західного Поділля є тридільна хата 1892 р. з с. Кадиївці Хмельницької області. Нині це також експонат Національного музею народної архітектури та побуту в Києві. Стіни каркасної конструкції тут потиньковано з фактурною обробкою поверхні та пофарбовано в інтенсивний синій колір. Двері, вікна, підстрішня та кути будівлі виділено побілкою. Як і в попередньо розглянутій хаті, дах будівлі чотирисхилий, високий, із солом'яним ступінчастим покриттям. У процесі реставрації пам'ятки в екстер'єрі та інтер'єрі відтворено традиційні для Поділля настінні декоративні розписи.

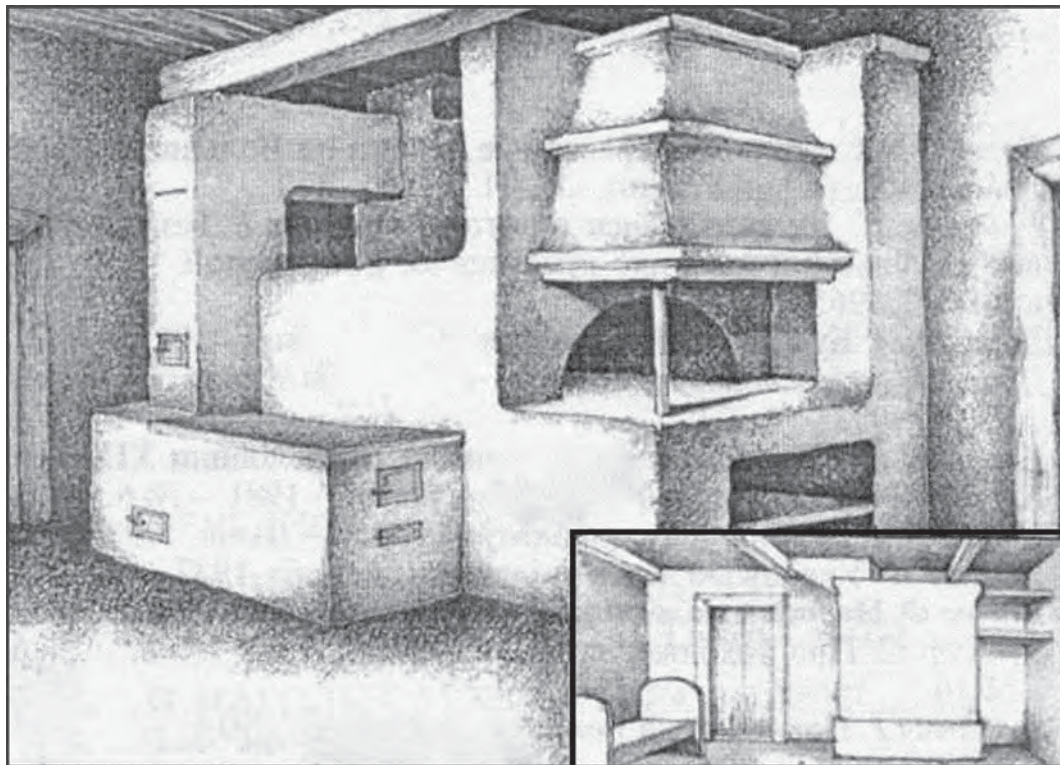
У насичені сині та руді кольори фарбували, а подекуди й розписували на Хмельниччині й господарські споруди, про що свідчать стайня з с. Борсуки та курник з с. Цибулівка.



*Вигляд кімнат хати початку ХІХ ст. у селі Кам'янка на Заславщині*

На відміну від східного Поділля, де переважно будували вітряки, на Хмельниччині, як і на всьому західному Поділлі, були поширенні водяні млини; інколи їх об'єднували з житлом. Хата-млин із с. Ломачинці за розплануванням, архітектурно-пластичним та конструктивним вирішенням не відрізняється від інших будівель регіону. Це тридільна споруда – хата + сіни + комора, – в сінях якої встановлено механізм млина, а зовні розміщено пристрій для його запуску потоком води. Проте траплялися тут і особні споруди водяних млинів, як, наприклад, млин кінця

XIX ст., також з с. Ломачинці. Це однокамерна споруда, викладена з місцевого каменю та вкрита соломою. Млиновий механізм та принцип його запуску є аналогічним попередньому прикладу. Обидва розглянуті млини знаходяться в музейній експозиції київського скансену.



*Піч у хаті початку XIX ст. у селі Кам'янка на Заславщині*

Розгляд народного житла та господарських будівель Хмельниччини дає можливість констатувати, що впродовж тривалого часу тут зберігалася переважно тридільна структура житлових споруд. Незважаючи на складні історичні та економічні процеси, соціально-культурні зміни, що відбувалися на теренах краю, народна пам'ять зберегла глибоке коріння національних традицій, а творча вдача талановитих майстрів, виходячи з місцевих умов регіону та обставин часу, розвинула і збагатила їх. Народна архітектурна творчість Поділля позначена раціональним використанням місцевих будівельних матеріалів. Важливим здобутком місцевих майстрів стало освоєння й удосконалення каркасної конструкції зведення споруд та формування на цій основі засобів їх пластичного трактування.

## Список використаних джерел

1. Андрушко І. Сучасний стан збереженості замків на Поділлі та проблеми їх реставрації / І. Андрушко // Матеріали Міжнародної конференції «Фортифікація України». – Кам'янець-Подільський, 1993. – (48 с.). – С. 29-31.
2. Баженов Л. В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX XX ст. / Л. В. Баженов. – Кам'янець-Подільський, 1993. – С. 479. – Бібліогр. : С. 109-412. – 5000 пр.
3. Барановский Г.В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников института гражданских инженеров (Строительного Училища) 1842-1892 гг. / Г.В. Барановский. – СПб., 1893.
4. Березіна І.В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання: Монографія / І. В. Березіна. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2009. – 152 с. : іл. – Бібліогр. : с. 90-98. – 300 пр.
5. Березіна І.В. Оборонна архітектура України на літографіях Наполеона Орди / І. В. Березіна // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація», № 15. – Львів : інститут «Укрзахідпроектреставрація», 2005. – С. 143-147.
6. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – С.-Петербург, 1893. – Т. 20. – 960 с.
7. Вечерський В. До питання про національний стиль в архітектурі України XVII-XVIII ст. / В. Вечерський // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 103-113.
8. Водзинський Є. Питання охорони своєрідності історичних міст України / Є. Водзинський // Архітектурна спадщина України. – К : Українознавство, 1995. – Вип. 2. – С. 242-253.
9. Годованюк О. Костели Волині / О. Годованюк // Теорія та історія архітектури і містобудування: збірник наук. праць держ. наук.-дослід. ін-ту теорії та історії архітектури і містобудування / редкол. : М.М. Дьомін, А.П. Мардер, А.О. Пучков та ін. – К.: НДІТІАМ, 1998. – Вип. 3 : На честь Григорія Никоновича Логвина. – С. 80-91.
10. Годованюк О. Маловідомі оборонні храми Волині / О. Годованюк // Матеріали Міжнародної конференції «Фортифікація України». – Кам'янець-Подільський, 1993. – (48 с.). – С. 16-17.
11. Горбик О. Становлення католицького барокового провінційного храму: принципи дієцезіальної та орденської специфіки / О. Горбик // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 176-181.
12. Гульдман В.К. Памятники старины в Подолии / В.К. Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип. Подольского губерн. правления, 1901. – 401 с.

13. Данілов І. В. Фортифікація: погляд у минуле / І.В.Данілов, В.М.Гераськів // Нарис з історії оборонного мистецтва. – Кам'янець-Подільський, 1999. – 80 с.
14. Делиль Ж. Сади / Ж. Делиль. – Ленинград : Наука, 1987. – 231 с.
15. Державний архів Хмельницької області (ДАХО). – Ф. 315. – Оп. 1. – Спр. 2619. – Арк. 3, 9.
16. ДАХО. – Ф. 227. – Оп.1. – Спр. 9188.
17. Єсюнін С.М. Вулиці Хмельницького. Історико-довідкове видання / С.М.Єсюнін. – Тернопіль : Видавець В.П. Андріішин, 2005. – 122 с. : іл.
18. Єсюнін С.М. Проскурів – Хмельницький. Подорож у часі / С.М.Єсюнін. – Хмельницький : ПП Гонта А.С., 2006. – 60 с. : іл.
19. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1973. – 132 с.
20. Задорожнюк А. Б. Подільські архітектори ХІХ ст. / А. Б. Задорожнюк // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наук. праць. – Кам'янець-Подільський : Оіум, 2004. – Т. 4. – С. 264-270.
21. Заставецкая О. Географія Хмельницької області / О. Заставецкая, Б. Заставецкий, И. Дитчук. – К., 1985. – 315 с.
22. Иванов П. Исторические судьбы Волынской земли с древнейших времен до конца ХІХ века / П. Иванов. – Одесса, 1895. – 318 с.
23. Історія української архітектури / Ю.С. Асєєв, В.В. Вечерський, О.М. Годованюк та ін.; за ред. В.І. Тимофійенка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.: іл. – Бібліогр. : С. 457-469. – 700 пр.
24. Кам'янець-Подільський: Туристичний путівник. – Львів-Кам'янець-Подільський : «Центр Європи», 2003. – 320 с.
25. Карякина Т. Веджвуд / Т. Карякина // Декоративное искусство СССР. – 1980. – №2. – С. 172-173.
26. Коломієць М. Про національні і регіональні особливості архітектури України / М. Коломієць // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 209-214.
27. Криворучко Ю. Тенденції розвитку сучасної сакральної архітектури України / Ю. Криворучко // Історія релігій в Україні : праці ХІ-ї міжнар.наук.конф. – Львів, 2001. – Т. 2. – С. 286-302.
28. Кудрицький А.В. Мистецтво України : біогр. довід. / А.В. Кудрицький // Упоряд.: А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський: – К.: Укр. енцикл., 1997. – 700 с. – 6000 пр.
29. Кузьмич О. Природні характеристики у виявленні національних особливостей архітектури України / О. Кузьмич // Архітектурна спадщина України. – Вип. 2: Національні особливості архітектури народу України / за ред. В. Тимофійенка. – К., 1995. – С. 238-241.
30. Курбатов Ю.И. Архитектурные формы и природный ландшафт / Ю.И. Курбатов. – Л., 1988. – 117 с.

31. Лесик О.В. Замки та монастирі України / О.В. Лесик. – Львів : Світ, 1993. – 176 с.
32. Липа К. Замок у Сатанові / К. Липа // Матеріали Міжнародної конференції «Фортифікація України». – Кам'янець-Подільський, 1993. – 48 с. – С. 17-18.
33. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – Изд. 2-е. – СПб., 1991. – 356 с.
34. Лопушинська Є. Меджибізька фортеця. Історія створення ансамблю у світлі останніх досліджень / Є. Лопушинська // Матеріали Міжнародної конференції «Фортифікація України». – Кам'янець-Подільський, 1993. – (48 с.). – С. 13.
35. Лорентц А. Класицизм в Польщі / А. Лорентц, А. Роттермунд. – Варшава, 1984. – 367 с. – Библиогр. : С. 245-246. – 5000 пр.
36. Мардер А.П. Архітектура : Словник-довідник / А.П. Мардер, Ю.М. Євреїнов, О.М. Пламеницька. – К. : НДІТІАМ, 1993. – 334 с.
37. Мойсеєнко З. Відродження національної своєрідності архітектури України / З. Мойсеєнко // Архітектурна спадщина України : вип. 2. Національні особливості архітектури народу України / за ред. В. Тимофієнка. – К., 1995. – С. 230-237.
38. Некролог I / Зодчий. – 1916. – № 4. – С. 34.
39. Несвіт Н.В. Літопис у камені. Історико-архітектурний нарис / Н.В. Несвіт, О.Я. Степура. – К. : Будівельник, 1972. – 60 с.
40. Опря А.В. Католицька церква на Поділлі / А.В. Опря, М.Д. Попович, В.І. Смолінський. – Кам'янець-Подільський : [б. в.], 1997. – 28 с.
41. Орловский М.Я. Историческое описание уездного г. Летичева Подольской губернии / М.Я. Орловский // Подольские епархиальные ведомости. – 1864. – № 14. – С. 500-508.
42. Осетрова Г. Палац єпископа / Г. Осетрова // Прапор Жовтня. – 1987. – 14 лютого.
43. Осетрова Г. Шляхетські герби в пам'ятках архітектури Кам'янця-Подільського / Г.О. Осетрова // П'ята наукова геральдична конференція. – Львів, 1995. – С. 50-52.
44. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : иллюстр. справочник-каталог : Т. 4. – К. : Будівельник, 1986. – 375 с. : ил.
45. Петрушенко Р. До питання про католицьку архітектуру центрального та східного Поділля кінця XIV– початку XX століть / Р.Петрушенко, М.Кушнір // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». – Львів, 2000. – № 11. – С. 31-38.
46. Підгурний І. Оборонна архітектура Поділля в іконографії / І.Підгурний // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація», № 15. – Львів : інститут «Укрзахідпроектреставрація», 2005. – С. 139-147.
47. Пламеницька Є. Дослідження і реставрація архітектурної спадщини Кам'янця-Подільського / Є. Пламеницька, О. Пламеницька // З історії

- української реставрації. Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». – К. : Українознавство, 1996. – С. 122-134.
48. Пламеницька О.А. Оборонні храми Поділля. Покровська церква-замок XIV-XIX століть. (с. Шарівка Ярмолинецького району Хмельницької обл.) / О.А. Пламеницька // [www.heritage.com.ua](http://www.heritage.com.ua) (mistectvo). – 2 с.
49. Пламеницька Є.М. Кам'янець-Подільський : історико-архітектурний нарис / Є.М. Пламеницька. – К., 1968. – 120 с.
50. Пламеницька О.А. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / О.А. Пламеницька. – Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2005. – 388 с. : іл. – Бібліогр. : С. 342-356. – 1000 пр.
51. Подольские Епархиальные ведомости. – 1864. – № 15. – С. 478.
52. Полонська-Василенко Н. Історія України: в 2 т. / Н. Полонська-Василенко. – К., 1992. – Т. 2. – 608 с.
53. Прибега Л. В. Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія / Л.В. Прибега // Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 177-186.
54. Прибега Л. В. Поділля // Народне зодчество: Альбом / авт. тексту та упоряд. Л. Прибега; фото- НЗО зйомка А. Прибеги. – К.: Мистецтво, 2009. – 320 с.: іл. – (Архітектурні перлини України). – Текст укр., англ., рез. та текстівки рос. і фр. – С. 205-230.
55. Пустиннікова І. : [Електронний ресурс]. – Режим доступу [www.castles.com.ua](http://www.castles.com.ua).
56. Российский государственный исторический архив. – Ф.1488. – Оп. 3. – Спр. 552. – Арк.1-2.
57. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание / Е. Сецинский. – К. : Тип. С.В. Кульженко, 1895. – 247 с. : ил.
58. Сіцінський Ю. Оборонні замки західного Поділля XIV-XVII ст. / Ю.Сіцінський. – К., 1928. – 96 с.
59. Симашкевич М. Римское католичество и его иерархия в Подолии / М. Симашкевич. – Каменец-Подольский : Тип. Подол губ. упр., 1872. – 469 с.
60. Теодорович Н.И. Город Староконстантинов Волынской губернии, основаный в 1561 году князем Константином Константиновичем Острожским : ист. очерк / Н.И. Теодорович. – Почаев, 1894. – 673 с.
61. Тимофієнко В. Італієць Ф. Фраполлі та проблеми українського ампіру / В. Тимофієнко // Архітектурна спадщина України. – Вип. 2: Національні особливості архітектури народу України / за ред. В. Тимофієнка. – К., 1995. – С. 99-112.
62. Тимофієнко В. Цивільні інженери – будівничі подільських міст і сіл у період капіталізму / В. Тимофієнко // Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Духовні витоки Поділля: творці історії краю». – Хмельницький, 1994. – Ч.1. – С. 350-352.
63. Урсу Н.О. Архітектура домініканського ордену на землях Подільського воеводства XVII – XVIII ст. / Н.О. Урсу // *Polacy na Podolu. Pamiętnik Kijowski*. – К., 2004. – Т. 7. – С. 300-316 : іл.

64. Урсу Н.О. Архітектурний ансамбль домініканського ордену у Кам'янці-Подільському у світлі історичних джерел / Н.О. Урсу // Наук. записки. – Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2000. – № 2 (5). – С. 116-122 : іл.
65. Урсу Н.О. Базилікальні храми домініканського ордену на подільських землях у XVII – XIX століттях / Н.О. Урсу // Освіта, наука і культура на Поділлі : зб. наук. праць. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 2004. – Т. 4. – С. 88-97.
66. Урсу Н.О. Бенефактори домініканського костюлу в Кам'янці-Подільському / Н.О. Урсу // *Polskie dwory i rezydencje na Ukrainie / pod red. H. Strońskiego i Andrzeja Korytko. – Pamiętnik Kijowski, 2006. – Т. 8 : Kijów-Olsztyn : Zakład Poligraficzny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. – S. 295-301.*
67. Урсу Н.О. Домініканський костюл у Смотричі на Поділлі / Н.О. Урсу // *Культура народів Причорномор'я. – Сімферополь, 2002. – № 30. – С. 93-98 : іл.*
68. Урсу Н.О. Залові храми домініканського ордену на території Подільського воєводства XVII – XVIII ст. / Н.О. Урсу // *Наук. записки. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2002. – № 2 (9). – С. 94-100.*
69. Урсу Н.О. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII-XIX ст. на території України : монографія / Н.О. Урсу. – Кам'янець-Подільський: ПП Д.Г. Зволейко, 2007. – 368 с. – Бібліогр. : с. 333-367. – 500 пр.
70. Хмельниччина: Дивокрай. Всеукр. науково-краєзнавчий збірник / за ред. О. Завальнюка. – Кам'янець-Подільський : ОіУМ, 2007-2008. – № 1. – 104 с.
71. Хмельниччина справжня. Фото книга. (Видання друге). – Хмельницький : Поліграфіст, 2007. – 156 с.
72. Хмельниччина. Фотоальбом / Упор. М. Дарманський. – Пряшів, Словаччина : Чорлі – POLYGRAF, 1996. – 180 с.
73. Ходорковський Ю. До питання про визначення художньої цінності історичної забудови міст України / Ю. Ходорковський // *Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 209-214.*
74. Чепелик В. Український архітектурний модерн / В.Чепелик. – К., 2000. – С. 205.
75. Яців М. Відображення богословської сутності світла в архітектурі української церкви / М. Яців // *Історія релігій в Україні : праці XIII-ї між-нар. наук. конф. – Львів, 2003. – Т. 2. – С. 609-615.*
76. Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. – Województwo podolskie / R. Aftanazy. – Wrocław, 1996. – 447 s.
77. Baranowski A. J. Geografia baroku na «kresach» Rzeczypospolitej / A. J. Baranowski // *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. – Warszawa, 1998. – S. 45-73.*
78. Biedrzycka A. Bibliografia pomników kultury dawnych kresów południowo-wschodnich Rzeczypospolitej / A. Biedrzycka. – Kraków, 2000. – 283 s.
79. Czerner O. Granica stylu gotyckiego w architekturze Zachodniej Ukrainy / O. Czerner // *Architectus. – Warszawa, 1999. – № 1(5). – S. 19-26.*



80. Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII w. / M. Gębarowicz – Toruń, 1966.
81. Hornung Z. Jan de Witte architect kościoła Dominikanów we Lwowie / Z. Hornung. – Warszawa, 1995. – 303 s.
82. Jurczenko S. Krzyżowe kościoły Ukrainy w pierwszej połowie XVII w. / S. Jurczenko // Biuletyn historii sztuki. – Warszawa, 1995. – S. 283-294.
83. Koch W. Style w architekturze / W. Koch. – Warszawa, 1996. – 528 s.
84. Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu / J. Kowalczyk // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1994. – S. 7-16.
85. Kowalczyk J. Kościoły późnobarokowe w diecezji Kamienieckiej / J. Kowalczyk // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1996. – Cz. 2. – S. 85-126.
86. Kowalczyk J. Późnobarokowe Kościoły i klasztory diecezji kijowskiej i dekanatu braclawskiego / J. Kowalczyk // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1998. – Cz. 3. – S. 19-43.
87. Kowalczyk J. Z badań nad dziejami architektury sakralnej Jana de Witte / J. Kowalczyk // Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. – Warszawa, 1998. – S. 327-351.
88. Krasny P. Kilka uwag na marginesie książki Zbigniewa Hornunga o Janie de Wittem / P. Krasny // BAROK. Historia-Literatura-Sztuka. – Warszawa : Neriton, 1996. – № 1(5). – S. 244-255.
89. Kurtyk J. Podole pomiędzy Polską i Litwą w XIV i 1 połowie XV wieku / J. Kurtyk // Kamieniec Podolski : Studia z dziejów miasta i regionu / pod red. F. Kiryk. – Kraków, 2000. – S. 73-76.
90. Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce / S. Łoza. – Warszawa, 1954. – 424 s.
91. Mieszkowski Z. Podstawowe problemy architektury w Polskich traktatach od połowy XVI do początku XIX w. / Z. Mieszkowski. – Warszawa, 1970. – S. 114-116.
92. Młodawska M. Kościoły o palladianizujących fasadach w dawnym Wojewódstwie podolskim i kijowskim / M. Młodawska, A. Betlej // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 2003. – T. 5. – S. 129-136.
93. Morant Henry de. Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności / H. Morant. – Warszawa : Arkady, 1981. – 606 s. : il.
94. Popek L. Świątynie Wołynia / L. Popek. – Lublin, 1997. – T. 1. – 372 s. : il.
95. Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny / A. Prusiewicz. – Wilno, 1915. – 106 s.
96. Przeździecki A. Podole, Wołyń i Ukraina / A. Przeździecki . – Wilno, 1841. – T. 1. – 254 s.
97. Rolle (Dr. Antoni. J.) Gawędy historyczne / (Dr. Antoni. J.) Rolle. : T. 2. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1966. – 660 s.
98. Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie na kresach multańskich / (Dr. Antoni. J.) Rolle. – Warszawa, 1880. – T. 3. – 290 s.
99. Tomkowicz S. Style w architekturze kościelnej / S. Tomkowicz. – Kraków, 1923. – 168 s. – BDK.
100. Wolczański J. Świątynie na Wołyniu. Rzymskokatolickie obiekty sakralne w diecezji łuckiej / J. Wolczański, J. Walczewski. – Kraków, 2000. – 207 s.

## **Сакральна архітектура Хмельниччини**

1. Причини конфесійного розмаїття на теренах Хмельниччини.
2. Православні храми Хмельниччини: типологія, формологія, стилістика.
3. Мурована православна архітектура. Особливості забудови.
4. Оборонні храми Хмельниччини.
5. Дерев'яні церкви у православному зодчестві Хмельниччини.
6. Архітектурна специфіка католицьких храмів на Хмельниччині.
7. Творці-бенефактори об'єктів католицької архітектури Хмельниччини.
8. Катедрa св. Апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському – ядро католицької забудови краю.
9. Архітектурні риси католицьких мурованих споруд фортифікаційного характеру на землях Хмельниччини.
10. Класифікація фасадів католицьких храмів за структурою.
11. Хронологія католицького будівництва краю.
12. Вплив природних факторів на спосіб зведення та стилістику об'єктів сакрального зодчества.
13. Синагога як знакова складова архітектурної картини на Хмельниччині.
14. Прояви ісламської культури в архітектурній традиції Поділля.
15. Пам'ятки аріанської архітектури: ментальні та художні особливості.

## **Оборонне зодчество Хмельниччини**

1. Генеза оборонного зодчества Хмельниччини.
2. Оборонні системи краю: політична, соціальна, географічна обумовленість.
3. Типологія фортифікаційної архітектури Хмельниччини.
4. Замок-фортеця як знакова складова містобудівної системи.
5. Особливості природної топографії Поділля як будівельний фактор.
6. Фортеці бастионного типу.
7. Мисові укріплення.
8. Роль військових архітекторів у плануванні архітектурного образу міст Хмельниччини.
9. Регулярні та нерегулярні замкові комплекси.
10. Шлюзові та гідротехнічні укріплення в системі оборонних комплексів.
11. Храм-фортеця: культове та оборонне призначення.
12. Укріплені монастирські комплекси.
13. Триконхові храми в оборонному зодчестві Хмельниччини.
14. Храми з укріпленими баштами-дзвіницями.
15. Церкви на території фортець: функціональні та стильові особливості.

## Світська архітектура Хмельниччини

1. Палац як знакова одиниця ландшафтно-паркової та містобудівної системи на Хмельниччині.
2. Стилiстичні особливості палацового зодчества на Хмельниччині.
3. Ландшафтно-паркове мистецтво крізь призму маєткової архітектури краю.
4. Інтер'єрне оздоблення маєтків та палаців на Хмельниччині.
5. Класицизм як домінанта в зодчестві Волині та Поділля другої половини XVIII – першої половини XIX ст.ст.
6. Палладіанський стиль та його прояви в архітектурі Хмельниччини.
7. Поняття «маєтковий палац»; «польський двір»; «польська садиба».
8. Пейзажні парки Хмельниччини як невід'ємна складова маєткового зодчества.
9. Типологічні особливості творів ландшафтно-паркового мистецтва краю.
10. Малі архітектурні форми та скульптурні об'єкти як елементи ландшафтно-паркових комплексів.
11. Український архітектурний стиль як мистецький феномен; його прояви на теренах Хмельниччини.
12. Еклектика в архітектурі громадського призначення Хмельниччини.
13. Модерн в архітектурі громадського призначення Хмельниччини.
14. Тип житлового будинку на Хмельниччині: стилістика, типологія, регіональні особливості.
15. Традиційне народне житло Хмельниччини: конструктивне та архітектурно-пластичне рішення.

# Розділ IV

## Образотворче мистецтво

### Хмельниччини

Своєрідним духовним, культурним і мистецьким осередком у сучасних межах Хмельницької області завжди вважалася Кам'янецьчина, її живописне та іконописне малярство.

Одним з перших найдокладніших зображень вважається стародавній план Кам'янця-Подільського та його фортеці 1672 року Кипріяна Томашевича. Це гравюра на міді (мідьорит), яка являє собою певний документ в топографічних вказівках. Як пише в дослідженні «Нариси з історичної топографії Кам'янця-Подільського та його околиць» Ю. Сіциньський, план К. Томашевича – бібліографічний раритет, добре відомий в історіографії; він послужив зразком для інших видань аналогічних планів міста. В правому нижньому куті зображено герб краківського біскупа Андрія Тржебицького, де у вигляді лебедя намальовано легендарного птаха, рятівника міста. Існує декілька видань планів Кам'янця, створених у XVII-XVIII століттях у Франції, Німеччині, Римі. Ці плани в правильному або зворотному зображенні є парафразом відомого першозразка К. Томашевича.

Сучасний варіант плану міста знайшов своє втілення в 1981 році в глибокій різцевій гравюрі на цинку відомого подільського мистця, члена спілки художників України Бориса Неоди (1944), яку він назвав «Кам'янець-Подільський – пам'ятка культури України». За допомогою гнучкого, витонченого штриха художнику вдалося зробити зображення планової забудови острова рельєфним, обсягово-просторовим. Він поступово, сантиметр за сантиметром, подорожує містом знизу вгору, із заходу на схід, свідомо змальовуючи лише ті пам'ятки архітектури, фундаменти, вулички та площі, що існують сьогодні, фіксуючи для сучасників та нащадків стан міста від окремої споруди до загального вигляду. Гравюра має відверто іконографічний характер із введенням геральдичної символіки. Мов символ духовності та дружньої єдності, які завжди були притаманні українцям, полякам, вірменам та іншим народам, що населяли Кам'янець, гравюру прикрашають дві постаті апостолів Петра і Павла. Святі тримають в руках атрибути науки та освіти – книгу і, так звану, «орієнтацію», яка вказує на південь-північ. Історіографічна цінність цієї гравюри підкреслюється особливим ритмом графічної поверхні та

стилізованим трактуванням зображення. Водночас вона служить гуманістичним і науковим інтересам.

## 4.1. Живописна та графічна діяльність

Живописна діяльність на землях теперішньої Хмельниччини у XVII-XVIII ст. зосереджувалася переважно у монастирських майстернях і здійснювалася у різних напрямках: виконання розписів у техніках «*buon fresco*», «*alfresco*» і «*secco*», створення олійними і темперними фарбами вівтарних композицій, образів і портретів, реставрація попередньо виконаних малярських робіт.

Як приклад малярства XVIII ст. можна розглянути творчість живописця-монументаліста, тринітарського ченця Йосифа Прахтля. Його творчість – ще одна біла сторінка в історії сакрального мистецтва наших земель. Я. Хоппен посилається на єдине джерело, книжку молитов кс. І.Кжишковського, видану у Вільно у 1843 році, де є опис праць тринітарського ченця Йосифа від св. Терези на прізвище Прехтль (1737-1799), що народився і здобув мистецьку освіту у Відні, у 1758 році у Берестечку вступив до ордену тринітаріїв, помер у Браїлові у 1799 році. Збереглися згадки про



*Дюу Дж. Портрет внука генерал-лейтенанта Яна де Вітте (1716-1785), Івана Осиповича Вітте (1781-1840) з Воєнної галереї Зимового палацу державного Ермітажу (Санкт-Петербург). Полотно, олія*

його розписи у тринітарському костелі Браїлова, де він оздобив весь храм образами з позолотою, про кафедральний і тринітарський костели в Кам'янці, тринітарські храми у Берестечку і Боремлі. Розписаний ним був також інтер'єр Луцького костелу Арх. Михайла та ап. Павла, освячений 1729 року (в монастирі зберігалось до 30 робіт його пензля).

Його фрески у ті часи були досить популярними. Так, усі стіни, пресбітерій і площинна стеля Шарівського домініканського костьолу на Поділлі були розписані художником на запрошення пана Ігнатія з родини Дульських, що опікувалася костьолом. Прахтль прекрасно оздобив інтер'єр у техніці «*alfresco*». Розписи виконувалися темперними фарбами, але, на жаль, на стінах вони не збереглися (були забілені вапном). Фрески оглядав і насолоджувався ними польський король Станіслав Август, повертаючись у 1781 році з Кам'янця-Подільського.

У фондах історичного музею-заповідника у Кам'янці-Подільському знаходиться великий (221 × 99 см) вівтарний образ святого, намальований олією на старому полотні, зшитому з двох частин. Композиція розташована на динамічних хмарах, під якими хвилюються бурхливі води. Образ містить центральне зображення святого у священницьких шатах, що дивиться очима в небо, вбраний у чорну сутану, білу, оздоблену тонким мереживом, комжу і темний з каптуром плащ. Стула на шиї свідчить про сповідницьке служіння. На другому плані жіноча фігура у червоній драперії, що експресивно розвивається, тримає над святим хрест з Розп'яттям Ісуса, як символ мучеництва; над його головою – п'ять золотих зірочок.



*Автор невідомий. Портрет добродія XVIII ст., старости Тереховлянського Франца Міхала Потоцького (з фондів Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника). Полотно, олія*

У картині присутні два ангела, один з яких ледве проглядається у верхньому правому куті; біля ніг священника знаходиться другий ангел, який тримає в руках наступний символ страждань – мученицьку пальму і ключ, котрим водить по сторінках розкритої книги, вказуючи водночас перстом лівої руки на святого. Усі атрибути

аналізованого зображення вказують на те, що це образ чеського святого Йоанна Непомука (бл.1350-1393), культ якого поширений на територіях Чехії, Польщі, Австрії, Німеччини й Литви. Близьке сусідство і перебування подільських земель упродовж чотирьох століть в складі Польщі зробило його популярним й на наших теренах.

Історія життя св. Йоанна Непомука розкриває картину, наповнену буремними подіями XIV ст. у Чехії, де правив Вацлав IV Люксембургський. Св. Йоанн був оплутаний сіттю королівських інтриг, проти яких активно протестував, у результаті був підступно заарештований і підданий тортурам, в котрих, за словами свідків, брав участь сам король. 20 березня 1393 року напівживого мученика було скинуто з моста Карла IV до річки Влтави. Пізніше стало відомо, що святий загинув, зберігаючи від короля таємницю сповіді його дружини, духовним провідником якої він був. Моці мученика зберігаються у срібній труні у храмі св. Віта у Празі. Святий є патроном мостів, доброї слави і щирої сповіді, а також захисником від повені. Іконографія часто представляє святого в священницькому вбранні, готового до сповіді, з хрестом і пальмою мучеництва, нерідко з пальцем на

вустах на знак мовчання. Ще одна деталь вирізняє образи св. Йоанна Непомука – п'ять золотих зірочок, які за легендою з'явилися на воді у місці його жорстокого вбивства. Зараз там знаходиться скульптура святого, навколо голови якого сяє вінець з п'яти зірочок. Наявність більшості з атрибутів святого на кам'янецькому образі доводить, що це дійсно зображення св. Йоанна Непомука.



*Тропінін В.  
Портрет Устима Кармелюка.  
Полотно, олія*

Спроба зробити порівняльний аналіз образу святого та інших вітварних зображень кам'янецького кафедрального костелу св. ап. Петра і Павла дала позитивний результат: за оригінальною формою (складна конфігурація напівзаокругленої верхньої частини) та розміром зображення впевнено може бути віднесено до вітварних композицій вказаного храму. Характер і манера написання свідчать про те, що полотно було створено в останню чверть XVIII ст. і містить стилістичні риси рококо з легкою еманациєю класицизму, яка проявляється у кулісності зображень та співставленні достатньо чистих червоних і синіх тонів. Рококовий характер звучить у динамічній побудові композиції, манерності персонажів, їх жестів і рухів, експресивно зламаних складках одягу, у ніжному, висвітленому, загальному умбровому колориті.

Лише нещодавно вдалось натрапити на коротку згадку в Географічному словнику Польського королівства 1882 року видання, яка свідчить, що тринітарський монах Йосиф Прахтль (в деяких джерелах Прехтль), відомий художник у другій половині XVIII ст. провів кілька років у місцевому монастирі; одна з його робіт, «св. Йоанн Непомук», дотепер знаходиться у кафедральному костелі, розміщена в одному з бокових вітварів. Ще одна згадка, що у XVIII ст. художник Йосиф Прехтль виконав розписи костелу, а також образи Святої Трійці та св. Йоанна Непомука, перший з яких в 1854 р. передано у костел містечка Жванчик, міститься у П. Жолтовського.

Існують документальні відомості, що фресковий живопис активно використовувався для оздоблення сакральних споруд і у XIX ст. Так, священик О. Бжозовський, канонік кам'янецької капітули, 1844 року спровадив до Летичева художника Пашковського, який відновив на стінах і склепінні фрески, що представляють таємниці Святого Розарію.

Одночасно розвивається світське мистецтво портрета, пейзажу, сюжетно-тематичної композиції.



Творчість іноземних майстрів пензля та різця на землях регіону в XVIII-XIX століттях можна простежити в працях наукового співробітника Кам'янець-Подільського Національного історико-архітектурного заповідника Г. Осетрової. Автор висвітлює відвідання України в 1781-1783 роках художником Ж.-Л. Мюнтцем (1727-1798) з Ельзасу, який створив альбом зі 140 кольорових акварелей, серед яких є зображення міст Поділля.

У 1830-1840-х роках, що стали переломними для українського мистецтва в цілому, пейзажний живопис набуває аналітичної заглибленості, приходять до естетичного усвідомлення природи та починає розвиватись як самостійний жанр. Працюючи над топографічним пейзажем, художники Хмельниччини оволодівали основами реалістичного зображення простору, що сприяло художньому та емоційному збагаченню пейзажу. Проте архітектурний краєвид, зокрема ведутний жанр, викристалізовувався поетапно, формуючись відповідно до суспільних соціально-культурних змін.

Великий інтерес до культурної спадщини цих земель проявляли польські митці, зокрема, Н. Орда (1807-1883) – літератор, композитор, живописець і графік, який залишив серію акварелей із зображенням видів Київської, Волинської, Подільської та інших губерній. У фондах Кам'янець-Подільського національного історико-архітектурного заповідника зберігаються літографії з його акварелей, виданих М. Файансом у Варшаві наприкінці XIX ст. Кам'янецька фортеця Н. Орди – вікно в іншу епоху, де найменша дрібничка зафіксована з безпристрасністю і безпосередністю. Робота наповнена світлом, глибинністю, просторовістю, добре прочитується повітряна перспектива фортечної ведути.

Перебуваючи на території Хмельниччини, художник-пейзажист, майстер міського краєвиду Н. Орда, активно занурюючись в атмосферу культурного життя регіону, тонко відчув вплив специфічних мистецьких тенденцій. Серед архітектурних пам'яток Поділля особливе місце займає домініканський костюл у с. Смотрич. Перший костюл був зведений з дерева у 1375 р. У 1786 р. після численних пожеж розпочалась відбудова храму,



*Розвадовський К.  
«Молода подолянка».  
Полотно, олія*

яка закінчилась у 1821 р. Загальний вид костюлу, органічно поєданого з ландшафтом, спостерігаємо на рисунках та літографії Н. Орди. У 1871-1873 рр. художник точно відтворює пізньобарокову споруду з ремінісценціями паладіанської архітектури. У теперішні часи Смотрицький домініканський костюл переживає відродження. Ченці ордену пасионістів, що опікуються костелом, провели роботи з реставрації та ремонту храму, використовуючи твори Орди. Подорожуючи Поділлям у 1871-1873 рр., Наполеон Орда створює краєвид із зображенням Покровської церкви-замку у подільському селі Шарівка, збудованої у XIV-XIX ст. Церква-замок у Шарівці – унікальна пам'ятка українського зодчества, в якій синтезуються оборонні та культові функції. За просторово-розпланувальним вирішенням церква належить до типу триконхових храмів. Досліджували церкву для розроблення проекту реставрації Є. Пламеницька та А. Тюпич з участю Л. Крощенка. Архітектори-реставратори використали рисунок Орди, в якому художник подав храм у контексті архітектурного та природного середовища, що сприяло створенню якісного проекту реставрації даного архітектурного об'єкта. У 1876 р. Н. Орда відвідав Кам'янець-Подільський та створив три акварелі з видами міста. Найбільше привернула увагу архітекторів-реставраторів літографія із зображенням Кам'янець-Подільської фортеці – найдавнішого головного укріплення міста (необхідно зауважити, що в колекції оригінальних творчих композицій Орди, яка знаходиться у Краківському Національному музеї, відсутній рисунок, ідентичний вищезгаданій літографії. Це ще раз підтверджує той факт, що літографічні відповідники набули іконографічного значення нарівні з автентичними краєвидами художника, особливо у випадках, коли останні не дійшли до сьогодення.). Існує значна кількість історичних джерел, що створили підґрунтя дослідження даного комплексу. Вони мають різний ступінь достовірності, але вкупі з даними історико-архітектурних досліджень дозволили розробити науково-обґрунтовану концепцію будівельної еволюції оборонного комплексу. Іконографічно-інформаційну серію становлять графічні зображення замку, виконані впродовж XVIII-XIX ст., серед яких вагомими є роботи Орди, використані під час реставрації. Фотографічність, з якою автор передає споруди замку, зокрема башту Рожанку, дає можливість чітко побачити навколо її купола зубчастий парапет та аркаду на кронштейнах під ним. Створене Н. Ордою в Кам'янці-Подільському зображення фортечного комплексу було використане при розробці проектної документації для подання природного історико-архітектурного ландшафту каньйону р. Смотрич на номінацію в списку пам'яток архітектури, що знаходяться під егідою UNESCO.

У 1836-1838 рр. в Україні працював В. Штернберг, приятель і співучень Т. Шевченка по Петербурзькій Академії. У своїх творах художник стверджував у пейзажі та сюжетно-тематичній композиції красу та значимість буденного мотиву. Синтезуючи досвід попередників, він створив

цикл поетичних краєвидів регіону – картин реальної природи. Перебуваючи в Качанівці – родовому маєтку Тарновських, він малював картини з життя мешканців, види садиб. Саме садиби, маєтки, палаци найбільше вразили й Н. Орду та посіли особливе місце в його творчому доробку. Подальша еволюція українського живопису пов'язана з творчістю Т. Шевченка. Культурно-мистецьке середовище, в якому опинився поет, диктувало прискіпливу увагу до пам'яток зодчества, археологічних цінностей тощо, внаслідок чого живописна майстерність Т. Шевченка стала важливим етапом в розвитку українського малярства. Шевченко брав активну участь у діяльності Київської Археографічної комісії, створеної у 1843 р. 1846 року за завданням цієї комісії поет здійснив наукову подорож по Київщині, Волині та Поділлі, фіксуючи пам'ятки архітектури та види міст, де знайомився й вивчав архітектурно-мистецьку спадщину та культурне середовище регіону. Кобзар зробив вагомий внесок у розвиток українського мистецтва. На жаль, зібрані упродовж поїздки кобзарем народні перекази, легенди, пісні, відомості про пам'ятки архітектури, давні могили, схеми і малюнки в зв'язку з арештом 1847 року зникли у царських слідчих архівах і досі розшуковуються науковцями.



*Орда Н. Руїни замку у Зінькові у другій половині XIX ст. Літографія*

У розвитку портретного жанру на землях Хмельниччини велику роль зіграла творчість видатного художника-портретиста Василя Андрійовича Тропініна (1776-1857), який народився в селі Карпово Новгородської губернії. За наказом поміщика Моркова навчався кондитерській справі, в Петербурзі відвідував безкоштовні класи малювання в Академії мистецтв, а з 1799 року навчався там як «вільний слухач». З вересня 1804 року до

1812 року та в 1818-1821 роках проживав у селі Кукавка. Граф Аркадій Іванович Морков (1738-1827) – російський дипломат, якому Катерина II подарувала села Довжок, Карвасари, Підзамче, Татариски, Янчині, Голосків, Кептинці, що входили до Кам'янецького староства, а також Вербку, Козак, Щедров Летичівського повіту. Після смерті Катерини II (1796) Аркадій Морков відійшов від справ і чотири роки мешкав у Кам'янці-Подільському. Його брат Іраклій Морков (? – 1829 р.) одержав від імператриці Сальницьке староство. Йому також дісталися села (серед них і Кукавка нинішнього Могилів-Подільського району Вінницької області), конфісковані у шляхтянки Катерини Касалівської за відмову присягнути на вірність імператриці. У ці маєтки Іраклій Морков відправив частину своєї челяді, зокрема талановитого художника-кріпака Василя Тропініна.

У боротьбі за національну самобутність вітчизняного мистецтва на початку XIX століття одним з найголовніших факторів було звернення до народного життя. Саме В. Тропінін відіграв у цьому важливу роль, бо доля кріпака на цілих 17 років, починаючи від 1804-го, закинула в село Кукавка. Волею кріпосника-графа відірваний від навчання у Петербурзькій Академії мистецтв, Тропінін багато писав українських селян. Про це на схилі літ згадував: «Я мало вчився в Академії, але навчився в Малоросії: я там без перепочинку писав з натури... і ці мої роботи, здається, найкращі з усіх, які я досі написав». Саме до таких належить «Дівчина з Поділля». Твір вражає не лише своєю майстерністю, але, насамперед, тим теплим почуттям у ставленні до моделі, що загалом не властиве тогочасному мистецтву, в якому пануючою була естетика класицизму. Художник уважно змальовує типову подільську сорочку, корали на шиї, дівочий головний убір. Пастозно покладені фарби добре відтворюють фактуру зображеного. Але увага його далека від захоплення етнографічною екзотикою вбрання, він бачить у ньому високохудожні атрибути народного побуту, водночас віддаючи перевагу людям. Гарний овал молодого смаглявого обличчя прорисований з великою майстерністю, як і малюнок проникливих карих очей і усміхнених губ. Обличчя відзначається гармонійною красою та національною типовістю. Одухотвореність образу, певна його ідеалізованість споріднюють полотно з творами сентименталізму, але водночас відбивають демократизм поглядів художника. Стримано поданий пейзаж збагачує мотив, а золотаво-оливковий колорит у поєднанні з людською теплотою трактування надають творові у цілому поетичного забарвлення. Переїхавши з України в Росію і остаточно оселившись у Москві, Василь Тропінін продовжував працювати над образами українських селян. До цього періоду належать «Портрет українського селянина», в основі якого лежить етюдний матеріал, виконаний у свій час безпосередньо з натури на Україні. На відміну від романтично-ідилічного забарвлення селянських жіночих образів, у

чоловічих портретах художник більше акцентує на героїзації моделі. В цьому виявилася глибока приязнь художника-кріпака до простого народу, з якого вийшли такі борці за справедливість, як Устим Кармелюк. Недарма дослідники у низці портретів Тропініна намагаються розгледіти образ уславленого народного ватажка, який діяв саме в тій місцевості, де жив художник. В умовах тогочасної дійсності така концепція художнього образу була засобом утвердження митцем духовної значимості простої людини.

Видатний український історик мистецтва Кость Широцький вважав, що один з чоловічих портретів, написаних художником на Поділлі, є портретом Устима Кармелюка – легендарного героя українського народу. Тропінін написав портрет під час ув'язнення Кармелюка в казематах Кам'янецької фортеці. Зберігається цей портрет під назвою «Українець середніх років» у Київському державному музеї українського мистецтва, інший варіант – у Нижньотагільському музеї образотворчого мистецтва.



*Орда Н. Оборонний комплекс з костелом у Летичеві у другій половині XIX ст.  
Літографія*

Версію Широцького підтримав художник-графік Володимир Гагенмейстер, який у 1916-1931 роках завідував Кам'янець-Подільською художньо-промисловою школою. 1924 року В. Гагенмейстер створив літографію «Устим Кармелюк» за мотивами «Українця середніх років» Тропініна. Портрет увійшов до всіх українських енциклопедій та підручників як портрет Кармелюка. У. Кармелюка ув'язнювали в

кам'янецькій фортеці в 1814, 1818, 1823 роках. Тропінін міг намалювати його лише в 1818 р. (в інші роки його не було в Україні). А у 1818 р. Кармелюку (народився 1787 р.) виповнився 31 рік. Отже, він не міг бути літньою людиною з сивими вусами і скронями, яка постає з портрета «Українець середніх років».

Чоловічі портрети, написані Тропініним на Поділлі, прикметні тим, що художник намагався проникнути в характери героїв, розгледіти, що криється за зовнішністю, в чому причина настороженості, прихованої в очах. Одягнені портретовані в святковий одяг, ретельно виписаний майстром. Гарячий колорит фону створює ефект яскравого українського сонця. Із цього ряду випадає «Портрет молодого селянина». На ньому зображено молодого вродливого чоловіка на фоні складеної з каменів стіни, що нагадує кладку стін Папської вежі, в якій тричі ув'язнювали Кармелюка. Вродливе видовжене обличчя. Верхній одяг схожий на тюремний халат. Портрет міг бути ілюстрацією до роману Михайла Старицького «Розбійник Кармелюк», в якому Устима зображено романтичним героєм-коханцем. Однак це зображення не відповідає описам Кармелюка в офіційних документах: на зріст 2 аршини і 6,5 вершків. Обличчя кругле, ніс помірний, волосся світло-русяве, очі блакитні. Достеменно знаємо лише таке: 1818 р. Тропінін, супроводжуючи Іраклія Моркова до брата, відвідав Кам'янець, у фортеці намалював одного з в'язнів. Але чи був то Кармелюк, чи хтось інший – досі не з'ясовано. Пояснювана біографічними обставинами прихильність Тропініна до української теми знайшла живий відгук у російському суспільстві, де «російська Італія» викликала загальне зацікавлення. Тут відіграла свою роль і естетика романтизму, що утверджувала значимість національної теми та образу, фольклорних витоків у мистецтві.

Одним з перших відомих в історії Кам'янця-Подільського художників-портретистів був Іван Андрійович Васьков. Народився художник у 1814 році на Чернігівщині в сім'ї міщанина. Одержав домашню освіту. Навчався в Петербурзькій Академії мистецтв, де, можливо, і зустрівся з Т.Г. Шевченком. Після її закінчення І. Васьков біля 50 років викладав малювання в повітових училищах та в гімназіях Глухова, Чернігова, в тому числі і Кам'янця-Подільського.

Викладачами малювання ставали, як правило, бідняки, які не мали можливості займатися вільною творчістю. Щоб утримувати родину І.Васьков працює не лише в чоловічій гімназії, а й у Маріїнській жіночій гімназії. Але нужда не покидала його. У 1889 році І. Васьков звертався до міністра народної освіти по допомогу, але так і не отримав її.

Про високий рівень мистецтва Васькова-портретиста свідчить портрет єпископа Леонтія, виконаний у 1870-1874 роках. Внизу ліворуч на лицьовій стороні полотна розміщений білий в чорній рамці прямокутник з написом Леонтій Лебединський архієпископ Подільський і Брацлавський,

1863 р. А на звороті полотна є наклейка з чітко виведеними друкованими літерами тексту: «Портрет Леонтія, єпископа Подільського, 1863-1874 рр. Малював художник І.А. Васьков».

На великому, майже квадратному полотні впевнено і чітко виписаний чорний силует священнослужителя. На грудях у нього ордени святої Анни та Володимира, чорний клобук відтіняє розумне енергійне обличчя з уважними проникливими очима. Портрет вирізняється графічною монохромністю основних вохристо-чорних тонів, ледве оживлених зеленою плямою книги в руці єпископа. Вражає зображення вольового обличчя, маленької руки, які передають складний та енергійний характер. Даний портрет – один із пізніх творів художника – переконує в тому, що художник при інших життєвих обставинах міг би стати одним із найкращих портретистів свого часу.



*Орда Н. Кам'янець над річкою Смотрич у другій половині ХІХ ст.  
Літографія*

М.А. Бурачек, видатний український пейзажист, згадуючи роки навчання в Кам'янець-Подільській гімназії, писав, що на нього звернув увагу вчитель малювання І.А. Васьков, старий добродушний чоловік, колишній товариш по Академії Т.Г. Шевченка.

У передмісті Кам'янця-Подільського Васьков купив невеликий дерев'яний будинок, де і жив до виходу на пенсію. За легендою Васьков там мешкав з 1846 року. Восени цього ж року в нього гостював Т. Шевченко. В пам'ять про цю подію, як засвідчили старожили міста, художник Іван Андрійович виклав камінцями стежку, якою проходив великий поет. Цей будинок зберігся, збереглася і стежка.

«Портрет архімандрита» (митрополита) також належить пензлю І.Васькова. Чверть свого життя він присвятив педагогічній справі, був досить відомий і як маляр, але його ім'я майже не зустрічається в літературі та історії Хмельниччини. Лише у праці І. Михалевича «Каменец-Подольская гимназия, историческая записка о 50-летию ее существования» повідомляється, що І.А. Васьков з 1859 по 1883 рік викладав тут малювання та чистописання. Формулярний список художника містить чимало відомостей про його життя. За його графічними записами вимальовується наповнений працею й бідністю творчий та життєвий шлях митця.

На початку ХХ століття в Кам'янці-Подільському працює Дмитро Ананієвич Жудін (1860-1942). У фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника зберігається невелика картина, написана олією. На зеленому горбі, перед мольбертом сидить художник у капелюсі і плащі з пензлем і палітрою в руках. Трохи далі видніється міст, за ним – парк. Картина датується 16.08.1912 року. Назва – «Жудін на околицях Кам'янця».

Д. Жудін малював буденний Кам'янець, він залишив свій слід в інтер'єрних розписах православних храмів – це Георгіївський собор, Покровська церква та інші. На жаль, розписи, зроблені пензлем художника, до нашого часу не збереглися. Жудін прийшов у мистецтво наприкінці ХІХ ст. Народився на Житомирщині в родині селянина, 1874 року закінчив двокласне житомирське училище.

З Кам'янцем-Подільським пов'язана його педагогічна діяльність. У 1896-1916 роках викладав малювання у гімназіях Кам'янця-Подільського. Його другом був молодий С.М.Сергієв-Ценський – майбутній відомий письменник, який в цей час працював у Кам'янці викладачем словесності. В 1913 році родина Жудіних переїжджає до Петербургу, де і пройшло подальше життя художника. Помер митець 1942 року, під час Ленінградської блокади. Після смерті художника і його доньки Ольги Дмитрівни, теж художниці, син Микола Дмитрович передав у фонди Кам'янець-Подільського музею близько двохсот творів. В основному це майстерні портрети близьких та друзів Жудіних. У фондах музею зберігається також багато пейзажів, малюнків художника з видами Кам'яниччини. У творах художника Кам'янець – невеличке старовинне місто з затишними вулицями, подвір'ями, де тече тихе, повільне життя.

Більшість картин Жудіна написані олійними фарбами. До таких робіт належить і «Портрет дружини», що знаходиться у Кам'янець-Подільській художній галереї, а також «Автопортрет» художника. Ці високохудожні твори свідчать, що Дмитро Жудін був талановитим і досвідченим портретистом.

З Хмельниччиною початку ХХ століття тісно пов'язане ім'я відомого українського художника, пристрасного пропагандиста демократичного мистецтва В'ячеслава Костянтиновича Розвадовського (1875-1943).



Майбутній митець народився 2 вересня 1875 року в сім'ї залізничника в Одесі, де здобув початкову художню освіту. Після цього талановитий юнак помандрував в Петербург, вступив до Академії мистецтв і успішно завершив її в класі видатного пейзажиста Архипа Куїнджі. Одночасно з Академією закінчив педагогічні курси та курс археологічного інституту. Талановитий юнак наполегливо вивчав історію та фольклор України. Тоді ж народилися перші картини – «Жнива» і «На Україні» (1900). Щоправда, назву останньої довелося поспіхом замінити. Сталося це після відвідин виставки робіт випускників Академії покровителя мистецтв князя Костянтина. Царська шовіністична політика забороняла вживати назву «Україна». Проте цей прикрий епізод уже не вплинув на долю випускника. 2 листопада 1900 року він отримав звання художника.



*Орда Н. Смотрич в усті Яромирки і Смотрича у другій половині XIX ст.  
Літографія*

Розвадовському належить заслуга організації на Поділлі декількох пересувних виставок образотворчого мистецтва. На відміну від діяльності відомого Товариства пересувних виставок, яке орієнтувалося на міста, Розвадовський поклав собі за мету підвищення художньо-естетичного розвитку українського селянства. Проте ідея організації виставок художніх полотен для селян підтримки з боку консервативної адміністрації академії мистецтв не знайшла. Цілих три роки художник ходив по кабінетах, просуюючи цю ідею. І, нарешті, 7 січня 1904 року рада академії задум свого вихованця визнала «в принципі цивілізаторським».

«Я дуже любив і перейнявся думкою здійснити народні виставки і був настирливим, – писав у раду академії художник. – Щороку я їздив у рідні

місця, готував ґрунт для виставок і повертався, виповнений сил і віри в справу, починав уперто стукатись. Я виїжджав верхи на коні, бо необхідно було ознайомитись з умовами руху майбутніх виставок, дізнатись, як оцінюють цю ідею, і скрізь зустрічав щасливі обличчя, побажання якомога скоріше здійснити задуману пересувну виставку картин».

Але справа вимагала коштів. Тому художник організував в Петербурзі кілька українських концертів, в яких брала участь і сестра В'ячеслава, Надія Розвадовська. Підтримав художника-ентузіаста і знавець археології, віце-президент академії граф І. Толстой, під впливом якого навчальний заклад виділив митцеві три тисячі карбованців для влаштування його справи.

Розвадовський зібрав колекцію кращих творів мистецтва в оригіналах і репродукціях. І. Репін передав йому для виставки свої «Вечорниці», А.Куїнджі – «Українську ніч», М. Богданов-Бельський – «Куточок». Тут були й твори самого організатора виставки: «Ой, не світи, місяченько», «Жнива», «Катерина», «Тарасова могила», «Гуцулка», «Кобзар», «Над Дніпром», які користувалися великим успіхом.

У 1901 році молодий художник подорожує Південно-Західним краєм та розробляє маршрут майбутніх виставок, після чого добивається офіційного дозволу Академії мистецтв на їх проведення. У доповідних записках раді академії Розвадовський виявляє себе людиною, котра глибоко розуміла невмирущий потяг народу до прекрасного.

У 1904-1908 роках художник організував вісім народних виставок: на Поділлі 3 і в Кам'янці 5. Їх побачило понад сто тисяч подолян, переважно селян. Спеціально для нашого краю була створена Подільська постійна народна виставка, що експонувалася в селах у 1905-1906 роках.

На професійному рівні художня освіта регіону почала розвиватися з моменту створення художньо-промислової школи, а згодом технікуму, заснованих у Кам'янці-Подільському. Рисувальні класи у 1905 році були відкриті відомим художником-передвижником В. Розвадовським. Заклад підпорядковувався Імперській Академії мистецтв у Петербурзі. 1 листопада 1916 року, ще до революції, завідувати ним було призначено В. Гаген-мейстера, котрий керував закладом до кінця його існування (1933).

В. Розвадовський у своїй творчості багато звертався до образів простих селян, любив їх зображати. Особливо відомими його творами стали портрети подільських жінок «Молода подолянка» (полотно, олія) і «Стара подолянка», виконана у тій самій техніці. Образи селянок подані в подільських національних вбраннях, написані яскравими барвами. З усього видно, що художник любив життя простих селян, їхній побут і вдало його передавав у своїх роботах, вважав цих простих людей носіями національних традицій і культури.

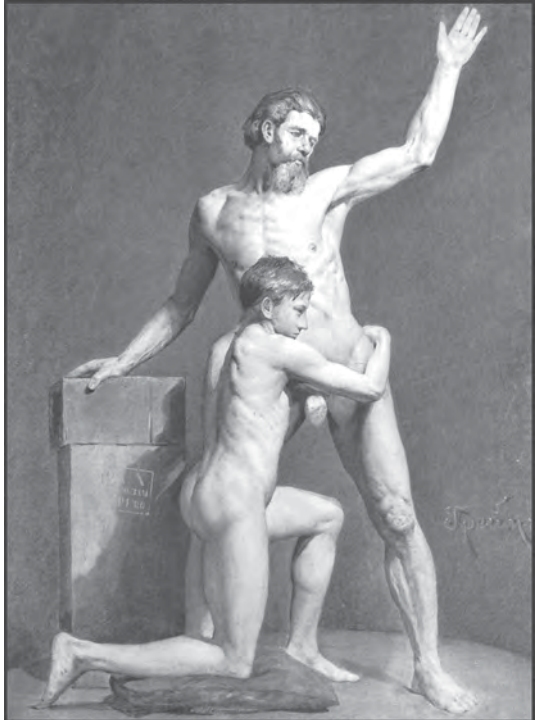
У 1908 році В. Розвадовський переїхав за кордон, у Галичину, а в 1912 році оселився у Ташкенті, де жив і працював до кінця життя. Там він

викладав історію мистецтва в університеті, заснував музей ужиткового мистецтва, організував кілька шкіл з підготовки килимарниць, ткачів і гончарів. У 1919-1939 рр. брав участь в організації університету в Ташкенті і викладав у ньому, працював викладачем місцевих комерційного та художніх училищ. Був фундатором останнього. У 1942 р. митця заарештували «за активну антирадянську діяльність». Поки йшло слідство, Розвадовський помер від серцевого нападу. Сталося це 20 січня 1943 року.

Через 67 років, у 1974 році родина В. Розвадовського, яка проживала на той час вже у Москві, надіслала в дарунок Кам'янець-Подільській дитячій художній школі керамічну тарілку, випущену школою В. Розвадовського у 1907 році. По борту тарілки ручним способом було нанесено подільський орнамент, а в середині зображено портрет Т.Г. Шевченка. Цей портрет був першим керамічним портретом Кобзаря у прикладному керамічному мистецтві на теренах регіону.

На землях Хмельниччини в ХІХ ст. працювали численні російські художники та графіки. У техніці виконання робіт цих художників простежується школа європейської графіки. Ф. Алексеев, популярний в Україні, працював у жанрі документально-архітектурного пейзажу. На другу половину ХVІІІ – першу половину ХІХ ст. припадає діяльність російського художника Є. Кошкіна, живопис якого має дещо фантастичний характер без дотримання принципів реалістичності при відтворенні об'єктів зображення. На відміну від Кошкіна, Г. Харитонов створює більш реалістичні композиції, хоча і не позбавлені художніх домислів автора. У середині ХІХ ст. з'являються сюжетні композиції та краєвиди художників М. Кулеші і С. Фабіанського, які працювали переважно над панорамними видами.

Таким чином, набувають поширення, сприймаються та користуються попитом у суспільстві жанри українського живопису, які, з одного боку, набувають національних рис, а з другого – впроваджують сучасні на той момент європейські мистецькі ознаки. Про це свідчать і твори іноземних художників, які жили, подорожували та працювали в регіоні, – італійця



*Греїм Я. Академічний малюнок під час навчання у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, друга половина ХІХ ст. Папір, олівець*

К. Бассолі, французів К. Сестеро де Лаутерекена та Я. де Фліза, німців Й. Зейдліца, А. Ланге, Я. Мюнтца, Е. Кронбаха, поляків М. Стенчинського, М. Тшебінського, І. Бартуса, Сіріса тощо. Рисунки Сіріса представляють собою панорамні види європейських, зокрема українських, міст, головною ознакою яких є символічність зображення. Проте твори художника не можуть бути використані як іконографічний матеріал, оскільки мають романтизований, узагальнений характер та виконують в першу чергу художньо-образотворчі завдання. Й. Зейдліц (1789-1845) певний час працював як художник-мініатюрист. Віяння часу привели його до пейзажного жанру, в якому він працював і на українських теренах. Ведуги Зейдліца носять актуальний на той час панорамний характер, з елементами історичного ландшафту та стафажу. Як і роботи інших митців жанру, краєвиди Зейдліца репродукувалися засобом створення відповідних літографій. У XIX столітті краєвиди цих земель втілювали такі художники, як М. Подолинський, М. Кулеша, К. Врублевський та ін.



*Греїм Я. Портрет Юзефа Аполінарія Ролле, друга половина XIX ст. Папір, олівець*

У другій половині XIX ст. на небосхилі Хмельниччини спалахує нова зірка – Ян Греїм (1860-1886), який помер від туберкульозу в 26 років. У 1886 році, після смерті сина, кам'янецький фотохудожник М. Греїм влаштував у своєму будинку картинну галерею робіт Яна Греїма, молодого талановитого сина. З дитинства Яна виховували в артистичній атмосфері. Вже в ранньому віці у нього проявлялися здібності до живопису й музики. Навчався почав у місцевій гімназії, залишаючись під керівництвом учителя Вольського. В третьому класі він отримав похвальний лист Петербурзької академії за висланий туди рисунок голови Божої Матері, виконаний з гіпсового зліпка. Син фотографа почав малювати ще підлітком. Про це свідчить фотографія, яку зробив батько 30 серпня 1874 року (сину 14 років), де зображена перша рисункова модель Яна – «Старий єврей», з власно-

ручним підписом Михайла Греїма «Перша модель для рисунку мого так рано згаслого сина Яся». У 1875 р. Ян виїхав до Варшави і перебував там до травня 1876 року. Близько 1877 р. за порадою Т. Малешевського і місцевих лікарів А. Й. Ролле і К. Пшиборовського був відправлений у Петербурзьку академію. Як стипендіат Польського Королівства навчався там до

1882 року (один рік був вільним слухачем, потім дійсним студентом) та отримав три малих срібних медалі (першу у 1879 році за рисунки видів Кам'янця) і одну велику в 1881 році.

Навчаючись в академіях мистецтв Петербурга (1877-1885) і Мюнхена (лише один 1883 рік під керівництвом А. Вагнера), Я. Грейм здобув визнання. У 1884 році він повернувся до Петербурга і отримав чергові медалі: дві великі срібні, одну малу (1884) і одну малу золоту за конкурсну картину «Дедал і Ікар». Загалом він здобув 8 срібних медалей – 3 великі й 5 маленьких, і 1 золоту маленьку. Останню отримав за конкурсний олійний образ, що представляв міфологічний сюжет «Дедал і Ікар».

Більшість джерел зазначають, повторюючи одне одних, що велика колекція робіт Яна Грейма (картини, чимало портретів, акварелі, малюнки олівцем) зберігається у Національному музеї Кракова. Проте детальний пошук автором книги вказаної колекції в архівах Краківського Національного музею не дав позитивних результатів. Вдалося знайти лише один малюнок Яна, підписаний автором – «Іван Грозний», датований 1880 роком, розміром 32,5 x 47,5, намальований простим олівцем і наклеєний на сірий картон. Рисунок потрапив до музею 29.12. 1924 року і зафіксований як дар від Кароля Ролле, а пізніше президента міста Кракова. На рисунку зображена розписана фресками зала з намальованими на склепінні святими, де відбувається така сцена: коли цар у гніві, скочивши з-за столу, вдарив співрозмовника і став над його лежачим тілом, тримаючи в руці жезл. Царя оточують налякані спалахом його емоцій придворні. Те, що підпис належить авторові, не викликає сумнівів, оскільки Ян часто підписував власні роботи, представляючи літери в об'ємі, підкреслюючи їх світлотіньове моделювання і акцентуючи рельєфність сигнатури мазками білил. Рисунок також підписано на паспарту червоним чорнилом, яке на даний момент майже вицвіло: «Вельможному Пану др. А. Ролле, гідному шанування вказівнику дороги до праці по двоякій стежці...вдячний до смерті Ян Грейм. Кам'янець-Подільський, 31. 07. 1880 р.».

У Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику збереглося вісім рисунків Яна Грейма, сім із яких виконані на екзаменах у Петер-



*Гагенмейстер В.  
Портрет Устима Кармелюка.  
Початок ХХ ст.*

бурзькій академії мистецтва. Це навчальні рисунки простим олівцем, створені у підкреслено академічній манері, у класицистичному стилі. Гіпсові фігури: Гермес з Діонісієм (8 квітня 1878 р.) та Венера Мілоська (21 березня 1880 р.); штудії натурників: дві композиції з двох фігур (19 квітня 1880 р., на другій дата обірвана) та три однофігурних композиції (22 грудня 1879 р., 23 лютого 1880 р. та 20 грудня 1880 р.). Кам'янецькі і Краківський рисунки поєднують однакові характерні риси – підпис автора у рельєфній ахроматичній манері та яскраво-червоний штамп: П.А.Х. худож. екзамен., дата (Петербургская академия художеств, художественный экзамен, дата). Упродовж перебування в Петербурзі, частково для насущного хліба, частково для виконання вправ у техніці рисунка, копіював твори майстрів, зокрема іспанських. Останній кам'янецький рисунок – це погрудний портрет Антонія Й. Ролле (1881 р.), який вже не містить червоних штампів академії мистецтв. Він виконаний з натури олівцем у класицистичній, майже живописній манері, підписаний й датований самим автором. У портреті друга батька досконало передані інтелект, жвавість, шляхетність А. Й. Ролле, його рішучість, людська гідність та порядність. Фактура матеріалу сюртука підкреслена великими, неспокійними але майстерними штрихами, портрет побудований на контрастах світла й тіні та фактурних поверхонь.

Ян Грейм активно малює олійними фарбами, аквареллю, створює рисунки жирною крейдою та олівцем. Його роботи – це образи і шкици релігійного змісту: Заручини Пресвятої Діви Марії, св. Йосиф з Дитятком Ісусом, Хустка св. Вероніки, св. Петро, який зцілює сліпого, Зняття з хреста, Христос у гробі, св. Антоній (два останніх для вірменського костелу у Кам'янці); часто малював портрети відомих у Кам'янці осіб; активно ілюстрував (9 картонів для музичного твору Ф. Давіда «Пустеля», 5 – до поеми «Поділля» М. Гославського) та ін.

«Кюсю» у 1884 році помістили дереворити Ф. Шиманського, створені за рисунками Яна Грейма («Отроків», «Дністровські пороги», «Могилів над Дніпром» і «Ладава», а також «Панівці над Смотричем»); портрет молодого художника був включений у список авторів – художників, які співпрацюють з журналом. Кілька творів Яна, виставлених у 1883 році у Мюнхені і Варшаві, у 1887 році у Кракові (перша велика вистава польського мистецтва), у 1898 році на ретроспективній виставці у Варшаві, сформувало про нього думку, як про митця з живою уявою і професійною технікою. Львівська художня галерея має композиції «Вид замку над морем» (олія), «Два вершники в бою» (олія, 1884), «Голова пса» (акв., 1876), «Історична сцена», «Герб» (акв.), «Штудії людини» (акв.), альбом з 8 рисунків з 1884 року, комплект з 38 рисунків періоду 1872-1885 (серед яких автопортрет 1881), 5 рисунків з дитинства. У лютому 1885 року Ян Грейм повернувся до Кам'янця під родинний дах і там 3 грудня 1886 року молодий, сповнений надій, завершив свій життєвий шлях.

На зламі століть, що проходив у Західній Європі під таємничими знаками стилю модерн, загального декадансу академічного мистецтва, поступово появою великої кількості формалістичних мистецьких течій та мікростилів, особливу увагу привертає творчість художників реалістичного спрямування – М. Бурачека (1871-1942) та В. Гагенмейстера (1887-1938), спрямована на художні інтерпретації образів регіону. В. Гагенмейстер – педагог, який виховав цілу плеяду талановитих майстрів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. На початку століття він керував художньо-промисловою школою та викладав історію мистецтва в Кам'янець-Подільському університеті.

Створені ним кольорові автолітографії (гравюри на камені, що виконуються самим автором, без допомоги майстра-літографа) пейзажів є документально-художнім свідченням глибокого інтересу до Кам'янця, захоплення його архітектурою та побутом. На відміну від багатьох видописців, В. Гагенмейстеру притаманне ліричне сприйняття архітектурних творів, відчуття своєрідності та неповторності ансамблевої забудови Кам'янця, кріпка документальність та гармонія.

Привертає увагу дослідників цикл акварельних ведут, створених у 1912 році польським живописцем М. Тшебінським. Зі скрупульозністю науковця автор фіксує архітектурні пам'ятки від загальних ансамблевих забудов до дрібної бруківки на першому плані. Світлі, чисті, піднесені краєвиди збагачуються графічною проробкою італійським олівцем, що дозволяє набрати світлотіньової контрастності, ввести динамічний фактурний рух. Кожний пейзаж М. Тшебінського наповнений світлом повітря, кожний має спалахуючі яскраві кольорові акценти. Така трактовка демонструє любов до світу, баченого у всій безмежній красі конкретного і повсякденного; мистецька цінність створеного виступає обіруч з ужитковими, побутово достовірними аспектами.

Варто звернути увагу на творчість мистецтвознавця, архітектора і графіка Володимира Січинського (1894-1962), який народився в Кам'янці-



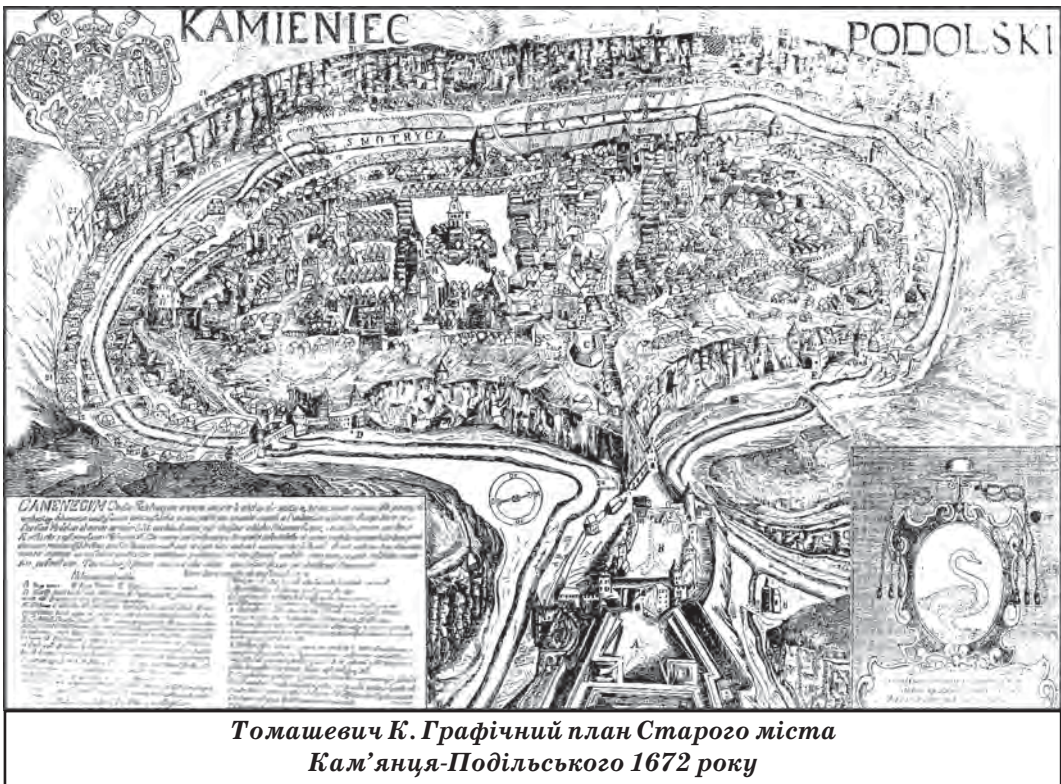
*Брик Д. Дзвіниця вірменського  
костелу св. Миколая XVI ст.  
у Кам'янці-Подільському.  
Рисунок пером*

Подільському, а закінчив життєвий шлях у місті Патерсон, штат Нью-Джерсі США. Він був сином відомого українського історика та мистецтвознавця, протоієрея Юхима Січинського. В. Січинський влітку 1917 року закінчив з золотою медаллю Інститут цивільних інженерів у Петербурзі, переїхав до Києва, де разом з професором Академії мистецтва В. Кричевським брав участь у заснуванні архітектурного інституту. Він повернувся до Кам'янця-Подільського і 11 травня 1918 року став архітектором Подільської губернської управи, де відповідав за побудову шкіл та будинків культури. У цей же період Кричевський розпочав науководослідну роботу і видав першу статтю мистецтвознавчого спрямування «Громадські будинки» (1918). У 1920 році емігрував до Львова, де у 1921-1923 викладав історію та мистецтво у філії Української академічної гімназії. Разом з П. Ковжуном та Р. Лісовським став засновником Асоціації українських незалежних митців у Львові, активним членом Гуртків українських пластиків і діячів українського мистецтва. Підготував ряд цікавих архітектурних проектів будівель, які пред'явив громадськості в червні 1922 р. на виставці Гуртка діячів українського мистецтва. Він викладав українське краєзнавство в Українській гімназії в Модржанах біля Праги, перспективу в Українській студії пластичного мистецтва, мистецтво в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова, архітектуру і мистецтвознавство в Українському технічному інституті, Українській академії образотворчого мистецтва, Українському вільному університеті у Празі та Мюнхені, виховавши десятки майбутніх художників, мистецтвознавців та істориків. В 1941 р. працював художником Української драматичної студії у Празі. Водночас підвищував свою кваліфікацію у Празькому Карловому університеті, де в 1927 р. здобув ступінь доктора філософії по спеціальності «Історія мистецтва та загальна історія», у 1940 – став доцентом, а 1942 р. – професором Українського вільного університету. Будучи одним з найактивніших членів празької української громади, В. Січинський входив до підготовчого комітету Міжнародного з'їзду бібліотекарів у Празі (1926), під час проведення якого проходила велика книжкова виставка, де україніка була представлена майже двома тисячами видань, і серед них виставлені дві колекції В. Січинського – «Український екслібрис» та «Українські видавничі знаки». Він також був одним з перших членів Українського товариства прихильників книги, а у 1934 р. навіть обраний його головою. Залишившись в еміграції, Володимир, наперекір несприятливим побутовим умовам, вільно творив, збагачуючи українську історію та культуру своїми науковими працями, архітектурними «спорудами, живописом і графікою. Інакше Україна втратила б ще одного визначного архітектора, історика, мистецтвознавця, вченого.

За значний внесок у дослідження історії та культури України його в 1930 р. було обрано дійсним членом Наукового товариства ім. Шевченка



(Львів), в 1936 – німецького Товариства ім. Гутенберга, а у 1937 – увійшов до складу комісії з упорядкування чеського відділу на міжнародній виставці у Празі. Після закінчення Другої світової війни він разом із сім'єю перебрався в американську зону Німеччини, а у 1949 р. переселився у Нью-Йорк, де проводив значну наукову і громадську діяльність: організовував наукові з'їзди, конференції, виставки, проектував численні пам'ятники та церкви, впроваджуючи у них елементи українського архітектурного стилю. Він у травні 1952 р., разом з іншими українськими митцями, які після Другої світової війни емігрували до Нью-Йорку і Філадельфії, став організатором і засновником «Об'єднання Митців Українців в Америці» (ОМУА), важливого осередку українського мистецького життя в еміграції. Об'єднання досить активно розпочало свою роботу і невдовзі стало найактивнішим центром, до якого тяжіли українські митці усього світу.



Досить значну увагу В.Січинський приділяв книжковій графіці, з його графічних праць необхідно відзначити оригінальне оформлення ним понад сімдесяти п'яти обкладинок власних і чужих еміграційних книжок та журналів, за що критики вважали його «новатором книжкового оформлення». Він не лише досліджував, але як автор творив фірмові знаки та монограми для багатьох видавництв, організацій, товариств і корпорацій, а також марки, плакати, герби та екслібриси, виходячи з українських

національних традицій. Адже науковцям вже наприкінці XVI ст. були відомі екслібриси бібліотеки отців Василіян у Холмі (Польща), у XVII ст. – бібліотек м. Кам'янця-Подільського, XVII-XVIII ст. – екслібриси козацької старшини, що деколи зустрічалися і в XIX ст. На превеликий жаль, із виконаних ним майже сотні екслібрисів збереглися одиниці. Серед них варто відмітити два неординарних книжкових знаки-екслібриси «І.К.» та «Українська випожичальна школа, 1924 р.», виявлені у 2003 р. у фонді колекціонера Р.Олексієва в Центральному державному архіві-музеї літератури й мистецтва України.

Серед понад 1000 творів образотворчого мистецтва, що колись були власністю Музею Визвольної Боротьби України в Празі, виявлено два книжкових знаки роботи Володимира Січинського, а саме: екслібриси «Українські випожичальні книжок. 1921 р. Папір, цинкографія, 4,5×7 см, 7,9×9,5 см. Зворот – вгорі зліва олівцем підпис: В.Січинські... 1921» та «І.К. (Івана Крип'якевича ?). 1923 р. Пап., цинкографія, 6,8×6,8 см., 10,5×8,9 см. Зворот – вгорі зліва олівцем підпис: В.Січинський».

Всі створенні Володимиром Січинським книжкові знаки відзначаються високим художнім рівнем виконання і відбивають особливе піднесення душі митця, який свідомо йшов до сакральних тем через відчуття святенності буття, непідвладного людині. Він добре розумів, що екслібрис вимагає чіткості форми, оригінальної композиції, має бути лаконічним і образно містким. В своїх екслібрисах він творив світ поетичних метафор, асоціацій, філософських роздумів про красу і цінність людського буття, наповнюючи свої графічні мініатюри атрибутами духовності – розкритими книгами, дзвонами і свічками, квітами і деревами, козацькими шаблями і гетьманськими клейнодами, тризубами і кетягами калини тощо. Наснагою при творенні екслібрисів йому служили такі невичерпні джерела, як українська народна культура, пісенна творчість, природа подільського краю, краса української землі.

Володимир Січинський, легко й невимушено оперуючи графічною площиною, творив екслібриси, які приваблювали глибиною художніх рішень, неповторністю образної мови. Створені ним книжкові знаки свідчать про високий професіоналізм художника, композиційну винахідливість, гостроту й безпосередність штриха. Водночас варто відмітити, що екслібриси для нього самого і для членів його родини – сестри Оксани і сина Ярослава – створив відомий український графік і книжковий ілюстратор Микола Бутович (1895-1961).

Ще одна відома кам'янчанка Милиця Миколаївна Симашкевич (1900-1976), яка закінчила Київський художній інститут і навчалась у В. Меллера та Ф.Кричевського, прославилася рідну землю, плідно працюючи з 1924 року в галузі художнього оформлення театральних спектаклів у театрі «Березіль»; працювала на Одеській («Коліїщина» – 1932) та Київській кіностудіях художніх фільмів («Наталка Полтавка» – 1936, «Багата

наречена» – 1937, «Вершники» – 1938). З 1945 року працювала в Івано-Франківському музично-драматичному театрі.

На хвилі появи в Європі на початку ХХ ст. кубізму та футуризму, оспіваних вербально Г. Аполлінером й Т. Марінетті та живописно П. Пікассо, Ж. Браком, Д. Северіні, О. Екстер та ін., у Кам'янці з'являється новий талант, який поєднує у своїй творчості ці мистецькі течії, вносить свіжий напрям у процес трактування сюжетно-тематичних та пейзажних композицій Поділля. Це О. Грен (1898-1983). Його відверто стилізовані твори містять у собі семантичну глибину, яка лунає в кольоровій гамі, кожній лінії та плямі. «Старе місто на Поділлі» він намалював у 1981 році, але етюд до цього твору було зроблено набагато раніше. Етюд відлежував, кристалізувались враження для того, щоб автор міг реалізувати свої пошуки національного в галузі декоративного живопису. Багатопланова композиція картини веде глядача в глибину простору, перед ним відкривається панорама старовинного Кам'янця, осяяного світлом, де чисті, локальні кольори виступають на перший план, посилене декоративне начало, площинно вирішено простір. Стилізація стає необхідною художнику для опoетизування його почуття любові до людей і подільської землі. Ведута витримана в єдиному дусі та стилі до найдрібніших деталей, вона



*Негода Б. Сучасний план Старого міста Кам'янця-Подільського. Мідьорит*

має підкреслено національний «килимовий» характер, що породжує асоціації з традиційними народними сюжетами.

Кам'янець портретують у своїх творах видатні майстри С. Світо-славський (1857-1931), М. Дерегус (1904), А. Домнич (1924), М. Ліщинер (1912-1992). Перша половина ХХ століття висуває таких обдарованих видописців, як С. Кукуруза (1906-1979), Ф. Пенюшкевич (1911-1979), Д. Брик (1921-1991), А. Фесенко (1922-1994), П. Триндюк (1932-1983), З. Гайх (1923), Ю. Хіміч, (1928), Г. Логвин (1910) та ін.

С. Кукуруза, графік, учень М. Бойчука, створив цикл графічних полотен, присвячених пам'яткам історії, архітектури та культури Кам'яниччини. Головне місце в його творчості займав індустріальний пейзаж нових районів сучасного Кам'янця.

Визначну роль у розповсюдженні архітектурного образу міста відіграв Д. Брик, художник і мистецтвознавець, котрий виконав серію живописних творів, графічних буклетів та листівок із зображенням старовинних архітектурних комплексів та окремих будівель. Це акварелі «Руська брама XVI ст.» та «Новопланівський міст», де художник демонструє у процесі створення образу міста майстерне володіння такими техніками водяних фарб, як аля-пріма й лесування. Під час Вітчизняної війни Д. Брик пройшов довгу ратну путь, звільняв від загарбників Кам'янець-Подільський, оспівував його навіть тоді, коли він був зруйнований. Серед графічних робіт митця знаходимо зображення оголених підпор Новопланівського мосту, що над Смотричем.

Той самий сюжет простежується в маловідомій акварелі заслуженого художника РСФСР В. Давидова, який у 1945 році на деякий час зупинявся в Кам'янці. Він зображує чудовий сонячний день, контрастні співставлення світла і темряви. Сміливе живописне рішення допомагає відтворити радісний настрій людей, котрі потрапляють у Старе місто через маленьку кладку, перекинуту через річку. Стафаж – фрагмент пейзажу із зображенням людей – органічно пов'язаний з панорамою старовинного архітектурного комплексу.

Продуманою закінченістю композиції, яка грає провідну роль у смислового і суто артистичного вирішенні графічних аркушів, відзначаються ліногравюри З. Гайха, художника яскравого темпераменту, невичерпної фантазії, блискучого гравера та малювальника. У такій особливій галузі мистецтва, як гравюра, що тісно пов'язана зі специфікою матеріалу, де поправки не припускаються, майстер створює високо-професійні роботи, котрі оспівують рідний край. Взаємодоповнюючи один одного, в його ліногравюрах переплітаються реальний та ірреальний плани, емоційно-пластична тканина кожного аркуша містить багатий арсенал прийомів, від тонкої філігранної, розміреної штриховки до згущеного «крещендо» чорних розгонистих ліній, подібних до ударів пензля. Такими є твори «Руська брама», «Фортеця», «Міська Ратуша» та ін.

Сучасне Старе місто назване Національним історико-архітектурним музеєм-заповідником. Але безперечно, це не лише музей, що вміщує певну кількість витворів мистецтва, це – шедевр, матеріалізоване уособлення натхненної праці величезної громади авторів, серед яких не останнє місце належить природі й часові. Тому образ Старого міста цілісний, він опирається розшаруванню на століття або стилі, не хоче підпорядковуватися різним класифікаційним схемам. Лише окремим митцям він привідкриває завісу і дає можливість зануритись в таємничий світ своїх скарбів, у цілісний образ, живого, пульсуючого впродовж століть організму.

Весь величезний діапазон сучасних зображень старовинних будівель Кам'янця-Подільського не можна помістити в будь-які рамки, проте вимальовується декілька певних напрямків, які допоможуть в ньому орієнтуватися.

Сучасний дух міста оживає у кожній графічній роботі: у швидких начерках олівцем або сепією В. Яворського (1938), в надзвичайно точних малюнках пером і тушшю М. Гуменюка (1953), в плакатах О. Горбаня (1963), ліногравюрах З. Гайха, у живописних полотнах В. Лашка. Більшість авторів прагнуть зобразити сюжети, пов'язані з природою рідного краю, в реалістичній манері, намагаючись правдиво передати неповторну чарівність міст і містечок. Саме таким є твори Ю. Юрчика (1946), який однаково майстерно володіє техніками олійного та акварельного живопису, пастеллю й гуашшю. Театральною завісою постають перед глядачем шапки осінніх дерев, однак вони миттєво розступаються, і поглядові відкривається мовчазний архітектурний ансамбль Старого міста. Воно ще не зовсім прокинулося, ще тане в ранішньому тумані, але саме це й надає ведуті особливій музичній гармонії. Фактура дрібного мазка майже непомітна, проте чудово фіксує дихання об'єктів зображення, допомагає створити безліч вальорних відтінків, м'яких напівтонів. Цікавих оптичних ефектів досягає заслужений художник України, член Національної спілки художників України Б. Негода. У серії робіт «Верлібри пастелі» можна побачити тремтячий, хиткий стан простору, сріблястий серпанок місячного сяйва вночі, брижі на воді, падолист... Світ художніх образів автор перетворює на доступні глядачеві картини. Його твори сприймаються як живі істоти, що приваблюють вібруючою живописною поверхнею.

Актуальною залишається проблема пошуків у галузі авангардного мистецтва. Неабияке враження створюють неформальні полотна, в яких художники будують власну, ні на кого не подібну реальність, підриваючи простір, створюючи особисте довкілля. У цьому напрямку працюють молоді живописці С. Нечитайло (1970) та А. Кліщ (1969). Про цікаві архітектурні споруди в творах «Лише міст перейти» і «Бабай вірменського кварталу» нагадують лише стилізовані або символічні фрагменти, які

легко впізнати. На виставках звучать нові імена живописців – А. Штогрин (1967) й В. Рудюка (1967).

Хоча перша мистецька школа була спрямована передусім на вивчення народних промыслів на цих теренах, водночас, викладачами, видатними представниками різних мистецьких осередків, була добре організована й класична художня освіта, яка започаткувала славні традиції, а пізніше уможливила створення та існування сьогодні міської художньої школи, відділення образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва училища культури, а згодом (2004) відкриття кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка.

Процес мистецького осягнення образотворчого мистецтва Хмельниччини як видатного культурного явища в усій своїй повноті, незважаючи на злети і падіння, не припиняється – «нон-фініто» – залишаючись об'єктивно багатим невичерпним джерелом для майстрів візуальних мистецтв.

**Ікона** серед християнських культових речей займає одне з чільних місць. Ікона – це більше, ніж мистецтво, стверджують православні богослови, бо живописець повинен намалювати позамежний світ, використовуючи окремі символічні знаки, і цей твір ніяк не може бути копією нашої дійсності. Традиційна для іконопису зворотна перспектива сходиться не у віддаленій точці уявного простору, а в людині.

Джерело українського іконопису бере початок із часів Київської Русі (X-XIII ст.), епохи, коли християнство стало панівною релігією могутньої держави. Вже тоді в свідомість віруючого ввійшло уявлення, незнайоме язичницькому періоду, про досконале зображення – ікону (ейкон – гр. образ), в якій втілено образ божества. Від ікон чекали дива, їм поклонялися, на них молилися.

**Іконопис** Хмельниччини має складний історичний розвиток і недостатньо висвітлений у мистецтвознавчій літературі. У XVII-XVIII ст. тривало велике будівництво по всій Україні. Народним генієм було виплекано розвинуті типи подільської сакральної архітектури. За цей час зведено близько двох тисяч церков і обов'язковою їх приналежністю були високі п'яти-семиярусні іконостаси у різьблених шатах і, часто, розмальовані стіни. Час висував високі вимоги до малярів, що мали опанувати розмаїття сюжетів та прийоми нового стилю. Український бароковий іконостас став спільним культурним досягненням наших земель, маючи лише деякі локальні відмінності й тримався визначеної форми аж до кінця XVIII століття. Згодом зміна соціальних обставин і мистецьких уподобань позначилась на монументальному сакральному мистецтві – вівтарні перегородки зменшились, але довго ще їхні попередники правили за взірць народним іконописцям, тим більше, що саме вони виступали часто у ролі реставраторів давнього живопису. Незважаючи на вороже ставлення офіційної церкви до українського малярства,

священики далекої провінції змушені були звертатися до «доморощених живописців» задля поновлення старих і замовлення нових образів. З XVIII століття живописці призвичаїлись до полотна як основи іконопису й використовували його нарівні з традиційною дошкою. У дерев'яних храмах поверхні, призначені до розпису, також обклеювали полотном. Досвід роботи з матеріалом вилився в укорінені засоби побудови простору та колористичного рішення творів, які широко розвинулись у наступному столітті. Тло ікон на полотні здебільшого темно-коричневого або зеленого кольору, що підсилює яскравість визначеної палітри фарб, які здавна мають символічне навантаження у візантійському мистецтві та фольклорі. Сюжетне коло іконописання українського, зокрема Хмельницького регіону, значно розширене у XVII-XVIII ст., перейшло у спадок народному іконопису XIX століття. У межах українського бароко був народжений та розвинутий тип ікони-картини, відкритий для проникнення західно-європейських образотворчих прийомів. Іконографія святих, що мала загальні риси в українському сакральному малярстві, отримала на подільських теренах деякі специфічні ознаки. Коло небесних заступників відображало землеробський життєвий уклад та набувало певних історичних акцентів. Канон щодо святих у народному іконописі залишався досить константним – переважно це зображення більш ніж поясных постатей у фронтальному ракурсі, голова трохи нахилена. Вирішені за національними ідеалами краси та людської гідності образи, незважаючи на умовну ідеалізацію, несуть індивідуальні й певні психологічні характеристики. Герой твору мав бути відразу впізнаним, і майстер дотримувався визначених зовнішніх рис та атрибутів.

Незважаючи на перепони церковної та світської адміністрації, які було запроваджено з XVIII ст., народний іконопис на Хмельниччині не втратив великої поваги мешканців регіону, дотримуючись значної кількості творів та їхньої художньої якості. До того ж священики, яких готували подільські духовні навчальні заклади XIX ст., самі здебільшого були виховані на місцевих традиціях, тож боротьба, ймовірно, не була такою жорсткою. Мабуть, лише у соборних храмах не було взірців народного мистецтва, а в старовинних церквах Кам'янця-Подільського та невеличких містечок, а тим більше сіл, у численних каплицях ці твори, щоправда, різного ґатунку, були представлені. В описах церковного майна часто зустрічаються різкі епітети щодо примітивних, архаїзованих виробів доморощених художників, але іноді й висловлені похвали вмілому майстру неканонічних образів. Насправді деякі з них виконані настільки вправно, що саме їхня незалежність від офіційно прийнятих напрямків сакрального мистецтва та світоглядна близькість народній культурі дозволяє відносити авторів до кола непрофесійних або народних малярів.

Окрім соборних та церковних ікон, на Хмельниччині побутували хатні ікони народних майстрів, писані як на полотні, так і на дереві. В Україні

існує дуже давня традиція – мати «святий образ» у домівці. Звідси походить і традиція народного ікономалювання, покликаного обслуговувати не лише церковне мистецтво, не іконостас, а домашні вівтарі. Нечуй-Левицький у своїх творах писав: «Перед образами висіли лампадки, а на образах білили довгі рушники, розкішно повишивані лапатими квітками та дрібними взірцями. Під самісінькою стелею висіли, суспіль один коло другого, великі образи, а під ними висів другий ряд трохи менших». Ікони в українській хаті були різні, мали свою систему розміщення. Найважливішою була ікона Спасителя, потім Богоматері і далі різних святих, серед яких св. Микола займає окреме місце. Святий Микола – покровитель бідняків, рибалок, землеробів, мандрівників.

Традиційні іконографічні образи Св. Миколи, Параскеви П'ятниці, Юрія, Варвари у народних іконах набувають фольклорного звучання. Святих зображали з селянським типом обличчя, у квітах. Силуети та пропорції фігур, риси обличчя, пластика образу помітно відрізняються від академічного живопису; постаті присадкуваті, з великими головами, широкими плечима.

Варто згадати кілька зразків іконопису регіону, що зосереджені у Кам'янець-Подільському Національному історичному музеї-заповіднику. Весь діапазон зразків іконопису на цих землях можна поділити на професійні (намальовані ченцями, які обрали фахом написання ікон) та аматорські (лики, що аматорськи намальовані вихідцями з народу). Не всі святи, не всі віруючі приймали ікону як зв'язок з Богом. Поклонінню іконі передував тривалий період іконоборства. З цими подіями асоціюється сюжет ікони Матері Божої-Триручиці (XVIII ст.), яка експонується у художньому відділі музею. Сюжет ікони відноситься до VIII століття і пов'язаний з долею філософа та богослова Іоанна Дамаскіна із міста Дамаска, сірійця за походженням, який посвятив себе Богові. Грецький імператор Лев Ісаврянин оговорив Іоанна перед князем, написавши листа про те, що Іоанн зраджує своєму правителю. Було наказано відрубати руку Іоанну за лист, який вважався зрадою. Не розібравшись в подіях, руку Іоанну відрубали і вивішали на майдані, щоб народ її обливав брудом, а самого Дамаскіна кинули в темницю. Ввечері Іоанн звернувся до князя Дамаського з проханням віддати йому відрубану руку. Кисть руки кинули в'язню в темницю. Іоанн цілу ніч провів в молитві до Богородиці, приклавши відрубану руку до рани, благаючи Матір Божу про зцілення руки, про захист християнства та іконопису. Мати Божя почула молитву і сказала: «Ось твоя рука тепер здорова, не сумуй більше, а виконай те, що обіцяв мені в молитвах». Рука приросла, лише залишився слід від рани. Дякуючи за чудо, Іоанн зробив зі срібла кисть руки і приклав її до образу своєї спасительки. Відтоді цю ікону писали з трьома руками і називали Триручиця, що стала покровителькою інвалідів та калік.



Ікони, які були знайдені на території Хмельниччини, різні за призначенням, технікою виконання. Вони є цінними пам'ятками мистецтва, через них можна познайомитись і з невідомими досі сторінками історії краю. Одна з таких ікон – «Свята Трійця». В середині XIX ст. у с. Калачківці будувалась церква. Її прихожани вирішили замовити престольну ікону в Єрусалимі в майстерні іконопису жіночого монастиря. Готову ікону доставили в Калачківці. Це канонічна храмова ікона візантійського письма. На золотому тлі – зображення Трійці (Новозавітної). Про історію цієї ікони говорить напис на її звороті: «Сія Икона зготовлена въ Мастерской Русской Женской общины на горъ Елеонской въ Иерусалиме для Церкви села Калачковецъ Подольской губернии».

Православний собор Різдва Богородиці у Хмельницькому налічував не лише значну кількість літератури – більше ста найменувань, найдавнішим з яких був Часослов 1729 року, виданий у Києві. Особливою гордістю була дерев'яна, у срібно-позолоченій ризі, ікона Божої Матері, яка збереглася під час пожежі 1822 року. Образ вважався чудодійним та мав велику пошану серед проскурівчан. Серед церковних реліквій собору було багато цікавих речей, зокрема, збереглася срібна з позолотою дарохранильниця з надписом: «Вклад Благоверного Государя Наследника Цесаревича Александра Александровича во Соборный храм города Проскурова в поминовение заупокой души Государя Цесаревича Николая Александровича. 12 апреля 1865г.». На жаль, сьогодні у соборі ні чудодійної ікони з вотумами, ні іменної дарохранильниці, ні літератури та багатьох інших значущих для нашої культури речей не збереглося. Про їх долю нічого не відомо. Вони «зникли» у 1930-х роках, коли собор переживав нелегкі часи.

Як згадувалося раніше, ікони писали не лише професійні майстри-іконописці, але і народні умільці. В народних іконах звучить дух народу, його традиції, лики святих нагадують мешканців того краю, де проживав художник.

Прикладом таких народних ікон в експозиції є ікона Святої Великомучениці Варвари, яка обличчям дуже схожа на подолянок, бо писав її невідомий подільський художник (про це свідчить надпис на звороті ікони). Справжнім зразком народної ікони є зображення св. Миколая. Воно виконане на дереві, середник – зображення св. Миколая, по краях – сюжети – сцени з життя св. Миколая. Святий Миколай увійшов з історію церкви як захисник чистої і правдивої віри, та ще й мав Божий дар творіння чудес: захисту мандрівників, мореплавців, хворих, невинно засуджених. До Миколая зверталися з усіма помислами як до покровителя й заступника у земних нещастях. На народних образах, виконаних аматорами Хмельниччини, він здебільшого схожий на доброго, лагідного дідуса-архієрея. Проте нерідко зображувався і досить молодою людиною.

На подільських іконах у XIX ст. темне тло стало домінуючим. Безумовно, декоративний ефект різнобарв'я кольорів на тьмяному тлі був

вивіреним досвідом декоративно-ужиткового мистецтва, перш за все – у килимарстві. Можливий також вплив взірців провінційного портрета, що, в свою чергу, орієнтований на аналогії ренесансної доби. Рослинний орнамент, окрім функції мальовничо поживити і заповнити простір ікони, мав і знакове навантаження, бо, за уявленням мешканців цих теренів, рай – це квітучий сад, тож золото умовного зображення «верхнього світу» поступилося більш доступній і конкретній емблемі. Іконопис Хмельниччини вирізняється стриманою гамою кольорів, використанням рельєфного, фактурного і золоченого фону, паралельним існуванням професійно написаних і аматорських зображень. Пам'ятки іконопису регіону переважно анонімні.

Подільське сакральне малярство XIX ст. корінням сягає всього складного комплексу української культури різних рівнів, але належить це явище саме своєму часу і входить до кола пам'яток сакрального примітиву XIX ст., що існувало в Україні та в країнах Центральної Європи. Народний іконопис утратив величне призначення давніх прообразів, бо не молільник мав піднятися до височин духовного символу, а образ сам сходив до нього, підтримуючи емоційний зв'язок. У художньому вирішенні ікона-картина майже відійшла від ікони і наблизилася до картини, набираючи декоративності в колориті й орнаменті – про це свідчить і те, що образи покинули своє звичне місце на покуті й прикрашали стіни хати. В умовах економічного зубожіння та суспільного пригнічення художній талант народу знаходив вияв у творах, в яких відбивається його історична пам'ять та прагнення до краси. Особливою рисою можна назвати вплив римокатолицьких образів, а інколи, взаємопроникнення, синтез шкіл українського і західноєвропейського малярства.

Визначною передумовою генези будь-якого жанру мистецтва є професійна школа, яка вдихає життя у творчу діяльність майбутніх майстрів. Приватна школа-студія іконопису «Нікош» у Хмельницькому, створена в середині 90-х рр. XX ст. і є однією з перших студій в Україні.

Засновник і керівник студії – художник-іконописець Микола Володимирович Бенедищук, випускник Московського художнього училища ім. В.Сурикова, знавець візантійського мистецтва й давньої української ікони – намагався відродити традиції візантійського малярства у Хмельницькому. Згодом народилася й назва студії – «Нікош» (з гр. Nikos – Микола), так у Візантії називають Миколу Чудотворця, який опікується творцями ікон. Актуальною темою в студії є дотримання канонічних правил творення ікони щодо іконографії, композиції та колориту. У творах допускаються елементи стилізації в орнаментиці, у переданні просторової та лінійної перспективи. Першими учнями студії були: Олексій Чердніченко, брати Максим і Сергій Тронці, Тетяна Болдіна, Оксана Баранська, Рита Софієнко, Ольга Євстафієва та ін. Згодом, 1999 р., студія іконопису була зареєстрована при Хмельницькій художній школі. Сьогодні

у студії навчається малярству близько 50-ти майбутніх іконописців віком 13-20 років, є серед них і мешканці з інших регіонів (прибужанської сторони), заняття проводяться тричі на тиждень. Виклад занять побудований на основі шкільної програми, навчальний курс – п'ять років. Головна мета заснування іконописної студії «Нікош» – допомогти талановитому та здібному учневі здобути професійну іконописну освіту. Студія дає учням середню освіту й відповідну підготовку для успішного вступу до художнього вузу.

У студії багато здобутків – понад три десятки виставок у Хмельницькому та за межами області, у Києві, а також за кордоном. Найбільше досягнення – виставки в Києві, що відбулися наприкінці травня – на початку червня 1998 року. Студійці представляли понад сто ікон у Золотому залі Фонду культури України і 53 – у Верховній Раді. Результатом діяльності хмельницької студії іконопису стали також 24 виставки – у Києво-Печерській лаврі та в Палаці культури «Україна» (Київ), у Хмельницькому (1999), у Модесто (США), у престиж-галереї Джона Макдональда в Сан-Франциско (США, 1999), на Гавайях (2000), в Домініканському Ордені «Золоте море», штаб-квартира Ватикану в Каліфорнії (США, 2000), у Мексиці (2001), у Перемишлі (Польща) (2002), у Києво-Печерській лаврі (2003), у США (2005) та ін. Також було створено музей Української канонічної ікони в Каліфорнії (США, 1999); М.Бенедищук виступив із доповіддю «Канонічний іконопис у Хмельницькому» на Міжнародному культурологічному симпозіумі «Українська ікона. Іконописне мистецтво діаспори», що відбувся у Києві (2003). У школі навчаються учні 13-18 років різних конфесій. Перший рік навчання будується на основі приготування та обробки дошки з дорогоцінними металами. Другий і третій роки – вивчення візантійської техніки письма. Четвертий і п'ятий роки – живопис на біблійну тематику. Після теоретичного й практичного навчання в іконописній школі учень виконує дипломну роботу на вільну тему, замальовує сюжет композиції та погоджує із церквою. Коли вже простежується авторське бачення самого сюжету Святого, учень отримує благословення від церкви на працю над дипломною роботою.

Сьогодні мистецтво української ікони завдяки професійним учителям Миколі та Наталі Бенедищукам і студійцям Хмельниччини переживає відродження. Можна стверджувати, що така діяльність сприяє подальшому збагаченню творчого процесу, окреслює тенденції розвитку регіональної школи візантійсько-українського іконопису.

## 4.2. Скульптура і різьбярство

Скульптура і різьбярство належать до здавна шанованих і поширених видів образотворчої діяльності на Хмельниччині, що сягає корінням досить віддалених епох. Така популярність пояснюється наявністю покладів піскового каменю, що добувався у каменоломнях Китайгорода, Зінькова, Скали-Подільської; мармур та алабастр з Чорнокозинецьких кар'єрів. Різьблені прикраси фасадів, оздоблювальні скульптури та вівтарі в інтер'єрах виконувалися з м'якого пісковика (Кам'янець-Подільський, Смотрич та ін.). Гіпсові гори розробляли в Кам'янецькому повіті (Чорнокозинці, Кудринці, Шустовці, Милівці).

Різьбярство в регіоні має давні традиції, що підтверджується існуванням рельєфів із зображенням язичницьких богів, а також круглої скульптури – Збручанського ідола, оригінал якого знаходиться в етнографічному музеї у Кракові. Автентичних зразків кам'яної пластики часів Київської Русі на Хмельниччині не збереглося. Усі пам'ятки, як правило, носять сакральний, культовий характер. В музеї історії с. Озерянци Кам'янець-Подільського району знаходиться ручний дерев'яний чотирираменний хрест, з обох боків якого невисоким рельєфом виконані сцени з Розп'яттям, пристоячою Богородицею і святими, датований XVIII ст. Біблійний сюжет закладений у скульптурну групу «Адам і Єва» кінця XVII – початку XVIII ст. з Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника. Анонімний майстер в архаїчній, досить провінційній манері намагався передати ілюстрацію, популярну в тогочасних церковних книгах. Більшість різьблених творів належали місцевим майстрам і мали ідентичний характер.

Поряд із місцевими майстрами працювали запрошені професійні скульптори, твори яких оздоблювали християнські храми Хмельниччини.

Східна церква не толерувала скульптурних зображень у релігійному житті. Конфесійні вимоги, віковичне прагнення людей до краси, гармонії



*Скульптура головного фасаду подомініканського костелу св. Миколая у Кам'янці-Подільському (фото з фондів Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника)*



*Погруддя св. Миколая і герб родини  
Потоцьких «Пилява» на головному  
фасаді по-домініканського костелу в  
Кам'янці-Подільському.  
Фото Д. Ярового*

зумовлювали збагачення форм цього символу. Ще більшою мірою на ньому позначилися етносоціальні фактори та міжетнічні зв'язки, насамперед із західними сусідами. Великий вплив мала також католицька церква з її стимулюванням розвитку пластичних мистецтв. Не можна недооцінювати й ролі професійного мистецтва в поховальній практиці, передусім шляхти.

Як приклад можна детально розглянути дві скульптурних групи, що знаходилися у верхньому і нижньому ярусах головного входу до

домініканського костелу св. Миколая у Кам'янці-Подільському. На вулиці перед порталом, обабіч входу, було встановлено чотири кам'яні скульптури XVIII ст. Патріархів Старого Завіту. Залишки цих скульптурних зображень ще зберігаються в архітектурному заповіднику Кам'янця-Подільського. Скульптурні композиції нерідко відігравали вирішальну роль у трактовці образу храму.

«Чотири статуї прекрасної різьби з каменю і на таких же підставках перед входними дверми: з одного боку Аарона, що хліб тримає, і Авраама, що розмовляє з сином; з другого – Аарона з кадилицею і Авраама, котрий приносить свого сина в жертву Богові...».

Цікаво, що фігури, так званого, «Авраама, що розмовляє з сином» мають світський вигляд завдяки шатам, у які вони вбрані. Постаць «сина» більш схожа на дівочу фігуру, що стоїть на колінах, притиснувши руку до серця, у благальній позі. Можна припустити, що ці скульптури мали свої прообрази серед сучасників або недалеких предків і символізували акт принесення в жертву свого життя як в минулому, так і в сьогоденні. Малоімовірно, щоб обабіч входу скульптурні фігури дублювалися й стояли дві постаті Аарона; є припущення, що з кадилицею стояв один з Патріархів Старого Завіту, можливо Захарія.



*Рельєфне зображення символу  
домініканців пса зі смолоскипом  
(dominis canis) над головним  
порталом храму св. Миколая в  
Кам'янці-Подільському.  
Фото Д. Ярового*

Символіко-образні начала цих двох скульптурних груп полягають у тому, що перша ілюструє приготування до жертвоприношення, друга – безпосередній акт її принесення. З фігур, що збереглися, бачимо постать первосвященика Аарона, вдягненого в урочисте священицьке вбрання, який готується до принесення жертви: верхні шати, ефод (короткий одяг) та прямокутний судний нагрудник, який складається з чотирьох рядів каменів, по три в кожному. Відповідно до Старого Завіту нагрудник, який через Мойсея Бог подарував Аарону, мав перший ряд дорогоцінних каменів – рубін, топаз, смарагд; другий – карбункул, сапфір і яспіс; третій – опал, агат і аметист; четвертий – хризоліт, онікс і берил – всі вставлені в золоті гнізда. Цей нагрудник, розділений на дванадцять клітинок, – особливий символ церковної влади над дванадцятьма поколіннями Ізраїлю, імена яких вписані на кожному камені. Нагрудник судний Аарон повинен був носити на серці своєму, коли входив до святині, – на повсякчасну пам'ять перед Господнім лицем. До судного нагрудника додавалися урім (світло) і туммім (досконалість).



*Фігура св. Домініка головного  
порталу по-домініканського костелу  
в Кам'янці-Подільському.  
Фото В. Бренюка (з фондів  
Кам'янець-Подільського історичного  
музею-заповідника)*

У лівій руці священик тримає посудину з чистою, вичавленою оливою з оливкового дерева на освітлення, щоб запалювати вічну лампаду. В правій – три великі хлібини, які щосуботи приносилися Господу. Серед місцевого населення деякий час вулицю, де стояв домініканський костьол, завдяки Ааронові з трьома хлібами називали Трихлібною.

З іншого боку від входу до храму знаходимо скульптурні зображення Авраама, що вже поклав зв'язаного Ісаака на приготовлені дрова. Патріарх Старого Завіту, котрий стоїть з кадилом, возносить до неба благовонний дим жертви, що мила Богу. Всі фігури нижньої частини головного порталу костьолу уособлювали акт приготування і принесення жертви кожною людиною – від хліба й оливи до віддання Творцю власного життя.

Ще одна група фігур розташована над головним входом: св. Домінік, св. Яцко, Діва Марія Скорботна і погруддя патрона храму св. Миколая.

Фігури групи головного фронтона мають пізньобарокове звучання, на відміну від нижніх фігур порталу, які несуть більш рококове, експресивне забарвлення і відрізняються в художньо-композиційному відношенні. Всі фігури виконано з дуже поширеного на той час (середина XVIII ст.) для такого типу робіт пісковика. В деяких архівних джерелах його плутають з вапняком, але в ті часи така неточність – досить характерне явище.

У стилістичному відношенні скульптури головного фасаду підпорядковуються архітектурі і мають чітко визначений стильовий напрямок. Рококова полегшеність і субтильність ще не торкнулися фігур фронтона, натомість стюкове оздоблення інтер'єру головної нави косяку вже повітряно рококове. Така ж сама стильова лінія звучить у фігурах, розташованих біля входу. Скульптурні форми узагальнені та під-

креслено монументальні, без натяку на розпливчастість, «сфумато». В жодній з них не помітні спроби ввести зорові ілюзії зменшення верхніх частин, особливо голів, для посилення враження більшої висоти фігури, штучного перспективного видовження або скорочення, які часто бачимо у скульптурах-акротеріях, призначених для прикрашання фронтонів і портиків архітектурних споруд. Фігури масивні, міцної статури; в них зберігається величній етос, немає різких рухів, що сприяє створенню відчуття гідності персонажів. Кожна постать з крупними, сильними кінцівками. Особливу увагу привертають обличчя фігур. Збільшені, класицистично лаконічні форми носа, вуст, щелеп і чола підпорядковуються акцентованим очам, великим і надмірно випуклим. Створюється враження глибини переживань, справжньої сили духовних почуттів. Зморшки на обличчях мають глибокий рельєфний характер, особливо це прочитується на обличчі св. Яцка. Якщо обличчя Діви Марії, св.



*Фігура Матері Божої Скорботної  
головного порталу по-домініканського  
костелу в Кам'янці-Подільському.*

*Фото В. Бренюка (з фондів  
Кам'янець-Подільського історичного  
музею-заповідника)*



*Фігура св. Яцка Одровонжа головного порталу по-домініканського костелу в Кам'янці-Подільському*

Домініка та св. Миколая імперсональні, мало індивідуалізовані, приведені до небагатьох варіацій загального, зразково класичного типу, то лику св. Яцка притаманні цілком конкретні виразні риси: круте чоло, м'ясисті ніс і губи, роздвоєне підборіддя. Це конкретна особистість з обличчям, яке швидко впізнається.

Майстерність виконавця проявляється в пластичних, лірично жіночих, притиснених до серця, руках Діви Марії, в напружених, сильних пальцях св. Яцка і св. Домініка. Знання анатомії людської фігури проступає з-під шат, які виконано не менш лаконічно та монументально й водночас з певною долею геометризації. Автори володіють пластичною мовою співставлення різнохарактерних об'ємів і фактур, які підкреслюють одна одну. Так, фактура

волосся й бороди підкреслює чистоту площин, які знаходяться поряд. Наповнені вітром, просторові фалди мафорію Діви Марії контрастують з прилягаючим нижнім одягом. Майже в кожній фігурі крупні геометризовані складки знаходяться поряд з проробленими дрібними зморшками верхніх частин постатей, рукавів тощо. Особливо глибокими складки стають у нижній частині кожної скульптури.

Фігури верхньої частини порталу дзвіниці та скульптури, що фланкують вхід, емоційно різняться між собою. Горні – непорушні, репрезентативно-монументальні, позбавлені людських пристрастей і прив'язань; нижні – експресивно чуттєві, захоплені глибокими переживаннями. Тіло Авраама, схвильованого проханням Бога принести в жертву рідну дитину, знаходиться в спіралеподібному ракурсі (*serpentinata*), обличчя піднято догори. Поряд – зі зв'язаними руками покірний, наляканий, безпорадний Ісак. В даному випадку скульптор прагнув перемогти пасивність матерії, надихнути, наситити камінь емоціями, підкорити матеріал художній ідеї. І тут спостерігаємо чудове співставлення небесного непорушного спокою верхніх фігур і земних переживань, хвилювань, турбот постатей, що зустрічають людей при вході.

Поряд із символіко-образним звучанням ансамбль скульптурних зображень має своєрідні художні риси і композиційні особливості.



Аналізуючи скульптури, які збереглися дотепер, слід зробити висновки, що їх можна поділити на дві групи, які між собою, тобто в своїй групі, мають велику кількість спільних рис і, без сумніву, належать різцеві або двох професійних майстрів, або конкретним скульптурним майстерням з чітко означеними художніми течіями.

Хмельничина приваблювала не лише майстрів круглої скульптури, нею захоплювались і фахівці медальєрної пластики, котрі зробили свій внесок у формування глибокого інтересу до регіону, його архітектури й побуту. У XVII-XVIII століттях було виготовлено кілька медалей, пов'язаних з Кам'янцем та подіями навколо нього. На деяких з них є барельєфне зображення міста, фортеці та мосту, який їх з'єднує. До нас дійшли імена авторів медалей – монетників Й. Гена та М. Генріха Омейса.

Однією з характерних рис скульптури на Хмельничині була відсутність забарвлення. Колір у скульптурних композиціях починає з'являтися лише у середині ХХ ст. Цієї особливості дотримуються як місцеві майстри, так і запрошені скульптори. Виняток складають лише придорожні та цвинтарні вівтарі з Розп'яттям Ісуса, які нерідко вирізняються використанням соковитих кольорів і відтінків. Проте існував осередок на території волинської частини Хмельниччини, де у рельєфних композиціях виникла своєрідна поліхромія. Великим досягненням волинських пластиків кінця XV – першої половини XVI ст. була розробка техніки поліхромії прозорими поливами по рельєфу. Поліхромія в скульптурі – надто складний художній прийом. Якщо йти шляхом розмальовування окремих елементів скульптурного зображення, то в більшості випадків такий твір перетвориться на примітив, зовсім позбавлений синтезу скульптури з поліхромією.

Поєднання пластики з кольором на кахлях із Старокостянтинова досягнуто іншим, досить своєрідним способом. Рельєф доведено до певної завершеності – світло випалена глина вкрита різнокольоровими прозорими свинцевими поливами складної й витонченої палітри. Кольори було дібрано надзвичайно вдало, особливо



*Стукове різьблення інтер'єру по-домініканського костелу св. Миколая в Кам'янці-Подільському.  
Фото М. Грейма з фондів Національного музею у Кракові*

майстерно передано колір людського тіла. Кожна з кольорових полив, взаємодіючи з об'ємними формами у світлоповітряному середовищі, утворює цілу гаму пастельних відтінків, які й створюють загальний колорит. У ньому можна помітити легкі, майже невловимі переходи від поливи одного кольору до іншого. Досконалі за колористикою поливи утримуються у своїх локальних, хоч і не досить чітких межах, утворюючи на всіх поверхнях рельєфу рівномірний шар. Завдяки цьому зберігаються живописна витонченість і соковитість колориту, його синтетичний зв'язок із пластикою рельєфів.



*Фрагмент стукowego різьблення  
інтер'єру по-домініканського костелу  
св. Миколая в Кам'янці-Подільському.  
Фото Д. Ярового*

Ще до початку ХХ ст. на Хмельниччині, як і на всьому Поділлі, при дорогах, в'їздах в села, садибах стояли переважно дерев'яні хрести, відомі під назвою «фігура». Окремі з них мали форми, що асоціювалися із стовпоподібними кам'яними ідолами, лише їх верх закінчувався невеликим хрестом. В окремих випадках відкриті вівтарі (як і каплиці) прикрашені невеликими скульптурами путті – скульптури маленького хлопчика у вигляді амура, ангела у пластичній композиції.

У випадку відкритих вівтарів скульптура є домінуючим елементом,

і всі інші архітектурні елементи підпорядковуються таким чином, щоб це підкреслити. Те ж саме можна сказати і про вівтарі з площинним зображенням. Переважна більшість скульптурних фігур статичні, в позах, що відповідають певним канонам. І хоча майже всі вони кустарного виробництва, це майже непомітно завдяки тій зворушливій любові, з якою люди їх прикрашають.

Однією з традиційних форм різьбярських композицій були хрести. Хрест у християнстві став символом спасіння через муки страждання, символом перемоги життя над смертю, а хресна смерть – жертвою за спасіння людей. Особливістю перших розп'ять було те, що Ісус Христос був зображений не страждаючим, а живим, з лицем спокійним і величним. Його руки не були прибитими, а розкинуті в різні боки, ноги вільно стояли на землі чи Євангелії. Христос зображувався в довгому одязі з рукавами. Лише з епохи Відродження починає превалювати одяг у вигляді пов'язки на бедрах. Розп'яття, тобто хрест з прибитим до нього тілом, з'являється не раніше VIII століття. Відмінність між західною і східною традиціями зображення розп'яття полягає в кількості цвяхів: за візантійською традицією, в кожену ногу Христа вбито цвях, а в римо-католицькій – обидві ноги прибиті разом.

По мірі того, як християнство проникало з Візантії на наші землі, розповсюджувався і основний символ нової релігії – хрест. Придорожні хрести споруджувалися в знак християнізації, що починалась. Ставились хрести біля річок і джерел як пам'ять про хрещення людей. Одна із найбільш раних згадок про встановлення хреста (пам'ятного) міститься в «Повести временных лет» – встановлення хреста на Київських горах апостолом Андрієм Первозваним. Нерідко встановлений хрест заміняв церкву чи каплицю. Такий хрест був великих розмірів, його освячував священник, біля нього проходила служба, і сприймався він як еквівалент храму. Хрести встановлювали на місці майбутньої церкви (як обітні), і залишались після її побудови, на місці бувших кладовищ (холерних, чумних), погостів. Поставлений при дорозі хрест міг також мати значення хреста могильного (продовження античної традиції), позначаючи місце смерті християнина, традиція ця збереглася досі. Хрест виявився досить зручним знаком для розділення земель, оскільки, по-перше, розмежував території, а по-друге – освячував їх. При цьому такий хрест (або стовп з вирізаним на ньому хрестом) частіше за все встановлювався при дорозі.

З плином часу традиції встановлення хрестів майже не змінились. І зараз, відроджуючись після тривалого забуття, придорожній хрест,



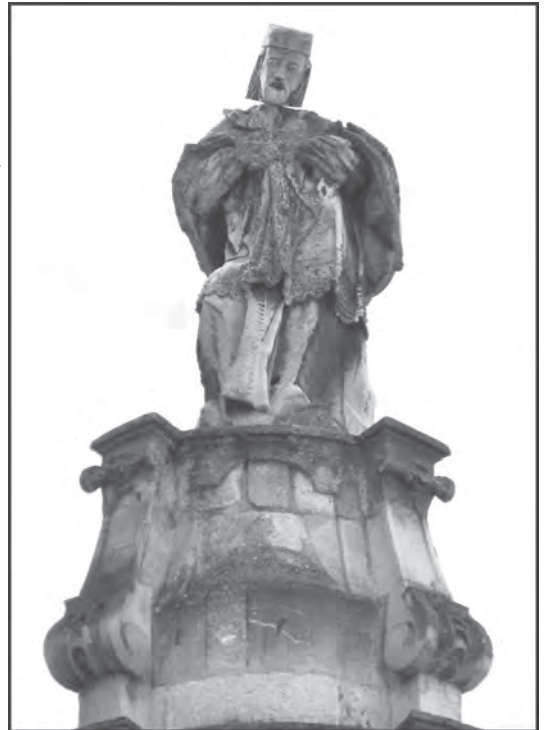
*Скульптурна група головного portalу по-тринітарського костелу Пресвятої Трійці у Кам'янці-Подільському. Фото Д. Ярового*

основний символ християнської віри, стає невід'ємним атрибутом пейзажу Хмельниччини.

За місцем розташування придорожні хрести можна поділити на такі типи: придорожні (пам'ятні, охоронні, поклінні) – встановлюються при дорозі, в полі, на межі, перехресті, біля садиби; приджерельні (поклінні); цвинтарні (пам'ятні, поклінні) – встановлюються на кладовищах або біля них, на місці бувшого кладовища; прихрамові (пам'ятні, поклінні) – встановлюються на території церковної чи костельної садиби.

Сучасні придорожні хрести є дерев'яними, кам'яними та металевими, з розп'яттям або без нього; встановлені на невеликих прямокутних цоколях, на мурованих п'єдесталах або на штучних насипах курганах. Невеликі розп'яття дерев'яних хрестів литі з металу (чавун); трапляються намальовані на листовому металі розп'яття, вирізані по контуру. Хрести, у яких розп'яття є домінуючим компонентом, називаються «фігурами». На деяких замість або разом з розп'яттям є ікона. За своїми розмірами придорожні кам'яні хрести майже не відрізняються від намогильних, дерев'яні значно вищі – 2-5 м висотою, хрести металевої конструкції – 4-8 м. Трапляються в придорожніх хрестах такі структурні елементи, як «дашок» та огорожа.

За будовою придорожні хрести Хмельниччини можна згрупувати за такими видами: дерев'яні без фігурних компонентів та без п'єдесталів (лаконічні за формою, восьми- або чотирикінцеві, можуть мати двосхилий дашок, невеличкий цоколь, дощечку зі словами присвяти); дерев'яні з розп'яттям чи іконою без п'єдесталів (це чотири- або восьмикінцеві хрести, які мають розп'яття Христа або ікону святого, якому вони встановлені, можуть мати двосхилий або округлий бляшаний дашок, закріплений на торцях завершень або над самим розп'яттям безпосередньо); кам'яні з розп'яттям на низьких п'єдесталах (це «розквітлі» хрести із рельєфним розп'яттям, яке може бути виконане в кольорі, частіше побілені в поєднанні із синім, мають рельєфні або контррельєфні розетки, іноді зустрічається



*Фігура св. Яна Непомука з  
Тріумфальної брами кафедрального  
костелу св. апостолів Петра і Павла в  
Кам'янці-Подільському.  
Фото Д. Бабюка*

«голова Адама» (череп і дві схрещені кістки) у нижній частині. Встановлені на невеликому постаменті зі словами присвяти або на трьох сходинках; кам'яні без розп'яття на п'єдесталах (суттєво не відрізняються від попередніх, не мають розп'яття, замість нього може бути контррельєфне зображення латинського хреста); металеві на низьких п'єдесталах (чотирикінцеві, встановлені на низькому цоколі, без розп'яття, зі словами присвяти); металеві на високих, розвинених п'єдесталах (відрізняються від попередніх високою основою у формі кургану із мурованими сходами, дошками зі словами присвяти та зображенням Марії Скорботної (с. Гусятин), можуть мати національну символіку в нижній частині, залежно від присвяти, Розп'яття); хрести різних форм з фігурами і без них. Одна з форм, характерних для Хмельниччини, – скульптурне зображення «Христа Скорботного» – сидяча фігура Ісуса з терновою короною на голові, що спирається на руку, опущену на коліно.

Скульптуру не можна розглядати без меморіальної пластики, яка на Хмельниччині набула особливого розвитку. Сепукральна спадщина України, зокрема Поділля, попри наявність великого масиву інформації, розпорошеної в історико-літературних та архівних джерелах, ніколи не була предметом спеціального наукового дослідження. Окрім вже проаналізованих хрестів, існували нагробки, які мали автентичну мистецьку



*Бродський В. Сепукральна скульптура XIX ст. Мармуровий надгробок Лаури Пшездецької у Кафедральному костелі Кам'яця-Подільського.  
Фото І. Пустиннікової*

цінність. Над створенням надгробних пам'ятників працювали окремі майстри або цілі покоління. Існували, так звані, «панські пам'ятники», які не містили різьби; на деяких стелах спостерігаються шестипелюсткові розетки, вписані в коло і розміщені на трьох раменах хреста. Відомі композиції, що складаються з розетки, розміщеної на вершині різьбленої піраміди центральної частини вертикального пам'ятника (с. Озерянци Кам'янець-Подільського району).

Вибір іконографії круглої скульптури пам'ятника залежав від імені і патрона померлої людини. Це погруддя, поясні або суцільні фігури святих в експресивних і водночас скорботних позах – Пресвятої Діви Марії, Катерини, Варвари, Ганни, Миколая, Василя, Григорія, Стефана, Юрія, ангелів-охоронців, архангелів Михаїла та Гавриїла. Нерідко майстрами виконувались портрети померлих.

Сьогодення характеризується загальним зростанням уваги до увіковічення пам'яті предків. Намогильні знаки на подільській землі дедалі частіше набувають форми монументального пам'ятника, смислову і композиційну основу якого становить образна скульптура, а почасти і пластична інтерпретація котрої заснована на духовному історико-традиційному або символічному його розумінні. Водночас, спостерігається тенденція до привнесення в пам'ятники жанрових, ілюстративних, а подекуди й суто декоративних елементів, що пояснюється спрощеним розумінням меморіального пам'ятника, символіки, інколи неприхованим прагненням до натуралістичного трактування окремих його форм, мотивів із не завжди доречним використанням фарб. Абсолютна більшість намогильників виконується в тривкому матеріалі. Відомими представниками сучасної сепукральної скульптури є подружжя – заслужений майстер народної творчості України В.І. Лашко та член спілки народних майстрів України Н.С. Лашко (Кам'янець-Подільський). В.І. Лашко разом із заслуженим художником України, професором Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка Б.М. Негодою активно працюють на створенням пам'ятників видатним діячам Хмельниччини – І. Огієнку, М. Леонтовичу, Ю. Сіцінському, Свідзінському, М. Драй-Хмарі, а також пам'ятних стел, присвячених українцям, загиблим в афганській війні (Чемерівці, Кам'янець-Подільський).

На теренах Хмельниччини плідно працюють член національної спілки художників України А. Гігаурі, скульптор-портретист, володар Гран-прі конкурсу льодових скульптур 2009 року у місті Квебек (Канада) С. Кляпетура. Видатні представники мистецтва скульптури батько і син, народні художники України, Микола і Богдан Мазури створили на землях Хмельниччини багато талановитих скульптурних композицій: «Ангел скорботи», «Віра, надія, любов», «Силістра» та ін.

Серед сучасних майстрів, творців дерев'яної пластики, професійністю, високим фаховим рівнем і вірністю традиціям рідної землі вирізняються

такі: І.П. Андрощук, І.Ф. Нащувський, А.А. Яковлев, В.Г. Трачевський (Хмельницький), В.В. Ляшук, М.І. Ткачук (Ізяслав), А.М. Бедункевич, А. Дубінський (Кам'янець-Подільський).

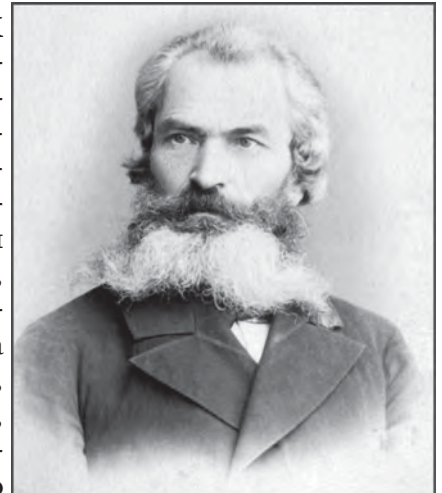
Неможливо оминати видатного скульптора, представника української діаспори в Канаді, Леоніда Молодожанина, котрий народився на Хмельниччині у 1915, а помер у Вінніпезі (Канада) у 2009 році. Він є автором монументальних пам'ятників Тарасу Шевченку у Вашингтоні та Санкт-Петербурзі, а також серед його робіт погруддя трьох понтифіків, які зберігаються у Ватикані. В Канаді знаходиться цілий парк його скульптур (Leo Mol Sculpture Garden), де зібрано близько 300 творів майстра. Світову славу Молодожанин здобув на початку 1960-х років, коли виграв міжнародний конкурс на спорудження 5-метрового пам'ятника Кобзареві у Вашингтоні. Згодом він викарбував і пам'ятники Шевченкові в Аргентині і Бразилії, а в 2000 році – в російському Санкт-Петербурзі, де колись навчався. У 2002 році у Львові відкрили його пам'ятник Іванові Павлу Другому. Тоді він не зміг приїхати на відкриття, а в інтерв'ю для радіо «Свобода» розповідав, що особисто зустрічався з Папою Римським і говорив з понтифіком українською мовою. Його внесок у скарбницю світової культури надзвичайно важливий, змістовний, яскравий. В скульптурних образах він був оплотом української ідеї, ліричним, але водночас експресивним співаком українського духу. Його роботи сповнені динаміки, натхнення та новаторства.

### 4.3. Художня фотографія

Населені пункти України, в яких створювалися численні фотографічні заклади, були, як правило, великими містами, центрами губерній, повітів. За матеріалами українського дослідника фотомистецтва з Харкова Михайла Жура, кількість фотографів від заснування перших фотоательє в Україні до 1918 року складала 1004 особи, з яких 50 фотографів працювало в Подільській губернії.

На теренах Хмельниччини у середині XIX та XX століттях активно розвивалась художня фотографія, серед майстрів якої можна назвати Й. Кордиша, Ф. Лося, В. Струтинського, Ф. Кодеша, А. Енгеля, С. Голеневи́ча, В. Гросицького, С. Сонича, Г. Вассермана, А. Гетца, Й. Темненко та ін. У цей самий час у Проскуріві було 7 майстрів світлин, Летичеві – 2, Новій Ушиці 2, Старокостянтиніві – 2, у Кам'янці-Подільському (за М. Журом) діяло 9 фотомитців: С. Гіллер, С. Голеневи́ч, М. Грейм, А. Жилінський, Ф. Кодеш, Й. Кордиш, Г. Вассерман, К. Розенберг, А. Енгель. Інші джерела свідчать про паралельне існування у місті ще двох фотографів – А. Фогелевича та М. Молчанова. Відповідно до кількості діючих фотографів можна стверджувати, що на Поділлі найбільше фотографічних закладів розташовувалося в Кам'янці-Подільському, центрі губернії. Це дозволяє припустити, що Кам'янець був визначним осередком фотографічної діяльності у межах регіону і відігравав провідну роль у розвитку мистецтва світлин на Хмельниччині. Він не поступався таким фотографічним центрам, як Чернігів, Ялта, Феодосія, Полтава, Миколаїв, Херсон, Севастополь, Суми та ін.

Закономірно, що у вищезгаданому осередку виник і розквітнув талант Михайла Грейма як художника, котрий зафіксував для нащадків видатні пам'ятки духовності й культури минулих поколінь. Зазначимо, що фотохудожники Поділля мали тісні зв'язки не лише з професійними фотографами і допоміжними закладами Російської імперії, переважно в Москві і Санкт-Петербурзі, як у випадку діячів світлопису східних і північних українських земель. Найвпливовішими для подільських фотографів були польські осередки Варшави, Кракова; чеська Прага, німецькі Мюнхен, Берлін; французькі Париж, Ліон та ін. Це позначилося на виборі сюжетів для фотографування, використанні фотоматеріалів і технологій та сферах зацікавленості майстрів світлин.



*Грейм М. Автопортрет  
(фото з фондів бібліотеки  
університету в Лодзі  
(Польща))*



Культурно-мистецькі надбання видатного фотографа, нумізмата, колекціонера, краєзнавця, науковця та громадського діяча XIX – поч. XX століть Михайла Грейма (1828-1911) на теренах Хмельниччини майже не згадуються в історичних і мистецтвознавчих джерелах.

Виходець з Польщі приїхав на Поділля, яке стало для нього другою батьківщиною, і присвятив себе популяризації культурного життя Кам'янця-Подільського засобами художньої фотографії, за що неодноразово був відзначений нагородами; колекціонував, досліджував монети, писав праці з нумізматики; був членом багатьох наукових товариств; проводив велику роботу по збиранню старовини Поділля, матеріалів етнографії, живопису; брав участь у роботі численних громадських організацій, у тому числі наукових товариств. У 1872 році М. Грейм викупив фотографічний заклад Йосипа Кордиша та відкрив власне фотоательє (фототипію і типографію), хоча його фотознімки вже згадуються з 1864 р. Фотозаклад М. Грейма,



*Загальний вигляд фотозакладу  
М. Грейма. Фото М. Грейма  
(з фондів бібліотеки університету в  
Лодзі (Польща))*

що знаходився у Старому місті, був хоч і не першим, але найкращим – якість та художній характер робіт вирізняв його з-поміж конкурентів. Житлові будинки, що знаходилися по вулиці Татарській, 16-18, а саме на розі Гімназійного провулку і вулиці Татарської, були об'єднані в одну споруду під час перебудови у першій половині XIX ст. Він прибудував до будинку фотографічний павільйон з односкатним дахом, одна частина якого була під черепицею, інша – заскленою, закупив обладнання для невеликої друкарні та організував літографську майстерню, випускаючи листівки. Зазвичай фотографічні студії знаходилися на верхніх поверхах та горищах будівель і були обладнані скляним дахом, інколи, по можливості, однією або декількома скляними стінами, щоб забезпечити максимальну освітленість. Штучне освітлення впродовж усього XIX століття майже не використовувалося. Позер, як правило, сидів у кріслі, що розташоване на спеціальному припіднятому подіумі – ближче до світла. Подіум можна було повертати, регулюючи доступ світла. Можна припустити, що в майстерні М. Грейма був і копфгальтер – спеціальний тримач для голови – атрибут фотоательє аж до початку XX ст. у вигляді кочерги. Застосовувався через значну витримку, необхідну під час зйомки. Асистент полірував срібну

пластину, котру потім відносили у темну кімнату та піддавали дії хімікатів. Потім сенсibilізовану пластину вставляли в камеру, а коли людина, котру знімають, була готова до зйомки, об'єктив камери відкривали і витримували потрібний час відповідно до часу на годиннику. Потім пластину повертали у темну кімнату і проявляли парами ртуті, після цього зображення фіксували, промивали у дистильованій воді й сушили. Згодом готовий портрет вставляли у декоративну раму зі склом й передавали клієнту. Витримка в таких фотоапаратів сягала на початку 40-х років XIX ст. до 20 хвилин. Позитивним моментом було те, що дозволяли кліпати очима.



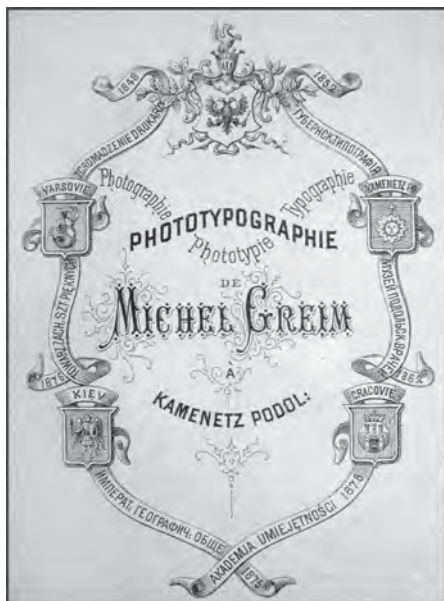
*Фотоколлаж родини Греймів. Фото М. Грейма  
(з фондів Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника)*

Існували знаки, зображувати які можна було лише при наявності спеціального дозволу. Наприклад, розмістити на власному бланку зображення державного герба Російської Імперії міг лише фотограф, удостоєний височайшого дозволу, котрий заслужив його корисною справою для суспільства. Двоглавий орел означав також, що власник ательє був постачальником двора його імператорської величності. Це правило стосувалося також зображення гербів іноземних держав або царюючих домів Європи. На репрезентативному графічному малюнку зі зворотного боку фотокартки, що зображує вчителя російської і латинської мови Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії, надвірного радника Павла Івановича Барсова, можна побачити комплексну презентацію творчих

досягнень М. Грейма. Композиція складається із шести переплетених стрічок, на яких зафіксовані основні віхи життя фотомитця: 1 – Товариство друкарів у Варшаві – 1848; 2 – Губернська типографія – 1852; 3 – Музей подільських лікарів – 1862; 4 – Імператорське географічне Товариство – 1875; 5 – Товариство шанувальників мистецтва – 1876; 6 – Краківська академія майстерності – 1876. На перетині стрічок розміщені герби міст, де відбувалися події: Варшави (сирена зі щитом і мечем), Кам'янця-Подільського (сонце), Кракова (коронована фортеця з білим орлом у брамі) та Києва (св. Архистратиг Михаїл). Увінчує всю композицію вміщений на картуші і розташований на тлі дубової та лаврової гілок, коронований двоголовий орел з державою і скипетром – символ Російської імперії. Усередині композиції містився напис французькою мовою: Photographie, Phototypie, Typographie, **PHOTOTYPOGRAPHIE de Michel Greim a KAMENETZ PODOL.**, оточений вензелями.

Але найбільшу культурологічну та мистецьку цінність представляють фотографії, зроблені забутим майстром, які умовно можна поділити на чотири групи. Перша і найчисленніша – це зображення т.зв. «типів» (холопи й холопки з Поділля і Бессарабії, шляхта і польська інтелігенція, міські та сільські жебраки, представники єврейського населення, рідше царські чиновники). Друга – ведута, міський краєвид подільських міст і містечок (Кам'янець, Хотин, Жванець, Зіньків та ін). Третя – види подільських і бессарабських сіл. Четверта – сакральні споруди різних релігійних конфесій Поділля (зовнішній вигляд та інтер'єр).

Переважна більшість створених М. Греймом фотознімків містить зображення пам'яток, людей і подій подільської землі та її кордонів. 84% усіх фотознімків – пам'ятки і природа подільської землі: старожитнє зодчество, панорамні зображення міст і містечок, етнографічні типи й верстви населення регіону, руїни старовинної архітектури, сюжетно-тематичні композиції соціального характеру, події. Роботи цього циклу найбільш автобіографічні: це місця, пов'язані з проживанням, професійною, культурною та громадською діяльністю фотомитця. Крім того, у цій категорії представлені види окремих вулиць, провулків і майданів, костелів і палаців, будинків публічного користування, передмість, замків, руїн тощо.



*Зворотній бік фотографій фотозакладу М. Грейма в Кам'янці-Подільському із зазначенням товариств, членом яких був автор*

Приблизно 12% аналізованих знімків відносяться до бессарабських земель, та 3 % – інших регіонів. Превалююча кількість фотознімків була створена майстром на Поділлі, зокрема, у Кам'янці-Подільському по відношенню до загальної кількості знімків – 42 % та 3% околиць міста.



Найвідоміші праці М. Грейма виставлені в ательє. Тут він продемонстрував досконалу майстерність у трьох галузях ательєрної праці: регулюванні світла, підборі реквізитів, створенні поз для моделей.

Якщо Грейм утримався би в рамках стислого документа, то був би ужитковим фотографом, його праця мала би сьогодні вартість для невеличкої групи спеціалістів, що вивчають побут селян і городян Хмельниччини ХІХ ст. Фотокомпозиції майстра необхідно розглядати як художні твори, оскільки вони відзначалися високою майстерністю. Унікальним чином вони синтезували художні якості: з одного боку – достовірність, життєву правду, прив'язку до конкретних теренів, з другого – детальну, документальну фіксацію, іконографічність та композиційну досконалість. Кропітка й плідна праця допомогли йому видати 23 альбоми з комплектами фотовидів пам'яток історії й архітектури Кам'янця-Подільського та його околиць.

Високохудожня якість композицій дозволила отримати срібні медалі на фотовиставках у Нюрнберзі (1885), Львові (1895), Києві (1897), Варшаві (1900). Формування особистості Михайла Грейма у професійному сенсі можна розглядати з двох різних позицій. Перша – це ставлення, думки й суперечки між собою видатних представників епохи по відношенню до нового мистецтва світлопису, які впливали на характер творчої праці митця. Друга – безпосередні контакти фотографа з колегами по цеху, друзями, представниками фотомистецтва з різних країн. М. Грейм – фотограф-регіоналіст, який фіксував конкретний регіон України, його різноманітних мешканців та їх наповнене розмаїттям подій життя; предтеча величезної роботи з обґрунтування самотутності та своєрідності культури подільської землі, яку пізніше виконали науковці-україністи на початку ХХ ст. Унікальність його мистецького доробку – у свідомо спланованій, довготривалій роботі з фіксації кращих культурно-мистецьких об'єктів, ансамблів зодчества, панорамних видів, людей різних віросповідань і народностей тощо. Найбільші за чисельністю світлин

типологічні категорії: етнографічні типи населення, портрети та пам'ятки архітектури. Характерні художньо-композиційні особливості світлин фотомайстра: використання у знімках живописних ефектів на кшталт художників-імпресіоністів та пересувників; створення пейзажних і панорамних фото великого розміру; багатство жанрових сюжетів; впровадження у процесі фіксації пам'яток незвичайних ракурсів, кутової перспективи, високого та низького горизонтів; ретельна режисура павільйонних сюжетно-тематичних композицій; оспівування величних руїн та напівзруйнованих пам'яток минулого на Поділлі; застосування контрастних співставлень: чіткого і розмитого, великого й малого, шляхетного і жебрацького, красивого та гидкого, величного і принизливого, серйозного й гумористичного; перетворення світлин, власноруч доповнених детальними відомостями про зображену пам'ятку, на цінні фотодокументи джерельного характеру. Творчий доробок Михайла Грейма є достовірною візуальною інформацією



*Триумфальна брама Станіслава  
Августа кафедрального костела  
у Кам'янці-Подільському.  
Фото М. Грейма (з фондів бібліотеки  
Польської академії майстерності  
у Кракові)*

про архітектуру, людей та середовище минулого, а його знімки ексклюзивно цінним іконографічним, науковим і достовірним джерелом для багатьох вчених різних спрямувань.

Складні соціальні та політичні процеси, що відбувалися на землях України впродовж століть, зумовили руйнацію (свідому чи хаотичну) видатних архітектурних об'єктів. У цьому контексті маловивчена культурно-мистецька спадщина видатного фотохудожника має виключну цінність і здатна прислужитися в якості цінного іконографічного джерела для пам'яткоохоронної та реставраційної практики на Хмельниччині. Традиції видатних фотомайстрів минулого переймають сучасні фотографи Хмельниччини: Микола Іващенко, Ірина Пустиннікова, Юрій Савін, Олександр Солєнцов, Анатолій Іванов, Михайло Кац та ін.

Слід відмітити, що попри дуалістичний характер образотворчої спадщини, взаємозв'язок української і польської культур, ремінісценції нашарувань духовно-мистецьких надбань інших народів, що поєдналися у процесі створення пам'яток образотворчого мистецтва, вплив самотньої української духовності та культури був безперечним і виразно позначився на творчості художників і майстрів іноземного походження, котрі могли жити на теренах теперішньої Хмельниччини в другому і третьому поколінні. Саме ці родини стали певною мірою носіями і виразниками місцевої культури, насичуючи її досвідом і знаннями західноєвропейських художніх шкіл. Досить важко визначити саме українську лінію, а також чітко окреслити запозичення з інших культур. Образотворче мистецтво регіону розвивалося як єдиний живий організм, як частина живого процесу формування українського мистецтва. Воно виступає як складова цього гармонійного організму й увібрало в себе всі основні тенденції та закономірності розвитку світової архітектури, скульптури і декоративно-прикладного мистецтва, але водночас мало своєрідні завдання, способи та прийоми їх реалізації.



## Список використаних джерел

1. Вінюкова В. Кого у фортеці малював Тропінін? / В. Вінюкова // Подільнин. – 6 грудня. – 2002. – С. 3.
2. Гульдман В.К. Памятники старины в Подолии / В.К. Гульдман. – Каменец-Подольский : Тип. Подольского губернского правления, 1901. – 401 с.
3. Жаборюк А. А. Мистецтво живопису і графіки на Україні в I пол. і серед. XIX ст. – К., 1983. – 346 с.
4. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в 16-18 ст. / П.М. Жолтовський. – К., 1983. – 132 с.
5. Жур М. Фотографы и фотографические ателье в Российской Империи (до 1918 года), Fotografowie i zakłady fotograficzne w Imperium Rosyjskim (do 1918 roku) / М. Жур. – Харьков, 2007. – 49 с.
6. Журунова Т. Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля: Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://museum.vn.ua/articles/nesa/jurunova\\_t\\_kanon\\_manera\\_.html](http://museum.vn.ua/articles/nesa/jurunova_t_kanon_manera_.html)
7. Задорожнюк А.Б. Подільські цехи – школи ремісничого навчання у XIX на початку XX ст. / А.Б. Задорожнюк // Освіта, наука і культура на Поділлі. Збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 2007. – Т.9: Матеріали п'ятого круглого столу «Культура, освіта і просвітницький рух на Поділлі». – (512 с.). – С. 393-402.
8. Історія української архітектури / Ю.С. Асеев, В.В. Вечерський, О.М. Годованюк та ін.; за ред. В.І. Тимофійенка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.: іл. – Бібліогр. : с. 457-469. – 700 пр.
9. Кам'янець-Подільський історичний музей-заповідник (далі – КПМЗ). Книга Архібратства Святого Розарію з 1605 по 1910 рік. Рукопис. – КВ 75510. – КСП № 185. – 969 с.
10. КПМЗ. Podolsko-Kamienieckiej Dyeczezyi, Kościół Zakonny WW OO. Dominikanów Kamienieckich. – Рукописна книга за 1824 р. – КВ – № 69161. – СТП – № 481. – 32 с.
11. Лисий А. Нариси історії Мурафського костелу / А. Лисий. – Вінниця, 2000. – 144 с. – Бібліогр. : с. 140-143. – 300 пр.
12. Моздир М.І. Різьбярство і народна скульптура / М.І. Моздир, О.К.Федорук // Поділля. Історико-етнографічне дослідження. – К. : Вид-во незалежного культурного центру «Доля», 1994. – 550 с.
13. Муляр Л.В. Хмельницька школа-студія іконопису «Нікош»: її організація та діяльність / Л.В. Муляр // Вісник ХДАДМ, 2007. – № 11. – С. 81-88.
14. Осетрова Г. Іноземні художники на Поділлі / Г. Осетрова // Радянське Поділля, 1983. – С. 18-20.
15. Петров М. Б. Історична топографія Кам'янця-Подільського кінця XVII-XVIII (Історіографія. Джерела) / М.Б. Петров. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2002. – 384 с.

16. Пламеницька О.А. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / О.А. Пламеницька. – Кам'янець-Подільський : АБЕТКА, 2005. – 388 с. : іл. – Бібліогр. : с. 342-356. – 1000 пр.
17. Пламеницька О.А. Християнські святині Кам'янця на Поділлі / О.А. Пламеницька. – К.: Техніка, 2001. – 301 с. : іл.
18. Старий Заповіт // Біблія або Книги Святого письма Старого і нового Заповіту. – [Б. м.] : Українське біблійне товариство, 1991. – 959 с.
19. Трембіцький А.М. Екслібриси подільської родини Сіцінських-Січинських / А.М. Трембіцький // Освіта, наука і культура на Поділлі. Збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 2007. – Т.9: Матеріали п'ятого круглого столу «Культура, освіта і просвітницький рух на Поділлі». – (512 с.). – С. 380-392.
20. Урсу Н.О. Домініканський костюл у Смотричі на Поділлі / Н.О. Урсу // Культура народів Причорномор'я. – Сімферополь, 2002. – № 30. – С. 93-98 : іл.
21. Урсу Н.О. Кам'янецька ведута / Н.О. Урсу. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2000. – 40 с. : іл.
22. Урсу Н.О. Символіко-образні й художньо-композиційні особливості сакральної пластики домініканського костюлу в Кам'янці-Подільському / Н.О. Урсу // Наук. записки. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2001. № 2 (7). – С. 96-102 : іл.
23. Хмельниччина. Фотоальбом / Упор. М. Дарманський. – Пряшів, Словаччина : Чорлі – POLYGRAF, 1996. – 180 с.
24. Encyklopedia Popularna PWN. Wydanie piąte. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1982. – 912 s.
25. Garztecki J. Mistrz zapomniany. O Michale Grejmie z Kamieńca / J.Garztecki. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1972. – 407 s.
26. Hoppen J. Malarz Jan Prechtl – brat Józef od Św. Teresy / J. Hoppen // Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki i nauk w Wilnie. – Wilno, 1938/39. – Т. III. – S. 150-155.
27. Kołaczkowski J. Wiadomości dotyczące się Przemysłu i Sztuki w Dawnej Polsce / J. Kołaczkowski. – Kraków : nakł. M. Kański, 1888. – 744 s.
28. Kowalczyk J. Późnobarokowe Kościoły i klasztory diecezji kijowskiej i dekanatu braclawskiego / J. Kowalczyk // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków, 1998. – Cz. 3. – S. 19-43.
29. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów. – Warszawa, 1882. – t. III.
30. Sztuka Kresów Wschodnich. – Pod red. J. K. Ostrowskiego // Materiały sesji naukowej. – Kraków, 1996. – 400 s.
31. Szumił H. Sanktuarium Matki Bożej Latyczowskiej / H. Szumił. – Sandomierz, 1994. – 85 s.
32. Wołyniak (M. J. Giżycki). Wykaz klasztorów Dominikańskich prowincji Ruskiej / (M. J. Giżycki) Wołyniak. – Kraków, 1923. – Т. 2. – 278 s.
33. Zaleski W. ks. Święci na każdy dzień / ks. W. Zaleski. – Warszawa, 1995. – 893 s.



## Образотворче мистецтво Хмельниччини

1. Особливості фрескового живопису на теренах Хмельниччини в контексті розвитку сакрального мистецтва краю.
2. Національні та європейські риси в образотворчому мистецтві Хмельниччини.
3. Ведута в творчості вітчизняних та іноземних художників, що працювали на Хмельниччині.
4. Портрет як знакова складова образотворчого мистецтва Хмельниччини.
5. Натюрморт в мистецтві Хмельниччини.
6. Творчість В. Гагенмейстера, В. Розвадовського, Д. Жудіна, О. Грена, С. Кукурузи, З. Гайха, Д. Брика крізь призму розвитку європейських мистецьких стилів.
7. Художня школа на Хмельниччині як культурне та соціальне явище.
8. Іконопис Хмельниччини: традиції, новаторство, регіональна специфіка.
9. Витоки мистецтва різьбярства на теренах Хмельниччини.
10. Символіко-образні та стилістичні характеристики сакральної скульптури.
11. Медальєрна пластика на Хмельниччині.
12. Придорожня сакральна пластика: стилістика, типологія, формологія.
13. Меморіальна пластика краю, сепукральна скульптура.
14. Художня фотографія на Хмельниччині: передумови виникнення.
15. Творчість фотохудожника М. Грейма як документаліста та новатора.

# Розділ V

## Декоративно-прикладне мистецтво Хмельниччини

### 5.1. Кустарні промисли і реміснича діяльність регіону

Традиційні народні промисли на території нинішньої Хмельниччини частково представлені в різноманітних архівних джерелах, починаючи з XVI ст. Осередки утворювалися на основі праці окремих народних умільців, майстрів, які проживали в сільській та міській місцевостях, а також на базі цехових і ремісничих майстерень, де фахівці групувались відповідно до конкретного мистецького напрямку. Генеза та розвиток народного ужиткового мистецтва були пов'язані з наявністю природних матеріалів, які застосовувалися у виробництві, а саме: глини, лози, дерева, каменю, а також з місцевими традиціями, спадкоємністю поколінь умільців, побутовим та обрядово-звичаєвим призначенням використання творів. Народні умільці виготовляли певні речі для прикрашання житла, оздоблювали одяг, предмети домашнього вжитку. Окремі майстри виконували їх на замовлення своїх односельців та для продажу на місцевих ярмарках.

Поступово кустарні промисли і ремесла з обробки деревини, металу, каменю, глини, шкіри, вовни, волокна з допоміжних видів господарської діяльності перетворювалися в основні і зосереджувалися у тих майстрів, які досягали найвищої якості виконання. Майже кожне село, містечко мало своїх ковалів, гончарів, шевців, кравців, столярів, які виготовляли та оздоблювали вироби на замовлення.

Найбільш ґрунтовною роботою з історії цехового виробництва на Поділлі залишається дослідження Ю. Сіцінського «Матеріали з історії цехів на Поділлі», у якій автор дав розуміння поняття цеху, показав його зародження та розвиток, з'ясував основні віхи становлення майстра тощо. Дослідник розкрив своє бачення цехового укладу як професійної ремісничої організації, створеної для виконання, насамперед, виробничих функцій. На відміну від багатьох дослідників другої половини XIX ст., які бачили у цехах, головним чином, братські організації і говорили про штучність та негативність цехових організацій, Ю. Сіцінський на прикладі подільських цехів довів, що вони були «професійними школами, де ремісники отри-

мували хороші вміння та належну виправу». Воднораз, дослідник не заперечував і братської функції цехів, спрямованої на забезпечення релігійно-моральних цілей.

Найвагомішою постаттю серед дослідників цехового ремесла у 20-30-і рр. ХХ ст. був П.В.Клименко. Науковець вказував, що «цехова майстерня була разом з тим і ремісничою школою». Невелику розвідку ремісникам-ювелірам Кам'янця-Подільського початку ХХ ст. присвятила Н.Коцюбанська. Вказуючи на давні традиції цехового учнівства в середовищі кам'янецьких ювелірів, дослідниця основну увагу звернула на вивчення технологічних прийомів місцевих майстрів та з'ясування асортименту їхніх виробів. На початку 90-х років ХХ ст. проблема вивчення цехового виробництва та різних пов'язаних із ним аспектів привернула увагу й О.Пошивайла, С. Боньковської, В. Балушка, Я. Кіся та ін.

Архівні матеріали з фондів державного архіву Хмельницької області дозволяють значно доповнити наші уявлення про цехові організації вказаного періоду. Надзвичайно інформативним щодо ремісничого життя подільських ремісників другої половини ХІХ ст. є фонд Кам'янець-Подільської ремісничої управи (Ф.307), який містить документи від часу ліквідації окремого цехового устрою в місті у 1888 р.



*Кам'янець-Подільська художньо-реміснича майстерня на 11-й Всеросійській кустарній виставці (м. С.-Петербург, 1913)*

Цехова документація та дослідження істориків свідчать, що цехові організації об'єднували три категорії ремісників: майстрів, підмайстрів та учнів. Лише майстер був повноправним членом цеху, а дві інші категорії

залежали від цеху і майстра. На початку XIX ст. правила учнівства регулювали цехові статuti. Зокрема, статут кам'янецького цеху олійників та гончарів рекомендував кожному, хто бажав навчатися згаданим ремеслам, протягом двох тижнів ознайомитися із ремеслом. Якщо кандидат все-таки виявляв бажання навчатися далі, то мав внести до цехової скриньки один злотий і цілий рік перебувати у свого майстра в науці. Пройшовши науку, учень зобов'язувався внести до цехової скриньки ще три злотих. Якщо хтось з підмайстрів бажав стати майстром, йому необхідно було спочатку звернутися до міського уряду, показати папери, що засвідчують його походження, а якщо він не місцевий, то прийняти міське право.

Кандидат на майстра повинен був «виявити досконалість у науці свого ремесла», за приєднання до цеху сплатити чотири злотих і на суму, не більшу за 24 злотих, влаштувати цехову учту – «коляцію». Статут містить також статті, що полегшують вступ до цеху дітей майстрів, які при записі мали сплатити лише вступний внесок. У приватновласницьких цехах Городка та Смотрича зберігався звичай, щоб новоприйнятий кандидат в учні роздавав пиво для учти. Вказана традиція була святом прийому до цеху нового братчика. Разом з тим, статут миньковецьких цехів забороняв «учти», оскільки власник бачив у цьому дійстві шкідливу для цехового укладу практику «пиятики».

З 40-х рр. XIX ст. вплив цехового уряду на життєдіяльність цеху зменшується. На перший план виходить реміснича управа, яка перетворюється на орган адміністративного нагляду за цехами. На прикладі ювелірного виробництва також видно, як з 40-х років XIX ст. розширюється соціальна база цехового ремісництва. Впродовж 1841-1845 рр. свідоцтва на право займатися ювелірним ремеслом отримали 75 майстрів із Кам'янця-Подільського, Вінниці, Тульчина, Гусятина, Городка, Браїлова, Бару, Летичева, Літина та інших подільських міст і містечок. Усі новозаписані майстри були іудейського віросповідання. Кам'янецькі ювеліри тих часів поділялися на срібників і злотників. Срібники виготовляли різноманітні речі із срібла: столові сервізи, вази, канделябри, шати на ікони, потири (чаші для причастя) для церков та костелів, речі для єврейського ритуалу, тощо. Злотники працювали виключно із золотом, задовольняючи «розкішні примхи пишної околичної шляхти». Кам'янецькі майстри були досить вправними ювелірами і володіли такими технічними прийомами, як чеканка, відливка, гравірування, знали техніку черні та золочення.

Якщо на початку XIX ст. правила учнівства і становлення майстра регламентували цехові статuti, то з 40-х рр. XIX ст. в Подільській губернії набирають чинності російські закони. Правила функціонування ремісничих організацій були сформульовані в законах Російської імперії, серед яких «Ремісниче положення 1785 р.» та «Статут цехів 1799 р.».

Запроваджуючи цехові організації, російська влада намагалася зробити їх не лише виробничими закладами, а й знаряддям морального впливу на ремісників. З цією метою усередині XIX ст. почалося утворення братських установ. Варто зазначити, що в центральних регіонах імперії такі організації не набули широкого розвитку. На Хмельниччині ж, де цехові і братські традиції налічували сотні років, новий почин російських властей ліг на благодатний ґрунт.

Нове життя братствам дав закон 1864 р., який затвердив положення про заснування православних церковних братств. Тема братств набула популярності в церковній полеміці 60-80-х рр. XIX ст. Запровадження братств на Поділлі – не нове явище, а є відновленням старих братств, які існували тут раніше. Це підтверджується надзвичайно швидким зростанням кількості братств на Поділлі у 60-х рр. XIX ст., яких у 1868 р. діяло близько 1000. У Кам'янці, при Іоанно-Предтеченському братстві, функціонував притулок для хлопчиків-сиріт та вихідців з найбідніших християнських родин, у якому, окрім навчання грамоти, вивчали ремесла – чоботарське та столярне. Для навчання цим ремеслам братство наймало кращих майстрів міста. Майстри отримували від братства платню та



*Кам'янець-Подільська художньо-реміснича майстерня.  
Всеросійська виставка. (м. Київ, 1913)*

безкоштовне житло при школі. При майстрові знаходилося два підмайстри, що постійно працювали у школі. Залежно від замовлень, прийнятих школою, кількість підмайстрів могла змінюватися. Замовлення приймалися від жителів міста як для практики вихованців, так і для отримання прибутку. Окрім роботи на замовлення, вихованці самі виготовляли меблі для школи, а чоботарська майстерня повністю задовольняла попит братської школи. Братство давало дітям з православних родин можливість отримати «професію і з часом скласти конкуренцію єврейській монополії у ремісничому виробництві».

Вихованці ремісничої школи при Іоанно-Предтеченському братстві навчалися ремеслу зранку – з 8 до 13 год., а з 15 до 18 год. – проводилися уроки у братській школі. У 1867 р. у вказаній ремісничій школі столярній справі навчалося 17 хлопчиків, а чоботарській – 24. За своєю структурою братство при кам'янецькому кафедральному соборі у 1865 р. нагадувало організацію ремісничого цеху. На чолі братства стояв виборний старшина і два товариші, також виборні. Братство мало свою хоругву із зображенням храмового святого, своїх 12 воскових свічок, окрему скриньку в храмі та печатку. Воднораз, основною школою навчання ремісничим професіям залишалися цехи. На прикладі найбільшого за чисельністю цеху в Кам'янці-Подільському – шевського, добре простежується система цехового учнівства. Впродовж 1861-1886 рр. цех визволяв з учнів щорічно біля десяти підмайстрів, підготувавши за вказаний період близько 180 ремісників. Навчання тривало, згідно письмових угод, від 2,5 до 5 років. Через зазначений термін майстер зобов'язувався видати своєму учневі свідоцтво підмайстра. Переважна кількість учнів походила із кам'янецьких міщан. Однак, траплялися вихідці із селян навколишніх сіл та міщан з інших міст. Зокрема, у 1861 р. майстер Михайло Стефановський визволив мешканця м. Любліна Якова Дузинкевича. В кам'янецькому чоботарському цеху навчалися вихідці з Хотина, Збрижа, Кривчика, Дунаєвець, Кузьмина та інших місць.

Документи фіксують значну кількість в краї цехових ремісників столярної справи. Упродовж 1863-1884 рр. кам'янецьким столярним цехом було підготовлено біля 70 підмайстрів з різних столярських спеціальностей: фортепіанних, меблевих, декоративного різьблення і золочення, стельмахів, бондарів, ремісників дерево-токарських справ. Цехи залишалися масовою школою ремісництва. Проте, будучи в повній залежності від майстра, учні часто зазнавали утисків. У 1880 р. кам'янецький міщанин Іван Харків віддав 15-річного сина Олексія в науку до фаєтонного майстра Черкавського на 5 років, на повне утримання майстра. Однак, як зазначав Іван Харків, майстер сина не годував і не одягав, через що син часто хворів. У 1884 р. батько забрав сина від майстра, чим порушив умови договору про п'ятирічне навчання сина. За рішенням ремісничої управи, на майстра і на батька був накладений штраф у розмірі 30 крб.,

з умовою виплати 15 крб. майстром за те, що не утримував учня, і 15 крб. батьком – за те, що забрав сина з навчання раніше визначеного угодою терміну.

Членами подільських цехів були і ремісники із сусідніх губерній, і навіть іноземні піддані. Так, серед кам'янецьких ювелірів у 1847 р. названо Гдаля Табачника, який отримав ремісниче свідоцтво в Одесі, та майстра золотих справ, пруського підданого Ігнатія Седлячика. У 1882 р. до кам'янецької ремісничої управи звертався австрійський підданий Антон Генних з проханням випробувати його у слюсарній справі, видати свідоцтво, дозволити відкрити слюсарню майстерню та стати майстром місцевого слюсарно-ковальського цеху. Комісія із майстрів слюсарного цеху в присутності представників ремісничої управи встановили, що А.Генних – відставний солдат австрійської армії – був підмайстром і знаним за кордоном майстром римо-католицького віросповідання. За період проживання в Кам'янці поводив себе гідно, а тому може бути членом цеху та отримати право встановити вивіску про своє ремесло. Проте декілька майстрів заявили, що мають свідчення про несумлінну роботу Генниха в м. Хотині. Лише після отримання відповіді на запити від хотинської ремісничої управи та хотинського поліцмейстера про те, що Генних «в Хотині вів себе чесно, роботу знає, завжди вчасно виконував замовлення», вказаний майстер був прийнятий до кам'янецького цеху. У 1893 р. Антон Генних був вже кам'янецьким ремісничим старшиною. У 1895 р. свідоцтво майстра булочно-кондитерського ремесла кам'янецького пекарсько-кондитерського цеху отримав турецький підданий Ідріс Халіл Огли.



*Печатка столярного цеху в Кам'янці-Подільському*

Іноземцям, які не належали до місцевих цехів, було заборонено займатися виробництвом. У 1880 р. ремісничий голова Мамроцький звертався до кам'янецького поліцмейстера з проханням вислати на батьківщину, до Австрії, двох євреїв-стельмахів, які поселилися на околиці міста і, не будучи членами міського цеху, займалися ремеслом. Цехові майстри через ремісничу управу намагалися перешкодити роботі позацеховим ремісникам. У 1899 р. майстер прального цеху повідомив до управи на кам'янецьчанина Шермана, який, не маючи свідоцтва і не будучи майстром цеху, відкрив у своєму будинку пральню і розмістив вивіску «Прачечная З. Шермана».

Обов'язковою умовою для легального заняття в містах виробничою діяльністю була приналежність виробника до одного із місцевих цехів. Цей факт яскраво ілюструє доля одного із організаторів кам'янецької

промисловості Фрідріха Крама. Судячи із ремісничої документації, Крам, будучи вже власником заводу, залишався членом ремісничого цеху. Зокрема, у 1899 р. він повідомляв ремісничого голову про набір на своє підприємство шести учнів, за яких сплачував до ремісничої управи встановлений внесок. Отже, система учнівства на заводі Ф. Крама відповідала цеховим правилам, а учні проходили за цеховою документацією.

Використовуючи своє посередницьке положення між урядом і ремісниками, управа стояла на охороні цехової виробничої монополії. Передусім такі дії управи можна пояснити її зацікавленістю в збільшенні прибутковості цехових організацій. Реміснича управа контролювала записові книги усіх ремісничих цехів. За період 1888-1894 рр. у книзі кам'янецької ремісничої управи було записано: у 1888 р. – 18 учнів до майстрів чоботарського, каретного, шорного, столярного та слюсарного ремесел; у 1889 р. – 24 учні до майстрів чоботарського, кравецького, «масового мистецтва», столярного, перукарського мистецтва, різницько-ковбасного, «швейного на машинці мистецтва», каретного, токарного, стельмашного ремесел; у 1890 р. – 23 учні до майстрів стельмашного, ковальського, каретного, чоботарського, слюсарного, столярного ремесел; у 1891 р. – 22 учні до майстрів столярного, чоботарського, ковальського, каретного, слюсарного, міднярського, кушнірського ремесел; у 1892 р. – 17 учнів до майстрів ковальського, каретного, кушнірського, чоботарського, слюсарського, токарського, пекарського ремесел; у 1893 р. – 17 учнів до майстрів слюсарного, кравецького, чоботарського, ковальського, пекарського, каретного, обійницького ремесел. У 1894 р. вказано лише два учні чоботарського ремесла.

В 1888 р. в західних губерніях України був ліквідований цеховий устрій, а замість нього запроваджено спрощене ремісниче управління. Із занепадом цехових організацій спостерігається погіршення фахової підготовки майстрів. До ремісничої управи часто надходили скарги на неякісну роботу окремих ремісників. Для перевірки скарг створювалися спеціальні комісії із досвідчених майстрів певного ремесла, які розглядали неякісний виріб і виносили рішення. Так, у 1891 р. кам'янецьчанин В.Шабловський скаржився до ремісничої управи на кравця Мошку Горбмана, який, взявшись виготовити із матеріалу замовника тепле пальто на хутрі, повністю зіпсував матеріал. Замовник вимагав відшкодувати йому вартість матеріалу (14 крб.) та заплачені за роботу гроші (8 крб.).

Створена для розгляду ситуації комісія встановила, що «пальто зіпсоване і переробці не підлягає». З цього приводу було прийнято рішення, що, згідно із ремісничим законодавством, майстер Горбман мусить повернути замовнику 22 крб. та заплатити до ремісничої каси штраф 5 крб. У тому ж році до ремісничої управи зверталася дворянка Марія Жаборовська із скаргою на ювелірного майстра Шера, який, отримавши за



ремонт золотого годинника 10 крб., роботу не виконав. Замовниця просила призначити комісію для оцінки роботи вказаного ювеліра і передати роботу іншому майстру.

Неодноразові скарги поступали і на майстра іконостасів Андрія Іваницького, який називав себе купцем Іваницьким. Виготовляючи в селах Подільської єпархії церковні іконостаси, він часто не виконував підрядні умови, на що скаржилися селянські товариства. На основі резолюції подільського єпископа від 11 листопада 1891 р. було оголошено всьому духовенству єпархії, «щоб на майбутнє згаданого майстра Іваницького ніхто не допускав до церковних підрядів, під загрозою покарання».

У 1895 р. до кам'янецької ремісничої управи звертався місцевий землемір Іван Пилик зі скаргою на майстра Іделя Москаля, який, взявшись покрити бляхою його будинок на Польських фільварках, роботу не виконав, пошкодивши усі 120 листів бляхи. Реміснича управа провела розслідування і з'ясувала, що Ідель Москаль, сатанівський міщанин, був підмайстром кам'янецького мідно-бляхарського ремесла і на самостійну роботу права не мав. Невмілого ремісника із цеху виключили, однак, на думку членів управи, «замовник повинен був звернутися до цеху і з'ясувати, кому доручає відповідальну роботу». Траплялися випадки, коли із цеху виключали за погану поведінку і несумлінну роботу. Зокрема, у 1890 р. майстри кам'янецького цеху бляхарського та мідницького ремесел вирішили виключити із майстрів міщанина м. Хотина Меєра Ройзмана, який, «будучи у молодих літах, погано знає ремесло, свариться із старшими майстрами, зменшує ціни на роботу та ін.». Реміснича управа затвердила цехове рішення і направила до поліцейського приставу прохання відібрати у вказаного майстра цехове свідоцтво. Свідоцтво було відібране і підшите до цехової документації. Цехи, як організації ремісників, були ліквідовані на території Подільської губернії у 1902 р., однак в багатьох містах і містечках продовжував існувати розподіл на цехи та уособлення певного ремесла, причому окремі ремесла мали своїх цехмістрів.

Таким чином, у ХІХ – на початку ХХ ст. ремісничі цехи продовжували залишатися єдиними виробничими школами ремісничої майстерності.

Водночас, контроль цеху за учнівством – основна відмінність старої системи навчання від запровадженої у 40-х рр. ХІХ ст. нової системи



*Печатка цеху «сапожників»: у центрі розміщено чобіт, перехрещені молоточки на фоні лаврового вінка, утвореного двома гілками; напис друкованими російськими літерами по колу: ПЕЧ. КАМЕН. КУЗНЕЦКО-СЛЕСЕРС. ЦЕХА*

підготовки учнів. Згідно з російськими законодавчими нормами, запис до цеху переходив до компетенції ремісничої управи і переставав бути функцією цеху. У цей час занепадає і повністю зникає одна з категорій цеху – підмайстри, домінуючими категоріями стають майстер і учень, причому останній отримує статус найманого робітника майстра. Протягом досліджуваного періоду на теренах Подільської губернії основними центрами підготовки ремісників залишалися кам'янецькі цехи, а Кам'янець-Подільський продовжував бути важливим осередком ремісничої діяльності, де проходили навчання ремісники не лише з Поділля, а й з інших регіонів України та з-за кордону.

Аналіз цехових організацій і окремо працюючих майстрів доповнюють печатки, сфрагістичні й геральдичні знаки та рельєфні зображення, що використовувались для ідентифікації та підтвердження статусу фахівців.

Сфрагістику й геральдику краю, як і українську взагалі, можна поділити на чотири періоди: доросійський, російський, радянський та сучасний (український). Перший період суто природно стосується часів Русі, давньої Литовської держави, Речі Посполитої, Золотої Орди, Кримського ханства, а також земель Вольностей Війська Запорізького. Усі перелічені державні формування мали системи власних символів.

Найвідомішими символами доби Середньовіччя, що дійшли до нас, є герби міст, жалувані польськими королями, та козацькі сотенні, паланкові і цехові печатки. Сфрагістика і геральдика – дві науки, як допоміжні історичні дисципліни (перша вивчає печатки, а друга – герби), тісно пов'язані і взаємно доповнюють одна одну. Для прикладу візьмемо печатки та герби козацької старшини, гетьманів, шляхти, князів та духовенства, ремісничих цехів.

Серед різних зразків української символіки XVIII сторіччя на печатках звертають увагу на себе зображення кози, косулі, коня, левів, орлів. Найуживанішим знаком на подільських печатках є сонце з 16 променями, аналогічне сонцю з герба міста Кам'янця-Подільського. Зустрічаються й двоголові орли (як запозичення – росіян у візантійців, українців – у скіфів).

Так, Ю.Й. Сіцінський вказував, що «в Кам'янці-Подільському, колишній столиці Подільського воеводства, цехи з'явилися дуже рано, як результат отриманого магдебурзького права, ще в кінці XIV ст. при Подільських князях Коріатовичах».

Упродовж багатьох століть майдан середмістя Кам'янця-Подільського був найбільш пожвавленим місцем. Юхим Сіцінський у книзі «Місто Кам'янець-Подільський» подає мальовничий опис Польського Ринку в минулі часи: «Раніше тут, на центральній площі, стояли дерев'яні крамниці-будки з різним дріб'язком, галантерейним, бакалійним та іншим товаром: в будках на відкритому повітрі різні ремісники займалися своїм ремеслом – шили нове, лагодили старе, бляхарі виготовляли кухлі, лійки, коробки і тут же їх продавали, мідники лудили самовари і каструлі, шевці лагодили старі чоботи, а біля них стояв в одному старому чоботі той, чий

кобіт латали; тут же товчок, чи так звана «тандита», склади різних старих речей, цілі купи старого одягу і білизни; євреї «тандитники»-лахмітники з різними «жечами» шастали і пропонували кожному перехожому свій товар; тут же по рундуках продавалися харчі: торгівки-міщанки у великих глечиках, обгорнутих брудним ганчір'ям, пропонували гарячі страви: восени тут лежали на землі цілі гори кавунів, яблук, слив і таке інше; нарешті, тут була стоянка «біржа» візників з важкими парокінними фаетонами, і тут тулилися «дригі»-носильники і усякий чорноробочий люд, що шукає собі роботи. І все це уміщалося на площі дуже малих розмірів».

В архівних справах збереглися документи з печатками ремісничих цехів. Мережа ремісничих цехів у Кам'янці була потужною і часто правила за взірць для інших міст і містечок на Поділлі. Печатки кам'янецьких цехів були відомі й за кордонами країни. Довіра до виробів та документів, скріплених печатками, була повною, оскільки кожний цех дбав про власну репутацію. Ще тоді, у ХІХ ст., Ю.Й. Сіцінський писав, що «тепер всього цього немає. Кам'янецька реміснича управа закрита вже два роки, а разом з нею були закриті і цехи; їх прапори, печатки і архіви були передані в міську управу». За даними печатками можна було фіксувати кількість ремісничих цехів у Кам'янці-Подільському. Вірменське ремісництво не досягло в Кам'янці такого великого розвитку, як торгівля. Ремісники були менш заможними, порівняно з основною масою вірменського населення, що займалося торгівлею. Особливо помітних успіхів вірменські ремісники досягли в ювелірній справі та шкіряному виробництві. Вони входили до складу ремісничих цехів, мали право продавати свої вироби на ринках. Наявність у Кам'янці великої кількості вірменських церков, житлових будинків та військових укріплень свідчить про те, що в місті було багато вправних каменярів та каменотесів. Вірменські будівничі славилися по всій Західній Європі.

Найпоширенішими художніми промислами та ремеслами у ХVІІ-ХІХ століттях на території Подільського воєводства, а пізніше Подільської губернії, яка утворилася у 1795 році і до складу якої входили 10 волостей, були: гончарство, ткацтво, лозоплетіння, вишивання, різьблення деревини, писанкарство, ковальство, плетіння з соломи, лози, очерету. В сільській місцевості спеціальних приміщень для занять художніми промислами та артільної системи не існувало. Майстри виготовляли свої вироби в домашніх майстернях, для чого використовували окремі кімнати житла чи надвірних будов. Існуючі в містечках майстерні ремісників не перешкоджали виробництву сільськими майстрами порівняно недорогих речей декоративно-прикладного значення. Великий вплив на створення і функціонування осередків ремесел мали родинні традиції. Батьки працювали разом зі своїми дітьми, передавали їм основи технології, секрети майстерності, а ті, в свою чергу, продовжуючи виробництво, привносили до виробів нові відтінки та елементи.

Паралельно світському у численних храмах (православних, католицьких, іудейських) краю створювалися видатні зразки декоративно-прикладного мистецтва сакрального характеру (літургійне начиння, вбрання священників, тканинне, металеве та дерев'яне оздоблення інтер'єрів та ін.), творці яких, на жаль, залишались анонімними.

Декоративно-прикладне мистецтво почало активніше розвиватися в другій половині XIX – початку XX ст. в умовах певної конкуренції з промисловим виробництвом. У 1909 р. жіночим гуртком «Робота» в Кам'янці-Подільському було проведено виставку домашніх промислів, а в 1910 році у Проскуріві (нині Хмельницькому) відбулася сільськогосподарська виставка, під час якої у відділі кустарної промисловості були представлені експонати різних видів ткацтва, вишивки, гончарства з половини губернії. Завдяки цим виставкам було звернено увагу земства на кустарні промисли з метою покращення їх становища. Подільський губернатор звернувся до земської управи з проханням підняти питання про скликання з'їзду кустарних майстрів, на якому б намітилися головні заходи щодо сприяння розвитку місцевої кустарної промисловості. Управа, в свою чергу, винесла на розгляд II земського зібрання в липневу сесію 1912 р. детально опрацьовану доповідь, метою якої було детальне ознайомити з економікою і технікою кустарних промислів. Окрім того, управа виступила за проведення кустарних виставок і на витрати по збору експонатів виділила 550 карбованців. Ці заходи сприяли підтримці промислів. Однак Перша світова війна призвела до їх значного сповільнення.

За часів радянської влади уряд звертає увагу на розвиток промислів і ремесел, але як на окремі види мистецтва. В першій половині XX ст. промислові вироби дещо витісняють кустарне виробництво. На території сучасної Хмельниччини гуртовий характер виготовлення художніх виробів не набув поширення. Предмети декоративно-ужиткового призначення в основному створювалися окремими майстрами або сім'ями.

У записках Кам'янець-Подільського інституту народної освіти дослідник В. Геринович відзначав, що у 30-х роках XX ст. «Найбільше... розвинений промисел ткацький, шевський, дерев'яний і ковальський, менше кравецький, кушнірський, гончарський, шкіряний... Ткацький промисел дуже популярний, немає майже ні одного населеного пункту, де б не було ткачів... Шевство поширене найбільш у Смотричі, Дунаївцях, Сокільці, Старій Ушиці, Калюсі. Гончарський промисел концентрувався головне у двох районах: Зінківським і Смотрицьким... Каменярський промисел поширений на Ушиччині, виробляють комини, точила, бруски, пам'ятники, жолоби, хрести та мацейви (єврейські кам'яні пам'ятники). Дерев'яний промисел розвинений найбільше на Ушиччині, продукція: сани, вози, бочки, вулики, сита, ложки, ярма, екіпажі».

Значну роль у популяризації народного і розвитку декоративно-прикладного мистецтва зіграли рисувальні класи, пізніше художньо-промислова школа, а

згодом технікум, засновані у Кам'янці-Подільському. Особлива заслуга у створенні класів в 1905 році належить художнику, одному з організаторів пересувних художніх виставок в Україні, В. Розвадовському (1875-1943). Школа та інтернат для сільських дітей утримувалися на власні кошти земства і підпорядковувалися Імперській Академії мистецтв у Петербурзі. У 1908 році рисувальні класи було реорганізовано на художньо-ремісничі майстерні, підпорядковані Міністерству торгівлі і промисловості в Москві, очолювати які запросили петербурзького художника-кераміста М.Ф. Роота. У 1913 році майстерні експонували на Всеросійській кустарній виставці керамічні вироби учнів, начерки, рисунки, креслення. В грудні 1913 року відбулася виставка в Кам'янці-Подільському, на початку 1914 року – в Берліні, в березні 1914 – в Ліоні. 1 листопада 1916 року, ще до революції, завідувачем майстерні було призначено В. Гагенмейстера, котрий керував закладом до кінця його існування (1933). Саме з іменем митця пов'язано піднесення цього культурного осередку.

При школі існував фонд, що складався із зібраних творів ужиткового мистецтва: килимів, гончарних виробів, бісерних прикрас, писанок, паперових квітів та витинанок, гутного скла, одягу, вишивок тощо. Ця збірка в деяких випадках виступала в якості натюрмортного фонду. При малюванні раритетних предметів у натюрмортах відбувався процес накопичення навичок малювання, вивчення характерних для Поділля форм, пропорційних співвідношень, кольорової гами та ін. Цікавими були копії настінних розписів та зразків народного мистецтва, які не можна було долучити до фонду. Матеріали слугували нескінченним джерелом натхнення у період навчання у класах. Зібрані замальовки опрацьовувалися і видавалися силами школи. Детально фіксувалося традиційне подільське національне вбрання, принципи його оформлення, історія походження, залежність від історичних умов. В архівах Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» збереглися паперові копії, де викладачами та учнями зображувалися сільські жінки й дівчата в народному одязі з прикрасами. У школі влаштовувалися експозиції зібраних, скопійованих та творчо опрацьованих зразків та композицій. Мистецьке життя Хмельниччини отримало новий імпульс, з'явилися окремі видання та публікації у періодичній пресі, присвячені відродженню традиційних ремесел в регіоні.

Значні зміни в розвитку народних художніх промислів відбулися після виходу Постанови радянського уряду «Про народні художні промисли» від 17 лютого 1975 р., у якій містилося ряд суттєвих положень та вимог, що визначали майбутнє народного мистецтва. В ній вказувалося, що поряд з науково-теоретичним аспектом справа народних художніх промислів має велике економічно-виробниче значення, а недовантаженість сільського населення взимку, наявність місцевої сировини і традиції її обробки створюють найширші можливості для їх розгортання. В усіх областях було передбачено проведення науково-практичних конференцій, а з метою популяризації кращих зразків народного мистецтва видавалися альбоми, листівки про різні його види.

## 5.2. Види декоративно-прикладного мистецтва

Народне мистецтво не знає відірваних від побуту форм. Воно існує не само по собі, а тісно зв'язано з усім побутом, наскрізь просочило його і в тій чи іншій мірі відбилося на всіх сторонах життя народу. Воднораз серед елементів культури воно виділяється особливістю, суттєво важливою для етнології та мистецтвознавства при вивченні побуту народів, що досягли високого рівня розвитку. Так, основні форми побуту, розвиваючись в однакових природних умовах з родинними культурами, залежать, головним чином, від цих умов, поступово втрачаючи національні та місцеві особливості. Водночас, народна художня творчість, як елемент більш рухливий, знаходиться у більшій залежності від культурних впливів ззовні і, яскравіше відображає їх, дає більше матеріалу для роздумів про ступінь і значення кожного з них в культурному розвитку даного народу.

Хмельниччина відома виробами з художньої обробки деревини, металу, шкіри, плетіння з природних матеріалів, гончарства, кераміки, вишивання, ткацтва, килимарства, писанкарства, декоративного розпису, бісероплетіння, витинання з паперу тощо.

**Гончарство** розвивалося в місцевостях, де видобувалася відповідна для цього промислу глина. На території Хмельниччини збереглися поклади білої глини на околиці Кам'янець-Подільського, чорної – у Меджибожі Летицького, червоної – у Смотричі Дунаєвецького районів. Осередками гончарного промислу були Смотрич, Городок, Купин, Заміхів, Миньківці, Зінків, Митківці, Шрубків, Миколаїв, Сатанів, Адамівка, Кам'янець-Подільський. В кінці XIX ст. у Проскурівському повіті гончарством займалося 10 дворів (12 майстрів), в Ушицькому – 150 дворів (277 майстрів), у Летицькому – 410 дворів (521 майстер), у Кам'янецькому – 46 дворів (53 майстри). За кількістю майстрів на початку XX ст. губернія займала перше місце в Україні (2850 чол. зі 15073 чол. з усієї України). Наприкінці ж XX ст. кераміку Хмельниччини представляли 27 гончарів, найбільша кількість – 7 гончарів з с. Адамівка Віньковецького району. Перша згадка про адамівських гончарів зустрічається в архівних документах XV століття. Як окреме село Адамівка виділилася у другій половині XVIII ст. Населення села мало дуже малі земельні наділи, і тому заняття гончарством набуло масового характеру. До 1917 року в селі гончарством займалися біля 200 сімей, приблизно 600 робітників, причому це було їх головним заняттям. Глину добували у спеціальних шахтах, які



*Корона Тори середини XIX ст. з Великої синагоги Кам'янець-Подільського*

інколи знаходилися на глибині 20 метрів і закладка такої шахти коштувала 30 крб. За рік з неї вибирали 3 тисячі підвід глини, а з однієї підводи виходило 350 горщиків. Розмальовувався посуд брунатно-фіолетовою глиною (червінню), яка добре виділялась на жовтому тлі, за допомогою тоненької щіточки (описки). Верхня частина посудини прикрашалася рядочками дрібного геометричного орнаменту, над яким розміщувалися фігури тварин і птахів. Нижня частина, а також стінки мисок – лише стилізованим зображенням тварин і людських фігур.

Подекуди така традиція порушувалась – по всьому полю стелився виткими лініями барвистий квітковий орнамент. Вироби місцевих гончарів збувалися на ярмарках і базарах: від Старокостянтинова на півночі, Могилева-Подільського на півдні, Базалії, Купина на заході та до Бару на сході. Найбільш відомими гончарами Адамівки були Стах Бугаз (1848-1929), Яків Бацуца (1854-1932) та його дочка Олександра Пиріжок (1893-1976). Адамівський посуд знаходив своїх шанувальників у багатьох губерніях царської Росії, у Москві, Петербурзі і навіть в Румунії. Знаменитий майстер Яків Бацуца надіслав свої вироби в 1914 році до Петроградського музею етнографії і одержав 30 рублів золотом. Його дочка Олександра Пиріжок стала гідною продовжувачкою батьківського ремесла. Її діяльність як заслуженого майстра народної творчості УРСР – це ціла епоха в історії художніх промислів Поділля.



*Блащук Н.В. Рушник  
«Молитва». Вишивка  
(м. Кам'янець-Подільський)*

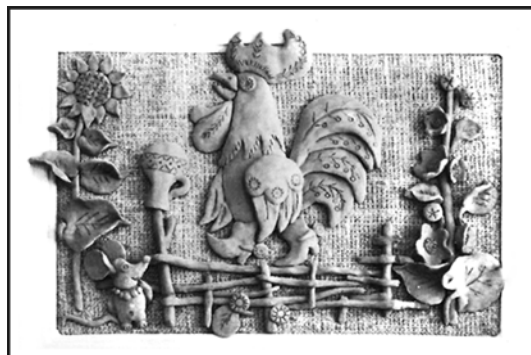
Вироби майстрині експонувалися на численних виставках, зберігаються у багатьох музеях України і в музеї Санкт-Петербургу поряд з батьковими. У восьмидесятирічному віці майстрині не стало і, на жаль, спадковість у ремеслі на цьому перервалася. Певний час в Адамівці активно і плідно працювали гончарі Г.М. Гаврилюк, Г.Д. Шевера, І.І. Матушак, М.О. Зо-зуляк, Г.І. Пушкар.

Найвідомішими були сатанівські гончарі, цех яких утворився у XVI ст. Вони виробляли горщики, глечики, ринки, миски, макітри, вазони, підсвічники, дитячі іграшки. Своїми виробами майстри забезпечували потреби містечка, а також вивозили їх на ярмарки в міста Подільської губернії та за її межі, оскільки через Сатанів проходив торговий шлях з Галичини до Києва.

Особливе місце займала кераміка, яку виготовляли в Зінькові Кам'янецького повіту і яка не мала на той час аналогії не лише в Україні, а й у сусідніх країнах. Вона тонка, легка, природного жовто-рожевого

кольору, не вкрита поливою. Форми її були витончені й різноманітні. Візерунки наносилися на верхню половину посудини коричневою глиною, і являли собою нанесені кругами геометричні орнаменти, під ними дрібні фігурки тварин, на нижній частині посудини і на стінках мисок розкидані більші фігурки тварин та людей.

Містечко Миньківці, як керамічний осередок мало досить давні традиції: вже у XVI-XVII ст. тут існував гончарний цех, про що писала авторка історико-етнографічної праці про подільську кераміку Лідія Мельничук, яка навіть віднайшла в архівах текст панських привілеїв миньковецькому гончарному цеху. У Миньківцях виробляли в основному миски й полумиски, а також іграшку, яку, зокрема баринь, згадує О. Прусевич: «Человеческие фигуры на игрушках принадлежат к очень



*Буртна Н.Г. Запіє півень чи ні –  
а ранок все одно буде.  
Кераміка (м.Хмельницький)*

редким формам в Подольской губернии. В настоящее время их делают только в Миньковцах Ушицкого уезда. Изображая женскую фигуру с собачкой или ребенком, или с курицей под мышкой, деревенский скульптор, наверное, не мог сам удержаться от смеха: так много в формах и позе чувствуется юмора и иронии».

Переважна більшість миньковецьких мисок і полумисків із колекцій музеїв та приватних зібрань датується початком ХХ ст. – 1930-ми роками. Лише окремі згодом

можна віднести до повоєнного часу. Щодо характеру форм мисок, то найближчі аналогії демонструє Смотрич: в обох осередках стінки разом із денцем наближені до напівсфери. Але смотрицька миска має вінця з характерним потовщенням в основі: вони потовщені трохи і відігнуті, найчастіше пласкі або ледь помітно заокруглені. У Миньківцях вінця без потовщення, заокруглено відігнуті й трохи опущені вниз. Форма полумиска типова для подільського регіону: заокруглені в нижній частині стінки вгорі широко розгорнуті під кутом. У Миньківцях бачимо лише центричні композиції і переважно геометричний орнамент, тоді як у вертикальних і асиметричних композиціях смотрицьких майстрів є зображення пташки в оточенні рослинних мотивів, риби, гілки, пальмети, «сосонки», квіти, велике листя тощо. У Миньківцях, на відміну від Смотрича, ніколи не робили, так званих, «смугастих мисок», не було «мармурування» тощо. Водночас, у Смотричі робили величезну кількість мисок із геометричними мотивами, ритмічно розміщеними навколо центру.

В обох осередках використовували біле тло. Темне, як і біле, тло бачимо повсюдно в Україні, зрідка – у Смотричі і дуже часто в Миньківцях, де воно



має два своєрідні відтінки – брунатно-вохристий (він якийсь особливий за тоном: іноді відверто коричневий, часом зовсім світлий), і вишневий, нерідко досить яскравий. Подібний вишневий колір тла типовий для віддаленої Головкивки на Середній Наддніпрянщині й, наскільки мені відомо, не зустрічається більше ніде, тож у поєднанні з іншими ознаками може вважатися одним із найвагоміших аргументів у процесі атрибутування миньковецької кераміки. Свої вироби майстри тут розмальовували, як і повсюдно в Україні, кольоровими ангобами, контрастними до тла.

Серед популярних мотивів миньковецьких мисок: широкі смуги фляндрівки (іноді фляндрівка суцільно вкриває всю поверхню миски або полумиска), великі крапки, великі крапки з «накапуванням», аркоподібні мотиви, високі «спускавки», смуги, лінії, плями фляндрівки, «кривульки», «накапування», «карбики» (ряд рисочок) на вінцях, різноманітні розети різних конфігурацій, розмірів, характеру виконання (наприклад, виконані технікою фляндрування). Найчастіше вони контурні. Розета може бути намічена арками, опуклими або увігнутими в середину. Серед елементів орнаменту – значна частина загальноукраїнських: смуги фляндрівки, лінії, гладкі смуги, «кривулька», «накапування», ряд невеликих арокочок.



*Бучківська Г.В. Рушник  
«Квіти». Вишивка,  
Хмельницький*

На відміну від Смотрича, у Миньківцях ніколи не побачиш велике листя, виконане широкими мазками зеленої фарби, смугасте тло, зображення пташки, рослинні мотиви. В той же час у Смотричі не вгледити ні популярної на денцях мисок із Миньківців фляндрованої розети, ні «карбиків» на вінцях, ні високих «спускавок» по всій висоті стінок.

Якщо спробувати віднайти аналогії в інших осередках подільського гончарства, то контурну розету, утворену арками, бачимо в осередках сучасної Вінницької області (Горишківка, Кіблич), фляндровану розету на дзеркалі – в тій же Горишківці та Берлінцях Лісових, «карбики» на вінцях – у Бубнівці на Вінниччині, великі крапки – на Хмельниччині та Тернопільщині.

Детальний аналіз миньковецьких мальованих мисок і полумисків дозволяє виявити цілу низку творчих манер окремих майстрів, однак їхні імена встановити, на жаль, неможливо, хоча в літературних джерелах вдалося віднайти деякі з них. О. Прусевич згадує М. Глуховського, який на час обстеження вченим Поділля (1913) гончарював упродовж 30 років разом із родиною, що складалася з 7 чоловік, і виробляв значну кількість

посуду. «Размер предприятия – крупный», – так характеризує гончарне господарство М. Глуховського дослідник. Надзвичайно цінні дані про майстрів віднаходимо в статті В. Захар'єва «Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу». Окрім багаточисельної родини гончарів Бурликів (Михайло Григорович із синами Федором, Захаром, Леонтієм, Юхимом, Василь Григорович, Олексій Григорович), автор згадує інших майстрів – Михайла Клиничка, Василя Глуховського, родину Петриків.



Гома Г.І. «Ой, ти веснонько-веснице, ой, ти дівчино-краснице». Кераміка (м.Хмельницький)

Таким чином, виявлення особливостей Миньківців як своєрідного осередку гончарства на теренах сучасної Хмельниччини дозволяє стверджувати, що лише врахування низки ознак і порівняння їх з іншими осередками допоможе нам упевнено атрибутувати вироби гончарів цього осередку – надзвичайно цікавої сторінки в історії вітчизняного гончарства.

У фондах Хмельницького обласного краєзнавчого музею зберігаються вироби О.Я. Пиріжок з Адамівки, Г.Д. Бороздянського, К.П. Білоогого зі Смотрича, виготовлені в середині ХХ ст. Крім них, у Смотричі працювали талановиті майстри Т.М. Небесний, К.Я. Карпович, М.К. Карпович. Великим попитом користувалися розписні смотрицькі миски, особ-

ливо з асиметричною композицією «Птах на гілочці вишні». З сивої давнини відома технологія димленої кераміки. Такі вироби випалювалися в Меджибожі Г.І. Пилипчуком, А.Т. Коробочкою та ін. Димлена кераміка має чорний чи сивий, в залежності від випалу, колір. Такий посуд не розписують, його прикрашають лискуванням. На напівсухий черепок гладеньким камінцем наносять, як правило, геометричний орнамент, який після обпалу плетивом блискучих ліній створює своєрідну гру світла й тіні.

Останніми роками в області працюють лише поодинокі гончарі. Гідно була представлена прекрасними білими керамічними виробами на всеукраїнських виставках сім'я Білих – Павла Федоровича, Світлани Павлівни, Марії Антонівни – з Кам'янця-Подільського. Неодноразово брали участь у виставках: М. М. Карпович, Є. О. Решетник, що проживають у м. Хмельницькому; М. С. Печений, Д.М. Шустер з Кам'янця-Подільського; М. М. Островський з Меджибожа. Відома майстриня Г.І. Гома з Хмельницького неодноразово побувала зі своїми керамічними ляльками на виставках у Польщі, Швеції, Сполучених Штатах Америки. У даний час у Хмельницькому виготовляють сувенірну продукцію, керамічні дитячі іграшки Л.І. Нікітюк, її доньки Ольга і Дар'я та внучка Анна.

Перші відомості про *килими* українського виробництва зустрічаються в документах ХVІ ст., де згадуються коверці, ліжники, коци. Назва «килим»

з'явилась в Україні у XVII ст. Письмові джерела свідчать про те, що у XVI ст. виробництво килимів існувало при окремих поміщицьких дворах на Київщині, Волині й Поділлі. Виробами ткацького промислу були: полотно, рушники, скатертини, рядна, пояси, обгортки, верети, килими. На території теперішньої Хмельниччини у XVIII ст. килимові фабрики існували у містах Ямполі і Сатанові, а на початку XIX ст. у с. Байбузівка та м. Саврань.

Килими зустрічалися у кожному господарстві і були показником заможності родини, а також входили до складу дівочого посагу. Як правило, їх вішали на стіні над ліжком, над лавками, а також застилали лави довгими доріжками. На початку XX ст. природні барвники повсюди замінювались на більш яскраві, анілінові, що суттєво знизило художні якісні характеристики ткацьких виробів, позбавивши їх колишнього м'якого колориту.

Для Хмельниччини характерні гладкі двобічні килими, які виконані полотняним переплетенням, а візерунок зроблено вручну технікою перебору. Рисунок переважно орієнтований горизонтально, особливо таке розташування спостерігається у налавниках. Тому контури візерунка завжди прямолінійні, а орнамент геометричний, або геометризований. Зазвичай вони виготовлялись на горизонтальних ткацьких станках «верстатах», у разі потреби, окремі смуги зшивались. Більш широкі килими виконувались на великих вертикальних рамах – «разбоях». Основа килима здебільшого конопляна, рідше лляна чи вовняна, але утік завжди з різнокольорової вовни. Про популярність ткацтва на Проскурівщині свідчать археологічні знахідки та цифрові дані початку



*Дегтяр О.С. Панно  
«Елегія». Художня обробка  
шкіри (м.Нетішин)*

XX ст. Цим ремеслом займалося 3327 чоловік в 2553 господарствах. Найбільш поширеним було ткацтво у Пашковецькій (села Олешин і Іванківці), Малиничській (Мацьківці і Шаровечка) і Шарівській (Жилинці і Баламутівка) волостях. Основним матеріалом в ткацькому промислі були коноплі і льон. Коноплі вирощували в місцевих господарствах, а лляне прядиво переважно завозилося з Волинської губернії. Важливу роль відігравала також овеча вовна, яка йшла на виробництво сукна, килимів, верет. В другій половині XIX ст. стало широко використовуватися фабричне прядиво та нитки, з яких виготовлялося полотно.

Найпоширенішим килимарство було в селах Ушицького повіту та Сатанові. У цьому містечку функціонував ткацький цех. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. він славився своїми ткалями, які виготовляли на продаж

килими з рослинним та геометричним орнаментами. Найскладнішою композицією і багатством мотивів відзначалися килими з центральної частини Поділля, зокрема з с. Кудринці. Їх характерний прийом – членування площі виробу на горизонтальні смуги і заповнення їх геометричними узорами. В деяких килимах збільшеними розмірами і характером орнаменту виділяється середня смуга. В орнаменті з'являються ромби з гачкуватими виступами, широко використовуються східчасті і зубчасті мотиви у вигляді клинців тощо. У Старокостянтинівському районі ткацтво було поширене у селах: Самчики, Малашівка, Чорне, Райки, Северини, Мартинівка, Губин, Лажева, Баглаї, Воронківці, Стецьки.



*Єрменчук-Гручман Г.М.  
«Пташка». Декоративний  
розпис (м.Волочиськ)*

У фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника зберігається колекція килимів XVIII-XIX ст. Для килимів східного Поділля (колишніх Ямпільського, Ольгопільського, Брацлавського та Балтського повітів) характерні геометризовані рослинні орнаменти, які поєднуються з геометричними та фігурними мотивами, так звані, залавники. Вони вирізняються видовженою формою: ширина 1 м 40 см, 1 м 80 см, довжина 5 і більше метрів. Широка кайма найчастіше неоднакова з центральним полем кольору. Узором кайми є переважно геометризована гірлянда з ламаною лінією стебла, від якого відростають великі, дуже стилізовані, квіти та відносно малі за розмірами листочки. Рідше зустрічаються килими-залавники з узорами кайми з восьмипелюстковою розеткою.

Нещодавно співробітниками Нетішинського історико-краєзнавчого музею виявлено ткацький осередок у с. Нараївка Славутського району. На початку XX ст. в цьому селі ткацький верстат був майже у кожній сім'ї. У 50-ті роки в селі залишалося з десяток верстатів. Ткали полотно, намітки, рушники, рядна, доріжки, килими. Сьогодні в селі проживають ткалі: М.О. Борилюк, Л.В. Глибович, М.Н. Дзюбак, Г.С. Ковальчук, Н.П. Ковальчук, Н.В. Панчук. У цьому осередку за орнаментальними зображеннями можна виділити такі килими: «квітами», «в пасочки», «ножичками». Вони вирізняються геометризованим квітковим орнаментом – на темному тлі пасок яскраві червоні, рожеві, сині, помаранчеві квіти з зеленим листям.

Упродовж останніх років ткацтво дещо відроджувалося завдяки праці майстрів цієї справи: у Кам'янці-Подільському – Л.В. Попович, у Хмельницькому – Г.П. Напиткіної, Т.Н. Литвиненко. У Нетішинській та Кам'янець-Подільській дитячих художніх школах учні мають можливість

навчатися основ ткацтва. Найбільший внесок у розвиток килимарства області внесла сім'я Шнайдерів з с. Самчики Старокостянтинівського району. Б.Л. Шнайдер, його дружина та сини на даний момент проживають у Херсоні, продовжують творчо працювати, створюючи неповторні гобелени, килими, завіси на замовлення театрів.

Українська народна *вишивка* стає об'єктом дослідження лише у другій половині XIX ст. – на поч. XX ст., привертаючи увагу істориків, науковців-етнографів, збирачів-колекціонерів. Створюються приватні колекції вишивок, комплектуються збірки в музеях, починається збиральницька та дослідницька робота етнографів, мистецтвознавців, організуються виставки народного мистецтва. Проте її історія починалась набагато раніше.

У період другої пол. XVI – першої пол. XVII ст. розвивається вишивання та гаптування як декоративне, так і образотворче.

Пам'яткою, яка відкриває новий етап розвитку образотворчого шиття, є плащаниця другої пол. XVI ст. (КПМЗ) із цвинтарної церкви м. Кам'янець-Подільського. Її відрізняє ідейно-художня концепція, яка була наслідком загострення соціальних та ідеологічних суперечностей в Україні у другій половині XVI ст. У міру наростання визвольної боротьби у мистецтві все більше утверджуються світські елементи, народні демократичні ідеї. Усе частіше релігійна форма служить лише приводом для виразу змісту, близького народові. Нового звучання набувають традиційні релігійні сюжети. Саме ці тенденції вперше здобувають вираження у Кам'янець-Подільській плащаниці.

Незаперечною є її близькість за загальною композиційною схемою до російських плащаниць 1561 та 1565 рр. Але існують й відмінності. Зокрема, зберігається вже відзначена риса – наближеність композиційного центру до глядача і лаконізм у зображенні фігур та деталей. Надалі це стане характерною особливістю українських плащаниць. Перехід від широкої смуги обрамлення, вірогідно, пов'язаний із появою широких «берегів» на килимах. У цій пам'ятці художник сміливо висуває на перший план горизонталь – тіло Христа, яке стає композиційним центром. До нього схиляються з обох боків дві ритмічно розміщені групи, чим утворюється підкреслено строга симетрія. Над кожною з груп вміщено схилених до середини янголів. У лівій групі – три жіночі фігури (Богоматір, Магдалина і Марфа); у правій – три чоловічі фігури (Йоанн, Никодим, Йосиф Арімафейський). Обидві симетричні групи фігур урівноважують компо-



*Ільїнський В.М. Писанки  
«Подільське мереживо»  
(м.Хмельницький)*

зицію. Але замість урочисто-спокійного ритму тут панує напружений динамічний лад. Почуття персонажів виражені переважно їхніми рухами та поставами тіла. Стривожені заокруглені обличчя дуже подібні між собою за способом трактування. Основні риси виконано чіткими темними лініями, які, не перериваючись, малюють ніс, брови і переходять в овал обличчя. Різко й твердо окреслене обличчя мертвого Христа, обрамлене темним волоссям, гостро відчутний край важких повік. Усе це, разом з анатомічними подробицями тіла, з великою силою і величчю передає віяння смерті.

Основні контури передаються товстим срібним шнуром, окремі площини розроблені різноманітними візерунками плетінок, утворених прикріпами. Такого типу плетінковий орнамент не був рідкістю серед заставок українських рукописних книг, звідки його, мабуть, запозичила вишивальниця плащаниці. Цікаво, що орнаментальна розробка близька до двосторонньої іконки із зображенням Архангела та св. Георгія. Ще до навали такі іконки з'явилися у Києві. Прообразом Архангела в них була антична богиня Ніка. Такі іконки відливалися з міді (КПМЗ).



*Карпович М.М. Горнята-двійнята  
(смпт.Смотрич Дунаєвецького району)*

Кам'янець-Подільська плащаниця надзвичайно красива за колоритом, побудованим на вишуканих сполученнях золота й вохри зі срібними, синювато-сірими, фіалково-коричневими та зеленими тонами.

Зверху в центрі – сегмент неба із символом сонця всередині, усіяний золотими зірками на глибокому темно-синьому тлі, облямований широкою триколірною смугою веселки. Своім життєстверджуючим звучанням ця деталь, як символ надії на краще майбутнє, створює світлий і прекрасний акорд у наповненій глибоким драматизмом сцені.

Побутові реалії та речові пам'ятки цього періоду дають підстави зробити висновки про стан декоративного та образотворчого шиття й гаптування.

У XIX ст., як і раніше, вишивали нитками ручного прядіння, їх білили, фарбували, натирали воском або жиром. З середини XIX ст. стали користуватися привозними бавовняними, вовняними, шовковими, металевими нитками, бісером. Шити, вишивати – значить працювати голкою, різними способами закріплювати нитку на тканині. На Україні існує понад 100 технічних засобів виконання вишивки: основні і допоміжні. В усіх етнографічних районах існують різноманітні техніки вишивки. Водночас кожна місцевість має і свої найулюбленіші техніки, які виступають провідними відносно інших. Найбільшого розквіту досягла

народна вишивка на Хмельниччині у ХІХ ст. Особливого розповсюдження зазнала тут вишивка низьку, що мала такі різновиди: «кругла низьку», «дрібненька», «сліпа», «лиса низьку», «низьку з лиця шита», «страпата». Виконується вона дуже дрібними стібками і переважно чорними нитками. Поширеними були також гладь («качалочки»), хрестик, штапівка, поверхниця, кафасор, різні види мережувальних швів, виколювання, зерновий вивід, мережки тощо. В одній орнаментальній композиції дуже часто об'єднуються різні техніки вишивання, але кожною вишивалися інші мотиви, тобто кожна техніка мала свої визначені завдання. Кількість кольорів подільської народної вишивки обмежена.

Особливою славою користуються бездоганні за своєю технікою високохудожні вишивки білим по білому. На звичайній тканині – маркізеті, батисті – звичайними нитками створюється справжнє чудо. У чорне тло вишивки сорочок південних районів Хмельниччини вкрапляється червоний або вишневий колір, колорит же вишивок східного Поділля насичений, бо до чорного делікатно вплітається зелений, жовтий, фіолетовий, синій, червоний кольори. У селах Куча, Слобідка, Хребтіїв Новоушицького району Хмельницької області бачимо жіночі сорочки, де орнамент вишитий хрестом товстими нитками, що сприяє рельєфному виділенню вишивки на тонкій основі полотна. Домінуючий колір – чорний і зрідка вкраплення червоного або вишневого. Цікаві вишивки в селах Голенищево (Летичівський район Хмельницька область) та Соколівка, Багринівці (Літинського району Вінницької області), що межують між собою. Вишиванням на Хмельниччині займалися повсюдно для оздоблення одягу: жіночих і чоловічих сорочок, блуз, головних уборів. Вишивали також рушники, обруси. Ефектно виглядають сорочки, якщо смуга візерунка зроблена чорними нитками й обведена червоними і жовтими. Поширена на Поділлі вишивка чорними і синіми кольорами. У подільській народній вишивці багато чорної барви. Журба, жалоба чи елегантність, урочистість. А, може, чорний – то символ масної подільської землі. Селянин завжди зі святістю ставився до Матері-годувальниці, він розумів її дух і потреби. Подільська низинкова вишивка багата орнаментальними мотивами. Її народні назви стверджують, що в геометричному орнаменті зображені конкретні рослини, тварини і побутові предмети.



*Кліщ А.В. Крісло блазня.  
Художня обробка металу  
(м.Кам'янець-Подільський)*

Невипадково дослідники подільську низь порівнювали з дереворитами. Поширений у вишивці мотив ромба, що популярний і у ткацтві; чотириох-шести – восьмипелюсткові розетки – зірки, геометризовані рослинні мотиви. На Хмельниччині невеликі за розмірами рушники оздоблювали букетами, стилізованими казковими птахами, вершниками, жанровими сценами, в яких бачимо відголос давніх часів. Досить популярні мотиви «гілки» або гілчастого кущика, «дерева» чи «вазона». Вони застосовувалися не лише у вишивці, але й в килимарстві, писанкових і настінних розписах. На думку багатьох дослідників, семантика «дерева» сягає глибини віків аж до язичницьких міфологічних уявлень про «священне дерево життя» і є ніби символом матері-природи, яка щовесни оживає, відроджуючи до життя все живе. Орнаментальні композиції подільської народної вишивки, як і в цілому української, створені не лише для того, щоб тішити око, а й щоб роздумувати, «читаючи» їх. У цих геометричних,



*Косарева Н.С. Шкіряні сумки  
«Барви осені» (м.Хмельницький)*

рослинних, зооморфних та антропоморфних орнаментах прихована давня і багата символіка, що аж ніяк не є випадковістю. Мотиви творчості в усі часи підпорядковувалися наявному світогляду, який у наших предків характеризувався нерозривною єдністю людини і природи, взаємовпливом реального і уявного буття. Найпростіші архаїчні мотиви розшифровують приблизно так: пряма горизонтальна лінія означала землю, хвиляста – воду. У квадраті, розділеному на 4 частини, з кружечками або крапками у кожній, вбачають символ засіяного поля або нового двору, що будується; ромб з видовженими сторонами, можливо, правив за знак вінця зрубу дерев'яного будинку. Ромбовий меандровий узор виступав символом родючості; хрестоподібні фігурки, круг, розетка правили за символи вогню, сонячного божества. Кінь і птах – дуже поширені мотиви у народному мистецтві. Мабуть, причину слід шукати не лише в їхньому важливому значенні для господарства, а й у давніх віруваннях, у поганській міфології. Вважалося, що кінь має здатність відвертати зло й різні нещастя, ці ж магічні якості приписувалися й окремим частинам його тіла. А птах, здебільшого півень, був охоронцем домашнього вогнища, миру, добробуту, родинного щастя. Зображення птахів спостерігаємо і на керамічних мальованих мисках.

У цих подільських вишивках – частинка життя їх авторів, відчуття кольору та гармонії, знання про природу людського буття, багата



символіка. Отож сьогодні мусимо збирати все втрачене і розкидане, закладати старі і свої нові символи у вишивку, бо так було споконвіку. Чи не найбільш яскраво втілено багатство й розмаїття вишивки в українських сорочках. За допомогою самих лише ниток, завдяки тонкому художньому смаку і майстерності жінки вишивкою змінювали одяг, перетворюючи його на мистецький витвір. Характер вишивки, вибір тих чи інших орнаментальних мотивів, колірне вирішення залежали від призначення одягу, соціальних, вікових умов. Так, сорочки на кожний день вишивались скромно; святкові – більш ретельно й пишно, особлива ж увага приділялась весільним та дівочим сорочкам. Колись дівчина ще до заміжжя мала наготувати собі вишиванок: для роботи, свята, посагу, весілля, навіть на смерть – 25-30, а то й 50 чи більше. Виготовляли селянки свій одяг з великою любов'ю. Крій сорочок різних областей здебільшого не має істотних відмінностей. Лише завдяки оздобленню ми можемо відрізнити полтавську сорочку від подільської чи гуцульську від подільської. Мешканки Хмельницького регіону прикрашали в сорочках не лише комір, рукав, манжети, погрудки, іноді поділ, але навіть і спинку. Найпоширенішими були жіночі сорочки уставкового типу, додільні або такі, що склалися з станка 1 підточки, з бочками (клинами, що розширювали поділ), комір стоячий або викладений. Орнаментування не було якимсь хаотичним, а мало певне символічне значення. Вишитий зор набував магічної сили в суворо визначених місцях. Було б несправедливо, якби ми списали, як щось застаріле, нікому не потрібне, й вишиті рушники. Рушник здавна був своєрідною візиткою і хати, і господині. Особливу роль відіграв він у весільному ритуалі: рушники готували – тобто дбали про дівочий посаг; рушники давали – пов'язували сватів на знак того, що справу буде вирішено взаємною згодою, на рушник ставали – тобто закріплювали шлюб. В обряді весілля були колись «поторочини»: у п'ятницю в хаті молодої збиралися дівчата і жінки, щоб прив'язувати торочки до рушників, якими треба було обдарувати всю родину. На Поділлі (Хмельниччина і Вінниччина), можливо через те, що було багато інших засобів прикрашати хати (малювання на стінах, витинанки, килими, ткані рушники, налавники, розписаний посуд), вишиті рушники, як декоративна краса, не набули такого поширення, як, наприклад, на Полтавщині чи Київщині. Оздоблювали вишивкою також корсетки, фартухи, козухи, наволочки.



*Корницька Л.А. Гобелен  
«Катерина». Ткацтво  
(м.Хмельницький)*

Орнаменти були виконані білими, сірими, переважно чорними, червоними і синіми нитками. З плином часу змінювалася техніка вишивання, якість ниток. Так у XIX ст. вишивали переважно низзю, особливо в районах Подністров'я, рахунковою гладдю, вирізуванням, мережкою. На початку XX ст. поширення набуває більш проста техніка – «хрестик». У XIX ст. вишивали фарбованими чорними, темно-червоними, з вкрапленням жовтого вовняними нитками, в техніках: «низь», «ретязь», а також лляними нитками у техніці «вирізування» і «мережка». З появою фабричної заповоці набуло поширення вишивання хрестиком та художньою гладдю. Традиції вишивки передавалися від покоління до покоління. В народних повір'ях вишивкам на одязі приписували значення оберегів. Саме такі вишивані вироби знаходяться у фондах музеїв області.



*Пажимський О.М. «Три сукття». Декоративний розпис (с.Самчики)*

На Хмельниччині, у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику зберігаються неповторні зразки вишивок подільського краю, зібрані у XIX ст. засновником музею Ю. Сіцінським; колекції жіночого і чоловічого вбрання весняно-літнього періоду та вишиваних рушників кінця XIX – початку XX ст. З утворенням у 1890 році Кам'янець-Подільського давньосховища (історичного музею) було сформовано найбільшу колекцію етнографічних матеріалів Поділля, яка в 1909 році налічувала понад 7,6 тис. речей матеріальної культури. Цінні колекції історичного музею з українського мистецтва, археології, етнографії, збірки рукописів і стародруків, архів цінних документів XVI-XVIII ст. з'явилися у фондах давньосховища завдяки енергії і відданості музейній справі Ю. Сіцінського. Давньосховище і бібліотека зростали та збільшувалися, не зважаючи на обмеженість коштів, мали дуже поважний вигляд. Постійна праця над дослідженням подільської старовини зробила Сіцінського видатним знавцем місцевої історії та археології, з ним підтримували зв'язки відомі вчені В. Антонович, М. Грушевський, М. Петров, а підготовчі комітети археологічних з'їздів (Київ, Харків, Катеринослав) давали йому доручення щодо опису старовини краю.

Сьогодні в експозиції етнографічного відділу цього музею представлена унікальна колекція майстерно виконаних вишивок подільських умільців, яка була зібрана і сформована видатним етнографом Ю.Й. Сіцінським. Він створив чимало важливих у науковому плані праць, присвячених мистецтву Поділля, які й дотепер не втратили актуальності для формування сучасної національної культури та відродження подільського декоративно-прикладного мистецтва.

Аналіз вишитих орнаментів дозволяє стверджувати, що серед домінуючих мотивів на Хмельниччині представлено основні графеми архаїчних знаків: ромб («картки», «графки», «бубонки»), хрест-свастика («раки», «купчаки», «ріжки»), S-подібні («вуж», «кривулючка», «гесики») та рогоподібні («барани», «баранчики», «роги») мотиви. Сьогодні важко говорити про їх семантику, оскільки назви мотивів швидше випадкові, утворені на візуальних асоціаціях, відсутні безпосередні докази про їх походження, проте вони засвідчують, що досліджувана територія входила в область формування загальноукраїнської орнаментальної системи, яка відображає складну історичну взаємодію недотичних ареалів праслов'янського світу.

До найбільш розповсюджених рослинних орнаментів кінця XIX – 30-х років XX ст. можна віднести новітні біхромні композиції у вигляді гірлянд, вінків, букетів з квіток рожі й сенти-фолії, кетягів калини, грон винограду тощо. Хоча подібні узори, як правило, відшивалися з друкованих зразків, однак сільські вишивальниці не завжди сліпо копіювали їх, а, запозичивши якісь мотиви, komponували свій варіант орнаменту з урахуванням місцевих традицій та естетичних смаків. «Подільський» варіант таких узорів побутував в усіх північних районах регіону. Лише у вишитих узорах південно-східних районів Поділля простежуються сліди давніх сюжетів з використанням антропоморфних образів, що було пов'язано із культурними взаємовпливами між українцями та російськими переселенцями.



*Печений М.С. Таріль  
«Фортеця». Кераміка  
(м.Кам'янець-Подільський)*

Результати дослідження орнаменту подільської вишивки дозволяють позначити зони розповсюдження його композиційних, стилістичних та колористичних особливостей. Багатство мотивного арсеналу геометричного орнаменту зменшується з просуванням з півдня на північ, дещо північніше ця лінія відтягується на Західному Поділлі. Натомість збільшується питома вага рослинних узорів. Поліхромність орнаментики зростає, збагачуючись зі сходу на захід. Особливо це відчутно на правобережжі Збруча, де типові для Східного Поділля чорно-червоні узори існують спорадично. Територія побутування орнаментів із символічними знаками окреслюється досить чітко й охоплює всі Придністровські райони Поділля.

Результати дослідження орнаменту подільської вишивки дозволяють позначити зони розповсюдження його композиційних, стилістичних та колористичних особливостей. Багатство мотивного арсеналу геометричного орнаменту зменшується з просуванням з півдня на північ, дещо північніше ця лінія відтягується на Західному Поділлі. Натомість збільшується питома вага рослинних узорів. Поліхромність орнаментики зростає, збагачуючись зі сходу на захід. Особливо це відчутно на правобережжі Збруча, де типові для Східного Поділля чорно-червоні узори існують спорадично. Територія побутування орнаментів із символічними знаками окреслюється досить чітко й охоплює всі Придністровські райони Поділля.

Однак при всьому локальному розмаїтті вишитих узорів кінця XIX – 30-х років XX ст. на території Хмельниччини прослідковується ряд спільних художніх особливостей на рівні стилістики, композиції, колориту, образності, що дає підстави говорити про наявність регіональної специфіки в національному контексті української традиційної вишивки.

У Державному історико-культурному заповіднику «Меджибіж» зберігається велика колекція вишиваних сорочок XIX ст. а саме: – 190 одиниць з Летичівського, Кам'янець-Подільського повітів, серед яких – унікальні сорочки східного Поділля та Подністров'я, вишиті кольоровою низзю.

Вишивальниці не об'єднувалися в артлі, кожна з них працювала окремо або спільно зі своїми дочками. Вишивали вироби в основному для



*Шустер Д.М. Таріль  
«На возі». Кераміка  
(м.Кам'янець-Подільський)*

власних потреб, інколи на замовлення родичів, односельчан. Сьогодні в області нараховується понад 200 вишивальниць. Оберігають традиції подільської вишивки, досягли найвищої майстерності Л.С. Блажчук, Р.О. Сарахман, Г.І. Клевець з Кам'янця-Подільського, З.С. Кульпа з Городка, Т.С. Лесь з Хмельницького, С.І. Мостіпака з Летичева, Л.М. Савчук з Нетішина. Осередком вишивання в області є Грицівське вище художнє професійно-технічне училище № 19 Шепетівського району, яке готує майстрів вишивки. В ньому працюють 6 майстрів-вишивальниць. Щорічно училище закінчують 10 випускниць-вишивальниць.

Вони досконало володіють технологією ручного вишивання, вивчають традиції та орнаментику вишивки різних регіонів України. Викладачі, студенти виготовляють вироби на замовлення населення області, вишивають одяг, рушники, скатертини, серветки, народний сценічний одяг для творчих колективів.

**Декоративний розпис.** Розпис – рідкісне явище, але на Хмельниччині є села, де немає жодної хати, яка в тій чи іншій мірі не була б розписом. Матеріал і прийоми розписів у XIX ст. були надзвичайно примітивними. Фоном служить глиняна стіна, побілена або підфарбована синькою у синій і блакитний колір, сажею – у сірий, зеленкою – у зелений, чи кольоровими глинами. Робилося це для того, щоб стіни не так швидко бруднилися і розпис зберігався довше. Зазвичай хатній розпис оновлювався до престольного свята, до Великодня або Трійці, і зберігався не довше року. Матеріал становили різнокольорові глини, сажа, синька, соки рослин; великим попитом користувалися мінеральні фарби різних кольорів, які купувалися у місті чи на ярмарках у євреїв. Ці фарби розводили на дуже рідкому борошняному клейстері або на воді з молоком і малюнок наносили пір'їнкою, квіткою або саморобним пензликом, зробленим з «котячого хвоста»; кола робили за допомогою круглого посуду, наприклад, сковороди.

Звертаючись до побутового значення розписів, необхідно відзначити, що вже у XIX ст. вони почали втрачати обрядове значення і зв'язок з

повір'ями. У минулому, безсумнівно, такий зв'язок був; існував звичай, який виник і зміцнився в зв'язку з вірою, залишати небіленою задню стіну хати, з думкою, що це зберегає господарів від смерті, також, як і звичай поновляти розписи до річних або престольних свят, безсумнівно, вказує на обрядове значення розписів у минулому. Найпоширенішим орнаментом у декоративному розписі на Хмельниччині був рослинний. Зустрічається найпростіший компонент у вигляді хвої; хвоя, обведена контуром, перетворюється на листяну гілку. В різних видозмінах були дуже розповсюджені гірлянди, гілки, букети у вазонах, окремі квітки й вінки. Улюблені сюжети-гірлянди з листя дуба, клена, хмелю, барвінку, і, особливо, винограду, так широко використаного церквою перейшли звідти в українське народне мистецтво. Такий поширений сюжет, як букет або гілка у вазоні, виконані дівчатами відображає ці впливи: часто саме розташування малюнка, широко і пишно використаний весь простір фону, зігнутість ліній, вигнуті форми вазона – все це наслідок впливів стилю бароко, який в архітектурі, різьбленні, живописі не лише широко був представлений в Україні, але і набув тут своєрідних відтінків і характерних особливостей, що дозволило виділити цей стиль в особливий – українське бароко.

Значно рідше можна зустріти в розписах на Хмельниччині зооморфні зображення: птахів і тварин. Зазвичай це кури, півні, пави, галки – тваринний світ близький, зрозумілий, реалістичний. Народ шукає сюжети для своєї художньої творчості у навколишній природі, нею надихається, в ній основа його творчості.

Призначення розписів – прикрасити і вберегти житло від злих сил. Розпис в інтер'єрі XIX ст. нерідко замінює килим, а іноді й намагається точно його повторити. Зустрічаються розписи, зазвичай, на стіні над ліжком, де належить висіти килиму, які відтворюють досить точно килим; такі розписи й носять назву «килими». Вони детально повторюють основні форми українського килима: вільний, частіше квітковий, великий орнамент у середній частині, зазвичай на чорному або жовтому (наслідує золотистий) фоні та обов'язкову облямівку іншого кольору з закрученою гірляндою. Іноді такий «килим» навіть повторює викликану технічними умовами роботи на ткацькому верстаті сходинкову геометризацию тканого килима, але не виправдану технічними прийомами розпису. Тут ми бачимо явне наслідування, бажання дати повну ілюзію



*Щерб'юк С.Н. Фрагмент  
рушника «Птахи».  
Вишивка (с. Шкарівка  
Шепетівського району)*

справжнього килима. Орнамент розписів не варто розглядати ізольовано від інших галузей народного мистецтва. Легко простежується їх зв'язок із вишивками, різьбленням, і, особливо, з орнаментом на кераміці.

Є села, де майже у кожній хаті зустрічаються вінки, наприклад, у селах Панівці і Цибулівка, що поблизу Кам'янця, в інших – найпростіший геометричний орнамент і геометризований рослинний у техніці різких товстих ліній, як в містечку Макові і т. і.

Вплив міста позначився у прагненні покрити всі стіни одноманітним малюнком за прикладом шпалер; такі розписи носять назву «шпалери» – часто це просто розграфлені усі стіни на косі чотирикутники, в які уписані рапортні елементи, що повторюють простий візерунок. Він виконується або від руки, або за допомогою паперових трафаретів господинею хати. Іноді за допомогою трафаретів виконуються і більш складні композиції-тоді



*Негода-Бучковська О.  
Витинанка за мотивами  
українських казок  
(м. Кам'янець-Подільський)*

виконані трафаретом квіти й листя з'єднуються від руки лініями гілок. Лише у 1910 році К. Широцький перший зацікавився розписами цих теренів і зробив досить багато калюк, але зібраних ним розписів недостатньо для вичерпної характеристики окремих районів, бо вони потроху взяті з різних сіл, що розміщені далеко один від одного. Робота Подільської Експедиції Етнографічного Відділу Російського Музею дозволила зібрати багатющий матеріал у різних районах Поділля, значно доповнивши збори К. Широцького. Це дає можливість умовно намітити дві групи: східну – більш декоративну, з великим рисунком, різкими контурами, часто досить товстими, обмежують кольорові плями, і західну – більш графічну, з розвиненим ма-

люнком, тонкими контурами, часто зовсім зникаючими, з конкретною багатобарвною деталізацією, реалістичністю і меншою декоративністю.

Сучасні майстри декоративного розпису намагаються зберегти традиції народного малювання на даних теренах. У 1969 р. у селі Самчики Старокостянтинівського району було створено студію «Просвіт». Вона об'єднала групу художників: О. Пажимського, Г. Раковського, В. Раковського, П. Кузьмича, В. Пасічника, М. Юзвука, Б. Шнайдера та інших. Ці художники створили неповторний стиль декоративного розпису, який отримав назву «Самчиківський». Вихідною точкою сучасних розписів цих майстрів є улюблений мотив дерева життя як такого або у вигляді вазона із зображенням квітів, казкових птахів, звірів. Народні майстри є постійними учасниками багатьох всеукраїнських та обласних виставок. У селі понад 15 років працює дитяча художня школа традиційного декоративно-прикладного мистецтва, у якій навчаються 40 дітей. Вони теж досягли

певної майстерності декоративного розпису і є переможцями дитячих конкурсів, виставок; продовжують здобувати освіту у вищих навчальних закладах. Мистецтво народного декоративного розпису було широко представлено у 2002 р. під час мистецької акції «Мистецтво одного села» у Києві в Українському домі.

У XVIII-XIX ст. у південній частині Волині (територія нинішнього Полонського району Хмельниччини) були поширені промисли, пов'язані з *лозоплетінням*, оскільки в цій місцевості ростуть верболози, матеріал з яких придатний для виготовлення кошиків, корзин для господарських потреб. Майже в кожному селі були майстри цієї справи, які, крім ужиткових речей, виготовляли декоративні хлібнички, іграшки. Лозою обплітали бутлі, пляшки, слоїки. Сьогодні у Полонному працює цех лозоплетіння колективного підприємства заводу «Маяк», яким виготовляються понад 120 видів виробів лозоплетіння. Серед них: вази, кошики, кашпо, хлібниці, цукорниці, декоративні панно, крісла, колиски, столи, стільці. Ці вироби користуються попитом на світовому ринку, зокрема, у Чехії, Прибалтиці, Росії, Молдові, Казахстані. В даний час у цеху працюють такі майстри: Т. Писаренко, Л. Малиновська, Н. Заблоцька, Л. Мосієнко. Цех виготовляє біля 450 тис. виробів на рік.



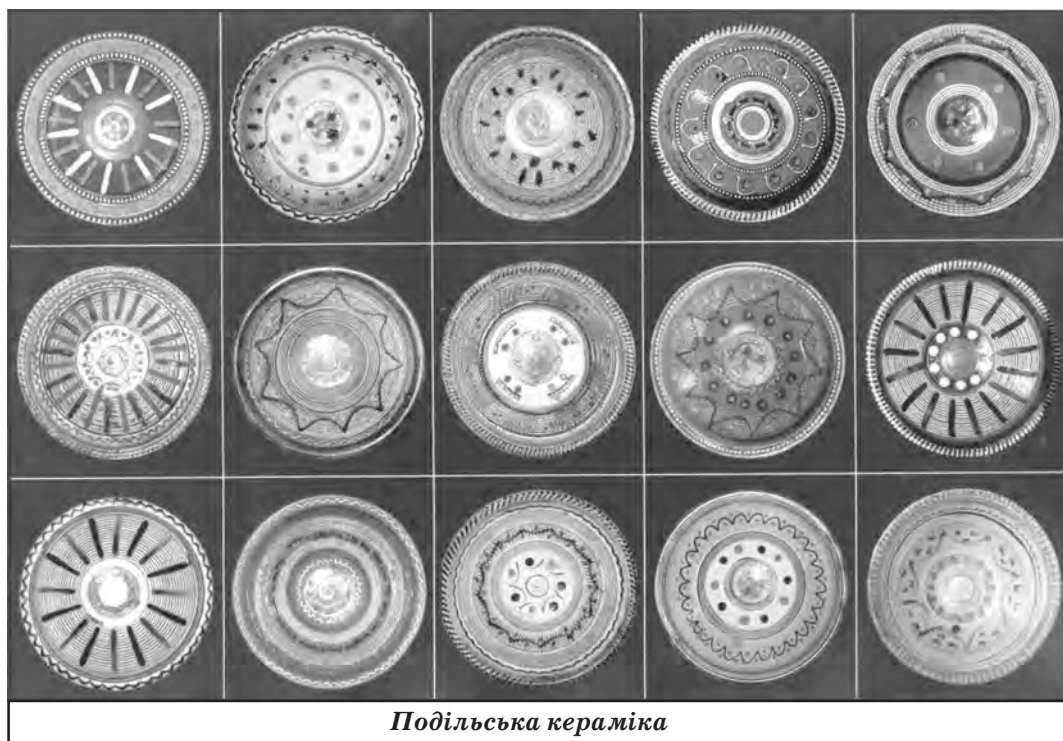
Народні промисли з лози поширені також серед ремісників-надомників, які виготовляють корзинки, кошики, тарілі і реалізують їх на ринку. В області нині працюють біля 40 майстрів та умільців, які виготовляють вироби з лози, рогази та соломи. Найбільше їх у Славутському, Полонському, Крассилівському районах. Особливо відомі вироби сім'ї Лампітів з с. Адампіль Старосинявського району, які залучають до праці з лозою своїх дітей. У будинку цієї сім'ї майже всі меблі і предмети домашнього вжитку виготовлені з лози.

Понад 10 років діє цех лозоплетіння в Новоушицькому «Лісгоспі», який виготовляє плетені меблі та посуд. Народному мистецтву лозоплетіння навчає дітей викладач О.М. Данилицька у Нетішинській дитячій художній школі.

У північних районах області, де переважно ростуть ліси, збереглися *столярні ремесла*. Столяри виготовляли двері, віконні рами, столи, ослони, ліжка, скрині, стільці, мисники, прядки, веретена, хлібні лопати, вулики, драбини, верстати та ін. Частина ремісників прагнули прикрасити свої вироби різними надписами, розетками, хрестами, геометричними або рослинними візерунками. За допомогою художнього різьблення, випа-

*Негода-Бучковська О.  
Витинанка за мотивами  
українських казок.  
(м.Кам'янець-Подільський)*

лювання, випилювання прикрашалися фільонки дверей, спинки саней, возів, мисники, ліжка, скрині тощо. Великою популярністю наприкінці ХХ ст. користувалися художні вироби відомого різьбяра, майстра інкрустації та інтарсії А.М. Бедункевича з Кам'янця-Подільського. У даний час в області художньою обробкою деревини займаються окремі майстри, які в основному виготовляють сувенірну продукцію і продають її у спеціалізованих магазинах або навчають цьому народному мистецтву дітей та молодь. Всього на території Хмельниччини нараховується приблизно 80 різьбярів, найбільше у Деражнянському, Красилівському та Городоцькому районах, містах Кам'янці-Подільському та Хмельницькому. Активно та творчо працюють О.П. Возний (м. Старокостянтинів), Р.П. Стефюк, А.А. Яковлев, В.Г. Трачевський, І.П. Андросук, І.Ф. Нащувський, Г.О. Тяпко (м. Хмельницький), Л.Л. Радюк, В.Л. Радюк (м. Городок), В.В. Лящук, М.І.Ткачук (м. Ізяслав), М.І. Шимко (м. Дунаївці), В.П. Сідор (м. Кам'янець-Подільський).



Про мистецтво *художньої обробки шкіри* на Поділлі відомостей небагато. Ремісники виготовляли взуття, шили кожухи, оздоблюючи їх китицями та вишиванням. Зіньківські кушніри були відомі майстерністю обробки шкіри – потужним центром кушнірства на Хмельниччині був Зіньків. У 1901 році цим промислом займалося понад 120 сімей. Окрім вичинювання та обробки шкіри в домашніх умовах, функціонувало 2 шкіряних заводи. У зіньківських кушнірів були свої таємниці дублення, а також фарбування шкір. Вони



славилися гарним світло-жовтим відтінком овечих шкір. Аналіз тогочасних кушнірських виробів, насамперед, кожухів, дозволяє стверджувати, що за своїм силуетом, конфігурацією та розмірами окремих деталей вони наближалися до виробів підгірської зони України. На початку ХХ ст. цим промислом у Зінькові займалися 43 особи. Відомими кушнірами були Іван та Василь Рибакі, Петро Столярчук, Олексій Жук.

Розвиваючи традиції цього мистецтва, понад 20 років у Хмельницькому творчо працює відома в Україні та за кордоном, заслужений майстер народної творчості України Н. Косарева. Творчі майстер-класи видатних представників мистецької школи регіону організуються з метою розповсюдження традиційних і нових технологій та ділення власним досвідом. Слід відмітити творчу школу Н. Косаревої, яка натхненно працює з цим матеріалом понад 40 років і має талановитих послідовників, а також передає секрети художньої обробки шкіри своєму синові Олександру.

Творчі професійні пошуки в галузі *художньої обробки металу* характерні для братів Романа і Андрія Кліщів з Кам'янця-Подільського, які майстерно відновлюють старовинну автентичну зброю та фурнітуру до неї, відливають сувенірні зразки, створюють легкі, ажурні ворота й решітки-огорожі. Художник декоративно-прикладного мистецтва, викладач Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка Т. Майгур не лише теоретично досліджує художньо-композиційні особливості металевої пластики Поділля, а й самостійно створює цікаві сучасні зразки, що базуються на традиціях обробки металу на цих землях.

*Писанкарством* на Хмельниччині займались повсюдно, воно сягає своїм корінням глибини століть. У 1874 році на III Археологічному конгресі в Києві Федір Вовк уперше дав визначення народної писанки як унікального роду українського мистецтва. У тому ж ХІХ ст. вчені почали збирати і вивчати писанки. Дуже цікаві записи про подільські писанки залишили нам Ю. Сіцінський, К. Широцький, О. Воропай. У Москві 1899 року вийшов друком гарно ілюстрований каталог «Описание коллекции народных писанок», де подано 2219 малюнків. Варто зазначити, що найширше було представлено Поділля – 770 взірців. Видатний подільський етнограф Юхим Сіцінський був активним збирачем старожитностей. Завдяки його енергії 1890 року створено музей «Древнехранилище



*Лашко Н. Вишивка  
соломкою (м. Кам'янець-  
Подільський)*

Подольського епархиального комітета», який він очолював до 1922 року. Тут комплектували пам'ятки історії, археології, етнографії. Колекція музею структурно поділялася на сім відділів. В етнографічному відділі збереглося 550 зразків писанок.

Хмельниччина – це багатющі, родючі землі. Тож на її писанці можна побачити стилізовані чорним та зрідка червоним тлом відповідні сюжети. Дуже цікавими є відбілені писанки з кольоровим орнаментом. Орнаментика переважно геометрична, складена зі старовинних елементів. Різниця полягає у способі виконання: форма яйця потребувала творення композиційно завершеного візерунка лінійного пластичного типу, а фактурна поверхня – площинного рішення геометричного стрічкового орнаменту. Вражає подібність архаїчних та трипільських писанкових елементів. У писанковому орнаменті зустрічаються «спіралі», «змій-вуж», «змій-дракон», «сонце», «хвилі» та інші компоненти, що входили до орнаментів трипільського посуду. Зазвичай писанки писались жінками та дівчатами напередодні Великодня.



*Лашко Н. Вишивка  
соломкою (м. Кам'янець-  
Подільський)*

Нині розвиток писанкарства на Хмельниччині відбувається завдяки урізноманітненню власних манер творців. Їхня фантазія видозмінює мотиви й форми, відшліфовуючи до філігранності техніку писанкового письма. Але у просторі мистецьких фантазій залишається те чисте, первинне, глибокозмістовне джерело, з якого народилася писанка. Писанкарство відроджується, проводиться навчання дітей цьому мистецтву в школах, будинках дитячої творчості, мистецьких навчальних закладах. Найбільш плідно працюють: В.М. Ільїнський, який у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії створив майстерню і студію писанкарства, Т.В. Щербина – директор Кам'янець-Подільської дитячої художньої школи, яка організовує участь дітей у всеукраїнських симпозиумах писанкарства та виставках і Н.Г. Буртна – керівник дитячої студії та міської спілки жінок-художниць «Дивоцвіт», яка щорічно влаштовує обласне дитяче «Свято писанки». У Дунаївцях плідно і творчо працює у царині писанки майстриня В.Войткова, яка організувала для дітей різного віку гурток «Писанкова Абетка». Майстриня та її учні беруть участь у Всеукраїнських виставках-ярмарках традиційної писанки, виїжджають за кордон, пропагуючи на прикладі писанки народне українське мистецтво.

Незважаючи на фрагментарне дослідження і описання творчості майстрів декоративно-прикладного мистецтва, осередків народних художніх промислів Хмельниччини різними дослідниками і краєзнавцями,

вони досі залишаються в основному не дослідженими, відомості про них не систематизовані, а інколи навіть суперечливі і тому потребують детального вивчення.

Збірки матеріалів і творів декоративно-ужиткового мистецтва зосереджені переважно у Хмельницькому обласному краєзнавчому музеї, Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику, Національному історико-архітектурному заповіднику «Кам'янець», Державному історико-культурному заповіднику «Меджибіж», Нетішинському історико-краєзнавчому музеї, Хмельницькій обласній універсальній науковій бібліотеці ім. М. Островського. Зокрема в музеї Меджибожа широко представлені вироби гончарства та різьбярства, зразки ткацтва й вишивання, колекція одягу і скла, твори іконопису та сучасного українського мистецтва, козацьке військове спорядження, прикраси часів Київської Русі, речі побуту.



*Лашко Н. Вишивка соломкою (м. Кам'янець-Подільський)*

Сучасна творча діяльність, популяризація та підвищення художньо-виконавського рівня майстрів декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини підтримуються Хмельницьким обласним центром культури і мистецтва та обласним осередком Національної спілки майстрів народного мистецтва України, які допомагають в організації та проведенні тематичних симпозіумів і виставок. З'являються нові техніки обробки традиційних матеріалів, які привертають увагу багатьох шанувальників декоративного мистецтва. У Кам'янці-Подільському цікаво і плідно працює у нових техніках – *вишивка соломкою, печворк і квіт* – член спілки народних майстрів України Н. Лашко. Майстриня постійно займає призові місця на всеукраїнських виставках і за кордоном, влаштовує персональні експозиції. Досліджує народні традиції і впроваджує сучасні інноваційні технології у традиційне мистецтво української *витинанки* лауреат численних Всеукраїнських виставок, семінарів, викладач майстер-класів для молоді, переможець трьох конкурсів О. Негода.

Народне та декоративно-прикладне мистецтво Хмельниччини – поліфункціональне за своєю суттю, несе не лише утилітарне призначення, але є також відображенням і пізнанням людського життя, яке закодовано у знаковій системі, визначаючи його історичну, культурологічну та морально-естетичну цінність для сучасників, оскільки увібрало в себе генетичну пам'ять багатьох культур, що відображають складний та тривалий процес генези й розвитку традиційно народних мистецьких промислів на теренах Хмельниччини.

## Список використаних джерел

1. Геринович В. Кам'яниччина. Населення і його економічна діяльність / В. Геринович // Записки Кам'янець-Подільського інституту народної освіти. – Т. 2. – Кам'янець на Поділлі, 1927. – 168 с.
2. Гнатюк В.А. Знакова алегорика на печатках ремісничих цехів Кам'янець-Подільського кінця ХІХ ст. / В.А. Гнатюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Зб. наук. пр. / За ред. В. Я. Даниленка. – Харків: ХДАДМ, 2009. – № 11. – С. 14-22.
3. Зарембский А.И. Народное искусство подольских украинцев / А.И. Зарембский. – Л., 1928. – 50 с.
4. Кара-Васильева Т. Українська вишивка: Альбом / Т. Кара-Васильева. – Київ : Мистецтво, 1993. – 264 с.
5. Коновал Т.О. Писанкова абетка / Т.О. Коновал. – К. : ТОВ Новий друк, 2007. – 208 с.
6. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів : Видавництво Львівського університету, 1969. – 191 с. : іл.
7. Перкун В. П. Церковна сфрагістика Правобережної України (1793-1917 рр.) / В. П. Перкун; Інститут історії України НАН України. Автореф. дис. канд. іст. наук : 07.00.06. – К., 2002. – 21 с.
8. Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии / Е.Сецинский // Труды Подольского церковного историко-археологического общества. – Каменец-Подольский, 1904. – Вып. X. – С. 417-494.
9. Стан Т.С. Майстри декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини: Фотоальбом / Т.С. Стан. – Хмельницький, 2006. – 76 с.
10. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (ХІІІ-ХVІІІ ст.) / О.Р.Тищенко. – К. : Либідь, 1992. – 192 с. : 159 іл.
11. Урсу Н.О. Активізація творчого потенціалу особистості у педагогічній діяльності В. Гагенмейстера / Н.О. Урсу // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції : Зб. наук. праць / Ред. кол. М.П. Ліфінцев, Є.А.Антонович, А.В. Чебикін та ін. – К. : Інститут реклами, 2004. – Вип. 3. – С. 334-336.
12. Урсу Н.О. Педагогіка мистецтва у спадщині Володимира Гагенмейстера / Н.О. Урсу // Історія педагогіки у структурі професійної підготовки вчителя. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2002. – С. 216-223.
13. Хмельниччина. Фотоальбом / Упор. М. Дарманський. – Пряшів, Словаччина : Чорлі – POLYGRAF, 1996. – 180 с.
14. Янин В.Л. Актовые печати древней Руси X-XV вв. Печати, зарегистрированные в 1970-1996 гг. / В.Л. Янин, П. Г. Гайдуков. – Т. 3. – М. : Интрада, 1998. – 504 с.

## Декоративно-прикладне мистецтво Хмельниччини

1. Ремісництво як культурна складова краю.
2. Цехова діяльність: статут, етапи становлення майстра.
3. Напрямки в ремісництві Хмельниччини.
4. Сфрагістичні та геральдичні знаки як мистецький об'єкт і фактор ідентифікації статусу фахівців.
5. Символіка подільських печаток.
6. Гончарство як один із провідних промислів на Хмельниччині.
7. Подільське килимарство: семантика та композиція.
8. Мистецтво вишивки на Хмельниччині: традиційні та модернові тенденції, світські та релігійні сюжети.
9. Сюжетна основа декоративного розпису.
10. Лозоплетіння та столярні ремесла на Хмельниччині.
11. Художня обробка шкіри та металу: специфіка фактури матеріалу та сюжетів.
12. Писанкарство Хмельниччини: семантика, орнаментика, кольорові інтерпретації.
13. Інноваційні декоративно-прикладні техніки: вишивка соломкою, печворк, квілт.
14. Традиційна та новаторська витинанка на Хмельниччині.
15. Ювелірне мистецтво Хмельниччини.

# Персоналії

## А

Аксельруд І. – 96  
Алексєєв Ф. – 131  
Андрощук І.П. – 159, 200  
Анкудінов О. – 96  
Антоній – 9  
Антонович В. – 194  
Аполлінер Г. – 139  
Арво Ф. – 60  
Афанасьєв-Чужбинський О.С. – 94  
Афтаназі Р. – 61

## Б

Бабюк Д. – 156  
Баккель М. – 65  
Балог М. – 97  
Балушко В. – 171  
Баранська О. – 146  
Барвінський – 77  
Барсов П.Г. – 164  
Бартус І. – 132  
Бассолі К. – 132  
Бедункевич А.Ф. – 159, 200  
Бенедищук М.В. – 146, 147  
Бетріс – 55  
Бешта – 24  
Бєтковські – 67  
Бжозовський О. – 120  
Білоокій К.П. – 186  
Більський – 60  
Богданов-Бельський М. – 130  
Бойчук М. – 140  
Болдіна – Т. – 146  
Боньковська С. – 171  
Борилюк М.О. – 188  
Бороздянський Г.Д. – 186  
Боургінньон Ж.Я. – 71  
Бацуца Я. – 183  
Брандт Ю. – 61

Браницька О. – 67  
Браницькі – 67  
Бренюк В. – 150, 151  
Брик Д. – 135, 140  
Бродський В. – 77, 157  
Брусілов О. – 98  
Бугаз С. – 183  
Бурачек М.А. – 127, 135  
Буртна Н.Г. – 202  
Бурлики – 186  
Бутович М. – 138  
Бучківська – 185

## В

Вагнер А. – 133  
Васерман Г. – 160  
Вассерман С. – 85  
Васьков І.А. – 126, 127, 128  
Введенський К. – 10  
Верне М. – 64  
Верницький Й. – 101  
Веселовський О. – 59  
Вишньовецький М. – 66  
Вітте Б.Ю. – 82  
Вітте Ян де – 14, 21, 41, 44, 54, 55,  
56, 86, 87, 91, 95, 99, 118  
Влодек М. – 99  
Вовк Ф. – 201  
Водзіновський В. – 66  
Возний О.П. – 200  
Войткова В. – 202  
Воронецькі – 88  
Воронцови – 67  
Воропай О. – 201  
Врубель М. – 58  
Врублевський К. – 132

## Г

Гаврилюк Г.М. – 183

Гагарін – 81, 98  
 Гайх З. – 140, 141  
 Галаган Гр. – 78  
 Гагенмейстер В. – 125, 130, 133,  
 135, 181  
 Ген Й. – 153  
 Генних А. – 175  
 Геринович В. – 180  
 Гетц А. – 160  
 Гігаурі А. – 158  
 Глибович Л.В. – 188  
 Глухівський М. – 185, 186  
 Голеневич С. – 160  
 Головинський Г. – 65  
 Горбань О. – 141  
 Грабянчина Т. – 100  
 Грейм М. – 7, 15, 16, 19, 28, 30, 31,  
 32, 34, 36, 37, 98, 104, 132, 133,  
 153, 160, 161, 163, 164, 165,  
 166  
 Грейм Ян-Віктор – 65, 131, 132,  
 134  
 Грен О. – 139  
 Гродзицький Ф. – 92  
 Гронацький К.  
 Гросицький В. – 160  
 Грохольські – 14, 95  
 Грушевський М. – 81, 194  
 Гуменюк М. – 141  
 Гумецькі – 14, 41

**Д**

Давидов В. – 140  
 Дальке К. – 14  
 Дамаскін І. – 144  
 Данилицька О.М. – 199  
 Дегтяр О.С. – 187  
 Деламарс Я. – 14  
 Дембицька Я. – 22  
 Денікін А. – 61  
 Деревоед Л.І. – 84, 85  
 Дерегус М. – 140  
 Дзюбак М.Н. – 188

Димер Ф. – 101  
 Длугош – 60  
 Домнич А. – 140  
 Драй-Хмара М. – 158  
 Дубінський А. – 159  
 Дузинкевич Я. – 174  
 Дульські – 118

**Е**

Екстер О. 139  
 Енгель А. – 160

**Є**

Євстафієва О. – 146  
 Єрменчук-Гручман Г.М. – 188  
 Єсюнін С. – 78, 80, 82

**Ж**

Жаборовська М. – 176  
 Жайворонков В. – 10  
 Жолтовський П. – 120  
 Жудін Д.А. – 128  
 Жук О. – 201  
 Жуков Є. – 79  
 Жур М. – 160  
 Журавльов – 90  
 Журавський А. – 72

**З**

Заблоцька Н. – 199  
 Зайцев М. – 97  
 Закревська Ц. – 66  
 Замойський – 21  
 Зампірі Д. – 66  
 Заславський К. – 43  
 Заславський Я. – 20, 51  
 Заславські – 42  
 Захар'єв В. – 186  
 Зейдліц Й. – 132  
 Зелінський – 71  
 Земковський В. – 71  
 Зигмунд III – 95  
 Зозуляк М.О. – 183

- I**  
 Іваницький А. – 177  
 Іванов А. – 166  
 Іващенко М. – 166  
 Іллінський Я. – 75  
 Ільїнський В.М. – 189
- Й**  
 Йосиф II – 62
- К**  
 Казімеж III Ягеллончик – 92  
 Калашников І.П. – 97  
 Камілус – 44  
 Кампенхауз Я. Й. – 14  
 Канакотін В. – 97  
 Канова А. – 61  
 Кантакузен Я. – 99  
 Кармелюк У. – 120, 125, 126, 133  
 Карпович К.Я. – 186  
 Карпович М.К. – 186  
 Карчевський М. – 17, 91  
 Касалівська К. – 124  
 Кац М. – 166  
 Кжишковський І. – 118  
 Кірік-Радомська Л. – 66  
 Кіров – 83  
 Кісь Я. – 171  
 Клименко П.В. – 171  
 Климчик М. – 186  
 Кліщ А. – 141, 191, 201  
 Кляпетура С. – 158  
 Ковальчук Г.С. – 188  
 Ковальчук Н.П. – 188  
 Ковжун П. – 136  
 Кодеш Ф. – 160  
 Коні А. – 59  
 Кордиш Й. – 160, 161  
 Коріатовичі – 7, 47, 92  
 Корницька Л.А. – 193  
 Коробочка А.Т. – 186  
 Корсак Р. – 61  
 Косаревський І. – 75  
 Косарева Н.С. – 192, 201  
 Коссак Ю. – 61  
 Костенецький Я. – 96  
 Котович Н. – 93  
 Коцюбанська Н. – 171  
 Кошкін Є. – 131  
 Крам Ф. – 176  
 Крамер – 60  
 Красинський А. – 21, 91  
 Кричевський В. – 79, 136  
 Кричевський Ф. – 138  
 Кронбах Е. – 132  
 Кроненберг В. – 71  
 Крощенко Л. – 122  
 Кубіцький Я. – 61, 64  
 Кузьмич П. – 198  
 Куїнджі А. – 129, 130  
 Кукуруза С. – 140  
 Кулеша М. – 131, 132  
 Кульпа З.С. – 196  
 Купрін О. – 9  
 Кутиловський Ф. – 62  
 Кутузов М. І. – 62
- Л**  
 Лампі Я. – 61  
 Ланге А. – 132  
 Лашко В. – 141, 158  
 Лашко Н. – 202, 203  
 Лебединський Л. – 126  
 Ленартович В. – 14  
 Лесь Т.С. – 196  
 Литвиненко Т.Н. – 188  
 Ліпінський К. – 100  
 Лісовський Р. – 136  
 Ліст Ф. – 76  
 Ліцинер М. – 140  
 Логвин Г. – 140  
 Лопушняну Б. – 99  
 Лорентц – 58  
 Лось Ф. – 160  
 Лукасовський С. – 72  
 Лупул Р. – 100



Людвік – 64  
Лянцкоронські – 41  
Ляшук В.В. – 159, 200

**М**

Магомет – 26  
Мадлен Я. – 20, 51  
Мазур Б. – 158  
Мазур М. – 158  
Майгур Т. – 201  
Мак Клер Д. – 65, 71, 73, 74, 76  
Маковецькі – 57  
Маковський С. – 76  
Малиновський Л. – 199  
Малешевський Т. – 132  
Мальчевський І. – 60  
Мамроцький – 175  
Марковський Ф. – 64  
Марцонь І.М. – 81  
Матейко Я. – 61  
Матуцак І.І. – 183  
Меллер В. – 138  
Мельничук Л. – 184  
Мерліні Д. – 58, 61  
Мерліньє Д. – 74  
Метцель Л. – 71  
Меховіта – 60  
Михалевич І. – 128  
Мікеланджело – 61  
Могила К. – 100  
Молодожанин Л. – 159  
Молчанов – 160  
Морков А.І. – 124  
Морков І. – 124, 126  
Мосієнко Л. – 199  
Москаль І. – 177  
Мостіпака С.І. – 196  
Мюнтц Ж.-Л. – 121  
Мюнтц Я. – 132

**Н**

Напиткіна Г.П. – 188  
Нащувський І.Ф. – 159, 200

Небесний Т.М. – 186  
Негода Б. – 117, 139, 141, 158  
Негода-Бучковська О. – 198, 199,  
203

Нечитайло С. – 141  
Нікітюк Л.І. – 186  
Ніренберг Д. – 83  
Норблін Я. – 65

**О**

Овансович Є. – 100  
Огли І. – 175  
Олексієв Р. – 138  
Омейс Г.М. – 153  
Орда Н. – 121, 122, 123, 125, 127,  
129  
Орда Н. – 65, 66, 121  
Орловська Р. – 74  
Орловський – 74  
Орловські – 61, 64, 74  
Освальд Д. – 10  
Осетрова Г. – 121  
Оссолінські – 65  
Островський А. – 10  
Островський М.М. – 186  
Острозькі – 27, 29, 30, 31, 50

**П**

Пажимський О.М. – 194, 198  
Пажимський С. – 59  
Палладіо А. – 58  
Панчук Н.В. – 188  
Пасічник В. – 198  
Пашкевич Ю. – 64  
Пашковський – 120  
Песке – 95  
Пенюшкевич Ф. – 140  
Перніц О. – 96  
Петро І – 62  
Петров М. – 194  
Печений М.С. – 186, 195  
Печерський А. – 10  
Печерський Ф. – 10

- Пилипчук Г.І. – 81, 186  
 Пилик І. – 177  
 Писаренко Т. – 199  
 Підвисоцькі – 65  
 Пікассо П. – 139  
 Пінзель І. – 51  
 Пламеницька Є. – 56, 122  
 Плациді Ф. – 14  
 Победоносець Г. – 9  
 Подолинський М. – 132  
 Познанська С. – 59  
 Полянський Ф. – 87  
 Понятовський С.А. – 57, 62, 91, 93,  
 99, 118, 165  
 Поплавський В. – 74  
 Попович Л.В. – 188  
 Потоцький М. – 22, 75, 87, 119  
 Потоцький Ф. – 94  
 Потоцькі – 14, 22, 60, 64, 149  
 Пошивайло О. – 171  
 Прахтль Й. – 21, 118  
 Претвич Іов – 36  
 Проценко В. – 79  
 Прусевич О. – 185  
 Пруссак К. – 97  
 Прухницький Е.А. – 92  
 Пустиннікова І. – 157, 166  
 Пушкар Г.І. – 183  
 Пушкін – 82, 83  
 Пшездецька Л. – 157  
 Пшездецький К. – 65  
 Пшездецький О. – 72  
 Пшездецькі – 65, 66, 76, 77
- Р**
- Рабінович М. – 24  
 Радюк В.Л. і Л.Л. – 200  
 Раковський В. – 198  
 Рафаель – 61  
 Раціборовський Л. – 56, 57  
 Раціборовські – 72  
 Репін І. – 130  
 Решітник Є.О. – 186
- Рібаки І. та В. – 201  
 Ріппе В. – 14  
 Розвадовський В.К. – 121, 128,  
 129, 130, 131, 181  
 Ройзман М. – 177  
 Ролле А.Й. (Ю.А.) – 101, 132, 133,  
 134  
 Ролле К. – 133  
 Романович М. – 10, 93  
 Роот М.Ф. – 181  
 Рубенс П. П. – 60  
 Рудюк В. – 142
- С**
- Савін Ю. – 166  
 Савчук Л.М. – 196  
 Сазонов В. – 11, 97  
 Саленцов О. – 166  
 Сангушки – 56, 62, 63  
 Сангушко Б. – 60  
 Світославський С. – 140  
 Седлячик І. – 175  
 Семірадський Г. – 61  
 Сенкевич Г. – 57  
 Сенюта А. – 27  
 Сенявський А. – 57, 65  
 Сергієв-Ценський С.М. – 128  
 Сердюк Є. – 79  
 Сестеро де Лаутерекен К. – 132  
 Симашкевич М.М. – 138  
 Синявські – 34, 42  
 Сідор В.П. – 200  
 Сіріс – 132  
 Сіцінський Є.(Ю.)І. – 42, 117, 136,  
 158, 170, 178, 179, 194, 201  
 Січинський В. – 46, 135, 136, 137,  
 138  
 Сковорода Г. – 79  
 Сластьон О. – 79  
 Сонич С. – 160  
 Софієнко Р. – 146  
 Стадницький К. – 67, 100  
 Стажинські – 61

Станзані Л. – 95  
 Стенчинський М. – 132  
 Стефановський М. – 174  
 Стефюк Р.П. – 200  
 Стих Й. – 71  
 Столярчук – 201  
 Стороженко М. – 59  
 Струтинський В. – 160  
 Суворов О. В. – 62  
 Сфорім М.М. – 25

**Т**

Табачник Г. – 175  
 Тарновські – 123  
 Темненко Й. – 160  
 Тимошенко С. – 79  
 Тіренберг А. – 95  
 Тіренберг Ш. – 95  
 Ткачук М.І. – 200  
 Токмаков К. – 96  
 Толстой І. – 130  
 Толстой Л. – 9  
 Томашевич К. – 93, 117, 137  
 Тоніні Л. – 65  
 Тропінін В. – 120, 124, 125, 126  
 Трачевський В.Г. – 159, 200  
 Тржебицький А. – 117  
 Триндюк П. – 140  
 Тронці М. і С. – 146  
 Тшебінський М. – 132, 135  
 Тюпич А. – 56, 122  
 Тяпко Г.О. – 200  
 Тьєполо – 66

**У**

Угримов І. – 59  
 Учта С. – 17  
 Ушаков Д. – 59

**Ф**

Фабіанський С. – 131  
 Файанс М. – 121  
 Фесенко А. – 140

Фліз Я. – 132  
 Фогелевич А. – 160  
 Фонтана П.А. – 19, 56, 62  
 Фонтана Я. – 56  
 Франко І. – 9

**Х**

Харитонов Г. – 131  
 Харків І. – 174  
 Харюзова Н.І. – 82  
 Харюзови – 82  
 Хелмонський Ю. – 61  
 Хіміч Ю. – 140  
 Хмельницький Т. – 100  
 Хоппен Я. – 118  
 Хоцимірський Д. – 20

**Ц**

Цагляно Ж.Б. – 58  
 Цеткін К. – 90  
 Цуг Ш.Б. – 71

**Ч**

Чаплі А. – 55  
 Чарнецький Я. – 58  
 Чарторійський – 35, 53, 65,  
 66  
 Чацький Т. – 64  
 Червинський С.І. – 78  
 Червоногородський – 57  
 Чередніченко О. – 146  
 Черкавський – 174  
 Чечель П. – 58, 59, 64, 75

**Ш**

Шабловський В. – 176  
 Шадбей Ф. – 102  
 Шевера Г.Д. – 183  
 Шевченко Т. – 9, 83, 122, 123, 126,  
 127, 131, 136, 159  
 Шер – 176  
 Шестаков М. – 59  
 Шимко М.І. – 200

Широцький К. – 125, 198, 201

Шнайдер Б.Л. – 189, 198

Шпігель І. – 80, 98

Шрегер – 58

Штернберг В. – 122

Штогрин А. – 142

Шульц К. – 71

Шустер Д.М. – 186, 196

**Щ**

Щербина Т.В. – 202

Щерб'юк С.Н. – 197

**Ю**

Юзвук М. – 198

Юрчик Ю. – 141

**Я**

Яворський В. – 141

Яковлев А.А. – 159, 200

Яншин – 53

Яровий Д. – 149, 154, 155

# Об'єкти

## А

- Аптека Деревоеда – 96  
 Аріанська архітектура – 26  
 Аріанська вежа-каплиця – 27

## Б

- Башта Гончарська (Різницька) – 25  
 Башта Надбрамна – 43  
 Башта Настінна – 43  
 Башта Північно-східна  
 (Офіцерська) – 34  
 Башта П'ятикутна (Лицарська) –  
 34  
 Башта  
 Башта Рожанка – 122  
 Башта св. Ганни – 33  
 Брама св. Трійці – 44  
 Брама Станіслава Августа – 33, 37  
 Будинок окружного суду – 97

## В

- Велика синагога Ольтер Шиле –  
 25  
 Велика синагога ремісників – 25,  
 26  
 Велика хоральна синагога – 24, 25  
 Вірменська дзвіниця – 32  
 Вірменський костел св. Миколая –  
 21, 135  
 Вірменський Ринок – 55, 101  
 Вітряна брама – 32, 33, 38, 44  
 Воскресенська церква – 12

## Г

- Георгіївська церква – 10, 11  
 Георгіївський собор – 128  
 Гончарна вежа – 44  
 Готель “Венеція” – 84  
 Готель “Континенталь” – 85

## З

- Замковий міст – 32, 33  
 Зінківська фортеця – 36

## І

- Ізяславський замок – 42  
 Іоанно-Богословська церква – 12  
 Іоанно-Предтеченська церква – 45,  
 46, 95

## К

- Казанський собор – 10  
 Кам'янець-Подільська дитяча  
 художня школа – 131, 188, 202  
 Кам'янець-Подільська фортеця –  
 122  
 Кам'янець-Подільська художньо-  
 ремісничка майстерня – 171, 173  
 Кам'янець-Подільський  
 історичний музей-заповідник –  
 148, 150, 151, 162, 164, 188,  
 194, 203  
 Кам'янець-Подільський міський  
 державний архів – 88  
 Кам'янець-Подільський  
 національний університет імені  
 Івана Огієнка – 88, 142, 158, 201  
 Кам'янець-Подільський окружний  
 суд – 89  
 Катедра св. Апостолів Петра і  
 Павла – 16  
 Кафедральний костюл – 88, 89,  
 157  
 Києво-Печерська лавра – 147  
 Київський державний музей  
 українського мистецтва – 125  
 Костел Домініканський – 32, 48,  
 118, 121, 149  
 Костел єзуїтів – 89

- Костел Іоанна Хрестителя – 20  
 Костел Пресвятої Трійці – 19  
 Костел св. Анни – 14, 21, 22  
 Костел св. Апостолів  
 Петра і Павла – 91, 120, 156  
 Костел св. Йосифа – 79  
 Костел св. Миколая – 15, 149  
 Костел св. Михайла – 51  
 Краківський Національний музей –  
 122, 133  
 Кушнірська башта – 32  
 Кушнірська вежа – 44
- Л**
- Летичівський костел  
 Благовіщення Діви Марії – 18  
 Львівська художня галерея – 134
- М**
- Меджибізький оборонний  
 комплекс – 34  
 Миколаївська церква – 9, 32, 46,  
 48  
 Михайлівська церква – 12, 13  
 Міська брама – 33  
 Міська Управа – 88  
 Міський Вірменський колодязь –  
 87  
 Монастир бернардинців – 51  
 Монастир місіонерів – 19
- Н**
- Нетішинська дитяча художня  
 школа – 199  
 Нижньотагільський музей  
 образотворчого мистецтва – 125
- О**
- Олексіївське реальне училище – 80
- П**
- Палац губернатора – 54  
 Палац єпископа – 53, 55
- Палац коменданта – 55  
 Палац Раціборовських – 56, 72  
 Палац Чарторийських – 53  
 Палац Яна де Вітте – 54, 55, 95, 97  
 Панівецький замок – 39  
 Петропавлівська церква – 13, 32  
 Південноросійський промисловий  
 банк – 83  
 Подільська казенна палата – 97  
 По-домініканський костел св.  
 Миколая – 148, 153, 154  
 По-домініканський костел Успіння  
 Пресвятої Діви Марії – 18  
 Покровська церква – 8, 10, 45, 49,  
 50  
 Покровська церква-замок – 49, 122  
 Польська академія майстерності –  
 165  
 Польська брама – 43  
 По-тринітарський костел  
 Пресвятої Трійці у Кам'янці-  
 Подільському – 155  
 Проскурівське реальне училище –  
 82  
 Проскурівський обласний  
 художній ліцей – 84
- Р**
- Руська брама – 32, 43, 44  
 Руська ратуша – 93
- С**
- Сатанівський замок – 42  
 Свято-Георгіївська церква – 9  
 Свято-Миколаївська церква – 11  
 Свято-Покровський кафедральний  
 собор – 8  
 Смотрицький домініканський  
 костюль – 122  
 Собор Різдва Богородиці – 7, 145  
 Соборна церква Різдва  
 Христового – 11  
 «Софіївка» уманська – 72

Стара фортеця – 32, 33, 44  
Сутківський замок – 32, 37

**Т**

Тринітарський костел – 32, 118  
Тріумфальна арка – 156, 165  
Троїцький монастир – 10  
Турецький бастион – 44

**Ф**

Францисканський костел – 32

**Х**

Хмельницька обласна універсальна  
наукова бібліотека  
ім. М.Островського – 203  
Храм Благовіщення Діви Марії –  
18  
Храм Іоанна Хрестителя – 20  
Храм Подільської контрати отців  
домініканців – 19  
Храм Різдва Богородиці – 8  
Хрестовоздвиженська церква – 12,  
32

**Ц**

Цвинтарна церква Архистратига  
Михайла – 11

Цвинтарна церква Успіння  
Пресвятої Богородиці – 11  
Церква Андрія Первозваного –  
9

Церква Покрови Пресвятої  
Богородиці – 8  
Церква Різдва Хрестового – 11  
Церква Різдва-Богородицька – 7  
Церква Сан-Карло-ай-Катінарі –  
19

Церква св. Апостолів Петра і  
Павла – 7, 46, 93  
Церква св. Йосафата – 21  
Церква св. Миколая – 7, 10, 11,  
18  
Церква св. Михайла Архангела –  
93  
Церква Св. Трійці – 46, 47, 50  
Церква Степаноса – 48  
Церква Успіння Діви Марії –  
93

**Ч**

Чорнокозинський замок – 40

**Ш**

Шарівський по-домініканський  
костел – 17

# Населені пункти

## А

Авратин – 4  
Адамівка – 10, 49, 50, 182, 183,  
186  
Адампіль – 58, 199  
Антоніни – 4, 53, 58, 60, 64, 65, 75

## Б

Баглаї – 188  
Баговиця – 105  
Базалія – 4  
Бакота – 13  
Баламутівка – 187  
Бар – 172, 183  
Багринівці – 191  
Белз  
Берездів – 4  
Берестечко – 118  
Білогір'я – 4  
Білогородка – 4  
Борсуки – 106  
Боришківці – 97  
Браїлов – 118, 172  
Бубнівці – 185  
Бутівці – 4

## В

Велика Радогоща – 12, 27  
Вербка – 124  
Вишнівка – 58, 61  
Вінниця – 97, 172  
Волинь – 68  
Волочиськ – 4, 188  
Воронківці – 188  
Врублівці – 105

## Г

Гамарна – 67  
Ганнопіль – 4, 58

Гданськ – 26  
Глухів – 126  
Говори – 53, 63  
Голенищево – 191  
Голодьки – 60  
Голозубинці – 53  
Головківка – 185  
Голосків – 53, 97, 124  
Горишківка – 185  
Городок – 172, 182, 196, 200  
Горячинці – 105  
Граубюнден – 20  
Гречани – 21, 22  
Гриців – 4, 58  
Грушка – 97  
Губин – 188  
Гусятин – 157, 172

## Д

Деражня – 53  
Довжки – 4  
Довжок – 124  
Дубове – 9  
Дунаївці – 53, 174, 180, 200

## Є

Єреван – 94

## Ж

Жванець – 36, 40, 163  
Жванчик – 120  
Жилинці – 187  
Жухів – 4

## З

Заміхів – 182  
Заріччя – 22  
Збриж – 174  
Зіньківці – 53, 67



Зіньків – 12, 15, 32, 123, 148, 182,  
163, 200, 201

## І

Іванківці – 187

Івахнівці – 53

Ізяслав – 9, 11, 19, 20, 42, 51, 53,  
56, 62, 200

Ілляшівка – 53, 58, 59

## Й

Йовки – 67

## К

Кадиївці – 106

Калачківці – 145

Калюха – 180

Кам'янець-Подільський – 10, 12,  
13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23,  
26, 29, 32, 40, 41, 45, 48, 50, 53,  
54, 55, 56, 57, 62, 78, 85, 92, 93,  
94, 97, 99, 102, 117, 118, 119,  
124, 126, 127, 128, 130, 134,  
135, 137, 139, 140, 148, 149,  
151, 152, 153, 154, 155, 156-  
157, 158, 160, 161, 163, 164,  
165, 171, 172, 173, 178, 180,  
181, 186, 188, 191, 195, 198,  
200, 201, 202

Кам'янка – 106

Канев – 62

Карвасари – 124

Качанівка – 123

Квебек (Канада) – 158

Кептинці – 124

Киселі – 67

Китайгород – 15, 148

Кіблич – 185

Козак – 124

Корчівка – 4

Краків – 8, 16, 19, 28, 30, 31, 32,  
34, 36, 37, 98, 148, 153, 165

Красилів – 4

Кременець – 64

Кривин – 71

Кривче – 32

Кривчик – 53, 174

Кудринці – 16, 148, 188

Кузьмин – 174

Кукавка – 124

Кульчини – 4

Кунів – 4

Купель – 4

Купин – 182

Куча – 58, 191

## Л

Лабунь – 4

Ладиги – 58, 64, 76

Лажева – 188

Лазенки – 59

Ламачинці – 106

Лашки – 58

Лебединці – 78

Летичів – 15, 17, 18, 20, 23, 125,  
172, 196

Літин – 172

Лодзь – 104, 161

Люблін – 174

Ляхівці – 4, 27, 58

Львів – 94

## М

Мазовія – 21

Маків – 12, 53, 70, 71, 72, 76, 198

Малашівка – 188

Маліївці – 53, 61, 70, 71, 72, 73, 74

Маначин – 4

Мартинівка – 188

Мацьківці – 22, 187

Меджибіж – 17, 24, 29, 32, 33, 36,  
40, 53, 57, 182, 186, 196

Медобори – 72

Милівці – 16, 148

Минів – 4

Миньківці – 182, 184  
 Митківці – 182  
 Михайлівка – 53, 57, 76  
 Мізич – 76  
 Могилів-Подільський – 124,  
 183  
 Модржани (в Празі) – 136  
 Муровані Курилівці – 11

## Н

Нараївка – 188  
 Нетішин – 196  
 Нове Село – 4  
 Новоселиця – 67

## О

Озерянці – 148, 158  
 Окопи – 44  
 Олександрія – 26  
 Олешин – 187  
 Ольгопіль – 96  
 Острівчани – 97  
 Остропіль – 4

## П

Павловці – 97  
 Панівці – 31, 32, 198  
 Париж – 17  
 Патерсон – 136  
 Переросле – 4  
 Печера – 58  
 Підзамче – 124  
 Підпилип'я – 53, 58  
 Плужне – 4  
 Поділля – 58, 68, 69, 97, 121  
 Полонне – 4, 27, 53, 199  
 Поозер'я – 21  
 Прага – 136  
 Проскурів (Плоскирів) – 7, 9, 21,  
 22, 24, 64

## Р

Равенна – 27

Райки – 188  
 Решнівка – 4  
 Рим – 19  
 Рихта – 40, 65

## С

Савинці – 58, 64  
 Садки – 11  
 Самчики – 53, 58, 64, 70, 71, 75,  
 77, 188, 189, 194, 198  
 Сатанів – 26, 29, 30, 42, 182, 183,  
 187  
 Свирида – 105  
 Свистівка – 57  
 Святець – 4  
 Северини – 188  
 Семенів – 4  
 Скала-Подільська – 15, 148  
 Сковородки – 4  
 Славута – 4, 53, 60  
 Слобідка – 191  
 Слобідка Шелехівська – 5, 53  
 Смотрич – 16, 20, 23, 121, 148,  
 172, 180, 182, 184, 185, 186  
 Сокільці – 20, 22, 180  
 Соколівка – 191  
 Солобківці – 20, 22, 23  
 Соснівка (Куява) – 53  
 Ставищани – 4  
 Стара Синява – 53, 66  
 Стара Ушиця – 180  
 Старий Кривин – 4, 12  
 Старокостянтинів – 4, 29, 30, 50,  
 153, 160, 183, 200  
 Стецьки – 188  
 Студениця – 105  
 Судилків – 4  
 Сульжин – 4  
 Сутківці – 29, 32, 40, 45

## Т

Тарноруда – 53, 68  
 Татариски – 124

Теофіполь – 4

Терешки – 58

Тернавка – 4

Тихомель – 27

Тульчин – 11, 97, 172

**У**

Уніїв (Ставищани) – 4

Ушиця – 96

**Х**

Хмелівка – 67

Хмельницький – 8, 14, 21, 24, 78,  
80, 82, 84, 86, 184, 186, 192,  
196, 200

Холм (Польща) – 138

Хоровець – 4

Хорошев – 27

Хотин – 174, 175, 177, 163

Хребтіїв – 53, 191

Хромин – 4

**Ц**

Цибулів – 58

Цибулівка – 106, 198

**Ч**

Чемерівці – 158

Черепашинці – 58, 97

Чернелівка – 4

Чорне – 188

Чорний Острів – 53, 67

Чорнокозинці – 15, 16, 32, 34, 40,  
148

**Ш**

Шарівка – 15, 18, 20, 22, 32, 48,  
49, 122

Шаровечка – 22, 187

Шепетівка – 4

Шкарівка – 197

Шустівці – 16, 148

**Щ**

Щедров – 124

**Я**

Ямпіль – 4, 27

Ярмолинці – 11, 62

Ясенівка – 53, 64

**Для заміток**

**Для заміток**

# Зміст

<b>Вступ .....</b>	<b>3</b>
<b>Розділ I. Сакральна архітектура Хмельниччини .....</b>	<b>6</b>
1.1. Православні храми .....	6
1.2. Католицькі костели .....	14
1.3. Релігійні споруди інших конфесій .....	24
<b>Розділ II. Оборонне зодчество Хмельниччини .....</b>	<b>28</b>
2.1. Фортифікаційні та замкові споруди .....	28
2.2. Храми-фортеці .....	45
<b>Розділ III. Світська архітектура Хмельниччини .....</b>	<b>53</b>
3.1. Палаці та резиденції .....	53
3.2. Ландшафтно-паркові ансамблі .....	70
3.3. Архітектура громадського призначення .....	78
3.4. Житлові будинки .....	98
3.5. Традиційне народне житло і споруди господарського призначення .....	104
<i>Список використаних джерел .....</i>	<i>108</i>
<i>Перелік контрольних запитань .....</i>	<i>114</i>
<b>Розділ IV. Образотворче мистецтво Хмельниччини .....</b>	<b>117</b>
4.1. Живописна та графічна діяльність .....	118
4.2. Скульптура і різьбярство .....	148
4.3. Художня фотографія .....	160
<i>Список використаних джерел .....</i>	<i>167</i>
<i>Перелік контрольних запитань .....</i>	<i>169</i>

<b>Розділ V. Декоративно-прикладне мистецтво Хмельниччини....</b>	<b>170</b>
5.1. Кустарні промисли і реміснича діяльність регіону .....	170
5.2. Види декоративно-прикладного мистецтва .....	182
<i>Список використаних джерел</i> .....	204
<i>Перелік контрольних запитань</i> .....	205
<b>Персоналії .....</b>	<b>206</b>
<b>Об'єкти .....</b>	<b>213</b>
<b>Населені пункти .....</b>	<b>216</b>

Наукове видання

Урсу Наталія Олексіївна

**Нариси з історії образотворчого  
і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини**

Редактор *Н.Г.Лянковська*  
Комп'ютерна верстка *В.О.Фаріон*

Підписано до друку 27.07.2012 р. Формат 70×100/16.  
Папір офсетний. Гарнітура SchooBookC. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 18, 14. Обл. вид. арк. 17, 54.  
Тираж 300 пр. Зам. № 463.

Видавництво “Аксіома” (свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)  
м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300  
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксіома”  
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300