

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

Факультет суспільно-гуманітарних наук

Кафедра історії України

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

**СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО ЯК ДОСЛІДНИК
УКРАЇНСЬКОЇ МІСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ**

Спеціальність: «032 «Історія та археологія»

Рівень вищої освіти: перший (бакалаврський)

Півторак Захарій Олександрович
студент 4 курсу, ІСТб-2-21-4.0д

Науковий керівник:
Андрєєв Віталій Миколайович,
професор кафедри історії України,
доктор історичних наук, професор

Роботу захищено «___» _____ 2025 р.

Оцінка _____

Київ – 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ...	5
1.1. Історіографія проблеми.....	5
1.2. Джерельна база.....	9
РОЗДІЛ 2 СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО: ЖИТТЯ ТА НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ.....	13
2.1. Становлення інтелектуала та початок наукового шляху.....	13
2.2. Наукова творчість дослідника в українському інтелектуальному просторі.....	22
РОЗДІЛ 3 ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ УЧЕНОГО.....	38
3.1. Сакральна архітектура України: загальна характеристика, типологія, регіональні особливості.....	38
3.2. Сакральна архітектура міст та містечок.....	51
3.3. Дослідження сакральної архітектури Києва.....	70
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	80
ДОДАТКИ.....	85

ВСТУП

Актуальність дослідження: Актуальність дослідження зумовлена потребою у ґрунтовному осмисленні наукової спадщини Стефана Таранушенка як одного з найвизначніших дослідників української сакральної архітектури ХХ століття. В умовах сучасного національного відродження, зростає інтерес до історико-культурної спадщини України, особливо до архітектурних пам'яток, які репрезентують духовне та мистецьке надбання українського народу.

Хоча постать Таранушенка вже отримала належне визнання в науковому середовищі, його праці здебільшого розглядалися в контексті загального внеску в дослідження народної та дерев'яної архітектури, без чіткого виокремлення міського компонента. Саме міська сакральна архітектура – як окрема тема в його науковому доробку – досі залишалася недостатньо осмисленою. Дослідження цього аспекту дозволяє глибше зрозуміти як методологію Таранушенка, так і значення міського середовища в розвитку української церковної архітектури.

Предметом дослідження є наукова діяльність Стефана Таранушенка, спрямована на вивчення міської сакральної архітектури України.

Об'єктом дослідження є сакральна архітектура міст і містечок України.

Метою дослідження є аналіз наукової спадщини Стефана Таранушенка в контексті його досліджень міської сакральної архітектури.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання** дослідження:

1. Дослідити джерельну базу та історіографію проблеми дослідження.
2. Розглянути основні етапи життя й наукової діяльності Стефана Таранушенка.
3. Висвітлити сприйняття постаті Таранушенка його сучасниками та оцінки його діяльності в науковому середовищі.

4. Проаналізувати наукову діяльність Таранушенка щодо вивчення сакральної архітектури міст і містечок України.
5. Висвітлити особливості дослідження міської сакральної архітектури у працях Таранушенка.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з початку наукової діяльності Таранушенка у 1910 р. до завершення у 1976 р., по смерті дослідника. Цей відрізок дозволяє простежити формування наукових інтересів дослідника та основні результати його праці в обраній тематиці.

Територіальні межі дослідження зосереджуються на території Лівобережної України, Києва, а також території росії, зокрема Стародубщини та Білгородщини.

Методи дослідження, використані в роботі, охоплюють як загальнонаукові, так і спеціальні історико-мистецтвознавчі підходи. До основних методів належать: аналіз, синтез, узагальнення, джерелознавчий аналіз (опрацювання архівних матеріалів), історико-генетичний метод (для з'ясування еволюції наукових підходів Таранушенка), порівняльно-типологічний метод (для виявлення особливостей української сакральної архітектури в контексті його досліджень), мистецтвознавчий аналіз та метод архітектурно-стилістичного вивчення пам'яток.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі діяльності Стефана Таранушенка у сфері вивчення міської сакральної архітектури України, а також у залученні до опрацювання архівних матеріалів фонду 278 Інституту рукопису НБУВ, які раніше не були предметом спеціального дослідження.

Структура роботи: Бакалаврська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури. Обсяг тексту основної частини дипломної роботи становить 79 сторінки, список джерел та літератури 49 найменувань, додатки. Загальний обсяг праці 90 сторінок.

РОЗДІЛ 1 Історіографія та джерельна база дослідження

1.1. Історіографія проблеми

Постать Стефана Таранушенка привертала увагу фахового середовища ще за його життя. Проте справжнє формування історіографії його творчості відбулося значно пізніше, уже після смерті вченого. Відповідно до історичних обставин та наявного кола джерел, історіографію проблеми можна умовно поділити на три періоди: прижиттєвий, радянський посмертний і український пострадянський.

У радянський період впродовж 1920–1930-х років Таранушенко активно публікував наукові дослідження, здобуваючи визнання в академічному середовищі. Його праці отримували фахові рецензії й оцінки з боку сучасників написані провідними представниками українського інтелектуального середовища таких як Данило Щербаківський¹, Володимир Січинський², Микола Голубець³. Рецепція дозволяє простежити як оцінювалися окремі аспекти його дослідницької діяльності, а також виявити, яким чином його праці вписувалися у загальні мистецтвознавчі дискурси доби.

Після арешту і тривалого замовчування імені Таранушенка в науковому просторі, інтерес до його особи поступово почав відновлюватися лише наприкінці радянського періоду. Дослідження В. Ханка⁴ висвітлює зв'язки Таранушенка з класиками українського мистецтва, зокрема Порфирієм Мартиновичем та Панасом Сластьоном. Є. Прохасько⁵ у своїй праці

¹ Щербаківський Д. Рецензія на: С. Таранушенко – Хата по Єлисаветинському пр. ч. 25 в Харкові, 1921. Україна. Кн. 3. 1924. С. 169-171.

² Січинський В. Рецензія на: С. Таранушенко. Покровський собор у Харкові. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 235-236.

³ Голубець М. Рецензія на: С. Таранушенко: Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі. (Провідник). *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 238-239

⁴ Ханко В. Стефан Таранушенко і класики українського мистецтва Порфирій Мартинович і Панас Сластьон. С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII– XIX ст.: Тези доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889–1976). Суми, 1989 С. 13-15.

⁵ Прохасько Є. С. А. Таранушенко – дослідник творчості Тараса Шевченка-художника. С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII– XIX ст.: Тези

досліджує внесок Таранушенка у вивчення художньої спадщини Тараса Шевченка.

Окремо варто згадати статтю Сергія Білоконя «Велетень мистецтвознавства»⁶, яка в нинішньому вигляді була опублікована у 1993 р., проте її перша версія з'явилася ще в 1989 р. у виданні «Пам'ятки України». Автор статті зосереджується на ключових віхах життя Таранушенка, підкреслюючи його роль як одного з фундаторів українського мистецтвознавства та активного популяризатора української народної архітектури. Стаття має узагальнюючий характер і добре підходить як вступ до вивчення постаті дослідника.

Із відновленням незалежності України інтерес до наукового доробку Таранушенка значно зріс. Його ім'я повернулося до академічного обігу, а низка дослідників звернулася до осмислення як біографії вченого, так і його наукової методології та окремих напрямів діяльності.

Однією з найґрунтовніших праць, присвячених життєвому та науковому шляху Таранушенка, є монографія Бориса Ткаченка «Погром»⁷. У ній автор здійснює детальну реконструкцію біографії дослідника, зосереджуючи увагу на періоді його становлення як науковця та формуванні професійних орієнтирів. Значущим аспектом цієї праці є те, що вона містить унікальні факти й інтерпретації, недоступні з інших джерел. Окрім аналізу основних праць Таранушенка, Ткаченко розглядає й обставини їх створення, що дозволяє краще зрозуміти мотивацію, умови праці та інтелектуальне середовище дослідника. Монографія є важливим джерелом для вивчення біографії Таранушенка.

Короткий, але змістовний огляд наукової та життєвої біографії Таранушенка подано у статті Василя Пуцка «Стефан Таранушенко»⁸. Автор

доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889–1976). Суми, 1989. С. 16–18.

⁶ Білокін С. Велетень Мистецтвознавства. Репресоване «відродження». Київ : Україна, 1993. С.332–345

⁷ Ткаченко Б. Погром : документальний нарис. Суми : Мрія-1, 2010. 372 с.

⁸ Пуцко В. Стефан Таранушенко. *Образотворче мистецтво*, Київ : Національна спілка художників України, 1996, ч. 2, С. 46–49.

зосереджується на основних публікаціях вченого та окреслює загальний напрям його дослідницьких зацікавлень.

Також варта уваги ще одна стаття Василя Пуцка «Українське церковне мистецтво у науковій спадщині Стефана Таранушенка»⁹ зосереджується на сакральному аспекті його наукових зацікавлень. Він аналізує, чому саме дерев'яна церковна архітектура посіла чільне місце в доробку дослідника, які освітні, культурні та ідеологічні сприяли цьому. Пуцко підкреслює високу наукову якість досліджень Таранушенка.

З-поміж праць, що висвітлюють наукову діяльність Стефана Таранушенка, варто відзначити дисертацію С. Іваненко «Українське мистецтво в дослідженнях представників Харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття»¹⁰. У спеціальному розділі авторка аналізує різні напрями дослідницької роботи Таранушенка, звертаючи увагу на його участь в експедиціях, музейну практику та особливості наукового підходу. Згадуються й загальні принципи, якими він керувався у вивченні українського мистецтва, зокрема ідея його цілісності. Праця Іваненко дає уявлення про місце Таранушенка в інтелектуальному середовищі Харкова 1920–1930-х років.

У статті «Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років)»¹¹ Інна Чернікова детально аналізує діяльність Таранушенка в контексті охорони культурної спадщини Слобожанщини у 1920–1930-х роках. Авторка акцентує увагу на його участі в інституційних структурах, зокрема в музеї Слобожанщини, та в охоронних організаціях. Чернікова також аналізує

⁹ Пуцко В. Українське церковне мистецтво у науковій спадщині Стефана Таранушенка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 265-268.

¹⁰ Іваненко С. О. Українське мистецтво в дослідженнях представників Харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2018.

¹¹ Чернікова І. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років). *Праці Центру пам'яткознавства*. 2011. Вип. 19. С. 166-180.

польові дослідження Таранушенка, здійснені на території Лівобережжя України, що дозволяє говорити про нього як про одного з перших системних пам'яткоохоронців, який виявляв комплекси сакральної дерев'яної архітектури.

Особливе місце в історіографії посідає стаття Юрія Сушка «...Ставив інтереси науки вище за особисті...»¹². У центрі уваги автора – період від перших дослідницьких спроб ученого до його арешту в 1933 році. Значну увагу приділено роботі Таранушенка в Харківському художньо-історичному музеї, а також детально проаналізовано його численні експедиції. Особливо виразно окреслено так званий «комплексний підхід» Таранушенка: незалежно від предмета дослідження – чи то традиційна хата, церковна архітектура, орнамент писанки, чи навіть елемент народного вбрання на кшталт «полубодчишиної сорочки» – він прагнув до всебічного охоплення явища в його культурному, історичному та функціональному вимірах.

Важливий аналітичний погляд на спадщину Стефана Таранушенка подає Тамара Косміна у статті «Учений-новатор, патріарх українського мистецтвознавства»¹³. Авторка здійснює узагальнений огляд його наукового доробку, зосереджуючись як на змістовному наповненні окремих праць, так і на їхньому впливі на формування українського мистецтвознавчого дискурсу. У статті виокремлено основні напрями дослідницької діяльності Таранушенка – передусім вивчення традиційної народної архітектури, зокрема дерев'яних церков, житлових споруд, сакрального та декоративно-ужиткового мистецтва.

Важливим внеском у вивчення творчості Степана Таранушенка є стаття Алли Ярової «Науковий дискурс Стефана Таранушенка (на матеріалі текстів

¹² Сушко В. «...ставив інтереси науки вище за особисті...». *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 255-259.

¹³ Косміна Т. Вчений-новатор, патріарх українського мистецтвознавства. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 42-54

харківського періоду)»¹⁴. У цій роботі авторка досліджує ключові аспекти становлення Таранушенка як науковця, зокрема аналізує інтелектуальні впливи, що формували його методологію та науковий підхід. Особливу увагу приділено харківському періоду діяльності дослідника, який став визначальним для подальшого розвитку його концепцій.

У сучасний період вивчення наукової діяльності Степана Таранушенка роблять статті, що аналізують його дослідження окремих митців. Серед них слід відзначити роботу Ірини Ходак¹⁵, присвячену аналізу статті Таранушенка з Нарбутівського збірника.

Отже, історіографія життя і творчості Стефана Таранушенка формувалася нерівномірно. Якщо прижиттєва рецепція була обмеженою, а радянський період – репресивним і фрагментарним, то в умовах незалежної України відбулося цілісне повернення його спадщини до наукового обігу. Водночас тема його досліджень у галузі міської сакральної архітектури залишається недостатньо розкритою в історіографії, що визначає актуальність цієї роботи.

1.2. Джерельна база

Джерельна база дослідження охоплює як опубліковані, так і неопубліковані матеріали, створені самим Стефаном Таранушенком упродовж його наукової діяльності. Ці джерела різняться як за ступенем доступності, так і за своїм видом – серед них виділяються письмові, візуальні та мемуарні джерела. Такий поділ дозволяє системно охопити корпус матеріалів і повноцінно реконструювати наукову діяльність дослідника в контексті вивчення сакральної архітектури, зокрема у міському середовищі.

Основну групу опублікованої письмової частини джерел становлять наукові праці Стефана Таранушенка. Серед них особливе місце посідає

¹⁴ Ярова А. Науковий дискурс Стефана Таранушенка (на матеріалі текстів харківського періоду). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. Київ. 2021. Т. 32(71), № 4(1). С. 57-64.

¹⁵ Ходак І. Стаття Стефана Таранушенка з Нарбутівського збірника: кілька штрихів до історії написання. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 2. С. 84-87 URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/2016_2.html (дата звернення: 28.04.2025).

монографія «Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України»¹⁶ (2012), що стала підсумком багаторічних досліджень автора. Праця існує в чотирьох виданнях – 1976 р., 2012 р., 2014 р. та 2017 р. Перше видання суттєво обмежене та не повноцінне, що було спричинено ідеологічним впливом Радянської політики. Усі наступні презентують повний авторський текст. Ця праця є найповнішим і найглибшим узагальненням вивчення сакральної архітектури, зокрема храмів, розташованих у містах і містечках. Саме ця праця становить основне джерело для дослідження міської сакральної архітектури в межах обраної теми.

Не меншої уваги варта монографія «Покровський собор у Харкові»¹⁷. Вона є надійним і ґрунтовним джерелом для дослідження міських сакральних пам'яток, оскільки вона виступає як найґрунтовніше досліджений об'єкт у спадщині Таранушенка і завдяки детальному аналізу архітектурних та культурних особливостей сприяє глибшому розумінню ролі сакральної архітектури в міському просторі.

Крім того, до цієї групи входять окремі праці та статті Таранушенка у яких викладено його методологічні підходи та дослідження як сакральних пам'яток так і інших об'єктів української мистецької та архітектурної спадщини. Зокрема, тексти «Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст.»¹⁸, «Лизогубська кам'яниця у м. Сидневі»¹⁹ та ін. Вони демонструють його інтерес до комплексного осмислення мистецтва в контексті етнографії, художньої традиції й типології.

До мемуарних джерел, що доповнюють основний корпус опублікованих матеріалів, належать «Спогади про С. А. Таранушенка»²⁰ Віктора Чепелика,

¹⁶ Таранушенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2012. 652 с.

¹⁷ Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. Обміри І. Тенне. *Пам'ятки українського мистецтва. II. Будівництво*. Харків, 1923. 54 с.

¹⁸ Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв. Харків : Перша Друкарня видавництва «Пролетарій». 1928. 9 с.

¹⁹ Таранушенко С. Лизогубська кам'яниця у м. Сидневі. Київ: Рух, 1932. 51 с.

²⁰ Чепелик В. Спогади про С. А. Таранушенка. *Українська біографістика*. Київ : РІО. 1999, Вип. 2. С. 240-261.

які дають змогу уточнити обставини його роботи в повоєнний період та демонструють особливості наукового підходу Таранушенка до дослідження сакральних пам'яток.

До групи неопублікованих письмових джерел належать матеріали з фонду № 278 Інституту рукопису НБУВ. Це чернетки наукових праць, польові нотатки, рукописні описи об'єктів, фрагменти незавершених розвідок. Особливу цінність становлять документи, що висвітлюють маловивчений аспект діяльності Таранушенка – дослідження сакральної архітектури Києва. Варто виокремити «Нотатки про пам'ятки мистецтва Києва та Київщини»²¹ у яких Таранушенко здійснив найґрунтовніші дослідження сакральних пам'яток міста.

Візуальні джерела представлені оригінальними фотографіями, кресленнями та обмірами, виконаними або особисто Таранушенком, або за його керівництва під час експедицій. Вони зберігаються переважно в архівному фонді ІР НБУВ, а також частково публікувались у його працях. Відповідно, ці матеріали є надзвичайно важливими для вивчення міської сакральної архітектури, оскільки часто фіксують вигляд пам'яток у стані, який на сьогодні або суттєво змінений, або повністю втрачений. У кресленнях та схемах можна побачити рівень точності, системність та типологічне мислення, що характеризували підхід Таранушенка до об'єктів дослідження.

Отже, проведений аналіз джерельної бази засвідчив її репрезентативність і глибину для вивчення наукової спадщини Стефана Таранушенка в контексті дослідження міської сакральної архітектури. До основного корпусу джерел належать опубліковані праці самого вченого, які відображають як емпіричний матеріал, так і методологічні засади його досліджень. Доповненням до них є неопубліковані архівні документи з Інституту рукопису НБУВ/ Візуальні матеріали такі як фотографії, креслення,

²¹ Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України, м. Київ (ІР НБУВ), Ф. 278 од. зб. 70, 81 арк.

плани) становлять важливу частину джерелознавчої бази, уможливлуючи реконструкцію об'єктів, що вже не збереглися. Джерела особового походження, передусім спогади, додають особистісного та контекстуального виміру, важливого для комплексного аналізу постаті вченого.

Таким чином, розділ 1 дав змогу сформулювати цілісне уявлення про ступінь наукового освоєння теми та потенціал доступної джерельної бази. Історіографія, хоча й охоплює значний масив праць, переважно зосереджена на загальних аспектах життя і творчості Таранушенка, приділяючи менше уваги його внеску у вивчення міської сакральної архітектури. Водночас джерела, як опубліковані, так і архівні, містять достатній матеріал для аналізу саме цього аспекту його діяльності. Така ситуація зумовлює актуальність дослідження, яке має на меті реконструкцію підходів Таранушенка до вивчення міських храмових споруд і виявлення специфіки його методології в цьому напрямі.

РОЗДІЛ 2 СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО: ЖИТТЯ ТА НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ

2.1. Становлення інтелектуала та початок наукового шляху

Стефан Андрійович Таранушенко народився 21 грудня (дати подані за новим стилем) 1889 року в місті Лебедин Харківської губернії у родині цехових. Про дитинство та юність Стефана Андрійовича відомо не багато. З впевненістю можна сказати, що він ще змалку відчував вплив українського народного на його свідомість. Як згадував сам науковець, що будучи ще малим ходив до церкви з батьком в свята, саме несвідоме захоплення архітектурними формами викликала в нього: «...якісь неясні поривання, нез'ясовану схвильованість»²². Церква Миколи в місті Лебедині формувала естетичне сприйняття особистості майбутнього дослідника, її конструктивні особливості, пропорції та виразність силуету сприяли розвитку почуття гармонії та краси²³.

Батько Стефана, Андрій Петрович Таранушенко, був людиною підприємливою, мав власну торговельну справу, утримував дві лавки на Базарному майдані. Мати, Анастасія Василівна Таранушенко (Воскобойник), отримала освіту в Лебединській жіночій прогімназії, що було великою рідкістю для жінок того часу. Саме вона відіграла ключову роль у початковій освіті сина, оскільки батько, маючи лише домашню освіту, не особливо цікавився цим питанням²⁴.

Дитинство Стефана проходило в атмосфері українських традицій, народних звичаїв та місцевої культури. Лебедин на той час був звичайним українським містечком, де зберігалася українська спадщина, що знайшло своє відображення у поведінці його мешканців. Тому вплив на формування світогляду майбутнього вченого мали не лише родина, а й міське середовище, яке вирізнялося глибокою релігійністю та пошаною до народної культури.

²² Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура лівобережної України. С. 13

²³ Там само С. 13

²⁴ Там само С. 19-25

У 1900-1904 рр. розпочалося навчання Стефана Андрійовича у чотирикласному «Народному училищі» Лебедина, яке розташовувалося неподалік від Вознесенської церкви²⁵. Далі він продовжив навчання у чотирикласному «Уездному училищі», що давало вже більш широку підготовку, а також випускник училища мав право вступити на державну службу. Однак, його матір наполягала, щоб син отримав вищу освіту, тому він вступив до Охтирської класичної гімназії²⁶. Навчання в гімназії було суворим, а дисципліна жорсткою. Відомо, що він навіть підробляв викладанням латини, що свідчить про високий рівень підготовки в Стефана Андрійовича. Вчителюючи він подорожував селами.

Отже, погляди науковця на першому етапі життя формувались безпосередньо від впливу традицій та культури міста в якому він ріс. Згодом, Стефан Андрійович отримав гарну освіту, завдяки зусиллям його матері, безпосередньо вона стимулювала його навчання.

У 1910 р. поступив на словесне відділення історико-філологічного факультету Харківського університету, навчався протягом 1910-1916 рр. Навчаючись в університеті освоював перші навички дослідницької роботи, навчився по-особливому сприймати та досліджувати пам'ятки та почав орієнтуватись у науковій літературі й архівних матеріалах.

Як тему для своєї першої наукової роботи Стефан Таранушенко обрав «Українські рекрутські народні пісні», можна припустити, що це було зумовлено середовищем в якому ріс молодий науковець – Лебедин, місто, засноване козаками з Правобережжя, зберігало народні традиції та звичаї, які проявлялися у побуті, архітектурі, одязі та пісенній творчості. В ньому люди зберігали традиції через пісню – вечірні співи котрі були невід'ємною частиною життя громади. Стефан Таранушенко згадував, що Лебедин вирізнявся особливою закоханістю в пісню. Стверджуючи, що тут кожна

²⁵ Білокінь. Велетень Мистецтвознавства. С. 334

²⁶ Ярова. Науковий дискурс Стефана Таранушенка С. 58

церква мала власний хор з кількох десятків співаків, яких навчали досвідчені регенти. Спів був частиною буденності²⁷.

У закладах освіти Російської імперії на території українських губерній упродовж XIX століття послідовно здійснювалася політика русифікації. Її суть полягала в забороні викладання українською мовою, обмеженні доступу до української літератури та нав'язуванні російської історичної і культурної моделі. Валуєвський циркуляр 1863 року заборонив друк українською мовою навчальних, наукових і релігійних книг, а Емський указ 1876 року поширив заборону на ввезення українських видань, театральні постановки й навіть виконання народних пісень. У школах учні змушені були навчатися російською мовою, а вчителі — стежити за тим, щоб нею ж велися й побутові розмови. Це ускладнювало навчальний процес для українських дітей і сприяло їхній мовно-культурній асиміляції.

У період навчання Стефана Андрійовича в Харківському університеті збігається з пожвавленням національно-революційного руху в країні. 1913 року наближалась 100-річна роковина від дня народження Тараса Шевченка, тому по приїзді з університету до Лебедина він разом із однокласниками в Лебедині організував вечір пам'яті Кобзаря, який викликав пильну увагу поліції та освітньої адміністрації²⁸. «Шевченківський гурток» був утворений кількома роками раніше, його творцями були Стефан Андрійович та гімназійний вчитель Никанор Онацький²⁹. Навіть незначний прояв української національної свідомості розцінювався як політичний виклик — гімназійне начальство, під тиском охоранки, почало репресії проти учасників вечора, лякаючи їх виключенням із навчальних закладів³⁰. Учні змушували писати заяви про відмову від української мови як «незначущої» в порівнянні з «великою російською культурою». Ці утиски викликали обурення серед

²⁷ Ткаченко. Погром С. 23

²⁸ Там само. С. 26

²⁹ Там само. С. 26

³⁰ ЛЕБЕДИНЬ, Обыкновенная история, «УТРО» 22 березня, С.5

батьків і місцевих інтелігентів, що проявилось навіть у виступах у Державній Думі.

Попри жорстку реакцію влади, такі заходи, як вечір пам'яті Шевченка, мали велике значення для формування національної свідомості молоді. Для Стефана Таранушенка ця подія стала одним із перших досвідів безпосереднього протистояння імперській політиці та усвідомленням важливості збереження української культури та історичної спадщини.

В той час в Харківському університеті викладали такі науковці як Федір Шміт, Микола Сумцов, Дмитро Багалій та інші, що робило їхній вплив на погляди та формування науковця беззаперечним.

Федір Шміт, знаний візантолог, археолог, музеєзнавець і мистецтвознавець, спеціалізувався на вивченні архітектури та живопису Візантії, Київської Русі, країн Близького Сходу та Балкан. Він заклав основи музейної справи в Україні, а також сформулював методологічні принципи вивчення мистецтва, що передбачали безпосереднє дослідження пам'яток³¹.

Микола Сумцов видатний фольклорист, етнограф, літературознавець і мистецтвознавець, був одним із засновників українознавства. Його дослідження народної культури й поезії мали фундаментальне значення. Він розвивав комплексний підхід у вивченні народної творчості, що поєднував літературознавчий, етнографічний і мистецтвознавчий аналіз³².

Дмитро Багалій, знаний історик, учень Володимира Антоновича Боніфатійовича, спеціалізувався на історії Слобідської України. Його фундаментальні праці, присвячені історії заселення регіону, соціально-економічному та культурному розвитку, мали значний вплив на формування історичного світогляду Таранушенка. Дослідження Багалія здобули визнання таких видатних діячів науки й культури, як Іван Франко, Володимир Вернадський, Ілля Ріпин³³.

³¹ Ярова. Науковий дискурс Стефана Таранушенка С. 58

³² Там само С. 59

³³ Там само С. 59

У 1913 р. талановитого студента примітив Федір Шмід та пропонує працювати під його керівництвом, Стефан Андрійович погодився. Для дипломної роботи майбутній мистецтвознавець обирає тему «Іконографія українського іконостасу», для підготовки якої матеріалу в бібліотеках Харківського університету майже не було. Тема роботи була досить амбітною, оскільки іконостас поєднував у собі кілька мистецьких галузей: малярство, сніцарство виступало в ньому в поєднанні як й між собою так й з архітектурою. Звичайно, дослідженням українського сакрального мистецтва займалось багато видатних дослідників, до прикладу як: Хведір Вовк, Вадим Модзалевський, Дмитро та Вадим Щербаківські та інші³⁴, проте глибина дослідження не задовольняла науковця.

Отже, отримавши від університету розпорядження, Стефан Андрійович об'їздив Харківщину, побував у Чернігові, Ново-Ропську, Новгород-Сіверському³⁵, зокрема, в Чернігові він познайомився з Вадимом Модзалевським, який багато в чому йому допомагав, до прикладу переписав данні про іконостас з рідкісної книги XVII ст.³⁶ Інші губернії вчений досліджував за допомогою писемних джерел. До початку XX століття українські іконостаси не розглядалися як самостійне мистецьке явище. Таранушенко систематизував регіональні відмінності та стилістичні особливості, зробив спробу історичної реконструкції їх еволюції. Він зазначив, що на відміну від однарусних іконостасів княжої доби, у XVII–XVIII століттях з'являються багаторусні конструкції, що еволюціонують у межах стилю українського бароко. Таранушенко також простежив зміну мальовничих стилів, зафіксувавши відхід від аскетичних образів до життєвих і навіть портретних зображень святих, а також визначив школи малярів³⁷. Поряд з записами Таранушенко робив фотофіксацію.

³⁴ Ткаченко. Погром. С. 36

³⁵ Шмит Ф. Отзыв о медальном сочинении на тему “Иконография украинского иконостаса, под девизом “Лебедь” С. 165

³⁶ Ткаченко. Погром. С. 34

³⁷ Ткаченко. Погром. С. 35

У результаті до університету було подано ґрунтовне дослідження: 233 сторінки, чернетковий зошит на 200 сторінок, 9 кальок, 15 креслень, а також 80 фотографій³⁸. Науковий керівник, Федір Шміт, у своїй рецензії відзначив: «Професор недооцінив складність теми, вважаючи, що для її розробки достатньо матеріалу, доступного в Харкові; студент виправив професора, показавши необхідність набагато ширшого підходу до питання і зробив усе, що міг, щоб виконати роботу так, як він її розумів. За це студента можна тільки похвалити і побажати йому, щоб він і надалі ставив інтереси науки вище особистих і надавав перевагу істині перед професорським авторитетом»³⁹. Професору Шміту імпонувало та він справді був вражений тим, що Таранушенко, замість звичного підходу дослідження «через бібліотеку», взявся за рулетку, записник і фотоапарат, відвідав та дослідив численні храми України і представив свої матеріали з власними висновками. У висновку своєї рецензії він підсумував роботу з девізом «Лебідь» гідною відзнаки золотої медалі⁴⁰.

У газеті «Южный край» за 15 січня 1917 р. було повідомлено, що 14 січня за дослідження «Іконографія українського іконостасу» рада професорів відзначила Стефана Таранушенка золотою медаллю. Наприкінці звістки про засідання газета писала, що «...у зв'язку з неможливістю виготовити медалі» рада ухвалила «видати удостоєним їх по 150 рублів»⁴¹.

На основі зібраного матеріалу в березні 1916 р. Стефан Андрійович виступив з доповіддю на тему: «Про церковні старожитності та їх вивчення».

Отже, у межах такого дослідження, Стефан Таранушенко продемонстрував риси допитливого дослідника, здатного до самостійної та ґрунтовної наукової роботи. Він обрав амбітну тему, що вимагала міждисциплінарного підходу, і, попри обмеженість бібліотечних ресурсів,

³⁸ Шмит Ф. Отзыв о медальном сочинении на тему “Иконография украинского иконостаса, под девизом “Лебедь” С. 167

³⁹ Шмит Ф. Отзыв о медальном сочинении на тему “Иконография украинского иконостаса, под девизом “Лебедь” С. 167

⁴⁰ Там само. С. 167

⁴¹ Ткаченко. Погром. С.46

зумів провести широкомасштабне польове дослідження. Його робота вирізнялася детальною документацією, застосуванням фотофіксації, креслень та аналізу архівних джерел, що свідчить про прагнення до наукової об'єктивності. Відзначений науковим керівником за інноваційність методів і незалежність мислення, він не тільки зібрав унікальний матеріал, а й зробив важливі наукові висновки. Відповідно, закономірне нагородження золотою медаллю підтвердило його високий рівень як молодого дослідника.

За поданням Федора Шміта, Таранушенка залишають на кафедрі теорії й історії мистецтв для підготовки до професури⁴², заодно призначивши асистентом музею красних мистецтв і старожитностей. Згодом, 1918 р., він заміняє Дмитра Гордєєва на посаді старшого асистента, а 1920 р. очолив музей. З призначення науковця до цього музею, можна відзначити початок його музейного стажу.

Влітку 1917 р., Стефана Таранушенка разом із Д. Гордєєвим, а також викладачем французької мови Ліозеном (він був присутнім в якості фотографа) було відряджено до Тифліса й Мцхета з метою дослідження пам'яток грузинської архітектури⁴³. Це стало першим значним науковим досвідом молодого дослідника такого плану, що мало безпосередній вплив на подальшу наукову діяльність та плануванні експедицій. У межах цієї експедиції він мав можливість безпосередньо вивчати стародавні храми та монастирі, аналізуючи їхню архітектурну специфіку та мистецьку цінність.

На запрошення відомого мовознавця та археолога Миколи Марра Таранушенко вирушив до Вірменії, на городище Ані, де взяв участь у масштабній науковій експедиції Кавказького історико-археологічного інституту. Його завданням було ретельне вивчення пам'яток середньовічної грузинської архітектури в Ахалцихському повіті, зокрема монастирів Зарзми, Чуле та Сапарі. Під час кропіткої роботи з 20 серпня по 10 вересня 1917 р. Таранушенко здійснив перевірку існуючих креслень та описів, виконав

⁴² Сокращенный отчет о деятельности Харьковского университета за 1917 год – Записки Харьковского университета. – 1918–1919. – С. 1

⁴³ Білокінь. Велетень мистецтвознавства. С. 335

проміри споруд, доповнив наявні плани і склав замітки до описів. Всі дослідження супроводжувалися фотографічною фіксацією, проте якість знімків залишалася незадовільною через невисокий професійний рівень фотографа⁴⁴.

Микола Марр зчинив великий вплив на Стефана Андрійовича, як дослідник, він розглядав археологічні дослідження як ключ до комплексного вивчення історії, безпосередньо під час розкопок в Ані. Марр акцентував увагу на житлах звичайних мешканців, вбачаючи в цьому необхідність для відновлення цілісної картини минулого. Ця концепція глибоко закарбувалася в науковому світогляді Таранушенка. «Суспільство й учених цікавить переважно святковий, нарядний Ані... Але не слід забувати, що який не маленький Ані, та в ньому жили і прості смертні, робітники, ремісники та дрібні торговці, загалом трудящий люд. Вивчення їхнього побуту, яким би скромним і непоказним він не був, їхніх невибагливих приміщень і побуту, словом буденного, повсякденного Ані – становить для нас не менший суспільно-історичний інтерес»⁴⁵. У майбутньому Стефан Андрійович застосовуватиме аналогічний підхід до дослідження української архітектури, вивчаючи не тільки сакральні об'єкти, а й традиційне народне будівництво. Його праці стали одними з перших, які привернули увагу до української сільської хати як важливого архітектурного явища, що відображає особливості життя та побуту народу. Втіленням такого підходу стала передмова до розвідки «Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові»⁴⁶.

З 1918 р. Стефан Таранушенко працював доцентом на Полтавському історико-філологічному факультеті, де займався викладацькою та науковою діяльністю. У 1920 р., коли факультет був реорганізований в Український інститут громадських наук, його обрали ад'юнкт-професором. Того ж року він став керівником Музею красних мистецтв і старожитностей, активно

⁴⁴ Білокінь. Велетень мистецтвознавства. С. 336

⁴⁵ Ярова. Науковий дискурс Стефана Таранушенка. С. 59

⁴⁶ Там само. С. 59

працюючи над збереженням і вивченням культурної спадщини⁴⁷. Паралельно читав лекції в Харківській академії теоретичних знань.

Одночасно викладав у Харкові в Академії теоретичних знань, а в жовтні 1921 р. перейшов на посаду наукового співробітника науково-дослідної кафедри історії української культури. У цей період він активно займався вивченням монументальної та житлової архітектури Харкова, аналізував житло слобожан та інтенсивно збирав матеріали для монографії про мистецтво України й Слобожанщини⁴⁸.

У 1921–1922 роках він здійснив обміри, фотографування та дослідження Покровського собору в Харкові – пам'ятки архітектури XVII століття, яка зберегла характерні риси старих дерев'яних церков Слобожанщини, що не дійшли до нашого часу. На основі цих досліджень у 1923 році створена його монографія «Покровський собор у Харкові», котра була зарахована кафедрою як дисертація⁴⁹. Після її успішного захисту в березні 1924 року Стефана Таранушенка було обрано дійсним членом кафедри, завідувачем сектору мистецтва та керівником семінару аспірантів.

Отже, простежено становлення Стефана Таранушенка як інтелектуала та початок його наукового шляху. Формування його світогляду відбувалося під впливом родинного середовища, народної культури та національних традицій, які відіграли ключову роль у виборі його наукових зацікавлень. Навчання в Харківському університеті та знайомство з видатними вченими, зокрема Ф. Шмітом, М. Сумцовим, Д. Багалієм та М. Марром, значною мірою сприяли його науковому становленню та професійному зростанню.

Таранушенко швидко здобув визнання у науковому середовищі, отримавши золоту медаль за свою першу фундаментальну роботу. Участь у Кавказькій археологічній експедиції дала йому цінний досвід дослідження архітектурної спадщини, який він згодом використав у своїх працях з

⁴⁷ Білокінь. Велетен мистецтвознавства. С 336-337

⁴⁸ Чернікова. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років) С. 174

⁴⁹ Білокінь. Велетен мистецтвознавства. С. 337

українського мистецтва. Його пізніша діяльність у наукових установах, викладацька та музейна робота заклали основи для подальших досліджень у сфері української архітектури та мистецтва. Таким чином, саме в цей період його життя було сформовано основні принципи, які визначатимуть подальший розвиток його наукової кар'єри.

2.2. Наукова творчість дослідника в українському інтелектуальному просторі.

Отже, методологічна основа досліджень Таранушенка формувалася під впливом європейської мистецтвознавчої школи, російського академізму, зокрема, його вчителя – Ф. Шмідта, та власних інноваційних підходів. Сформована ним система дослідження пам'яток включала такі методи: точні архітектурні обміри з детальним фіксуванням конструктивних особливостей за методом Петра Покришкіна. Згодом, розробив свою методику в основі якої було вимірювання; повноцінну фотофіксацію; історико-стильовий аналіз з урахуванням регіональних особливостей та хронології змін; технологічні дослідження будівельних матеріалів і технік; соціокультурну контекстуалізацію пам'яток через вивчення архівних документів і усних свідчень.

Особливістю наукового методу Таранушенка був акцент на виявленні національної специфіки українського мистецтва. У дослідженнях слобожанської хати він описував конструктивні особливості також виявляв їх зв'язок із традиційним укладом життя, природним середовищем та етнокультурними процесами. Цей підхід дозволив йому довести, що українська народна архітектура є не набором примітивних будівельних технік, а складною системою, що відображає глибоке розуміння простору, функціональності та естетики. Аналогічний принцип він застосовував і до дослідження сакрального мистецтва, де кожна пам'ятка сприймається як продукт конкретного історичного моменту з усіма його соціальними, релігійними та художніми особливостями.

У січні 1920 р. С. Таранушенко починає працювати завідувачем архітектурно-монументальної секції Харківського губернського комітету охорони пам'яток мистецтва пам'яток й старовини (ГУБКОПМИС)⁵⁰. У складі ГУБКОПМИСу було п'ять секцій: музейна, архітектурно-монументальна архівно-бібліотечна, етнографічна та археологічна. Головами секцій, окрім С. Таранушенка, також були вихідці з харківського університету – Д. Багалій, Ф. Шміт, М. Сумцов, О. Федоровський⁵¹.

На посаді голови архітектурно-монументальної секції Таранушенко розробив план роботи в якому визначалось першочергове завдання реєстрації старовинних церковних і світських пам'яток архітектури Харкова й губернії, також пам'яток монументального живопису, які були безпосередньо пов'язані із ними. Відповідно, вченим був створений анкетний лист для реєстрації пам'яток старовинного будівництва, який розсилався до повітових КОПМИСів, музеїв та органів народної освіти⁵². За допомогою анкети стало можливо створення архіву до якого увійшли б всі визначні історично цінні пам'ятки Харківщини. Згідно з отриманою інформацією, 21 січня архітектурно монументальна секція ГУБКОПМИСу визначила пам'яткоохоронні заходи, а саме: дослідження Харківського покровського собору, перевезення до Харкова іконостасу із с. Бездрик, вивчення численних дерев'яних церков Харківщини⁵³.

Дослідження Покровського собору у Харкові розпочалось в січні 1920, а закінчилось восени 1921 р. По результату дослідження була створена монографія Стефана Таранушенка «Покровський собор у Харкові» (1923)⁵⁴, яка стала зразком комплексного архітектурного дослідження. Таранушенко ретельно аналізує споруду, що займає друге місце за значущістю після Успенського собору. Таранушенко використовує широкий спектр джерел –

⁵⁰ Чернікова І. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років). С.168

⁵¹ Сушко В. «... ставив інтереси науки вище за особисті...». С.258

⁵² Чернікова І. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років). С.169

⁵³ Там само. С.170

⁵⁴ Таранушенко. Покровський собор у Харкові. 54 с.

старовинні малюнки, плани, креслення, зарисовки та архівні документи, а також результати вимірів, виконаних у співпраці з І. Тенне, В. Троценком, О. Степановим, К. Барманом та Работновим.

В. Січинський у своїй рецензії на монографію С. Таранушенка «Покровський собор в Харкові» (1926)⁵⁵ акцентує увагу на тому, що дана праця є однією з небагатьох комплексних робіт з української архітектури, де автор майстерно аналізує сучасний стан споруди, детально досліджує будівельний матеріал, конструктивні особливості та техніку будівництва, а також реконструює історію зведення собору на основі унікальних архівних документів з «Харківського Архієрейського Домууправління». Рецензент зауважує, що попри ґрунтовність викладу, використані джерела не дозволяють остаточно встановити хронологію будови (умовною залишається дата 1689 р.), а порівняльний аналіз з західноєвропейськими зразками обмежений через нестачу відповідної публікації та фотоматеріалів, що змушує автора орієнтуватися переважно на московське будівництво кінця XVII століття⁵⁶. Водночас, Січинський відзначає значущість методологічного підходу дослідження, який, незважаючи на видавничі труднощі (погана якість паперу, нечіткість фотодокументації та зменшені обміри), є свідченням енергії та завзяття авторів, що внесло вагомий вклад у подальше вивчення української народної архітектури та створило платформу для майбутніх наукових дискусій⁵⁷.

В той самий час Стефан Андрійович працював у Церковно-історичному музеї, котрий згодом перейменували на Музей українського мистецтва. Щороку під його керівництвом організовувалися експедиції по Слобожанщині, де фіксувалися пам'ятки народного мистецтва, дерев'яної архітектури та монументального будівництва. До 1924 р. музей провів 10 таких експедицій, у яких було обстежено 13 дерев'яних і 3 муровані церкви⁵⁸.

⁵⁵ Січинський. Рецензія на С. Таранушенка. Покровський собор у Харкові. С. 235

⁵⁶ Там само. С. 236

⁵⁷ Там само. С. 236

⁵⁸ Чернікова І. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років). С. 174

Наукова робота музею велася за трьома основними напрямками. Перший – опрацювання музейних колекцій, зокрема підготовка альбому пам'яток мистецтва XVIII століття. Другий – дослідження архітектурних пам'яток, що включало обміри, фотографування та креслення. Третій – теоретичні дослідження з історії мистецтва, якими займався спеціальний науковий гурток⁵⁹.

У 1922 р. С. Таранушенко розробив спеціальну анкету⁶⁰ для опису світських дерев'яних будівель, яку розсилали місцевим краєзнавцям, учителям та студентам. Заповнені анкети допомагали створити єдиний реєстр пам'яток, і вже у 1927 р. було опубліковано перший такий перелік для Харківського округу. Як зразок для опису Таранушенко використав власну роботу – «Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові» (1921)⁶¹.

Монографія Стефана Таранушенка «Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові» репрезентує фундаментальний аналіз архітектурних особливостей слобожанського народного житла на початку XX століття. Дослідження розкриває методологічний підхід Таранушенка, що поєднує ретельну фіксацію матеріальної культури з глибоким мистецтвознавчим аналізом.

Таранушенко виокремлює два домінантні напрями в архітектурі регіону. Перший – класицистичні тенденції, що проявляються у витонченості пропорцій та дотриманні архітектурних канонів. Другий – так званий «ілюзійний стиль»⁶², якому властиві мальовничість форм та емоційна виразність. Дослідник відносить аналізовану хату до другого стилістичного напрямку, акцентуючи увагу на особливостях її художнього вираження. Історико-культурний аналіз у роботі Таранушенка розкриває динаміку

⁵⁹ Там само. С. 174

⁶⁰ Анкетний листок. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 121

⁶¹ Таранушенко С. Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 21-48.

⁶² Там само. С.44

архітектурних трансформацій від простої клітини до складніших типів житла. Автор документує впливи кочівницьких культур, що проявилися в декоративних елементах.

Згодом виходить наступна праця Стефана Таранушенка – «Старі хати Харькова» (1922)⁶³. В цій праці Таранушенко вперше системно підійшов до вивчення народного житла як повноцінного об'єкта мистецтвознавчого аналізу. Таранушенко розробив оригінальну класифікаційну схему, поділивши досліджувані об'єкти на дві категорії: пам'ятки з вираженими художніми якостями та типовий забудови, що відображає основні тенденції регіонального будівництва. Особливу наукову цінність має детальний опис дев'яти зразкових хат, серед яких виділяються споруди на Заїківській, Основ'янській та Валер'янівській вулицях⁶⁴. Таранушенко включав у дослідження технологічні особливості будівництва, соціальний статус мешканців та еволюцію архітектурних форм від простих однокамерних споруд до складніших доходних будинків.

Ці обидві праці Д. Щербаківський прорецензував⁶⁵. У рецензії на «Хата по Єлизаветинському пр. ч. 35 в Харкові» Д. Щербаківський критично оцінює огляд джерел, зокрема заперечує твердження Таранушенка про те, що «цим вичерпується весь запас відомостей про слобожанські хати»⁶⁶, наголошуючи на ігноруванні важливих публікацій, зокрема праці А. Краснова, Р. Кайндля та О. Кольберга⁶⁷. Основну цінність першої праці він вбачає в третьому розділі, де автор подає ґрунтовну публікацію пам'ятки – опис хати, історію її будівництва, кресленики, аналіз конструкції та мистецьку інтерпретацію. Щербаківський підкреслює новаторський характер цієї частини дослідження, вважаючи метод мистецького підходу до народної архітектури важливим досягненням. Оцінюючи художній аналіз Таранушенка, рецензент зазначає,

⁶³ Таранушенко С., *Старі хати Харькова*, Харків, 1922.

⁶⁴ Іваненко, Українське мистецтво в дослідженнях..., С.127

⁶⁵ *Щербаківський Д. С.* Таранушенко - Хата по Єлизаветинському пр. ч. 25 в Харкові, 1921. *Україна*. Кн. 3. 1924. С. 169-171.

⁶⁶ Там само. с.170

⁶⁷ Там само. с.170-171

що не всі аргументи переконливі, але загальна ідея ілюзійністичного характеру споруди є цікавою та виправданою. Обміри та кресленики хати виконано дуже точно, за методикою академіка Покришкіна, але деякі таблиці з результатами обмірів є зайвими, оскільки повторюють одна одну.

Друга праця, попри скромний вигляд містить важливі матеріали до історії української хати. Д. Щербаківський зазначає, що Таранушенко обережно формулює висновки, але простежує етапи еволюції хатніх типів – від простих форм до «доходного домика», а також відзначає хати хрещатого плану.

На завершення Щербаківський підкреслює, що обидві розвідки, попри деякі недоліки, є надзвичайно цінними, насамперед з методологічного погляду, і мають стати вихідною точкою для подальших досліджень українського селянського будівництва⁶⁸.

Працюючи на посадах в Харківському ГУБКОПМИСу, крайового інспектора охорони пам'яток матеріальної культури та завідувачем Музеєм українського мистецтва, наукові зацікавленості Стефана Таранушенка, хоч і, здебільшого, тяготили до дослідження монументального будівництва, але його комплексний підхід для всебічного вивчення не тільки самого об'єкта, а й його контексту, дозволяв розкривати пам'ятку як частину соціокультурного середовища, враховуючи історичні, мистецькі та технологічні аспекти її існування. До прикладу, як зазначає В. Сушко аналізуючи працю Таранушенка про українські писанки: «...у статті про народне писанкарство [С. Таранушенко – прим.] наголосив на необхідності не виривати це сакральне мистецтво із регіонального та локального контексту, а вивчати у комплексі культурно-мистецьких особливостей, тобто разом із символікою, колористикою, орнаментикою вишивки, ткацтва, гончарства та настінного розпису, притаманних як окремому осередку, так і регіону вцілому»⁶⁹.

⁶⁸ Щербаківський Д., Рецензія на *Хата по Єлисаветинському просп. під ч. 35 в Харкові, Старі хати Харкова*. с.233

⁶⁹ Сушко В. «... ставив інтереси науки вище за особисті...». С. 258.

За словами В. Пуцка Стефан Андрійович просив не дивуватись такому різноманіттю опублікованих праць, оскільки це зумовлювалось «...завданням республіканського Державного Музею українського мистецтва в Харкові»⁷⁰.

У своїй статті «Українські кустарні мистецькі вироби» (1922)⁷¹ Стефан Таранушенко закликає майстрів народного мистецтва з усіх регіонів України представити свої вироби на майбутній експозиції, акцентуючи на унікальності місцевих художніх традицій, технік виконання та орнаментики, що сформувалися під впливом територіальних особливостей. Дослідник підкреслює, що виставка дасть змогу майстрам не лише демонструвати свої досягнення, а й обмінюватися досвідом, запозичувати цікаві художні рішення, а також налагоджувати торгівельні зв'язки зі споживачами, що сприятиме як розвитку окремих ремесел, так і піднесенню українського кустарного промислу в цілому.

Стефан Таранушенко ґрунтовно аналізував різні види українського декоративно-ужиткового мистецтва, спростовуючи усталені міфи та запропонувавши новітній науковий підхід⁷². У статті «Полуботчишина сорочка» (1927) він довів, що цей предмет, який багато хто вважав пам'яткою козацької доби, насправді є фінським верхнім одягом кінця XVIII століття, що не має нічого спільного ні з українською та, навіть, слов'янською культурою⁷³. У дослідженні про українські килими (1924)⁷⁴ Таранушенко простежив їх історичну еволюцію - від східних імпортованих виробів у XVI столітті до місцевих «черкаських» килимів XVII-XVIII ст., які використовувалися в

⁷⁰ Пуцко. Стефан Таранушенко. С.47

⁷¹ Таранушенко. Українські кустарні мистецькі вироби. – С. 128.

⁷² Косміна. Вчений-новатор, патріарх українського мистецтвознавства. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 250

⁷³ Таранушенко С. «Полуботчишина» сорочка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С.136

⁷⁴ Таранушенко С. Розвідка про українські килими. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С.131

гетьманських резиденціях, а з XIX ст. набули масового фабричного виробництва з яскраво вираженими народними рисами.

Монографічна праця «Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст.» (1928)⁷⁵, в ній вперше була запропонована цілісна концепція розвитку регіонального мистецького стилю, що враховувала як архітектурні, так і декоративно-ужиткові традиції. Вона розвиває наукові дискусії, розпочаті ще на XII Археологічному з'їзді 1902 року у Харкові⁷⁶. Стефан Таранушенко систематизує мистецьку спадщину Слобожанщини як результат синтезу етнічних традицій, що сформував унікальну регіональну культуру з власними художніми формами. У центрі уваги – аналіз стилістичних трансформацій монументального живопису XVIII ст. Таранушенко виявляє перехід від статичних форм до динамічних композицій з характерними рисами: «галантністю» рухів, округлістю форм, вишуканістю композицій. Він детально досліджує технічні особливості – олійну техніку, лєсирування, світлу колористичну гаму, що свідчить про впливи європейського рококо. Значну частину праці присвячено декоративно-ужитковому мистецтву. Автор виявляє локальні особливості лебединського ювелірного з його ампірічними орнаментами, технічну досконалість вишивки, а також фіксує занепад деяких традицій (наприклад, писанкарства). Наприкінці, окремим чином розглядаються малодосліджені галузі, серед яких гутництво, різьбярство, гончарство тощо. Праця має концептуальне значення, заповнюючи пробіл у вивченні регіональної культури.

У 1926 р. Стефана Таранушенка призначили крайовим інспектором охорони пам'яток матеріальної культури в Харкові. Інститут інспекторів було створено на підставі постанови ВУЦВК та РНК УСРР від 16 червня 1926 р. «Про пам'ятники культури й природи»⁷⁷, яка передбачала систематичне виявлення, облік, охорону та збереження пам'яток на місцях. Інспектура мала

⁷⁵ Таранушенко С. *Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв.* Харків, 1928. 9 с.

⁷⁶ Іваненко. Українське мистецтво в дослідженнях..., С.223-224

⁷⁷ Чернікова І. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років). С. 171

в собі територіальну структуру, відповідно в її межах діяло 4 крайові комісії, а саме: в Києві, Одесі, Дніпропетровську та Харкові. Зокрема, харківська комісія охоплювала 13 округів⁷⁸.

Отже, як визначила І. Чернікова, основні завдання які здійснювала харківська крайова інспектура під керівництвом Стефана Таранушенка були: реєстрація та класифікація пам'яток, створення мережі кореспондентів для збору інформації, активізація громадської участі через місцеві комісії, виявлення заповідників, перевірку стану пам'яток і збір матеріалів про них, а також забезпечення фінансування цієї роботи⁷⁹.

За перебування С. Таранушенка були розпочаті безперервні дослідження дерев'яного та монументального будівництва на лівобережжі, як тривали до 1932 р. До прикладу, у 1927 р. експедиційна група інспектури на чолі з Таранушенком здійснила одну з найбільш результативних поїздок до Ізюмського та Зміївського повітів. Упродовж місяця, з 27 серпня по 27 вересня, було обстежено 18 сакральних об'єктів у селах Червоний Оскіл, Протопопівка, Гусарівка, Лиман, Черкаський Бишкін, Верхнє, Берека, Гийовка, Нижній Бишкін. У результаті цієї діяльності, були створені детальні описи, обміри, фотографії, креслення, а також укладення технічної документації до монументального дерев'яного будівництва. За результатами експедицій майже всі дерев'яні та кам'яні церкви Харківщини були надійно зафіксовані.

В 1932 році публікується праця «Лизогубська кам'яниця у м. Сидневі» (1932)⁸⁰. В цій праці він звертає увагу на цю споруду, оскільки до нього цю будівлю, на диво, оминали в дослідженнях.

М. Голубець у своїй рецензії⁸¹ відзначає вагомий С. Таранушенка автора у популяризацію та документальне закріплення спадщини цивільного

⁷⁸ Там само. С.272

⁷⁹ Там само. С. 273

⁸⁰ Таранушенко С. Лизогубська кам'яниця у м. Сидневі. Київ: Рух, 1932. – С.51

⁸¹ Голубець М. Рецензія на: С. Таранушенко: Лизогубівська кам'яниця у м. Сидневі. Провідник. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 238

будівництва козацького бароко, підкреслюючи, що незважаючи на розміри видання та матеріальні обмеження, автор рукопису дбайливо фіксує історію, стиль і техніку споруди, що дозволяє читачеві відчувати «посмак справжнього відкриття»⁸². Голубець цінує його як першоджерело, яке дає змогу відновити єдину картину архітектурних паралелей між церковним і цивільним будівництвом Гетьманщини, проте не уникає критики: робота, хоч і виконана «по ремісничому грамотно»⁸³, позбавлена високого художнього артизму, що свідчить про її більше утилітарну, історико-документальну, аніж естетично-маштерну природу. Таким чином, Голубець визнає наукову цінність Таранушенка, яка відкриває невідомі сторінки цивільного будівництва доби козацького бароко, але одночасно підкреслює потребу в подальших дослідженнях для повнішої художньої інтерпретації цього важливого архітектурного явища.

Також у 1920-х – на початку 1930-х років Стефан Таранушенко публікує низку статей, присвячених окремим митцям: Шевченку як художнику, графічній творчості Нарбута, архітектурним роботам Кричевського, живопису Мартиновича.

Стаття «Згадка про Нарбута» (1927)⁸⁴ присвячена зустрічі Таранушенка з геніальним графіком Георгієм Нарбутом. Автор підкреслює його працелюбність і новаторський підхід до створення дитячих іграшок, зокрема ескізу «Козак Мамай», який поєднував комічність із національною символікою. Нарбут прагнув замінити «базарну халтуру» на художні, доступні та етнічно аутентичні іграшки. Таранушенко також згадує про силуетні портрети роботи Нарбута, два з яких були присвячені йому самому.

⁸² Голубець М. Рецензія на: С. Таранушенко: Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі. Провідник. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 238-239

⁸³ Там само. С. 239

⁸⁴ Таранушенко С. Згадка про Нарбута. *С. А. Таранушенко. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* С. 190

Згодом, в 1928 р. була підготовлена до друку розвідка «Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута»⁸⁵. Таранушенко аналізує художню мову митця, визначаючи основні риси його стилю та джерела образності. Автор наголошує, що виставки 1922 та 1926 років у Петрограді й Києві заклали підґрунтя для наукового вивчення доробку Нарбута. У своїй розвідці Таранушенко зосереджується на формальних аспектах – композиції, колористиці, ритміці – та простежує зв'язок робіт Нарбута з українським професійним і народним мистецтвом: від стародруків і портретів XVII–XVIII ст. до ікон, килимів, різьблення й металопластики. Дослідник демонструє еволюцію митця – від романтичного оспівування козацької старовини в ранніх роботах до свідомої стилізації в дусі національного мистецтва без етнографізму чи прямого копіювання. За Таранушенком, Нарбут зміг творчо відновити тяглість української художньої традиції, яка була обірвана історичними катаклізмами⁸⁶.

В статті «До питання про ранні портрети роботи Т. Шевченка» (1928)⁸⁷ Таранушенко полемізує з Олексою Новицьким, доводячи, що Шевченко-портретист сформувався ще до навчання в Академії мистецтв. Він критикує дилетантський підхід А. Скворцова, чия робота (з передмовою Костя Буревія) зводила митця до ролі «кустаря-живописця», ігноруючи його професійну майстерність у пейзажах та гравюрах.

В статті «Василь Кричевський» (1929)⁸⁸ Стефан Таранушенко детально аналізує творчий шлях архітектора та художника, акцентуючись на його синтезі народних традицій і сучасності. Особливу увагу приділено

⁸⁵ Таранушенко С. Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 2. - С. 88-106. URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/2016_2.html (дата звернення: 29.04.2025).

⁸⁶ Ходак І. Стаття Стефана Таранушенка з Нарбутівського збірника: кілька штрихів до історії написання. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 2. С. 86 URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/2016_2.html (дата звернення: 28.04.2025).

⁸⁷ Таранушенко С. До питання про ранні портрети роботи Т. Шевченка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 175

⁸⁸ Таранушенко С. Василь Кричевський *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 191

будівлі Полтавського Губернського Земства – епохальній справі, яка визначила новий напрям у українській архітектурі. Автор підкреслює, що народні мотиви стають мистецтвом лише після творчої переробки майстром. Також розглядаються графічні роботи Кричевського, створені під час подорожей Європою. В праці «Нахабний плагіат» Стефан Таранушенко різко критикує ДВУ за публікацію журналу «Самоосвіта» Ю. Фішера, який повністю скопіював обкладинку книги Нарбута «Мистецтво» (1920). Таранушенко обурився цим фактом, враховуючи фінансові труднощі родини померлого митця. Стаття підтримана колегами В. Зуммер, М. Бурачек, І. Падалка та іншими.

Стаття «Творчість Мартиновича у світлі доби» (1931)⁸⁹ присвячена Порфирію Мартиновичу, якого Таранушенко називає піонером психологічного селянського портрета в українському мистецтві. Він відзначає його відхід від передвижництва на користь декоративності та яскравого колориту. Найвищою оцінкою наділені портрети селян, де поєднується технічна досконалість і глибина соціального спостереження.

Отже, в харківський період рецепція наукових праць Таранушенка серед сучасників була двозначною. Фахівці на кшталт В. Січинського та Д. Щербаківського, Д. Чукіна хоч і, здебільшого, ставились критично до наукової творчості Таранушенка, проте високо оцінювали ґрунтовність його досліджень і новаторський методологічний підхід. Однак, офіційна радянська наука вже з 1930-х р. все частіше розцінювала його праці як «ідеалізацію національного минулого» і «відступ від марксистської методології».

У ніч з 13 на 14 жовтня 1933 р. Стефана Таранушенка заарештували співробітники трійки ДПУ УРСР. Його звинуватили у контрреволюційній антирадянській діяльності та нібито діяльності у складі вигаданої організації «Російсько-український фашистський блок»⁹⁰.

⁸⁹ Таранушенко С. Творчість Мартиновича у світлі доби. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 199.

⁹⁰ Білокінь. Велетен мистецтвознавства. С 341-342.

24 лютого 1934 р. рішенням трійки ДПУ УРСР його засудили до 5 років виправно-трудових таборів. Таранушенка відправили до Забайкалля на будівництво БАМу. Через те, що там один рік зараховувався як два, у вересні 1936 р. його звільнили. Переїхав до Пермі, де у лютому-серпні 1937 р. викладав біологію. Вже 1938 р. переїхав до Курська де влаштувався працювати обласну картинну галерею, там перебув період війни⁹¹.

Поступово Таранушенко повертається до наукової діяльності, підготовлює до друку листування російського художника В. Шварца⁹², яке зі значними скороченнями вийшло у 1946 р. У 1950–1953 рр. він очолив Астраханську картинну галерею, а з 1953 р. переїхав до Києва, де протягом десяти років працював в Академії архітектури. У 1958 р. його реабілітували, а у 1963 році він вийшов на пенсію.

Праця С. А. Таранушенка «Українські народні меблі» (1957 р.)⁹³ є комплексним дослідженням історії та еволюції форм меблів в Україні, яке висвітлює як традиційні народні, так і «панські» зразки меблювання території, зокрема північної Слобожанщини. Вчений докладно аналізує основні типи меблів (скрині, лави, столи тощо), їх оздоблення та декоративні особливості, виявляючи вплив як місцевих ремісничих традицій, так і західноєвропейських зразків, що разом відображає процес трансформації меблевої культури під впливом соціально-економічних змін та інтеграції у внутрішнє архітектурне оформлення української хати.

Стефан Андрійович також поступово повертається до тем над якими він працював раніше, до Постаті П. Мартиновича, 1958 р. публікується «П. Д. Мартинович. Нарис про життя творчість»⁹⁴ Таранушенко акцентує увагу на формуванні художнього образу Мартиновича через призму його козацького походження та впливу українського фольклору. Робота розкриває, як ранні

⁹¹ Там само. С.342-343

⁹² Там само. С. 343

⁹³ С. А. Таранушенко. Українські народні меблі. *Народна творчість та етнографія*. Кн. 2. Квітень-червень. 1957 р. С. 77-88

⁹⁴ Таранушенко С. П. Д. Мартинович. Нарис про життя творчість Київ : Держмузвидав УРСР 1958.

спогади про ліриків, кобзарів і народну словесність сприяли накопиченню фольклорних «перлин», що знайшли відображення в його етнографічних образах селянського життя – від вулиць села до типових портретів мешканців Чернігівщини, Полтавщини та Харківщини. Таранушенко приділяє особливу увагу періоду академічного навчання Мартиновича, коли його національний патріотизм проявлявся не лише у художніх роботах (напр., у рисунках олівцем «малоросійських типів» та ілюстрації «Енеїди» з українськими архетипами), а й у побуті – через традиційний одяг та зачіски⁹⁵.

С. Таранушенко також присвятив низку статей дослідженню творчості Т. Шевченка, зокрема «Шевченко-художник», «До питання про архітектуру в творчості Тараса Шевченка»⁹⁶.

Науковець повернувся і до тематики українських іконостасів, які він досліджував у рамках своєї дипломної роботи в Харківському університеті та в подальших експедиціях та пам'яткоохоронних організаціях. Вже у 1971 р. була опублікована праця «Український Іконостас»⁹⁷. Стефан Таранушенко комплексно досліджує генезу та типологію українського іконостаса як самобутнього явища східного християнського мистецтва. Від простих вівтарних перегородок у давніх базиліках до багаторусної композиції з усталеним каноном — дослідник простежує розвиток форми в контексті історичних і матеріальних чинників. Особливу увагу приділено структурі ярусів, іконографії, символіці образів і відмінностям від інших східнохристиянських традицій. У роботі поєднано технічний, мистецтвознавчий та культурно-історичний аналіз, що робить її ключовим джерелом для вивчення сакрального мистецтва України.

Головною працею Стефана Андрійовича Таранушенка над якою він працював з 1916 по 1968 рр. була «Монументальна дерев'яна архітектура

⁹⁵ Ханко В. М. Стефан Таранушенко і класики українського мистецтва Порфирій Мартинович і Тарас Сластьон В. М. Ханко. С. 13-15

⁹⁶ Прохасько Є. С. С. А. Таранушенко - дослідник творчості Тараса Шевченка-художника. С. 16-18

⁹⁷ Таранушенко С. А. Український іконостас. – *ЗНТШ*, 1994 р., т. 227, С. 141 – 170

Лівобережної України» (1976)⁹⁸ – це результат багатолітніх робота у галузі вивчення народно української архітектури, також керованими ним впродовж дванадцятьох років відповідних експедицій по вивченню пам'яток монументально дерев'яно архітектури XVII-XIX ст.

У цій праці Таранушенко систематизував дані про існуючі пам'ятки, поставив їх у контекст загальноєвропейського архітектурного процесу. Він показав, що незалежно від використаного будівельного матеріалу, суть національної специфіки архітектури зумовлюється спільними принципами організації простору та побудови форм. Таранушенко наголошував, що традиціоналізм виробленої народом форми є результатом багатовікової еволюції, у якій будівельна техніка, конструктивні засоби, типи планових композицій та архітектурні форми зрубів і верхів формувалися і вдосконалювалися майстрами з покоління в покоління. Особливу увагу науковець приділяв майстрам котрі будували церкви. В своєму дослідженні Таранушенко намагався сформувати портрет майстра за конструкційними особливостями побудови. Методологія Таранушенка базувалась на глибокому пропорційному аналізі, детальних обмірах, що дозволяє реконструювати архітектурно-художній образ пам'ятки як цілісну систему, в якій внутрішня композиція віддзеркалюється в зовнішньому вигляді споруди.

Отже, Наукова діяльність Стефана Андрійовича Таранушенка є наріжним каменем у формуванні сучасного українського мистецтвознавства та культурології, оскільки його творчий доробок поєднує систематичне документування і комплексний аналіз культурної спадщини з інноваційною методологією, що охоплює точні архітектурно-археологічні обміри, повноцінну фотофіксацію, історико-стильовий аналіз з урахуванням регіональних особливостей, технологічні дослідження матеріалів і соціокультурну контекстуалізацію. Він розглядає національну спадщину як цілісну систему, в якій кожен архітектурний об'єкт та предмет мистецтва відображає не лише конструктивні особливості, а й історико-соціокультурний

⁹⁸ Таранушенко. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України.

контекст, що дозволяє відновити глибоке розуміння просторової організації, функціональності та естетики українського мистецтва. Його роботи створили наукову базу для подальших міждисциплінарних досліджень і внесли значний вклад у збереження, реставрацію та популяризацію українського культурного надбання, що зумовлює їхню актуальність у сучасному інтелектуальному просторі України.

РОЗДІЛ 3 ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ УЧЕНОГО

3.1. Сакральна архітектура України: загальна характеристика, типологія, регіональні особливості

Стефан Таранушенко вивчав українську сакральну архітектуру як багатогранне явище, що розвивалося під впливом історичних, соціокультурних і релігійних чинників. Його дослідження в більшості проходили на території Лівобережної України.

У загальному вигляді Таранушенко поділяв територію будівництва дослідженої дерев'яної та мурованої монументальної архітектури на три зони⁹⁹, виокремлюючи їх на підставі просторових і хронологічних чинників. Кожна з цих зон відповідала певному етапу заселення територій у напрямі з півночі на південь – від Сіверщини та Полісся до Запорозжя і Північного Причорномор'я. Відповідно до цього поділу, Таранушенко назвав їх як північну, середню та південну зони, кожна з яких характеризувалася специфічними особливостями формування архітектурних традицій¹⁰⁰.

Отже, північна зона, що охоплювала лісисті території Сіверщини, вирізнялася особливою стабільністю соціально-культурного розвитку. Цей регіон здавна був заселений переважно осілим населенням, що забезпечувало поступовий, еволюційний характер. Унаслідок цього зберігалася тяглість місцевих традицій у різних сферах матеріальної культури, зокрема в сакральному дерев'яному зодчестві. Передача будівельного досвіду між поколіннями ремісників сприяла утвердженню стабільних конструктивних і композиційних рішень, які виявлялися у стриманих, але вивірених формах храмової архітектури¹⁰¹.

Уже впродовж XVII ст. в північному регіоні формуються усталені канонічні типи дерев'яних церков, що характеризуються простими, чіткими

⁹⁹ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 30

¹⁰⁰ Там само. С. 30

¹⁰¹ Там само. С. 30

обрисами та зваженою пластикою об'ємів. Відносна соціальна і культурна сталість регіону сприяла збереженню гармонійності архітектурних форм, що в повніший спосіб розкривається в сакральному зодчестві XVIII ст. У цей період простежується зростання уваги до пропорційності об'ємів, плавності переходів між конструктивними частинами споруди, а також до загальної композиційної вираженості¹⁰².

Середня зона, що охоплювала південну частину Гетьманщини та території Слобідської України, навпаки, зазнавала інтенсивних міграційних процесів упродовж XVII ст.¹⁰³ Цей регіон активно заселявся переселенцями з Правобережної України, Карпатського регіону, Галичини та Закарпаття, які принесли із собою власні моделі сакрального будівництва, унаслідок чого архітектурний ландшафт середньої зони набув виняткової різноманітності. Цей феномен зумовив формування своєрідного архітектурного синтезу, що поєднував елементи різних традицій та стилістичних підходів.

Дерев'яні церкви середньої зони часто вирізнялися багатокупольною композицією, збагаченістю декоративного оздоблення, застосуванням орнаментальних елементів, що надавали спорудам візуальної динаміки та виразності¹⁰⁴. Незважаючи на таку різноманітність, у межах регіону виявляється прагнення до формування певної типологічної єдності, що засвідчує процес поступової інтеграції різних архітектурних традицій на новому ґрунті.

Південна зона охоплювала території колишньої Запорозької Січі, була наймолодшою в архітектурному сенсі. Заселення цього регіону та інтенсивна колонізація його територій припадають на пізніший період впродовж XVIII століття, що зумовило відсутність тривалої локальної традиції дерев'яного сакрального будівництва. У зв'язку з цим архітектурна практика півдня формувалася переважно шляхом запозичення досвіду з північної та середньої

¹⁰² Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С.30

¹⁰³ Там само С. 30

¹⁰⁴ Там само С. 30

зон. Саме звідти запрошувалися народні майстри, які зводили храми за вже звичними зразками¹⁰⁵.

Однак процес адаптації цих моделей до нових умов – як природно-географічних, так і соціокультурних – сприяв появі специфічних регіональних варіантів. Незважаючи на відсутність глибокої тяглості традиції, дерев'яні церкви південного регіону поступово набували власного архітектурного характеру, що виявлявся у композиційному рішенні, особливостях планування та локалізованих способах декоративного оформлення¹⁰⁶.

Громади традиційно відігравали активну роль у процесі спорудження храмів: вони не лише ініціювали будівництво, але й ретельно добирали майстрів, погоджували зразки майбутніх церков, орієнтуючись на відомі архітектурні моделі, які вже мали схвальне сприйняття в суспільстві. Зазвичай нові храми зводилися за типологічно усталеними взірцями, які відповідали як естетичним уподобанням, так і практичним потребам місцевої громади. Такий колективний, свідомо керований підхід сприяв творенню церков, що органічно вписувалися в народну архітектурну традицію, зберігаючи спадкоємність форм і засад композиції¹⁰⁷.

У XVIII столітті народне дерев'яне зодчество Лівобережної України сягнуло свого найвищого піднесення. Саме в цей період народні майстри активно зверталися до стилістики європейської архітектури – бароко, рококо та класицизму – творчо переосмислюючи запозичені мотиви в контексті національної традиції. Особливо відчутні ці стилістичні впливи в пам'ятках другої половини XVIII століття, які Стефан Таранушенко образно називав «храмами-казками»¹⁰⁸ за їхню декоративну розвиненість та вишуканість просторових рішень. Утім, уже на початку XIX століття розвиток національного сакрального зодчества зазнав зовнішнього тиску з боку

¹⁰⁵ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С.30

¹⁰⁶ Там само С. 30-31

¹⁰⁷ Там само. С.560

¹⁰⁸ Там само. С.30

державної політики Російської імперії. З 1803 року Святійший синод почав впроваджувати єдину типову систему церковного будівництва, засновану на класицистичних зразках так званих «найвищо апробованих» проєктів¹⁰⁹. Тим часом заборонивши побудову у «малоросійському» стилі.

Попри централізаційні зусилля, у віддалених селах Лівобережжя традиційне храмове будівництво продовжувало існувати до 1840-х років. Церкви, що зводилися в цей час, дедалі частіше набували статусу так званих «культурних пережитків»¹¹⁰ – свідчень ще живої, хоча вже маргіналізованої, народної традиції.

Основним матеріалом для будівництва церков служила сосна, тоді як елементи, що контактували з ґрунтом або були особливо вразливими до вологи виготовлялися з дуба. Будівництво храмів вимагало великих обсягів деревини. Серед поширених захисних заходів був піддашний навіс – опасання, який оберігав нижні частини стін від руйнування. З часом, в умовах зміни архітектурних вподобань, опасання почали витісняти вертикально спрямовані об'єми без горизонтальних поясів¹¹¹. Із практичних і візуальних міркувань також активно використовували кожухування¹¹².

Зміни спостерігались і в покрівельних матеріалах. До середини ХІХ ст. переважав гонт, проте його поступово витісняло залізо, що впливало на форму дахів змінюючи їх з стриманих, плоских ліній до хвилястих, пластичних форм. У більш ранній період також використовували солому, очерет і шальовану тесину. Разом із цим змінювалась і колористика: якщо первісно деревина залишалась нефарбованою, то згодом покрівлі й фасади почали активно фарбувати – найчастіше в червоний або зелений колір¹¹³.

Всі церкви будувались за своїми загальними схемами, композиціями, пропорціями. В лівобережному сакральному монументальному будівництві Стефан Таранушенко виділяє три основних види: Хрещаті та Тризрубні

¹⁰⁹ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 31

¹¹⁰ Там само. С. 30

¹¹¹ Там само. С. 38

¹¹² Там само. С. 37

¹¹³ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 48-51

(тридільні), менш поширеними були «Баштові»; окремо виділені церкви хатнього типу.

С. Таранушенко описує церкви хатнього типу як прості дерев'яні споруди, зведені переселенцями з Правобережжя. Через неможливість побудови повноцінних храмів, вони змушені були вдовольнятися «примітивними церквами хатнього типу»¹¹⁴. Характерними рисами цих споруд були видовжений прямокутний план і наметові або двосхилі дахи. Дослідник наводить приклади таких церков у Куцеволівці, Савинцях, Коломаку та Хатньому¹¹⁵, зауважуючи, що їхні плани перегукуються зі стародавніми тридільними хатами. А особливу увагу Таранушенко приділяє питанню походження тридільної структури церков. Він звертається до гіпотези Миколи Драгана, за якою типовою основою такого плану стала селянська хата з трьома приміщеннями – сіни, хата, комора. Водночас Таранушенко наводить заперечення Іларіона Свенцицького, який стверджував, що церковна архітектура розвивалась самостійно, а тридільний план з'явився в житлі пізніше¹¹⁶.

У підсумку Таранушенко доходить висновку, що, попри спільність матеріалів і технічних засобів, розвиток хат і церков ішов різними шляхами: перші вирішували побутові потреби, другі ж утілювали піднесені духовні ідеї. Саме прагнення до створення монументальних, естетично довершених сакральних споруд, навіть у складні історичні періоди, сприяло високому розвитку народної архітектури України.

Тризрубною церквою можна вважати в якій присутні три ключових елементи – вівтар, центральна дільниця (нава) та бабінець, вони розташовувались на за віссю схід-захід: на схід вівтар, а на захід бабінець. Таке орієнтування зумовлювалося символічними уявленнями в християнстві, де схід асоціюється з Райським садом, Воскресінням і світлом, а захід – зі світом земного життя, гріха й тимчасовості. Компонування храму

¹¹⁴ Там само. С. 565

¹¹⁵ Там само. С. 565-566

¹¹⁶ Там само. С. 566

відображало також богословську ієрархію – шлях від грішного світу до Бога. Вівтар – найсвятіша частина храму, доступна лише духовенству, що уособлює Небесне царство. У його центрі розташовується престол – символ Гробу Господнього і місце звершення Євхаристії. Нава призначена для вірних – вона репрезентує освячений світ людей і праведників, які перебувають під Божим заступництвом. Бабинець, розміщений у західній частині храму, був місцем для оглашених, жінок та покайних мирян, і виконував роль своєрідного переходу між зовнішнім світом і святістю храмового простору.

Отже, Стефан Таранушенко виділяє 7 груп церков, що мають спільні плани які відносяться до тризрубних.

Група «І», є найпоширенішим і водночас найдавнішим у системі тризрубних храмів. Його планова схема складається з трьох чотирикутників, де нава має форму квадрата або прямокутника з чітко фіксованими пропорціями. Вівтар і бабинець, як правило, мають менші розміри, з тенденцією до квадратної форми або до прямокутників з такими параметрами: ширина дорівнює половині діагоналі нави, а довжина – або апофема рівностороннього трикутника з основою, рівною ширині дільниці, або половина довжини нави. Висота зрубів у більшості випадків демонструє домінування нави, однак зустрічаються і храми з рівновисотними зрубами. Архітектурне завершення такого типу може бути як одноверхим, так і триверхим. Цей тип складався впродовж тривалого історичного періоду і викристалізувався як своєрідна класична форма¹¹⁷.

Група «ІІ», характеризується шестигранним вівтарем. Нава і бабинець залишаються чотирикутними, причому нава здебільшого квадратна. У цьому типі варіюються пропорції, але, все ж таки, фіксуються закономірності: наприклад, ширина бабинця або вівтаря часто дорівнює половині діагоналі нави або пов'язана з апофемами трикутників. У деяких пам'ятках довжина і ширина вівтаря збігаються з аналогічними розмірами бабинця, в інших – встановлюються складніші співвідношення між довжинами, ширинами та

¹¹⁷ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С 566-567

діагоналями відповідних діляниць. У більшості об'єктів зруб центра має вищу висоту, ніж крайні зруби¹¹⁸.

Група «III», поєднує чотиригранну наву з двома шестигранниками – вівтарем і бабинцем. Згідно з обмірами, шестигранні діляниці зазвичай вписуються у квадрат зі стороною, рівною половині діагоналі нави, зруби можуть бути однакової висоти, або з навою, винесеним у висоту, зазвичай для першого випадку з триверхими спорудами, а в другому з одноверхими. Архітектурно ця група утверджується ще у першій половині XVII ст.¹¹⁹

Група «IV», належать храми, план яких складається з восьмикутної нави і двох чотирикутних вівтаря й бабинця. Пам'ятки цього типу виявляють такі пропорції: довжина нави дорівнює апофемі рівностороннього трикутника зі стороною ширини; вівтар і бабинець – квадратові зі стороною, що дорівнює половині ширини нави. Архітектурна вертикаль представлена як одноверхими, так і триверхими варіантами; зруби можуть бути рівновисотними або з домінуванням центра¹²⁰.

Група «V» є складнішою за композицією: восьмигранний центр поєднується з шестигранним вівтарем і чотиригранним бабинцем. Центр будується з рівними довжиною та шириною. У разі, коли бабинець має форму квадрата, його сторона зазвичай дорівнює половині ширини нави або діагоналі прямокутника, в який вписується восьмигранник. Шестигранний вівтар часто повторює пропорції бабинця або має з ним однакову ширину чи довжину. Тип «V» представлений як одноверхими, так і триверхими храмами, з різною висотою зрубів¹²¹.

Група «VI» характеризується восьмигранною навою та шестигранними вівтарем та бабинцем. Нава дотримується принципу рівності довжини і ширини. Пропорції вівтаря й бабинця вибудовуються згідно зі складною системою залежностей: наприклад, довжина бабинця може дорівнювати

¹¹⁸ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 567-569

¹¹⁹ Там само. С. 569

¹²⁰ Там само. С. 569-570

¹²¹ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 570-572

діагоналі південної або західної половини прямокутника, в який вписано центр; ширина – визначатися апофемою рівностороннього трикутника або половиною діагоналі квадрата, сформованого з розмірів центра. Більшість церков цього типу мають зруби однакової висоти, хоча інколи центр виокремлюється вертикально. Група «VI» демонструє найвищий ступінь геометричної ускладненості й композиційної досконалості¹²².

Замикає класифікацію тризрубних церков досліджених Таранушенком група VII, в якій усі три зруби – восьмигранні. Нава, традиційно, більша, аніж вівтар і бабінець. Як зазначає Таранушенко дерев'яні пам'ятки цього типу не збереглися, але про їхнє існування свідчить зарисовка церкви святого Миколая в Лохвиці, виконана Порфирієм Мартиновичем¹²³, а також мурована Покровська церква в Сумах (1783–1790), що з високою точністю відтворює дерев'яну архетипну модель. Цей тип репрезентує вершину симетрії й формальної завершеності в системі тризрубної сакральної архітектури¹²⁴.

Отже, аналіз тризрубних церков у класифікації Стефана Таранушенка засвідчує наявність чітко усталеної системи просторової організації сакральних споруд. Нава, відігравав провідну роль – саме її розміри ставали відправною точкою для побудови плану в цілому. Геометричні залежності, на кшталт поділу на половини, використання діагоналей чи апофем, були не випадковими, а сформованими традицією. Це свідчить про існування переданої майстрами системи правил, яку Таранушенко не лише описав, а й реконструював через обмірні матеріали. Важливо, що така схема зберігала внутрішню логіку навіть у простих формах – що, вочевидь, сприяло тривалому побутуванню тризрубної композиції.

На відміну від тризрубних типів, хрещаті храми характеризуються розвиненою композиційною симетрією, що формує план у вигляді рівностороннього чи видовженого хреста зберігаючи звичне компонування за віссю схід-захід, а саме вівтар – нава – бабінець, однак додалися ще два

¹²² Там само. С. 572

¹²³ Там само. С. 572

¹²⁴ Там само. С. 572

рукави: на північ та південь відносно центру. Стефан Таранушенко, спираючись на обміри й натурні дослідження, виділив шість основних схем-планів хрещатих церков, розподілених за групами VIII–XIII.

Група «VIII» включає храми, в яких план утворений з чотирикутної нави та чотирьох чотирикутних рукавів. Нава зазвичай має форму квадрата або прямокутника, де довжина або ширина дорівнюють апофемі рівностороннього трикутника у різних випадках де основою є початкові розміри ширини або довжини. Рукави в деяких випадках мають однакову форму – здебільшого квадрати зі стороною, рівною половині діагоналі нави; в інших – їхні розміри варіюються: наприклад, ширина південного та північного рукавів може дорівнювати половини ширини вівтаря¹²⁵. Таранушенко виділив підгрупу «VIIIa» вівтар виконується у формі шестигранника, вписаного в квадрат із стороною, рівною половині діагоналі нави. У більшості пам'яток цього типу центральна дільниця є вищою за рукави¹²⁶.

Група «IX» об'єднує храми з квадратним або чотиригранним центром і чотирма шестигранними рукавами. При цьому рукави часто вписуються в квадрати або прямо підпорядковуються розмірам нави. Наприклад, у деяких випадках ширина вівтаря становить пів суми ширини нави й одного з бокових рукавів, або дорівнює апофемі рівностороннього трикутника зі стороною довжини. Бабинець та бокові рукави здебільшого мають ті ж параметри, що й вівтар, формуючи симетричну структуру. Церкви цього типу частіше є одноверхніми, хоча трапляються і п'ятиверхі варіанти. У всіх випадках центр домінує по висоті над рукавами¹²⁷.

Група «X» охоплює найскладніший і найпоширеніший тип хрещатих церков із восьмигранною навою і чотирма шестигранними рукавами. Саме цей тип найяскравіше представлений у пам'ятках лиманської школи майстрів (Ізюмський Слобідський полк). Нава вписується в квадрат, а кожен рукав має

¹²⁵ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 572-573

¹²⁶ Там само. С. 573

¹²⁷ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 574

однакову ширину й довжину, які дорівнюють половини діагоналі нави, що утворюється з половини площі центра. У деяких випадках грань шестигранного рукава дорівнює півсумі розмірів центра і відповідного рукава¹²⁸. Підтип «Ха» характеризується восьмигранною навою з трьома або чотирьома чотирикутними ділянками, або один із рукавів (зазвичай вівтар) має шестигранну форму. За об'ємно-просторовою структурою храми бувають одноверхими, триверхими та п'ятиверхими; переважають варіанти з підвищеним центральним зрубом¹²⁹.

Група «ХІ» представлена лише однією документованою пам'яткою, план якої складався з великого восьмигранника у центрі та чотирьох менших восьмигранних рукавів. Відомості про неї залишив Порфирій Мартинович¹³⁰.

Група «ХІІ» характеризується тим, що стіни всіх просторів однакові. Хрестоподібний план формується через перетин двох видовжених прямокутників, утворюючи чотири рукави й центральний квадрат або чотирикутник. У більшості випадків розміри рукавів пропорційно прив'язані до параметрів центра: наприклад, довжина дорівнює центру, а ширина – апофема рівностороннього трикутника, побудованого на довжині або ширині ділянки. Центральна ділянка зазвичай вища за решту. Відомі переважно одноверхі варіанти, хоча існує й п'ятиверхий¹³¹.

Група «ХІІІ» утворена з перехрестя двох прямокутників з обрізаними кутами, що утворює чотири шестигранні рукави. Центральна частина здебільшого квадратна, хоча зустрічаються чотирикутники з витриманими пропорціями співвідношення. Грані шестигранних рукавів тісно прив'язані до геометрії центра: наприклад, їхні довжина й ширина дорівнюють його апофемі. У підгрупі «ХІІІа» бабінець має квадратову форму, а шестигранний вівтар та рукави вписуються у пропорції центра. За вертикальною

¹²⁸ Там само. С. 574

¹²⁹ Там само. С. 575

¹³⁰ Там само. С. 575

¹³¹ Там само. С. 575

структурою тип представлений як одноверхими, так і п'ятиверхими храмами¹³².

Отже, за хрещатими церквами можна простежити ускладнення архітектурної композиції, побудованої на основі тих самих пропорційних принципів, що й у тризрубних церквах. Проте тут симетрія стає глибшою, а система рукавів – чотириєдина, часто з ускладненими формами. Це свідчить про зростання просторової та конструктивної майстерності. Хоч принцип залежності від параметрів центра зберігається, з'являються нові способи пропорційного розрахунку, що дозволяє створювати більш гармонійні, цілісні об'єми. У цьому сенсі хрещаті храми є логічним продовженням і водночас вищим щаблем розвитку народної типології, яку Таранушенко зумів систематизувати з винятковою точністю.

На останок, Баштові. В дерев'яній архітектурі не існувало чіткого розподілу між монументальними, оборонними, житловими та господарськими спорудами; навпаки, ці типи будівель постійно взаємодіяли. Зокрема, і «баштовий», а також рублені дзвіниці та вітряки, за своїми основними архітектурними формами та будівельними методами, є прямими спадкоємцями замкових оборонних веж¹³³. Вони характеризувались яскравим виокремленням дільниці, вона домінувала своїми розмірами та висотою понад іншими конструктивними частинами церкви. Такі церкви будувались віддавна аж до XVIII ст., коли почали вже поступатись на той час більш оптимальним тризрубним та хрещатим. Окремо до пам'яток баштового типу Таранушенко відносить групу п'ятиверхих крижових церков¹³⁴ з неvistупаючим в плані зрубом центральної дільниці сформована величава соборна будова в XVII ст. Художньо-архітектурний образ кожної з цих пам'яток мав унікальний вигляд та будову, кожна пам'ятка була унікальна в своєму вигляді.

¹³² Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 575-581

¹³³ Там само. С. 60

¹³⁴ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 108

С. Таранушенко зазначав, що результаті тривалого розвитку дерев'яного храмобудування на теренах України в окремих регіонах поступово формувалися локальні архітектурні традиції, що спиралися на специфічний досвід, професійну манеру й естетичні уподобання певних груп майстрів¹³⁵. У різних середовищах домінували відмінні формальні підходи: від масивних, приземкуватих конструкцій – до витягнутих, легких, динамічних форм. Такі відмінності були зумовлені як локальними культурними впливами, так і обмеженістю чи інтенсивністю міжрегіональних зв'язків. Унаслідок цього дерев'яна архітектура України, зберігаючи загальні конструктивні принципи, розвинулась у велику палітру регіональних варіантів – із власними композиційними рішеннями та упізнаваними стилістичними особливостями¹³⁶.

Таранушенко виокремлює дві регіональні групи/школи будівництва церков – Охтирська та Лиманська. Отже, Лиманська школа сформувалася на півдні Слобожанщини, довкола Лиману, від чого і походить назва. До цієї групи належать Преображенська церква 1799 року у слободі Велико-Михайлівка, церква у Перещепині на Дніпропетровщині, а також храми в Гороховатці, Рубцовій і Замості¹³⁷. Церкви лиманської школи об'єднує схожий план – в основі восьмигранник, до якого примикають менші шестигранники. Ці храми вирізнялися високими верхами, що склалися з трьох—чотирьох восьмериків і чотирьох—п'яти заломів. «Спільні прикмети всіх церков цього типу: зруб стін центральної діляниці вищий за зруби стін бабинця і вівтаря; розвинутий верх має лише центральна діляниця. Форми ж і пропорції зрубів стін і верхів цих пам'яток мають значні відміни».¹³⁸ Усі ці споруди демонстрували високу будівельну техніку і виразний архітектурний почерк майстрів. Таранушенко зазначав, що в другій половині 18-го століття майстри лиманської школи створили понад півтора десятка пам'яток, кожна з яких

¹³⁵ Там само. С. 19

¹³⁶ Там само. С. 19

¹³⁷ Там само. С. 154

¹³⁸ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 86

зберігала спільні риси, але водночас виявляла індивідуальні особливості майстра який їх будував. Їхні твори вирізнялися відсутністю штампованості та високою художньою якістю. Однак в інших районах Лівобережжя подібний тип церков не зустрічався, що свідчить про яскраву унікальність цієї школи.

На півночі Слобожанщини, водночас із розвитком лиманської школи, сформувалася «охтирська група» народних архітекторів. Пам'яток цієї групи збереглося значно менше, і вони скромніші за своїм художнім вирішенням. Типовим прикладом є Василівська церква 1794 року в Солдатському¹³⁹. Ці церкви мали хрещатий план із чітко виділеним чотиригранним центральним об'ємом і рукавами однакової висоти. Центральний світловий восьмерик переходив у завершення через кілька заломів і ліхтар. Характерною рисою охтирської групи є творче запозичення елементів класицистичної архітектури. Наприклад, у Юр'ївській церкві¹⁴⁰ використано декоративні карнизи з полицками і сухариками. Таранушенко підкреслював, що ці майстри уважно слідкували за розвитком мурованої архітектури і вдало адаптували її елементи у дерев'яних спорудах.

Отже, за дослідженнями Таранушенка у межах сакральної архітектури Лівобережної України дерев'яні храми постають як результат сталих конструктивних і символічних традицій, що формувалися упродовж століть. У центрі цієї системи стоїть принцип композиційної домінанти нави – центральної ділянки храму, яка визначала просторову, планувальну та, частково, ієрархічну організацію споруди. Саме від її розмірів відштовхувалися народні майстри, проектуючи вівтарну та бабинець, що підтверджується чіткими пропорційними залежностями, виявленими Стефаном Таранушенком у ході обмірних досліджень.

Типологія, сформована дослідником, демонструє різноманіття форм, які, однак, підпорядковуються єдиній логіці побудови сакрального простору.

¹³⁹ Там само. С. 486

¹⁴⁰ Там само. С. 77-80

Тризрубні храми репрезентують структурну основу традиції, у якій планова простота поєднується з точним розрахунком і символічною послідовністю. Хрещаті церкви, як наступний етап, ускладнюють цю модель, додаючи симетричну розгалуженість і варіативність у komponуванні рукавів. Водночас баштові форми, що виникли раніше, вказують на раннє формування уявлення про вертикальну домінанту нави, яка згодом трансформувалася в горизонтально орієнтовану композицію із збереженням її смислового центру.

Розгляд технічних аспектів будівництва дозволяє краще зрозуміти рівень організації цього процесу. Добір деревини, способи захисту конструкцій (опасання, кожухування), зміни в покрівельних матеріалах, а також еволюція декоративного оздоблення — усе це свідчить про високу адаптивність народних майстрів до умов часу та про здатність зберігати традицію в межах змінного матеріального середовища. Додатковим чинником різноманіття виступала діяльність локальних будівельних шкіл, кожна з яких виробила власний набір формальних засобів і технічних рішень.

3.2. Сакральна архітектура міст та містечок

Насамперед варто розглянути основну ідею українських сакральних монументальних пам'яток — пропорційність. Стефан Таранушенко розглядає пропорційність як принцип, що визначає організацію архітектурної форми українських дерев'яних церков. Йдеться про узгоджену систему, у якій кожна частина співвідноситься з центральним елементом — навою. Наву він трактує як об'ємно-просторову основу споруди, навколо якої вибудовується загальна структура. Її висотні та горизонтальні параметри формують логіку розміщення інших частин храму. Пропорції, кількість вінців, конфігурація даху та з'єднання зрубів задаються співмірністю у межах цілісного задуму. Лікоть, ширина бруса, кількість вінців розглядаються як інструменти, якими користувалися майстри, проте сам архітектурний образ не виводився з них. Пропорційність у такому розумінні є способом просторового мислення, у якому функція, форма і композиція взаємопов'язані.

Цей підхід формується на перетині ремісничого досвіду та естетичних уявлень, що склалися у межах громади. Майстер не виступав автономним творцем, натомість працював у межах спільного уявлення про «належну» форму сакральної будівлі з громадою. Саме громада визначала потребу в храмі, брала участь у виборі зразків і погоджувала основні параметри споруди. Майстер у цьому контексті виконував функцію ретранслятора колективного бачення, адаптуючи традиційні схеми до конкретних умов – доступного матеріалу, місця, масштабу громади. У результаті виникала форма, яка відповідала очікуванню, але не дублювала інші зразки.

Пропорційна система не передбачала фіксованого набору правил, але демонструвала внутрішню логіку побудови. Взаємодія площин – вертикальних і горизонтальних – визначала структурну рівновагу. Центр тяжіє вгору, крайові частини стабілізують загальну масу, проміжні елементи поєднують усе в просторово-ритмічну композицію. У кожному випадку майстер знаходив індивідуальне рішення. У цьому виявлялася не симетрія у геометричному сенсі, а врівноваженість, що забезпечує зорову й конструктивну гармонію.

Окремим аспектом виступає ілюзійність як засіб зорової корекції і художнього впливу. Майстри створювали враження масштабності, легкості чи масивності завдяки зміні висоти зрубів, заломленню лінії даху, роботі з тінями. Ці прийоми впливали з досвіду і відчуття того, як архітектура сприймається в реальному просторі. Ілюзійність доповнювала систему пропорцій, дозволяючи досягати цілей функціонального та естетичного порядку. Ілюзія є засобом досягнення узгодженості між реальним і візуальним.

Як засобами виявлення пропорційності Таранушенко обмірював пам'ятки способом архітектора П. Покришкіна, за допомогою риштування, а згодом удосконалив його під свої можливості. У своїй основі удосконалений спосіб базувався на довгій жердині, до котрої прив'язана рулетка з грузилом. Одна людина притикала жердину до потрібного місця, наприклад до першого

залому північно-східної грані центральної ділянки, а друга людина відмічала це місце на підлозі крейдою. Так продовжувалося до самого верху, тим самим створювався план і перетин будови церкви, який закреслювався¹⁴¹.

Аналізуючи кресленики Таранушенка намагався знайти принципи побудови, ними виступали пропорційні співвідношення які вкладались в геометричні фігури та сторони, зокрема трикутники, квадрати або чотикутники, у них же висоти (апофеми) та діагоналі. У деяких випадках знайти таких не було можливості.

Ідею побудови пропорцій у народній архітектурі за допомогою половини діагоналі квадрата Стефан Таранушенко від початку, імовірно, не знав. Цю геометричну формулу, «золотий перетин», використовував В. Чепелик у своїй статті «Пропорціональність в народнім зодчестві», вона ж стала предметом непрямої критики з боку Таранушенка. Втім, уже після ознайомлення зі статтею Чепелика він використав її у власній праці – щоправда, без визнання запозичення¹⁴².

Отже, розглянувши загальні положення щодо пропорційної організації храмів, сформульованих Стефаном Таранушенком, звернімось до пам'яток, у яких ці принципи виявляються. Йдеться про конкретні зразки церковної монументальної архітектури, розташовані в містах та містечках історичних регіонів України. Саме ці споруди були предметом багаторічних натурних досліджень ученого, і їх аналіз дозволяє простежити, як і в яких варіантах реалізовувалась сформована традицією система пропорцій.

Структурою викладу було обрано об'єднати церкви в групи відповідно до міста або містечка де вони знаходились і починаючи хронологічно від найстарішої дослідженої Стефаном Таранушенком в кожній.

Покровська церква в Стародубі, 1688 р. побудови. Церква збудована майстром Т. Жоравною і є одним із найдавніших зразків дерев'яної сакральної архітектури Лівобережжя, досліджених Стефаном Таранушенком.

¹⁴¹ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 21-22

¹⁴² Чепелик В. Спогади про С. А. Таранушенка. *Українська біографістика*. 1999. Вип. 2. С. 240-261

Її композиція належить до типу баштових церков, в котрих об'єм нави є домінантою частиною будови. Бабінець має прямокутну, а вівтар шестигранну форму. Важливою є також організація світла – центр добре освітлений, що Таранушенко розглядав як характерну рису пам'яток цього типу. Дослідник подає детальний опис геометричної логіки плану: пропорції центра, бабинця та вівтаря побудовані на основі співвідношень рівностороннього трикутника зі вихідною стороною центра. Завершення церкви, ймовірно, було перероблене у XIX ст., що могло вплинути на первісне сприйняття вертикальної динаміки¹⁴³.

Михайлівський собор в Зінькові. Як і попередня церква, вона відносилась до баштового типу. Достеменно дата побудови невідома, але за здогадками Таранушенка, ймовірно збудована наприкінці XVII століття. 1741 р. є згадка про таку що потребувала відновлення, а у 1744 р. ремонт було завершено¹⁴⁴. Зовні церква мала центрично орієнтовану структуру з п'яти зрубів, що формували візуально врівноважене просторове ядро. Пропорції вирізнялись стриманістю, вертикальні членування не виходили за межі загальної висоти стін, а завершення з восьмимериків із ліхтарями лише підкреслювали основні об'єми без домінування.

Воскресенська церква в Зінькові, належить до типу тризрубних споруд з розвиненою центричною композицією. Незважаючи на суперечливість джерел щодо точної дати спорудження, Стефан Таранушенко відносить її до середини XVIII ст., підкреслюючи як характерні особливості споруди, так і її трансформації впродовж наступних десятиліть. Нава храму була квадратна у плані, зруб нави значно переважав за висотою інші частини, бабінець мав чотикутну форму з внутрішньо вивіреними пропорціями, а шестигранний вівтар тісно пов'язувався з розмірами бабинця і центральної дільниці. За час свого існування церква пережила численні перебудови – зокрема

¹⁴³ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 61-62

¹⁴⁴ Там само. С. 80

реконструкцію бабинця, зміну верхів, прибудову дзвіниці та зміну отворів у XX столітті – первісний вигляд церкви суттєво спотворено¹⁴⁵.

На останок до групи церков у м. Зіньків – Преображенська церква. Споруда, зведена Мартиновичем і Горленком у 1749 році, була перебудована з використанням нового матеріалу в 1794 році. За описом 1830 року церква має одну главу з куполом, покритим залізом, а зовнішнє облицювання виконане шальовкою. У 1816 році пристроєно п'ять притворів, а в 1853 році притвори збільшено в розмірах, до західного боку додано колокольню й підведено фундамент. Незважаючи на численні перебудови, зберігся первісний план споруди, який за обмірним кресленням складається з трьох основних елементів: чотирикутного бабинця, восьмигранної нави та шестигранного вівтаря¹⁴⁶.

Церква Юрія у Бобровиці. Перенесена Бобровицю в 1823 р.¹⁴⁷, а дата її первинного зведення невідома, а також Таранушенкові не вдалося дослідити інтер'єр. Споруда є одноверховою. Центральна ділянка характеризується помірною стрункістю зрубів, на яких над першим залом розташовано важкий опуклий дах, що різко переходить у легшу масу призми у формі восьмигранника. Зруби вівтаря та бабинця розташовані нижче, мають більш стрункий вигляд на відміну від центру, доповнений низькими п'ятисхилими дахами. Присінки з колонками, фронтонами та відповідними формами дахів – елементи, додані під час перенесення споруди за творчим задумом єпархіального архітектора – залишилися як додаткова ознака, тоді як первісний план, разом із зрубами, залами і восьмигранниками, мав можливість зберегтися зберігся¹⁴⁸.

Церква у Валуйках, 1699 р. побудови в колишньому сотенному містечку Валуйки Острогозького слобідсько-українського полку. Її поява пов'язана з процесами активного оборонного і церковного будівництва в прикордонних слобідських поселеннях, де місцеві громади, отримавши землю за службу,

¹⁴⁵ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 81

¹⁴⁶ Там само. С. 482

¹⁴⁷ Там само. С. 86

¹⁴⁸ Там само. С. 86

закладали просторі дерев'яні храми, які за типом і масштабом наближалися до міських соборів. Валуйківська церква, перенесена у 1862 р. до села Большие Ліп'ягі¹⁴⁹, у своїй композиції поєднувала хрещатий п'ятизрубний план і масивне вертикальне членування зрубів із низькими, приземистими завершеннями. Ця опозиція форм, за спостереженням Стефана Таранушенка, формує основний художній ефект споруди: чіткий ритм струнких стін врівноважено щільними верхами з характерною побудовою – залом, восьмерик, ліхтар, шоломоподібна глава¹⁵⁰.

В цій церкві Таранушенко виділяв ілюзійність внутрішнього простору, вона досягала за рахунок того, що в нижньому ярусі була велика кількість вікон, що створює яскраве світлове середовище. Натомість завершення освітлюються лише через дрібні отвори у ліхтарях, що занурює верхню частину інтер'єру в напівтемряву – виникала ілюзія більшої висоти споруди¹⁵¹.

Відкриває групу пам'яток м. Лебедин – Мироносицька церква, кінець XVII – поч. XVIII ст. Мироносицька церква належить до рідкісного типу крижових храмів. Вона була перенесена на місцеве кладовище в 1808 році, а її первісний вигляд частково зафіксував землемір К. Слюсаревський у 1838 р. Мироносицька церква вирізнялася помірно розвинутими верхами, завершенням у вигляді подвійних восьмериків і ліхтарів. Церкву перебудували, після неї зберігся план і маси споруди, але завершення вівтаря й бабинця були спрощені. Церква є характерним зразком лебединської локальної традиції й відкриває ряд пов'язаних із нею споруд другої половини XVIII ст.¹⁵²

Церква святого Миколи в Лебедині, збудована 1783 року, є одним із найбільш досконалих взірців української дерев'яної монументальної архітектури другої половини XVIII століття. Вона зведена з дубових брусів,

¹⁴⁹ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 88

¹⁵⁰ Там само. С. 89

¹⁵¹ Там само. С. 89

¹⁵² Там само. С. 90

на дубових підвалинах, згодом підведених на цегляний підмурок. Пам'ятка постала коштом місцевої громади при духовному керівництві священників Гавриїла Ієремеєва та Стефана Чижевського. Вирізьблений напис на західних дверях зберіг ім'я імператриці Катерини II, її спадкоємця Павла Петровича та згадку про архієпископа Агафія Белгородського. Впродовж XIX століття храм зазнавав ремонтів: у 1863 р. відомо про просідання стін нижнього ярусу, пізніше добудовано приділок, ганки, але основна архітектурна форма залишилася незмінною. В плані церква – хрещата, п'ятизрубна, проте одноверха. Нава квадратна, а рукави шестигранні і менші за об'ємом. Усі рукави мають заплечики, що відокремлює центральний об'єм, однак великі просвіти між рукавами й центром створюють великий простор. Особливістю є висота рукавів, яка перевищує їхню довжину, а стіни нахилені всередину, створюючи ілюзійний ефект вертикальної стрункості¹⁵³. На цьому особливо акцентував увагу Таранушенко – на ефекті ілюзії висоти, досягнутому майстром нахил стін і світлове впорядкування. Ближче до бані вікна розташовані так, аби підсилювати просторовий зліт: пара вікон у верхній частині четверика дає світловий акцент, а круглі вікна восьмерика слугують маркерами основних пропорцій. Гра світла безперервно змінюється протягом доби й року, створюючи нескінченну варіативність образу, яку Таранушенко порівнює з «світловою оркестровкою»¹⁵⁴.

Трьохсвятська церква в Лебедині, збудована 1795 року, є прикладом поєднання традиційної народної архітектури Лівобережжя з впливами класицистичної стилістики кінця XVIII століття. Зведена з соснових брусів, триверха, п'ятизрубна, вона відтворює поширену планувальну схему – нава квадратна, чотиригранний бабінець і шестигранний вівтар. Таранушенко детально аналізує конструкційні особливості храму, звертаючи увагу на рідкісне для Лівобережжя вирішення ніш у верхах бабинця та вівтаря – принцип, запозичений із західноукраїнських дерев'яних церков. Важливою

¹⁵³ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 92-100

¹⁵⁴ Там само. С. 95

рисою пам'ятки дослідник вважає органічне поєднання архаїчних народних форм із новими, класицистичними рішеннями: широкі восьмерики, портики з фронтонами, бані та плавні обводи завершень, які стилістично наближують споруду до мурованих храмів доби класицизму¹⁵⁵.

На відміну від інших досліджених ним пам'яток, де основний ефект створювався контрастами світла і тіні в Трьохсвятській церкві освітлення використано як засіб рівномірного наповнення простору світлом¹⁵⁶. Архітектурна композиція зберігає традиційну логіку членування об'ємів, але у пропорціях і деталях проглядається вплив класицистичного відчуття монументальності та врівноваженості. Таранушенко звертає увагу на те, що в цій церкві немає механічного нашарування стилів – народна основа природно поєднана з новими формотворчими принципами. Це дає підстави розглядати Трьохсвятську як пам'ятку перехідного типу, яка відображає еволюцію народної дерев'яної архітектури в добу її зіткнення з панівними художніми стилями епохи.

Преображенська церква в Переяславі, 1765 р. побудови. Церква одноверха, хрещата в плані, з чотиригранною навою і шестигранними рукавами. Висота зрубів центра та рукавів однакова, їхні грані мають помітний нахил усередину, що формує характерну стрункість об'ємів. Особливістю, на якій наголошував Таранушенко, є безпосередній перехід граней зрубу стін центра в грані світлового восьмерика¹⁵⁷.

Введенська церква у Бериславі, 1726 р. побудови. Точне місце побудови невідоме, проте 1787 р. перевезена до м. Берислав. За своїм планом – тризрубна, нава – восьмигранна, а вівтар та бабинець – шестигранні. Проте до нави прибудовано ще два рукави¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 494-498

¹⁵⁶ Там само. С. 496

¹⁵⁷ Там само. С. 101

¹⁵⁸ Там само. С. 131

Миколаївська церква Перещепині, побудована ост. ч. XVIII ст. За своїми ознаками пам'ятка належить до «лиманського куща»¹⁵⁹, хоча географічно відокремлена від його ареалу. За планом та об'ємною композицією церква майже ідентична Михайлівській церкві у Лимані: нава восьмигранна із чотирма шестигранними рукавами, але з видовженими північним та південним рукавами. Таранушенко особливо відзначав стрункіший восьмирик порівняно з Лиманом та характерний хвилястий профіль даху над другим заломом. Важчі форми ліхтаря свідчать про еволюцію стилю лиманських майстрів наприкінці XVIII ст.¹⁶⁰

Церква Різдва Богородиці в Лохвиці 1763–1771 рр. побудови, зведена коштом кошового П. Калнишевського на місці згорілої попередниці, була п'ятибанною, хрещатою, збудованою за зразком Троїцької церкви у Лубнах¹⁶¹. Архівні матеріали, виявлені Таранушенком, деталізують процес будівництва: від заготовлення дубових колод до конфліктів із майстрами через «застарілий манер» робіт¹⁶².

Миколаївська церква в Новгороді-Сіверському бл. 1764 р. побудови, збудована коштом сотника Стефана Судієнка. Розташована на плато над Десною, Таранушенко виділяє гармонійне поєднання з природним ландшафтом, її стрункий силует з грушоподібною банею органічно доповнює панораму придеснянської долини¹⁶³. Церква має хрещатий план з навою восьмириком, що поступово звужується через систему заломів – четверик – шестигранник – восьмирик. Зовні храм відрізняється м'якими обрисами дахів, які поступово переходять у стрункий ліхтар і завершуються характерною грушоподібною банею. Ця пам'ятка мала пізнішу прибудови; присінки та вівтарики, ймовірно, 1820 р., але зберігала чистоту архітектурних

¹⁵⁹ За визначенням Таранушенка «лиманський куш» – це зона поширення церков лиманської школи майстрів з характерними ознаками восьмикутної нави та шестикутних рукавів.

¹⁶⁰ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 208-209

¹⁶¹ Там само. С. 314

¹⁶² Там само. С. 314-316

¹⁶³ Там само. С. 316

форм і демонструвала високий рівень майстерності будівничих, які вміло поєднали традиційні прийоми з індивідуальним художнім рішенням¹⁶⁴.

Церква Варвари в Новгороді-Сіверському бл. 1788 р. є характерним зразком тризрубних одноверхих храмів Чернігівщини, зведених коштом асаула Максима Ключевського¹⁶⁵. Споруда має чітку тричастинну структуру: нава кубічна, вівтар і бабінець з площами у чотири рази менші. Особливістю архітектури є мінімалістичний верх, де грані залому без проміжного восьмика переходять у невеликий світловий ліхтар. Розмірно ширина центру визначається апофемою рівностороннього трикутника зі стороною довжини, а параметри вівтаря та бабинця виведені з його діагоналей¹⁶⁶.

Церква Покрови в Новгороді-Сіверському 1767–1768 рр. побудови. Унікальність цієї церкви в тому, що вона поєднує муровану Трьохсвятську церкву з дерев'яною Покровською верхньою. Цей двоповерховий ансамбль, зведений за ініціативи бурмістра Івана Зимаковського, відзначається інноваційною конструкцією з закритим рубленим опасанням, що сприяло збереженню пам'ятки. Архітектура верхньої церкви – восьмирик на шестиграннику в своїй пропорції – видовжений центральний зруб зі складними кутами заломів створює ілюзію великого внутрішнього простору при реальній висоті 18 м. Особливу художню цінність становить продумана система вікон яка органічно вписана в ритмічну композицію фасадів. Інтер'єр примітний оригінальними конструктивними рішеннями: різьбленими ригелями з рослинним орнаментом, складними переходами між зрубами, ажурними хорами. Пам'ятка унікальна своїм гармонійним синтезом народних традицій з вертикальною обшивкою та елементами барокової пластики: рустовані пілястри, архівольти¹⁶⁷.

Церква Покрови в Ромнах 1764 р. побудови. Зведена коштом кошового Запорізької Січі Петра Калнишевського та місцевого мецената Давида

¹⁶⁴ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 316-320

¹⁶⁵ Там само. С. 469

¹⁶⁶ Там само. С. 469

¹⁶⁷ Там само. С. 336-339

Чорного. Церква хрещата з невиділеною навою: висота центрального зрубу вдвічі перевищувала довжину його плану, а загальна висота досягала 25,5 м. – це створювало ефект «струнких тополь»¹⁶⁸, що підкреслювався розрахованими оптичними ілюзіями – нахилом граней зрубів (3,4 см на метр) та динамічною системою освітлення. Таранушенко наводить конфлікт між Калнишевським, який пропонував кічливе поліхромне оздоблення, та місцевим керівником будівництва В. Кривошеєю, який відстояв стриманий архітектурний образ, ґрунтуючись на громадській думці роменчан. В будівництві використовували добірний дуб, залізні кріплення та тришарове покриття дахів – біла жерсть на маківках, чорне залізо на восьмериках, червоний сурик на гонтових заламах. В плані церква складалася з центрального квадрата і чотирьох шестигранних рукавів¹⁶⁹.

Преображенська церква у Ворожбі. Зведена у 1769-1770 рр. за проектом майстра Григорія Дідашенка, вона поєднувала традиційні хрещаті форми з п'ятьма верхами. Досліджені Таранушенком архівні документи, зокрема детальний контракт на будівництво, свідчать про використання як старого дерева від попередньої церкви, так і нових соснових колод, подарованих місцевим хорунжим. Нава виділялася двома ярусами восьмериків, тоді як бічні рукави мали по одному ярусу. Особливістю церкви був плавний перехід від чотиригранної основи до восьмигранних верхів. Первісне гонтове покриття було замінене на бляшане, а оригінальні бані втратили свій первісний вигляд¹⁷⁰.

Вознесенська церква в Путивлі, 1772 р. побудови. В плані тризрубна з шестигранним вівтарем, видовженою чотирикутною навою та квадратним бабинцем. Таранушенко звертає увагу на унікальну систему опасань: двоповерхове навколо бабинця та одноповерхове навколо вівтаря, розміри яких точно відповідали пропорціям центрального зрубу¹⁷¹. Перехід четверика

¹⁶⁸ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 320

¹⁶⁹ Там само. С. 320-325

¹⁷⁰ Там само. С. 352-354

¹⁷¹ Там само. С. 354

до восьмигранника в південній та північній грані заломлювався поступово, тоді як східні й західні безпосередньо переходили у восьмигранник. Цікавим є поєднання архітектурних традицій з галицькими впливами, що включали двоповерховий бабинець і дзвіницю які поєднувалися з лівобережними будівельними прийомами система заломів і загальні пропорції споруди. Таранушенко пов'язував ці особливості з міграцією західноукраїнських майстрів у регіон наприкінці XVI століття¹⁷².

Троїцький собор у Самарі. Будівництво розпочалося у 1775 році за ініціативи кошового отамана Запорозької Січі Петра Калнишевського, який виділив кошти та організував доставку будівельних матеріалів, тривало 1775-1778 рр. під керівництвом майстра Якіма Погрібняка¹⁷³. В своєму плані хрещата з дев'ятьма дільницями та дев'ятьма верхами. Була незвична за своїм задумом: незважаючи на те, що майстер Яким Погрібняк походив із регіону, де панувала лиманська школа з характерними восьмигранними центральними зрубами, він обрав квадратний план центрального об'єму. Таранушенко особливо підкреслював цю відмінність, вказуючи, що квадратний четверик значно ускладнював архітектурне рішення, особливо у переходах до восьмигранника через систему заломів¹⁷⁴. В цьому він вбачав свідоме відхилення від традиційних канонів – тут заломі були складніші у своїй конструкції, а відповідно більші. Таранушенко критично ставився щодо відновлення собору в 1888 р. – було втрачено багато оригінальних конструктивних елементів: зменшена висота центрального зрубу, спрощена система заломів, менші за розмірами, на відміну від попередніх, де було 40 см., що призвело до втрати характерної стіжкової форми верхів, яка була виразною рисою оригінальної споруди. Оригінальна поліхромія фасадів – зелене пофарбування маківок – замінили на позолоту, що, на думку дослідника, суттєво спотворило первісний художній задум¹⁷⁵.

¹⁷² Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 354-356

¹⁷³ Там само. С. 395-396

¹⁷⁴ Там само. С. 401

¹⁷⁵ Там само. С. 394-402

Петропавлівська церква в Гадячі, 1777 р. побудови. За своїм планом хрещата та одноверха з виділеною навою та 4 чотиригранними рукавами. Рукави за своєю конструкцією кубічні. Висота стіни нави майже вдвічі більша за рукави, переходить у широкий гарно освітлений восьмерик¹⁷⁶.

Михайлівська церква в Білопідлі, 1779 р. побудови. Церква є зразком тризрубної триверхої дерев'яної культової споруди, зведеної в «архаїзуючих формах»¹⁷⁷, що може свідчити про консервативність майстра. План складається з трьох близьких до квадратів чотирикутних зрубів, серед яких нава має кубічну форму й перекрита стримано стрімким наметовим дахом. Завершення утворюють два глухі восьмигранні ліхтарі, встановлені один над одним, де нижній значно більший за верхній. Подібну структуру має і вівтарна частина, проте з більш стрімким наметовим дахом. Пропорції ліхтарів вівтаря витягнуті, що створює відчуття вертикальної динаміки на контрасті з масивністю стін. За висловом Таранушенка, саме співвідношення важких мас зрубів та легких, динамічних завершень формує витонченість силуету будівлі¹⁷⁸.

Преображенська церква в Лохвиці, 1786 р. побудови. За початковим задумом тризрубна з чітким домінуванням центрального чотиригранника над значно меншими вівтарем і бабинцем. Нава мала пропорційно низький зруб стін, компенсований високим заломом і гарно освітленим восьмериком, доповненим другим восьмеричком та глухим ліхтарем. Бабинець і вівтар вирізнялися кубічними пропорціями з менш вираженими верхами, у яких перший залом був низьким, а завершення значно простіше. Рукави південний і північний, були прибудовані пізніше¹⁷⁹.

Михайлівська церква в Охтирці, 1775 р. побудови. Одноверха дерев'яна споруда, в основі має хрещатий план з виділеним чотиригранною навою та чотирма меншими чотиригранними рукавами. Основною рисою є контраст

¹⁷⁶ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 413-415

¹⁷⁷ Там само. С. 430

¹⁷⁸ Там само. С. 430

¹⁷⁹ Там само. С. 468

між кубічними пропорціями рукавів і стрункішим центральним зрубом, висота якого дорівнює сумі висоти рукавів і їх верхів. Другий поверх – восьмерик просторіший від плану бабинця, проте поступається площею основи центру. Таранушенко відзначав вагомість і статичність форм, а також пропорційне співвідношення заломів та восьмериків. Внутрішня висота центральної ділянки менша за довжину плану будівлі, що додає конструкції масивності¹⁸⁰.

Церква Юрія в Охтирці, 1795 р. побудови. Поєднує елементи народної та класицистичної архітектури. Хрещата, нава – квадрат, і чотири менші чотирикутні рукави, зруб стін центра вищий за інші ділянки. Таранушенко виділяв цю церкву як приклад народної інтерпретації класицистичних ідей у межах традиційної архітектоніки, зокрема в чіткій організації об'ємів і декоративних карнизах¹⁸¹. Композиційно пам'ятка розвиває засоби ілюзійного збільшення висоти через систему восьмериків та заломів, які створюють багаторясну вертикаль, притаманну слобожанським храмам, проте оформлену з класицистичною стриманістю. Восьмерик центральної ділянки безпосередньо продовжує зруб стін, використовуючи відомий прийом без залому, а другий восьмерик і ліхтар завершує композицію. У другій половині XIX ст. церква зазнала перебудов: було споруджено дзвіницю в псевдоготичних формах, до неї приєднали церкву притвором, змінено віконні рами, а зруби стін обшили дошками¹⁸².

Покровський собор в Нікополі, 1795 р. побудови. П'ятизрубна, п'ятиверха церква хрещатого плану з чотирикутною навою і чотирма чотиригранними рукавами меншими за об'ємом. Ключова особливість пам'ятки – класичний приклад зрілої народної монументальної архітектури кінця XVIII ст., де центральний об'єм має підкреслене домінування в композиції¹⁸³. Конструктивна деталь – ієрархія об'ємів: зруби стін рукавів

¹⁸⁰ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 485

¹⁸¹ Там само. С. 487

¹⁸² Там само. С. 487-491

¹⁸³ Там само. С. 498-499

однакової висоти, кожен з коротким заломом і світловим восьмимериком, тоді як центральна дільниця значно масивніша, з двома восьмимериками, які поступово зменшуються догори, завершуючись банькою¹⁸⁴.

Церква в Носівці, 1796 р. побудови. Назву церкви Таранушенко не зазначає. Є типовим представником одноверхої хрещатої споруди з невиділеним чотиригранним зрубом центра та чотирма чотиригранними рукавами. Таранушенко виокремлює цю пам'ятку як взірець послідовного збереження народної традиції без ознак класицистичних впливів, характерних для кінця XVIII ст. Конструктивно будівля вирізняється врівноваженими пропорціями: центральний зруб вищий за рукави, які мають стрункий силует із нахилом граней досередини, а восьмимерик і ліхтар підпорядковуються логіці стриманої вертикалі. Перехід зрубу в восьмимерик здійснено через підперезаний залом, а завершення утворюють невисокий восьмимерик, глухий ліхтар¹⁸⁵.

Різдвобогородицька церква в Мені, 1801 р. побудови. Збудована на місці згорілої попередниці на території старого замку. В архітектурі церкви зберігається традиційна для Лівобережжя хрещата схема з невиділеною у плані чотирикутною навою і рукавами різної конфігурації: південний і північний – шестигранні, бабінець і центр – квадратні, вівтар – шестигранний. Композиція будови тяжіє до масивності: усі компоненти, включаючи верхи, мають підкреслено «вагомі»¹⁸⁶ пропорції, хоча розвиток об'ємів центра витримано у спокійних, врівноважених формах. Особливістю церкви є активне використання ригелів як конструктивного і декоративного елемента, що підкреслює вертикальний розвиток об'єму. Також впроваджено окремі деталі класицистичної архітектури, зокрема дерев'яні колони в інтер'єрі. Церква є характерним зразком поєднання народної будівельної традиції з впливами класицизму, органічно поєднаними майстром без втрати монументальності образу.

¹⁸⁴ Таранушенко. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. С. 499

¹⁸⁵ Там само. С. 513

¹⁸⁶ Там само. С. 538

Вартий окремого розгляду Покровський собор у Харкові. 1689 р. Історію появи цього собору Стефан Таранушенко пов'язує з конфліктним становищем між частиною козацької старшини та селянства, черні, котрі переселялись до Слобожанщини з правобережжя. Суттю цього становища було в тому, що частина старшина гордилась, що їм за їхню вірну службу московський цар давав наділи, чини та подарунки. Тим часом чернь та інша частина старшини не бажала миритись з царським управлінням, московськими воєводами, до того ж це зумовлювалося жорстоким ставленням воєвод та «ставлення під сумнів»¹⁸⁷ прав переселенців. Ці протиборства призводили до бійок, вбивств, повстань. Така ситуація зберігалась тривалий час і, на думку Таранушенка, це зумовило будівництво в Харкові двох кам'яних соборів – Успенського та Покровського¹⁸⁸. Враховуючи те, що в місті було на той момент ще 6 церков і, відповідно, будувати нові не було потреби. Такий хід здається вимушеним, а не за потребою. Собори були освячені майже одночасно, перший 1688 р., а другий 1689 р. Перший був п'ятибанним хрещатим, улюбленим серед старшини типом споруди. Тим часом другий трьохбанний, «тип суто-народній»¹⁸⁹, та названий на честь покровительці козаків – Покрові. У XVIII столітті собор пережив низку трансформацій. Спочатку він був парафіяльною церквою, але через бідність громади у 1729 році його передали Харківському колегіуму¹⁹⁰, який провів необхідні ремонти. У 1738 році пожежа, викликана ударом блискавки, пошкодила дах та інші дерев'яні елементи, але вже наступного року богослужіння відновили. Протягом XVIII століття собор зберігав свої архітектурні форми, незважаючи на дрібні ремонти, такі як заміна гонтового покриття на залізне у 1782 році. На початку XIX століття собор отримав статус кафедрального, що спричинило нові ремонти та перебудови. Архієпископ Христофор Сулима ініціював відновлення споруди, а за

¹⁸⁷ Таранушенко. Покровський собор у Харкові. С. 18

¹⁸⁸ Там само. С. 19

¹⁸⁹ Там само. С. 19

¹⁹⁰ Там само. С. 19

архієпископа Павла Сабатенка у 1820-х роках було зведено новий архієрейський будинок, що призвело до знесення старих сходів до верхньої церкви. У 1840-1850-х роках, за часів Інокентія Борисова та Філарета Гумілевського, собор зазнав значних змін: було розширено трапезну, перебудовано іконостаси, встановлено нові підлоги та системи опалення. Друга половина XIX століття позначилася дрібними ремонтами та декоративними роботами, такими як розписи стін, позолота іконостасів та оновлення дахів. У 1870-х роках провели масштабні роботи: збудували нові сходи, переробили хори, відновили фасади. Останні серйозні зміни відбулися у 1890-х роках, коли поруч з собором з'явилася нова «базиліка в північно-російському стилі»¹⁹¹, що зменшила значення Покровського собору для монастиря.

Ім'я майстра відповідального за будівництво невідоме, проте саме він створив «гібридну квітку»¹⁹². В сутності це було поєднання двох стилів будівництва: московського мурованого та лівобережного дерев'яного.

В своєму плані собор був побудований в тридільній структурі, де був центральний восьмикутник, а вівтар з бабинцем – шестигранні. Проте на момент обміру його Таранушенком храм набув видозмін: до нього прибудували трапезну та дзвіницю, а під трапезною знаходилась усипальниця (Див. Додаток №1). Майстер глибоко розумів просторову динаміку: нижня церква з низькими склепіннями та обмеженим освітленням, створює ефект замкненості й монументальності, тоді як верхня церква, з її стрімкими вертикалями, численними вікнами та світлим інтер'єром, надає споруді легкості й устремління вгору. Цей контраст підкреслюється архітектурними рішеннями – наприклад, аркатурою нижнього ярусу, яка не лише виконує конструктивну роль, розподіляючи навантаження від склепінь і верхньої церкви, але й слугує декоративним елементом, об'єднуючи фасад у єдину композицію. Підземна усипальниця, розташована під трапезною

¹⁹¹ Таранушенко. Покровський собор у Харкові. С. 25

¹⁹² Там само. 28

частиною, від до неї був з дзвіниці, в своїй констркції була тринавовою з хрещатими та жолобовими перекриттями, що додає будівлі шаруватості. Окрім того, фасадна декорація у вигляді аркових поясів, кесонів, наличників вікон – прикрашають споруду, а також візуально інтегрують різні частини храму, маскуючи їхню складну геометрію (Див. Додаток №2) Особливу увагу приділено баням: їхнє оформлення, з домінуванням центральної, підкреслює ієрархічність композиції, тоді як вертикальні колони та лопатки посилюють динаміку споруди¹⁹³.

Ще одним прикладом була Вознесенська церква в Березні, збудована у 1759 р. майстром Панасом Шолудьком. В своїй суті поєднує в собі традиціоналізм та новаторські пошуки форми. Церква поставала на місці давнього замку і будувалася за зразком старої Благовіщенської церкви, однак із суттєвими відмінами: нову пам'ятку зводили без опасань, із виразними ступами, що фланкували західний вхід, формуючи парадний фасад. В основі композиції Вознесенської церкви лежить п'ятизрубна хрещата структура: центральний квадратний зруб, три шестигранні рукави і квадратний бабінець однакової висоти (Див. Додаток № 3). Слупи – новаторський елемент, який водночас виконував конструктивну функцію і візуально трансформував сприйняття будівлі, надаючи їй рис монументальності й урочистої парадності. Основним конструкційним матеріалом були соснові бруси завтовшки 16 см¹⁹⁴, з традиційними замковими з'єднаннями типу «німецького», а підмурок і льох виконано з цегли¹⁹⁵.

Творчість Панаса Шолудька, на думку Стефана Таранушенка, уособлює собою приклад гармонійного поєднання глибокого знання традицій народного монументального будівництва з водночас сміливими спробами художнього оновлення. Однією з найвизначніших рис церкви є її ілюзійність: майстер досягнув виняткового ефекту зорового підсилення вертикалі, коли

¹⁹³ Таранушенко. Покровський собор у Харкові. С. 8-11

¹⁹⁴ Таранушенко. Знищені шедеври української дерев'яної сакральної архітектури. С. 103

¹⁹⁵ Там само. С. 118-159

високо піднесені гранчасті зруби здаються ще стрункішими завдяки винесенню слупів і гри світлотіні в глибокій ніші між ними¹⁹⁶.

Майстер Шолудько свідомо порушив принцип безфасадності в українських дерев'яних церквах, намагаючись виділити парадний західний фасад, проте водночас зберігає хрещату симетричну основу композиції. Його робота відзначалась надзвичайно тонким відчуттям пластики дерева, економією ригелів та майстерним застосуванням декоративних трямків, сухариків, профільованих балюстрад, що поєднують конструктивну міцність із художньою витонченістю. Інтер'єр церкви розкривається як простора, світла зала, в якій підкреслена протяжність простору по осі південь-північ, а завдяки продуманій системі хор, лоджій і відкритих просвітів досягається враження внутрішньої легкості й дематеріалізації важких масивів. Саме ця здатність «освітлити» дерев'яну конструкцію, створити динаміку форми без руйнування традиційної структури, на думку Таранушенка, і є основною заслугою Шолудька як майстра¹⁹⁷.

Таким чином, аналіз сакральної архітектури міст та містечок у працях Стефана Таранушенка засвідчує, що навіть за умов локальних відмінностей, регіональних впливів та історичних трансформацій українська церковна архітектура залишалася цілісним явищем. Її основоположним принципом була пропорційність як форма просторового мислення, що поєднувала колективне уявлення громади, ремісничу майстерність і естетичне чуття. Завдяки своїй методичній скрупульозності й тонкому відчуттю архітектурної форми Таранушенко не просто описував пам'ятки – він відновлював логіку їхнього створення, виявляв приховані закономірності організації простору, світла, маси, а саме головне, намагався створити портрет майстра, творця церкви, зрозуміти його думки. Для Таранушенка церква була живим організмом традиції.

3.3. Дослідження сакральної архітектури Києва

¹⁹⁶ Таранушенко. Знищені шедеври української дерев'яної сакральної архітектури архітектури. С. 103-118

¹⁹⁷ Там само. С. 122-134

У жовтні 1918 р. Стефан Таранушенко був відряджений до Києва у зв'язку із заснуванням секції історії українського мистецтва при «Українському науковому товаристві». 13 жовтня Дослідник на прилюдному засіданні секції виступив із доповіддю «Іконографія українського іконостасу»¹⁹⁸. Водночас, перебуваючи в Києві Таранушенко вів записки щодо іконографії сакральних пам'яток міста які мав змогу відвідати, зокрема: Михайлівського монастиря, Софії-Київської, Трьохсвятительської церкви, а також Троїцької надбрамної церкви на території Києво-Печерської лаври. Найбільшу увагу дослідник приділив сюжетам, а також матеріалам, використаних в іконостасах¹⁹⁹.

У 1924 році Стефан Таранушенко здійснив наукову експедицію до Києва та Київщини. Її організація була зумовлена потребами Харківського музею українського мистецтва, яким він керував із 1920 року. Музей мав відтворити цілісну картину розвитку українського мистецтва – від давнини до сучасності. Оскільки музей будувався фактично з нуля, доводилося організовувати численні поїздки з метою не лише збирання експонатів, а й безпосереднього вивчення пам'яток на місцях, опрацювання їх історії та мистецької вартості²⁰⁰. Київ, як духовний центр України, був особливо важливим для розробки історико-мистецької експозиції музею.

Під час експедиції Таранушенко дослідив сакральну архітектуру Києва, зосередившись, зокрема, на пам'ятках доби Івана Мазепи. У цьому йому слугувала допоміжним джерелом праця Михайла Захарченка «Киев теперь и прежде» (1888), на основі якої він простежував історію побудови київських церков та будівництва допоміжних споруд²⁰¹. Дослідження Таранушенка мали ширший контекст: історична роль Києва як релігійного центру України²⁰².

Окремої уваги варті плани церков створені Таранушенком, хоча два з трьох не мають обмірних одиниць, проте відтворюють як і загальний план

¹⁹⁸ Ткаченко погром. С. 48

¹⁹⁹ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1345 арк. 1-15

²⁰⁰ Ткаченко Погром. С. 62-66

²⁰¹ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 70 арк. 69-76

²⁰² Там само. арк. 1-9.

так і внутрішній. Були викреслені: Церква Воздвиження Чесного Хреста Господнього, Церква Різдва Пресвятої Богородиці та Церква Феодосія Печерського²⁰³ (Див. Додаток № 4, 5, 6). Окремий план Таранушенко мав Церкви Вознесіння Господнього²⁰⁴, котра була розібрана 1879 р. Усі ці пам'ятки характеризувались своїми початковими планами при побудові – вони були трикамерними, що було характерно для дерев'яної сакральної архітектури, незважаючи на пізніші прибудови. Імовірно, саме аспект походження їхніх форм зацікавив дослідника.

Цікавим є випадок із планом церкви Феодосія Печерського, де Стефан Таранушенко власноруч зробив примітку: «Обміри дуже брешуть. Викреслити неможливо»²⁰⁵, незважаючи на те, що було обміряно план церкви майже повністю. Задля з'ясування похибки в обмірах і чи була вона як така було прийняте рішення силами автора обміряти церкву, зважаючи на наявність матеріалів для порівняння та доступність споруди. За результатами обмірів можна засвідчити, що відмінності від обмірних одиниць в кресленні Таранушенка незначні – вкладаються у 3-7 см. Враховуючи масштаб споруди, а також її реставрацію в 1960-х рр. з оновленням отинькування після часткової руйнації у період Другої Світової війни, то неточності у кілька сантиметрів не критичні. Тоді залишається нез'ясованим чому викреслити було неможливим, але варто зазначити, що віттар не був доступний для обміру.

У 1925 році в межах дослідження київських архітектурних пам'яток Стефан Таранушенко здійснив комплексну фотофіксацію об'єктів, розташованих на території Києво-Печерської лаври та її околиць. До його уваги потрапили, зокрема, Троїцька надбрамна церква, яку він зафіксував із західного та південного ракурсів, Онуфріївська (Ковнірівська) вежа, Всіхсвятська надбрамна церква, а також визначна пам'ятка давньоруської архітектури – Спасо-Преображенська церква на Берестові. Окремий інтерес

²⁰³ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 70 арк.. арк. 79-81

²⁰⁴ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 6256 арк 1

²⁰⁵ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 70 арк. 81

становлять також знімки старої трапезної церкви святих апостолів Петра і Павла²⁰⁶.

У 1931–1932 роках Стефан Таранушенко брав участь у науковій експедиції, під час якої досліджував пам'ятки архітектури Полісся та Чернігівщини. Імовірно, з огляду на маршрут експедиції, у 1932 році він опинився в Києві, де мав змогу оглянути й детально зафіксувати на світлинах, Софійський собор²⁰⁷ та Михайлівський Золотоверхий монастир²⁰⁸. Фотофіксація Михайлівського Золотоверхого монастиря становить виняткову історичну та культурну цінність, передусім тому, що це одні з останніх відомих документальних фіксацій споруди до її знищення. Уже в 1934–1936 роках радянська влада здійснила демонтаж монастирського комплексу, зруйнувавши пам'ятку української архітектури XII–XVIII ст.

На жаль, точного датування не було з'ясовано, але також чималу цінність становить фотофіксація Трьохсвятительської церкви²⁰⁹, котра як і Михайлівських Золотоверхий була зруйнована в 1934–1936 рр. у межах будівництва урядового кварталу.

В 1933 р. Таранушенка арештували, а в 1934 р. ув'язнений у виправно-трудові табори, і тільки 1953 р. вчений зміг повернутись до України, в Київ. Влаштувався науковим співробітником Музею архітектури, а пізніше він обіймав посаду старшого науковця у підрозділі, що займався дослідженням історії українського мистецтва й народної творчості при Інституті, який вивчав історію, теорію та майбутні напрямки розвитку радянської архітектури у складі Академії архітектури²¹⁰.

У межах своїх обов'язків у Музеї архітектури він невдовзі почав здійснювати польову роботу, пов'язану з обстеженням архітектурних пам'яток. В додатку до Звіту про відрядження від музею архітектури

²⁰⁶ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 430-433

²⁰⁷ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 435-441

²⁰⁸ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 456

²⁰⁹ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 451

²¹⁰ Ткаченко. Погром С. 192

Таранушенка до Чернігова 1956 р.²¹¹ йому було офіційно доручено обміри та фотографування кількох об'єктів у Києві, зокрема церкви Миколи Притиського, Георгіївської церкви у Видубицькому монастирі та Іллінської церкви на Подолі²¹². Ці пам'ятки належали до різних типів і періодів розвитку української сакральної архітектури, тому їх вивчення вимагало гнучкої методики та глибокого розуміння історико-архітектурного контексту.

Найбільшої уваги варті створені кресленики пам'яток. У випадку церкви Миколи Притиска²¹³, Таранушенко створив майже завершений план церкви (Див. Додаток № 7), однак, не вдалося повністю завершити креслення через відсутність повздовжніх вимірів. Подібні труднощі виявилися й під час дослідження Видубицького монастиря Георгіївського собору²¹⁴, були заміряні відстані від основних кутів до крайніх доступних граней у плані, що дозволило окреслити центр і геометричну структуру хрещатої церкви. Таранушенко виконав два архітектурні креслення Іллінської церкви – план та фасад, вони не вирізнялись обмірними одиницями²¹⁵.

Поза цим, Таранушенко зафіксував ще дві сакральні споруди Києва – Свято-Троїцьку церкву Китаївської пустині та Всіхсвятську надбрамну церкву Києво-Печерської лаври. В останній, зокрема, особливу увагу приділено визначенню її просторових параметрів: у кресленні плану чітко окреслено основні розміри споруди – 16,7 метра по осі північ–південь та 18,2 метра по осі захід–схід, також західний рукав мав довжину 3,45 м., а південний 5,40 м²¹⁶. Таранушенко зробив два кресленики плану Свято-Троїцької церкви, один був радше схематичного зображення вніштрішнього простору, інший точніший, а також визначив розміри цегли церкви: 28×15×6²¹⁷, фактично це плінфа.

²¹¹ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1490 арк. 1

²¹² ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1490 арк. 2

²¹³ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1052 арк. 1

²¹⁴ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1053 арк. 1-10

²¹⁵ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1054 арк. 1-3

²¹⁶ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1051 арк. 1-2

²¹⁷ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1050 арк. 1-2

Відповідно до завдання Таранушенко здійснював фотофіксацію пам'яток які стояли у завданні, а також і поза ними. Для Іллінської церкви було зроблено детальну фотофіксацію комплексу пам'ятки котра включала фото брами, а також церкви із заходу сходу та півдня²¹⁸. Відповідну фотофіксацію було виконано також для інших пам'яток, зокрема дзвіницю церкви Миколи Притиска та саму споруду, а також її західний рукав²¹⁹. Кращим чином була зафіксована Георгіївська церква котру Таранушенко мав змогу зафотографувати з усіх сторін, а також у панорамах Видубицького монастиря²²⁰.

У процесі вивчення київських сакральних споруд Стефан Таранушенко провів фотофіксацію низки об'єктів, які супроводжували його обмірні роботи або становили окремий інтерес у контексті комплексного дослідження. Особливо детально було зафіксовано архітектуру Свято-Троїцької церкви Китаївської пустині, зокрема північний і південний входи, які подані як загальні плани з порталними деталями. Західний фасад представлений лише однією світлиною, тоді як зі сходу використано дві давніші фотографії, датовані приблизно 1905 роком. Окрім цього, Таранушенко зафіксував також келію монастирського комплексу²²¹.

Також фотографії Києво-Братського Богоявленського монастиря: він мав у своєму розпорядженні декілька знімків старої академічної будівлі, а також фото північного portalу собору, загальних ракурсів на храм і бані, дзвіниці²²².

У Флорівському монастирі об'єктами фіксації стали трапезна палата, ротонда над криницею, а також кілька загальних видів монастиря з різних ракурсів²²³. У власній дослідницькій колекції Таранушенко зберігав і фотографії, зроблені іншими фахівцями – зокрема, Павлом Жолтовським. До

²¹⁸ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 444

²¹⁹ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 446

²²⁰ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 455

²²¹ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 458

²²² ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 442

²²³ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 443

таких належить знімок дзвіниці церкви Миколи Доброго на Подолі, а також фронтальний вид на Петропавлівську церкву²²⁴.

Окрему увагу дослідник приділив церкві Покрови Пресвятої Богородиці на вулиці Покровській, а також втраченої в радянський час і відбудованої вже в незалежній Україні Успенській церкві на Подолі, яку він зафіксував із заходу та південного сходу²²⁵.

Отже, дослідження київських церков Стефаном Таранушенком поєднували обміри, креслення та фотофіксацію, однак не мали характеру системного вивчення всіх пам'яток міста. Його робота формувалась у межах практичних завдань – підготовки музейної експозиції, участі в експедиціях або виконання доручень інституцій. Через це матеріали мають фрагментарний характер, але дають уявлення про методику дослідника: він фіксував як типові, так і малопомітні деталі, об'єднуючи польові спостереження з попередніми знаннями про стиль, планування та будівельну техніку. У низці випадків ці джерела можуть використовуватись для порівняльного аналізу, реконструкції втрачених елементів або уточнення планувальних особливостей окремих споруд.

²²⁴ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 445, 448

²²⁵ ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 447

ВИСНОВКИ

Отже, у межах кваліфікаційної роботи, відповідно до поставленої мети проаналізувати наукову спадщину Стефана Таранушенка в контексті його досліджень міської сакральної архітектури було здійснено всебічне вивчення його діяльності та сформульовано такі узагальнення:

Аналіз історіографії засвідчив, що, попри загальне визнання наукового внеску Стефана Таранушенка, питання його досліджень саме міської сакральної архітектури залишалося недостатньо опрацьованим. У науковому дискурсі переважали оглядові праці, зосереджені на його ролі у вивченні церковної архітектури загалом, охороні пам'яток та музейній діяльності. Водночас останніми роками спостерігається поступове розширення тематики, зокрема через вивчення його методологічних засад, джерельної бази та функціонування в межах наукових і культурних інституцій. Це свідчить про зростання інтересу до його спадщини та актуальність подальших спеціалізованих досліджень, зокрема в контексті міського середовища.

Джерельна база, покладена в основу дослідження, охоплює широкий спектр матеріалів: опубліковані праці самого Стефана Таранушенка, монографії, статті, рецензії сучасників, архівні документи, мемуари та неопубліковані рукописи. Залучення креслень та фотографій дозволило отримати повніше уявлення про об'єкти його вивчення. Особливу цінність мають матеріали Інституту рукопису НБУВ, які надали можливість простежити дослідження науковцем сакральних пам'яток Києва.

Здійснений аналіз біографічних даних дозволив окреслити шлях формування наукового світогляду Стефана Таранушенка за конкретними історичними кроками. Наприклад, ще під час навчання на історико-філологічному факультеті Харківського університету він вже активно займався польовою роботою: зрозумівши недостатність матеріалів в бібліотеці Харківського університету для дослідження іконостасів він дійшов до висновку самотійно дослідити пам'ятки. Експериментував із методами

фіксації пам'яток, використовуючи точні обміри, креслення з застосуванням рулетки та фотофіксації, що пізніше стало основою його типологічного підходу до документування сакральних споруд.

Умови родинного виховання та атмосферне навчання в університеті, де його надихали видатні професори – Федір Шміт, Микола Сумцов, Дмитро Багалій – сприяли формуванню у ньому комплексного підходу, який поєднав історико-архітектурний, етнографічний і мистецтвознавчий аналіз. Таранушенко невтомно відправлявся у польові експедиції по територіях Слобожанщини, Сіверщини, Полтавщини та ін.

Розглянуте питання сприйняття Таранушенка його сучасниками. Визначні діячі сучасного мистецтвознавства, зокрема Д. Щербаківський, В. Січинський та М. Голубець, відзначали ґрунтовність його досліджень і документальну достовірність. Вони зауважували, що його новаторський підхід, що поєднував точне документування з міждисциплінарним аналізом відкривав нові методологічні горизонти. Ці рецензії та відгуки підтверджують, що ще на ранніх етапах своєї кар'єри Таранушенко заклав основи для подальших досліджень української сакральної архітектури, що стало важливим внеском у розвиток історико-мистецтвознавчої думки.

У працях дослідника вивчення міської сакральної архітектури здійснювалося на перетині архітектурно-стилістичного, історико-культурного та соціального аналізу. Таранушенко проводив детальний аналіз вигляду церков за допомогою креслень, фотофіксації та польових вимірів, що дозволяло відтворити як технічні, так і візуальні характеристики споруд. Наприклад, його аналіз Покровського собору у Харкові полягає у визначенні споруди «гібридною квіткою», а будова впливала на ритмічну композицію будівлі, що у свою чергу підсилює її тягучість угору. Крім того, Таранушенко опирався на історичні джерела та матеріали архівних документів, завдяки яким, хоча і не завжди, вдавалося виявити інституційні та соціокультурні аспекти, що визначали формування та подальший розвиток сакральної архітектури в містах.

Міждисциплінарний підхід Стефана Таранушенка дав йому змогу систематизувати різноманітні типи храмових споруд за регіональною ознакою й виявити закономірності їх конструктивної організації. Це яскраво простежується в його порівняльному аналізі церков у різних містах, де конструктивні рішення постають результатом співпраці майстра-ремісника з громадою-замовником. Саме їхні уявлення, смаки та потреби визначали архітектурний вигляд споруд. Таранушенко послідовно наголошував, що міські культові об'єкти не можна розглядати у відриві від урбаністичного контексту. Навпаки, його дослідження Покровського собору в Харкові, Михайлівського собору в Зінькові, а також архівні матеріали, що стосуються київських храмів, демонструють, що архітектурна композиція храмів відображає соціокультурне середовище, релігійне життя й історичну еволюцію міста. Особливу увагу дослідник приділяв таким параметрам, як організація освітлення, система заломів та конструктивна логіка, які формували індивідуальний образ споруд. Пропорційність займала особливе місце в його аналітичному підході, оскільки саме вона забезпечувала внутрішню гармонію архітектурної форми та її узгодженість із довкіллям. Завдяки глибокому аналізу технік будівництва, композиційної структури та декоративного оздоблення він зміг виокремити типологічно сталі форми церковного зодчества: баштові, крижові, тризрубні та хрещаті храми.

Узагальнюючи результати дослідження, слід зазначити, що наукова діяльність Стефана Таранушенка є вагомим внеском у формування історико-мистецтвознавчої традиції дослідження української сакральної архітектури. Його підходи засновані на поєднанні джерельної критики, архітектурного аналізу, культурного контексту та ретельної фіксації пам'яток. Особливе значення має його увага до міського середовища, що дозволила по-новому осмислити роль церковної архітектури в урбаністичному просторі. Праці Таранушенка не втрачають актуальності, адже демонструють зразок системного, методологічно вивіреного підходу до вивчення матеріальної спадщини, що зберігає наукову цінність і для сучасних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

ДЖЕРЕЛА:

1. Анкетний листок. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 121
2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України, м. Київ (ІР НБУВ), Ф. 278 од. зб. 70, арк. 81
3. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1050-1054, арк. 22
4. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1345, арк. 15
5. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1490, арк. 3
6. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 430-433
7. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 435-441
8. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 442-451
9. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 455
10. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 458
11. ЛЕБЕДИНЬ, Обыкновенная история, «Утро» 22 марта, С. 5
12. Сокращенный отчет о деятельности Харьковского университета за 1917 год. *Записки Харьковского университета.* 1918–1919. С. 1.
13. Таранушенко С. «Полуботчищина» сорочка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С.136-139.
14. Таранушенко С. А. Український іконостас. *ЗНТШ.* Львів. 1994, т. 227, С. 141-170.
15. Таранушенко С. Василь Кричевський. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С.191-198.
16. Таранушенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2012. 652 с.
17. Таранушенко С. До питання про ранні портрети роботи Т. Шевченка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О.

- Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 175-177.
18. Таранушенко С. Згадка про Нарбута. Наукова спадщина. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С.190.
 19. Таранушенко С. Знищені шедеври української дерев'яної сакральної архітектури. Книга з доповненою реальністю / Упор. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2021. 224 с.
 20. Таранушенко С. Лизогубська кам'яниця у м. Сидневі. Київ: Рух, 1932. 51 с.
 21. Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв. Харків : Перша Друкарня видавництва «Пролетарій». 1928. 9 с.
 22. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України: *Будівельник*. Київ. 1976. 336 с.
 23. Таранушенко С. Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 2. С. 88-106. URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/2016_2.html (дата звернення: 29.04.2025).
 24. Таранушенко С. П. Д. Мартинович. Нарис про життя творчість Київ : Держмузвидав УРСР. 1958.
 25. Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. Обміри І. Тенне. *Пам'ятки українського мистецтва. II. Будівництво*. Харків, 1923. 54 с.
 26. Таранушенко С. Розвідка про українські килими. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С.131-134
 27. Таранушенко С. Старі хати Харькова. Харків: Тип. Наркомпрос, 1922.16 с.
 28. Таранушенко С. Творчість Мартиновича у світлі доби. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 199-200.

29. Таранушенко С. Українські кустарні мистецькі вироби. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 128-131.
30. Таранушенко С. Українські народні меблі. *Народна творчість та етнографія*. Кн. 2. Квітень-червень. 1957 р. С. 77-88.
31. Таранушенко С. Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 21-48.
32. Чепелик В. Спогади про С. А. Таранушенка. *Українська біографістика*. Київ : РІО. 1999, Вип. 2. С. 240-261.

ЛІТЕРАТУРА:

33. Білокінь С. Велетень Мистецтвознавства. Репресоване «відродження». Київ : Україна, 1993. С.332-345
34. Голубець М. Рецензія на С. Таранушенко. «Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі. Провідник *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 238-239
35. Іваненко С. О. Українське мистецтво в дослідженнях представників Харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2018.
36. Косміна Т. Вчений-новатор, патріарх українського мистецтвознавства. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 42-54
37. Нестуля О. Дослідник народного мистецтва (С. А. Таранушенко). Ред. І. Винокур, В. Врублевська. Київ : Рідний край, 1991. С. 173-177
38. Прохасько Є. С. А. Таранушенко – дослідник творчості Тараса Шевченка-художника. С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва

Слобожанщини XVIII– XIX ст.: Тези доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889–1976). Суми, 1989. С. 16-18.

39. Пуцко В. Стефан Таранушенко. *Образотворче мистецтво*, Київ : Національна спілка художників України, 1996, ч. 2, С. 46–49.

40. Пуцко В. Українське церковне мистецтво у науковій спадщині Стефана Таранушенка. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 265-268.

41. Січинський В. Рецензія на С. Таранушенко. Покровський собор у Харкові. Обміри І. Тенне. Пам'ятки українського мистецтва. II. Будівництво. *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 235-236.

42. Сушко В. «...ставив інтереси науки вище за особисті...». *Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.* / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. С. 255-259.

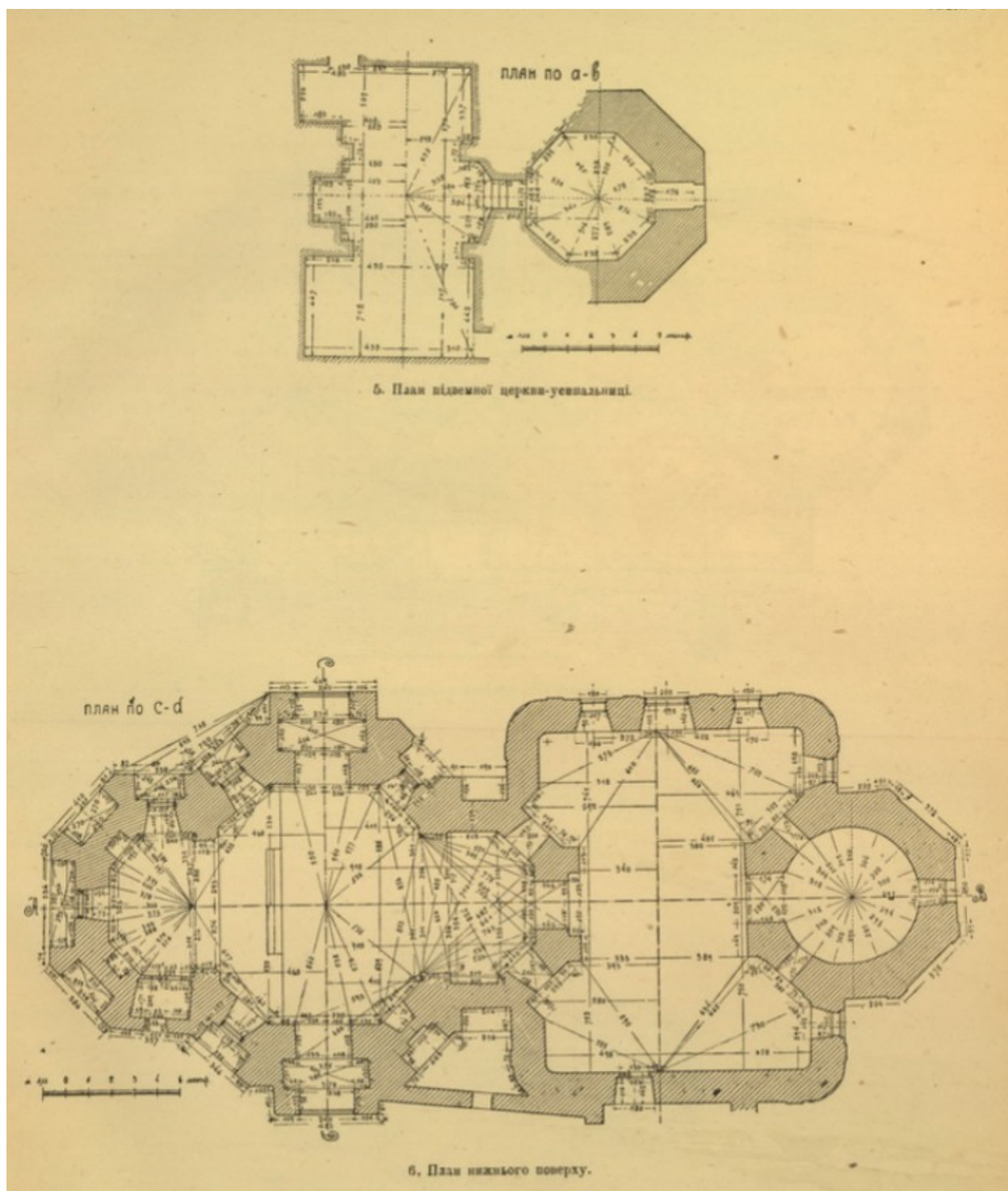
43. Ткаченко Б. Погром : документальний нарис. Суми : Мрія-1, 2010. 372 с.

44. Ханко В. Стефан Таранушенко і класики українського мистецтва Порфирій Мартинович і Панас Сластьон. С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII– XIX ст.: Тези доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889–1976). Суми, 1989 С. 13-15.

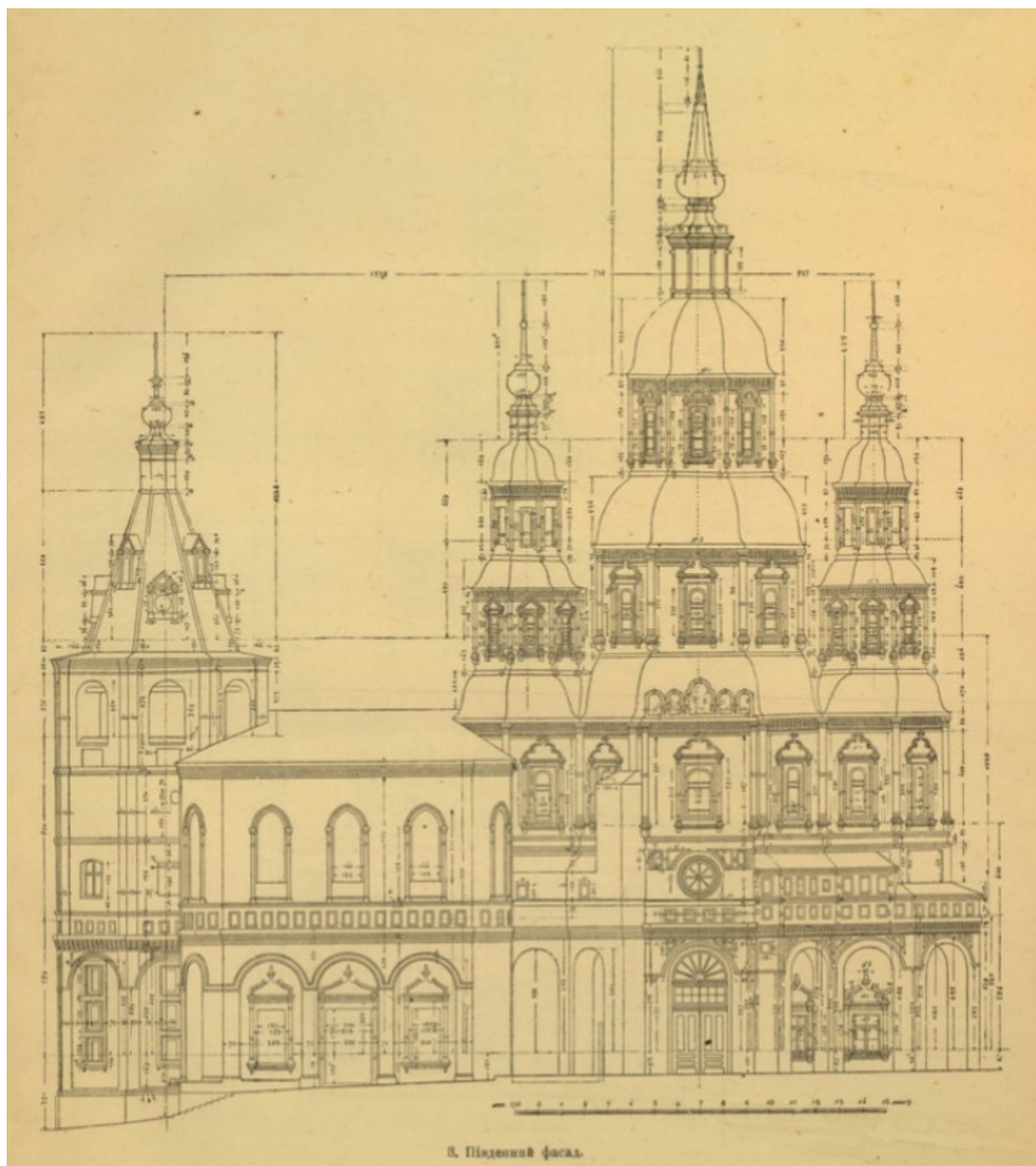
45. Ходак І. Стаття Стефана Таранушенка з Нарбутівського збірника: кілька штрихів до історії написання. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 2. С. 84-87
URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/2016_2.html (дата звернення: 28.04.2025).

46. Чернікова І. Стефан Андрійович Таранушенко – славетна постать пам'яткоохоронної справи на Слобожанщині (1920-ті – початок 1930-х років). *Праці Центру пам'яткознавства*. 2011. Вип. 19. С. 166-180.
47. Шмит Ф. Отзыв о медальном сочинении на тему «Иконография украинского иконостаса, под девизом «Лебедь». *ЗНТШ*. 1994, т. 227 С. 164-167.
48. Щербаківський Д. Рецензія на: С. Таранушенко – Хата по Єлисаветинському пр. ч. 25 в Харкові, 1921. *Україна*. Кн. 3. 1924. С. 169-171.
49. Ярова А. Науковий дискурс Стефана Таранушенка (на матеріалі текстів харківського періоду). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. Київ. 2021. Т. 32(71), № 4(1). С. 57-64.

ДОДАТКИ



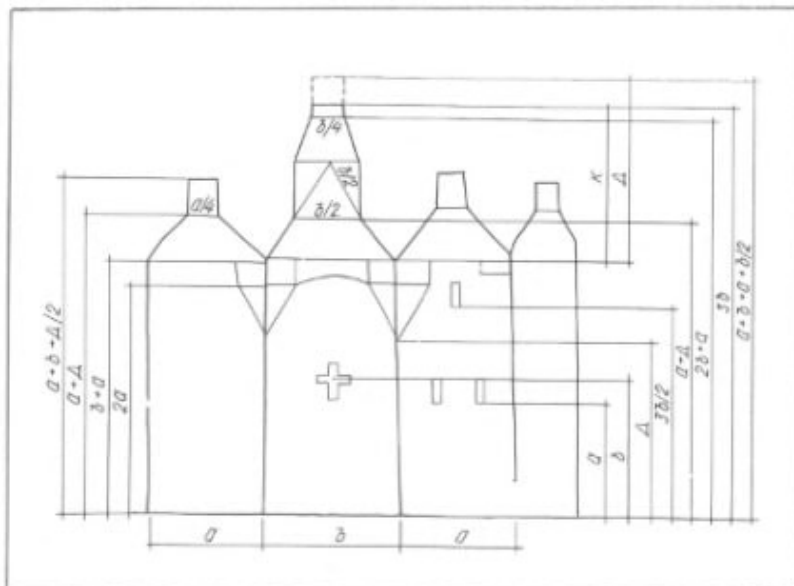
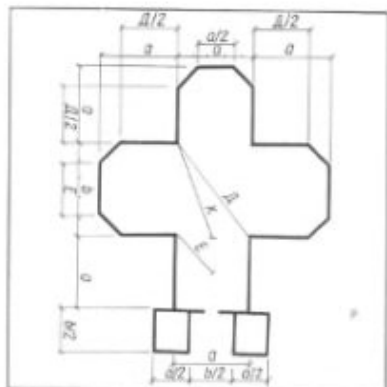
Додаток № 1. Креслення І. Тенне, Таблиця V. Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. (1923)



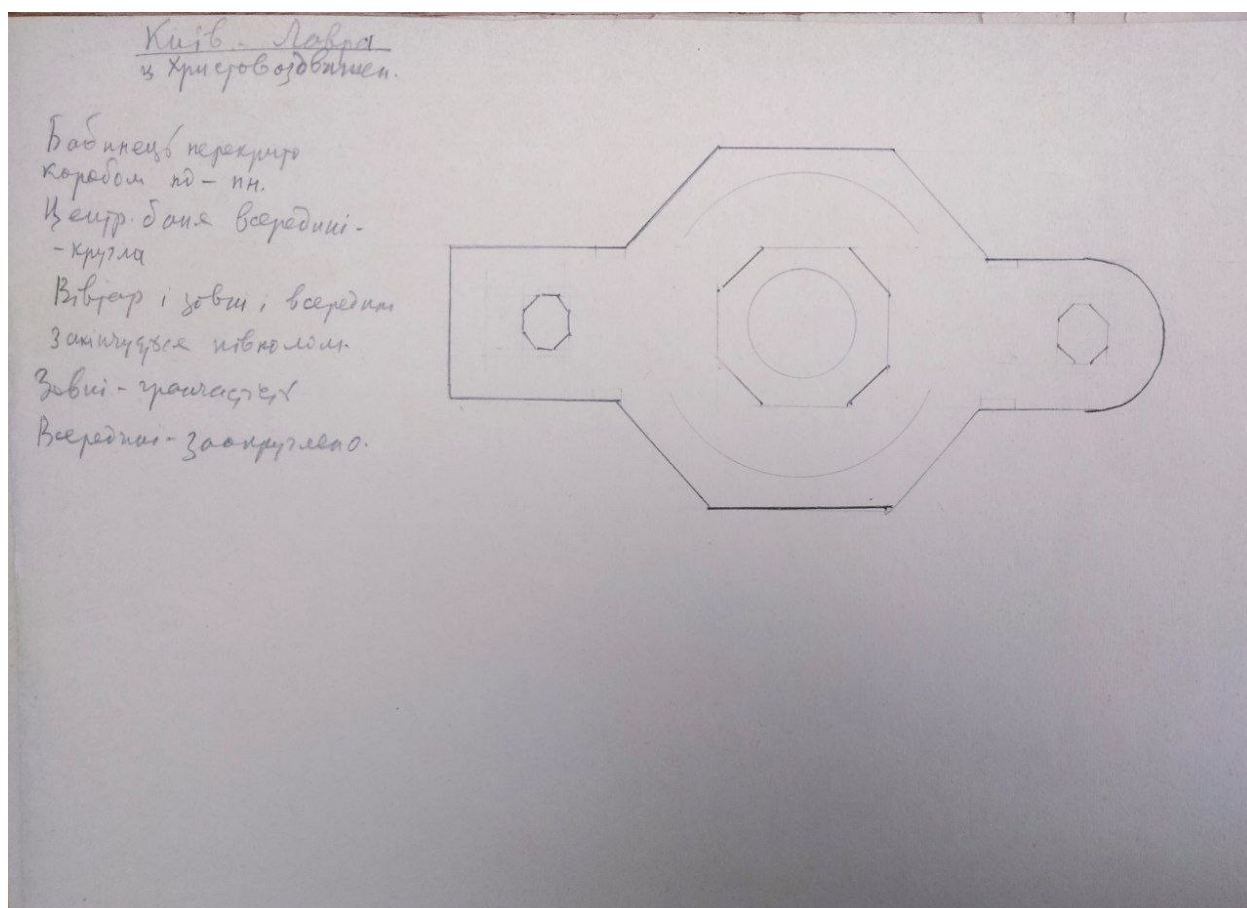
Додаток № 2. Креслення І. Тенне, Таблица ІІІ. Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. (1923)

Рис. 26, д. Схема розбивки плану в натурі.

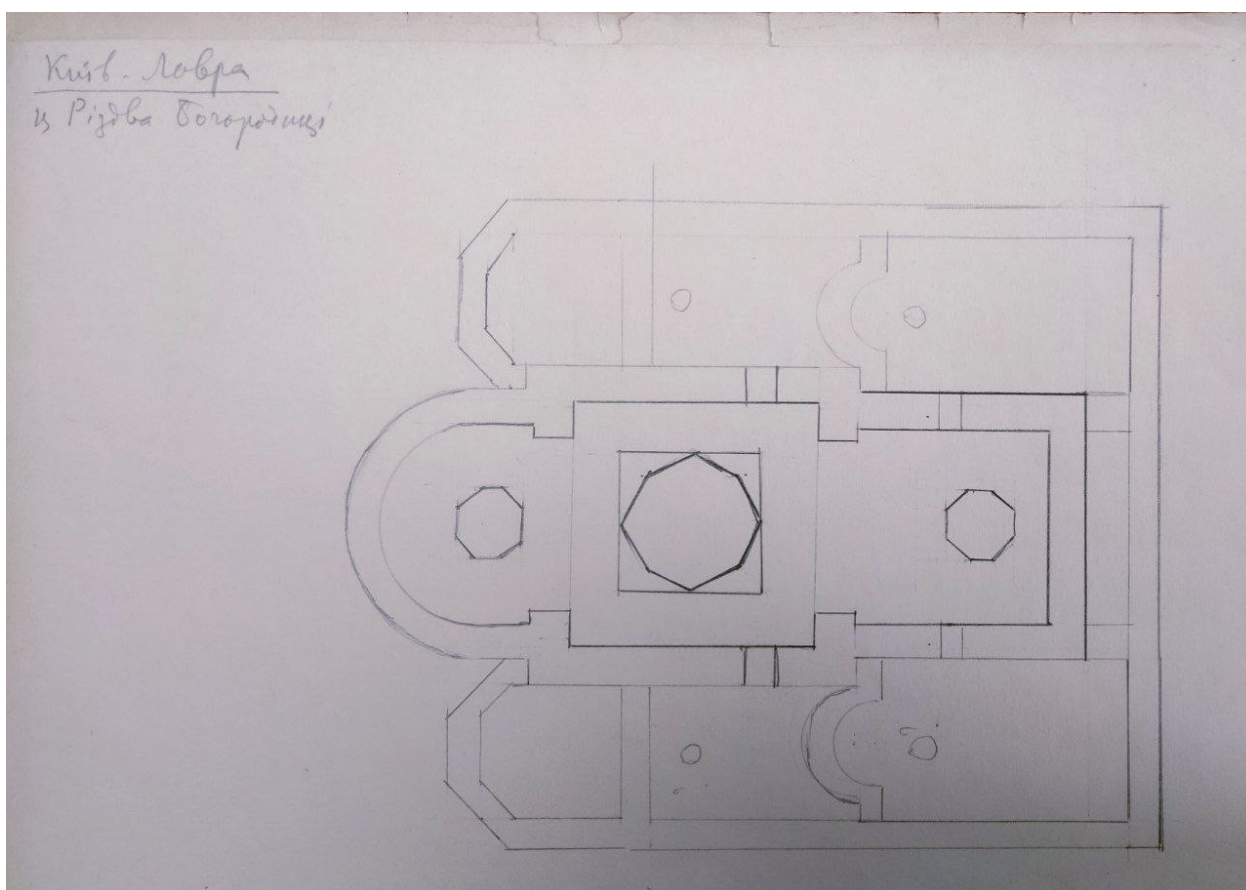
Рис. 26, е. Схема побудови поздовжнього розрізу.



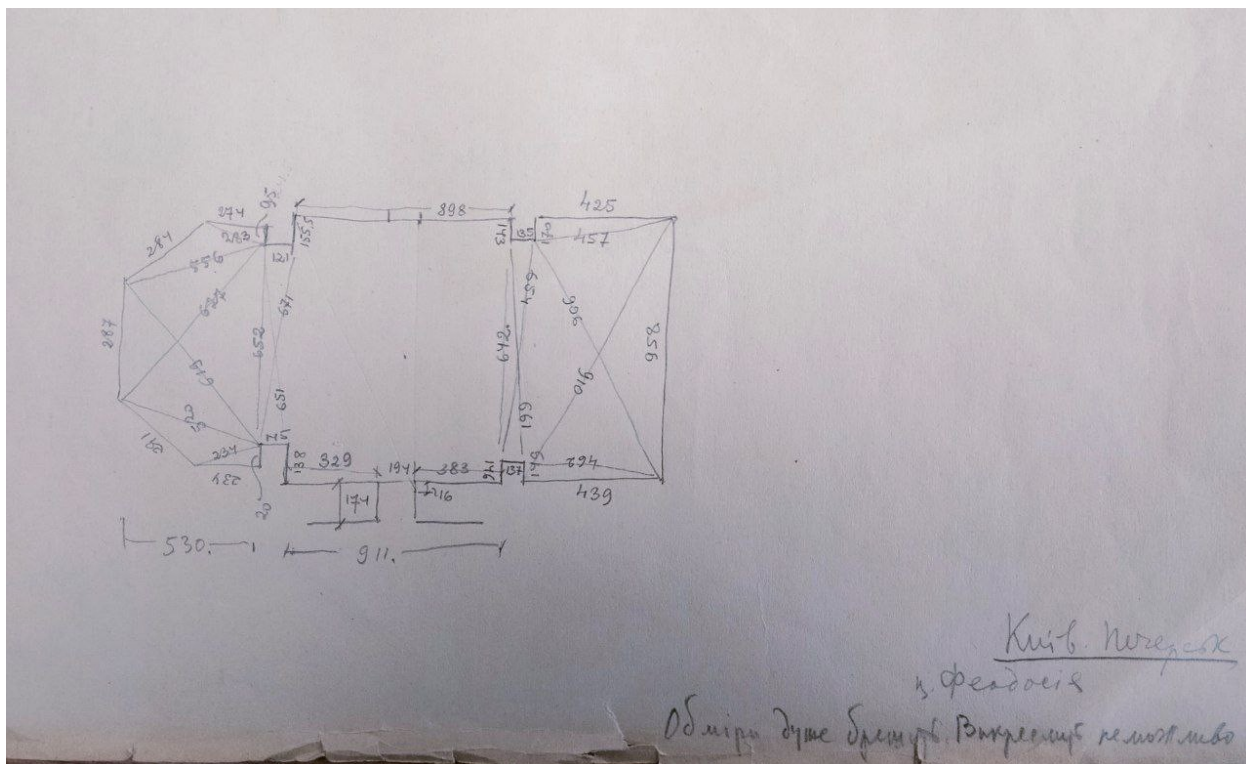
Додаток № 3. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Будівельник. Київ. 1976. С. 159



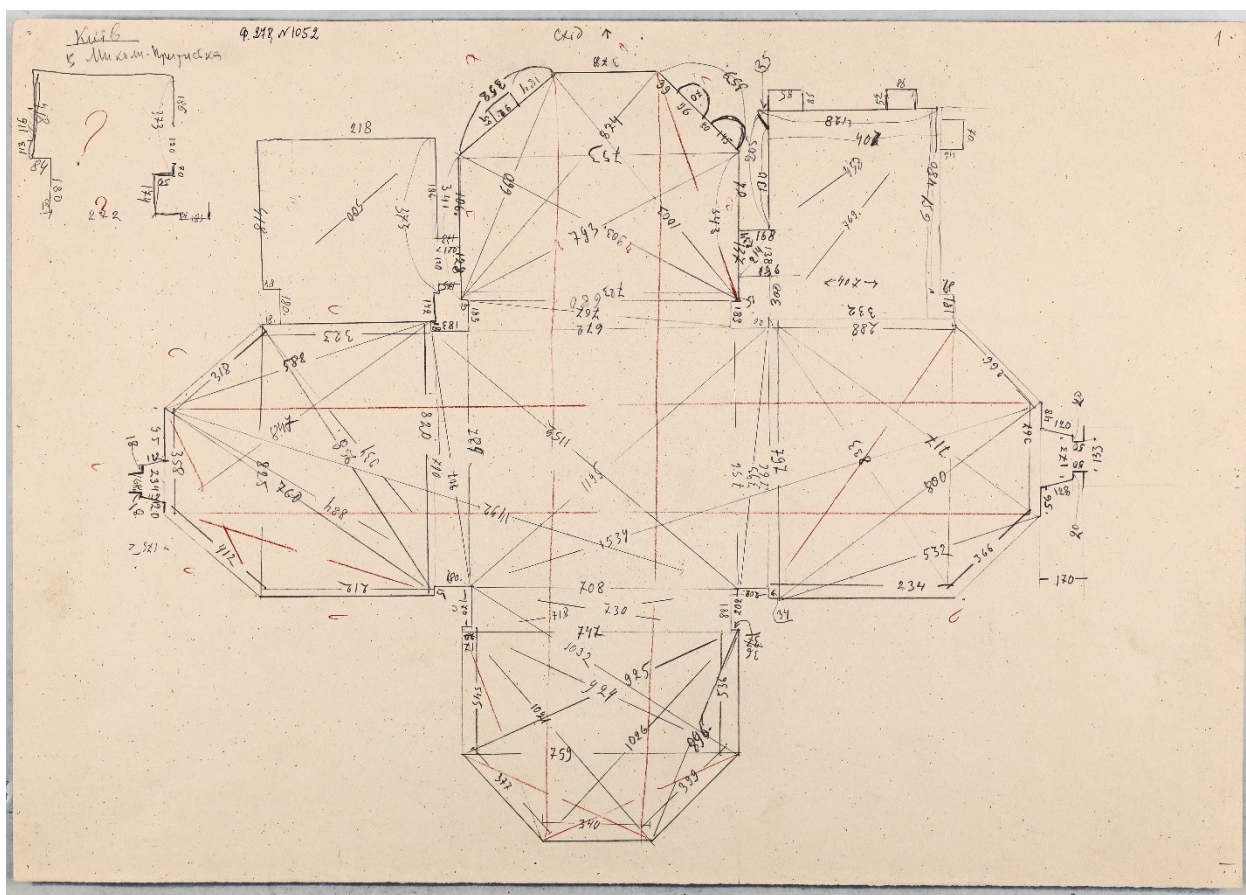
Додаток № 4. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 70 арк.. арк. 79



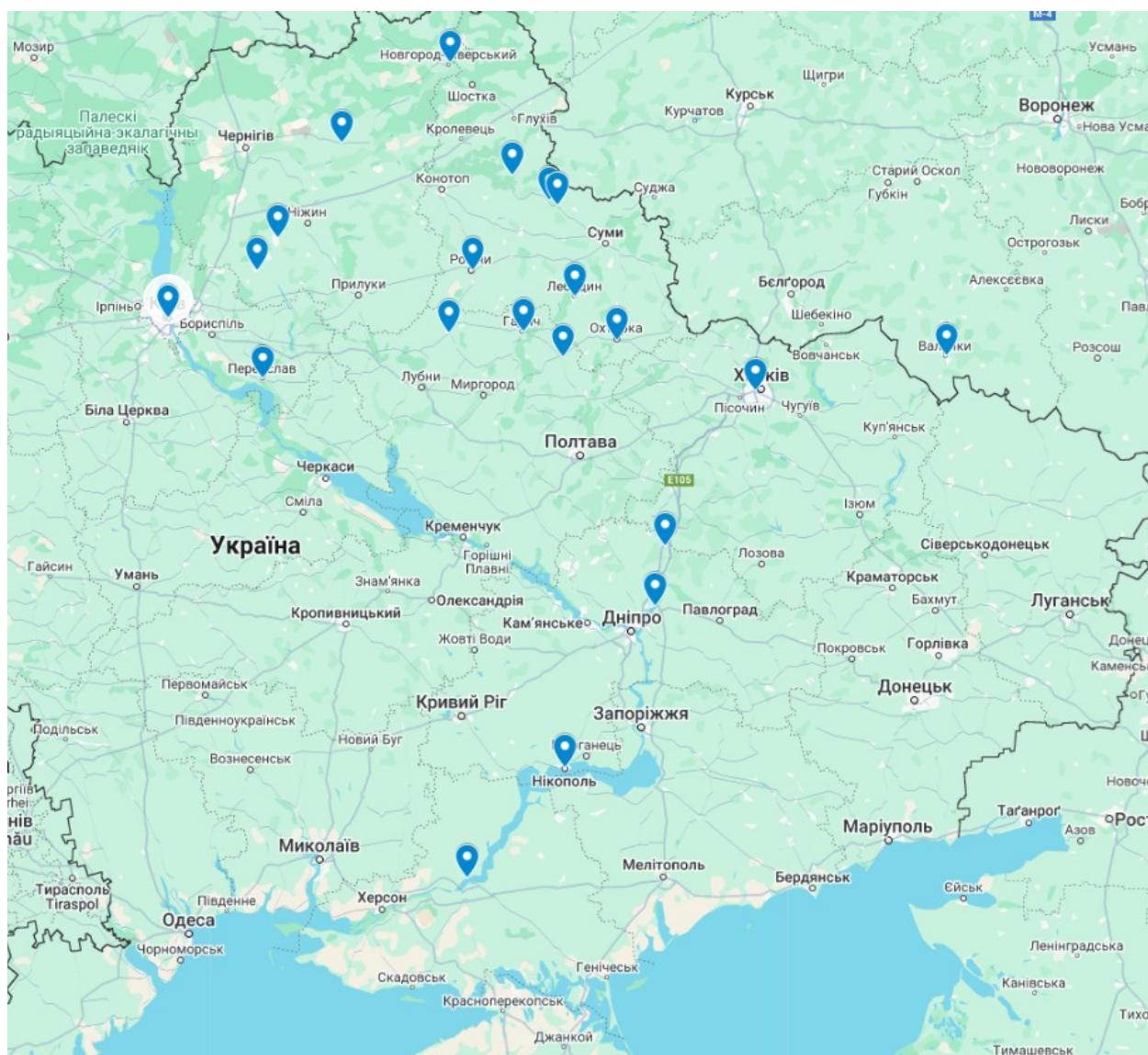
Додаток № 5 ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 70 арк.. арк. 80



Додаток № 6 ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 70 арк.. арк. 81



Додаток № 7. ІР НБУВ. Ф. 278 од. зб. 1052 арк. 1



Додаток № 8 Мапа поширення міських сакральних пам'яток досліджених С. Таранушенком.