



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (21)

Architecture.
Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2008

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (21)

Архітектура. Образотворче та
декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2008

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного образотворчого, архітектурного мистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для науковців, мистців, музейних працівників, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів та всіх, хто цікавиться мистецтвом.

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a native and foreign fine, decorative and architectural arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of scientists, artists, museum researchers, professors and students of Art Studies and anyone who has deep scientific interest in arts.

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор	В. А. Овсійчук
М. В. Бевз	А. П. Мардер
В. М. Гайдабура	З. В. Мойсеєнко
С. Й. Грица	А. І. Муха
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	Р. Я. Пилипчук
Р. В. Забашта – відповідальний секретар	В. В. Рубан
М. П. Загайкевич	Ю. О. Станішевський
Т. В. Кара-Васильєва	М. Р. Селівачов
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	В. М. Фоменко
С. Д. Крижицький	І. М. Юдкін
О. С. Найден	

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції; відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of the editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

**Зареєстровано Держкомінформом України.
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.**

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 3 від 18.03.2008 р.)

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України (редакція журналу “Студії мистецтвознавчі”), вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001,

**Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua,
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net**

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

**Годенко-Наконечна Олена. Компаративні методи дослідження графічної
знакової символіки трипільської культури**

Godenko-Nakonechna Olena. Comparative methods of Thrypillya culture's signs and symbols analysis **7**

КОНТЕКСТ

Context

**Юдкін-Ріпун Ігор. “Хуторянство” Пантелеймона Куліша як український
екзистенціалізм**

Yudkin-Ripun Ihor. Pantheleimon Kulish's “farmership” as the ukrainian existentialism **18**

ІСТОРІЯ

History

**Михайлова Наталя. Олень у палеолітичному наскельному мистецтві
франко-кантабрійського регіону**

Mikhailova Natalia. The deer in the palaeolithic Franko-Cantabrian rock art **30**

**Кондратюк Аліна. Розписи церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили:
проблематика й перспективи дослідження**

*Kondratuk Alina. Spas on Berestovo paintings of metropolitan Petro Mogyla period.
(problems and research perspectives)* **41**

**Генералюк Леся. “Блудний син”. Символіка графічної серії Шевченка в
контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва**

*Generaliuk Lesia “The Parable of the Prodigal Son”. Symbols of Taras Shevchenko's graphic
serial within the context of mutual literature and arts influence* **56**

Міщенко Ірина. Сецесія в мистецтві Буковини

Mishchenko Iryna. Secession in the art of Bukowina **73**

Ходак Ірина. Науково-організаційна діяльність Данила Щербаківського

Khodak Iryna. The activities of Danylo Shcherbakivsky as a scientist organizer **85**

АРХІВ

Archiv

Уманцев Федір. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври)

Umantsev Fedir. Some material to the dictionary of ukrainian artists, handicraftsmen, painting works managers and metsenats of the 18-th beginning of the 19-th century (after Kyiv Pechersk Lavra archive documents) **102**

Амеліна Лариса. Думки про мистецтво (зі щоденника Миколи Мурашка)

Amelina Larysa. Thoughts on arts (from Mykola Murashko's diary) **130**

Сторчай Оксана. Карпо Трохименко: спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа)

Storchay Oksana. Karpo Trohimenko. The memoirs about Kyiv art school (archive document publication) **143**

Трохименко Карпо. Київське художнє училище (спогади)

Trohimenko Karpo. The Kyiv art school (the memoirs) **145**

НЕКРОЛОГ

Obituary

Володимир Іванович Тимофієнко

Volodymyr Ivanovych Tymofienko **158**

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors

160

КОМПАРАТИВНІ МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАФІЧНОЇ ЗНАКОВОЇ СИМВОЛІКИ ТРИПІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Олена Годенко-Наконечна

На підступах до теми перед дослідником завжди постає питання способів пізнання (методики) об'єкта свого зацікавлення. Ця стаття присвячена проблемам саме методики вивчення знаково-символічної системи орнаментальних зображень (на керамічних виробах – посуді, статуетках, моделях жител, безвідносно до способів нанесення на поверхню) енеолітичної культури Трипілля або Трипілля-Кукутень.

Останнім часом помітно поживався інтерес науковців до знакових систем та духовного світу трипільців¹. Певним узагальненням в осягненні трипільських розписів та свідченням дискусій, які точаться навколо цієї тематики серед науковців, є відповідні статті в “Енциклопедії Трипільської цивілізації” у 2-х томах². На сторінках названого ґрунтовного видання чимало уваги приділено темі трипільських орнаментів та знакових систем розпису. Дійсно, одним із найвиразніших проявів мистецтва Трипілля є орнаментована кераміка, “графіку” орнаментів якої можна розглядати як систему графем – графічних знаків-символів. Аналізуючи цю орнаментальну систему, використовують різні методики. Якщо раніше це передусім було описування, систематизація, інтерпретація, пошук аналогій, історична ретроспекція, то на межі століть виникають нові підходи – структурно-семіотичні, бо аналізується не виокремлений з контексту знак, а система знаків як певна смислова структура.

Система знаків не є, як відомо, просто сумою знаків. Система передбачає певні зв'язки між окремими її частинами, структурованість. Тож останні десятиліття у вивченні трипільської знакової системи позначені

використанням методів семіотики. Нині семіотика (або інакше – семіологія) є міждисциплінарною наукою, свого роду інструментарієм різних гуманітарних наук. Як відомо, засновниками її були швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр (1857–1913) та американські філософи Чарльз Пірс (1839–1914) і Чарльз Морріс (1901–1978). Останній із них вважав семіотику мета-наукою, тобто наукою про науку: семіотика мала об'єднати гуманітарні, соціальні та психологічні науки. Якщо розглядати різні форми духовної культури, зокрема й мистецтво в семіотичному аспекті, тобто як певні мови або тексти, то семіотика виступає як теорія мови, яку можна використовувати в дослідженні різних знакових систем. Основною сферою семіотики вважається лінгвістика. Саме вона відіграє роль моделі, за якою побудовані інші семіотики, які (крім сфери лінгвістики та семіотики природи) вважаються “мінісеміотиками”³. Систему трипільських графічних символів та знаків маємо зарахувати, отже, до цього роду мінісеміотики, до того ж до семіотики немовної та нефігуративної. Наразі постає питання, яке місце можуть посідати семіотичні методи при дослідженні символів та знаків трипільської культури.

Прикладом нового, семіотичного ставлення до проблеми вивчення знакової системи культури Трипілля-Кукутень є насамперед праці археолога Т. Ткачука⁴. Він пропонує нові підходи до осягнення сакрального світу трипільців, а саме: структурно-семіотичний та статистично-позиційний методи.

Формально-статистичні та структурні методи дослідження відкривають нове поле

для наукового дослідження всієї ієрархії трипільських знаків – від елементів орнаменту до його схем і зв'язку цих схем із формою посуду та ритуалом. Найскладнішим у цьому ланцюжку, звичайно, є процедура семантичного аналізу. Для Т. Ткачука ця процедура не можлива без отримання мінімального набору знаків, який формує певну систему (за прикладом лінгвістики, коли в дослідженні письма йдеться про мінімум знаків, що утворюють смислові побудови)⁵. При вивченні трипільських знаків він, виокремлюючи дванадцять базових елементів-графем – простих ключових знаків, – зосереджується на статистиці та комбінаториці їх застосування. Для Т. Ткачука це є наріжним каменем наближення “до світу цінностей культури”, до полісемії образів, до аксіології та ідеології⁶. У його наукових працях накреслюються нові завдання та перспективи семіотичного вивчення трипільської спадщини.

Використання структурно-семіотичних рівнів дослідження – синтактичних (вивчення відношень між окремими знаками системи), семантичних (вивчення відношень між знаками й об'єктами, які вони означають) та прагматичних (вивчення відношень між знаками та людьми, які їх використовують), а в межах синтактики дослідження парадигматичних та синтагматичних рядів (тобто принципів монтажу й комбінацій знаків у межах схеми-парадигми) – дозволяє поглибити аналіз мови трипільських орнаментів.

На думку Т. Ткачука, ретроспективний та в його межах порівняльно-типологічний методи дослідження трипільської орнаментики, які використовувались досі, себе вичерпали⁷. Квінтесенцією використання такої методики він вважає праці Б. Рибаківа⁸.

На порівняльно-типологічні методи спиралися чимало авторів наукових розвідок, присвячених пошукам паралелей між трипільськими знаками й знаками та символами слов'янського (зокрема українського, російського) традиційного народного мистецтва⁹. Такі вчені відштовхуються від позицій В. Хвойки та М. Грушевського, які вважали українців нащадками трипільців. Інші дослідники не наважуються пов'язувати Трипілля зі слов'янами (зокрема українцями),

гадаючи, що немає для цього достатніх підстав, пояснюючи схожість графем у культурі різних історичних поколінь, що проживали на українській території, не фактом спорідненості цих народів, а запозиченням, перейманням традицій, наслідуванням культури попередників.

Історично-порівняльний метод і дотепер широко використовують, аналізуючи трипільські знаки. Він є основою при віднаходженні подібності декоративних знаків давнини з орнаментами, що й зараз побутують у слов'янському, у тому числі українському традиційному народно-вжитковому мистецтві. Оглядаючи літературу з трипільської тематики, можна зауважити, що пошуки першовитоків українського традиційного народного мистецтва (при вивченні міфологем, орнаментів, інших символіко-знакових систем) не залишаються поза увагою науковців¹⁰.

Поряд із порівнянням трипільських знаків та їх смислового міфологічного навантаження зі слов'янськими (зокрема українськими) орнаментами (тобто вивченням українських народних знаків-символів як “текстів”, що виконують функцію архетипів), є й інший напрям – характеристика трипільської символіки з позицій індоевропейської (і не лише) міфології, пошук паралелей та спільних витоків. Залучення Рігведи, Авести, давньогрецьких міфів тощо для тлумачення міфологем енеоліту України, знаходження аналогій та перетинів у міфах та етнографічних текстах різних індоевропейських народів мають місце в того ж таки Б. Рибаківа та інших авторів¹¹.

Т. Ткачук вважає такі порівняння довільними, а висновки Б. Рибаківа про походження народних слов'янських (українських зокрема) символів з часів трипільської давнини – передчасними. На його думку, “можна порівнювати та зіставляти лише знакові системи, а не окремі знаки”, а робота з вивчення цих систем ще не проведена, тож “етнографічний ключ до вивчення змісту дописемних орнаментів слід вважати сумнівним”¹². Він відзначає, що старі підходи є правомірними, але не всеосяжними, “бо багато питань залишається поза межами економічно-детерміністичних та ретроспек-

тивно-міфологічних (з погляду історичної міфології) інтерпретацій”¹³, з чим не можна не погодитись.

Застосування іншими вченими методики, запропонованої Б. Рибаківим (метод прямих міфологічних асоціацій з індоєвропейськими текстами та етнографією, історичною міфологією та прямим економічним детермінізмом явищ світосприймання), за Т. Ткачуком, призводить до повторюваних результатів. Хиби на цьому шляху виникають тому, що дослідники спираються на символічне усвідомлення трипільських знаків¹⁴. Т. Ткачук, слідом за Р. Бартом, протиставляє такому символічному типу знака (для якого характерним є відношення форми та бездонного змісту) два інших типи – парадигматичний (для якого характерне відношення знака до деякої визначеної множини інших знаків, з якої він вилучається для внесення до “тексту”) та синтагматичний (при якому сутнісними є правила поєднання знаків)¹⁵. Таким чином, традиційні методи дослідження (які застосовуються при вивченні символів) протиставляються новим – семіотичним (що використовуються при вивченні знакових текстів).

На нашу думку, така постановка питання й таке тлумачення понять веде до неправомірного розмежування понятійного апарату, а за цим і принципів дослідження трипільських графем: символи (знаки символічного виміру) розглядаються з позиції їх універсального смислу, а знаки – як елементи інформаційної системи; до перших застосовуються методи історико-міфологічної інтерпретації, а до других – структурно-семіотичні підходи. З цим важко погодитись: символічний тип усвідомлення знака не варто протиставляти іншим типам, адже символічне й синтактичне існують у нероздільній цілості. Тому не лише конвенційний “чистий” знак, але й знак, який стає символом, також доступний для застосування семіотичних методів дослідження.

У трипільських мальованих або ритованих візерунках певна знакова модель складається з окремих частин-деталей (графічних “маркерів”), які вписуються в матричну схему. І ця схема, або знакова модель, є полісемантичною та символічною. Тож окре-

мі частини орнаменту (індекси, іконічні знаки та окремі символи) вписуються у структури. Немає рації розмежовувати ці структури на синтактичні (парадигматичні та синтагматичні) та символічні, бо вони піддаються вивченню як з позиції формальних характеристик, так і з позицій змістовності, символічності.

Здається, саме з причини розмежування понять символу і знака маємо неправомірне протиставлення семіотичного методу дослідження як новітнього іншим традиційним порівняльним методам.

Існує багато визначень понять символу і знака. Символ у перекладі з грецького і є “знак”, “прикмета” або “з’єднувати”, “зв’язувати”. У широкому сенсі символ – загальний спосіб наочного, образного втілення ідей та ідеалів, цінностей та смислів сукупної життєдіяльності людини; це найбільш концентрована та продуктивна форма вираження культурних цінностей і смислів. Окремо можна виділити позицію К. Юнга, на думку якого, символ може бути способом виявлення архетипу, символізація – головний і, напевно, єдиний шлях прояву безсвідомого.

Виступаючи як носії смислу, “оброблені” (фізично й духовно) людиною речі, процеси, явища стають знаками. Знак є формою, що виступає як носій інформації про інші предмети й поняття і використовується для її отримання, збереження, переробки та передачі¹⁶. У широкому значенні знак – це “щось, що репрезентує щось інше”¹⁷.

У різних авторів не однакові тлумачення поняття символу. Наприклад, згідно з однією традицією, яка йде від Арістотеля, символ вважається знаком, значенням якого є деякий знак іншого роду чи іншої мови, це засіб перекладу вислову у зміст, тож символ визначається як конвенційний, інформаційний знак. Згідно з іншою традицією, започаткованою Платоном, символ є знаковим висловом вищої та зовсім не знакової сутності, тобто його зміст ірраціональний, отже, символ є сутнісним образом, який не може бути до кінця розкритий, смисл якого не має однозначного прочитання¹⁸.

Стосовно трипільської культури усталилися такі тлумачення: “Символ – образ, у

якому заковано суть певного явища. У дослідженнях щодо трипільської культури вживається як: 1) образ, який вказує на загальний зміст, 2) алегоричний образ, 3) будь-який знак у широкому сенсі¹⁹; а знак – “це форма, в якій здійснюється передача інформації, елемент знакових систем. Як одне із значень в археології елемент орнаменту з доволі усталеними й чіткими, у рамках певної культури, ознаками, графічною індивідуальністю та семантикою. Знак, як правило, полісемантичний і цим відрізняється від символу”²⁰. Автори “Енциклопедії Трипільської цивілізації” розуміють символ якраз у платонівському значенні і віддаляють його від терміна “знак”. Це знайшло підтвердження, наприклад, у таких тезах: “символічне усвідомлення трипільсько-кукутенських знаків” досягло апогею у 1960-х роках, “ввійшло в узагальнюючі праці зі слов’янської міфології” і, по суті, було першим типом усвідомлення знака, до якого не можна застосувати семіотичні методи дослідження, а лише методи міфологічної інтерпретації²¹. Цьому тлумаченню символу у стилі Ф. де Соссюра, який підкреслював відмінність символу від конвенційного знака і бачив у символах іконічний аспект, можна протиставити інше, згідно з яким символ не відокремлюється від знака. Тоді при дослідженні мистецтва Трипілля розгляд символів та знаків не буде відокремлений, а графічна знакова система сприйматиметься не як “чиста” система знаків, наближена до знакової системи запису (на кшталт писемності), а як система знаків-символів. Без уваги до будь-якого тлумачення символу, він є “текст, тобто має кордони значення та його виразу”²², і в цьому випадку символ ототожнюється зі знаком. Тобто символ у кожному разі є знаком (бо він є текстом, щоправда, з певною особливістю – зберігати об’ємні змісти у згорнутому вигляді). Проте знак не завжди є символом.

Можна посперечатися й щодо тези про полісемантичність, яка притаманна знаку на відміну від символу. Якщо сприймати графічні знаки в цілісній композиції, вважати, що знаком може бути не просто рідкісне зображення поза орнаментом, а “кожен

ритмічний елемент орнаменту” як “ритмічна знакова композиція” на посуді²³, то твердження про полісемантичність знака не викликає сумніву. То чи можна протиставляти знаку символ як не полісемантичний і не багатозначний? Якщо у сприйнятті знака виходити із загальновідомого тлумачення терміна “знак” наукою семіотикою (знак – це певний емпіричний об’єкт, який сприймається на чуттєвому рівні і виступає представником якогось іншого об’єкта або окремих властивостей об’єктів чи відношень між ними. Він виступає як носій інформації про інші предмети, він їх замісник²⁴), то полісемантичність буде притаманна не знаку на відміну від символу, а якраз символу на відміну від знака, або знаку, який стає символом. Знак стає символом тоді, коли його застосування передбачає загальнозначиму реакцію не на сам символічний об’єкт, а на абстраговане значення, конвенційно пов’язане з ув’язаним об’єктом.

Згідно з англо-американським варіантом класифікації знаків, яка базується на відношенні знака та референта (референт – реальність або об’єкт, які позначаються), існують різні типи знаків: знаки-копії (іконічні знаки), знаки-ознаки (знаки-прикмети, індекси) та знаки-символи. Знаки-символи – це такі знаки, що фізично не пов’язані з об’єктами, які вони позначають, їхні значення встановлюються переважно за умовною згодою²⁵. А це означає, що знак може належати до певного типу семіотики (згідно з тезами французької семіотичної школи) – одно-, дво-, багатопланової, тобто змінюватись від простого, однозначного, “чистого” знака до складного, багатозначного, а отже, символічного. Чистий знак лише позначає об’єкт, проте сам не має особистого змісту, тоді як знак-символ є загальним способом образного втілення ідей, ідеалів, цінностей та смислів.

Напрошується думка, що, аналізуючи трипільські графеми, немає сенсу розмежовувати методіку досліджень окремо символів і окремо знаків: для символів застосовувати методи міфологічної інтерпретації, а для знаків – структурно-семіотичні підходи.

Дійшовши висновку, що “чисті” знаки-маркери та окремі іконічні знаки-символи у

складних структурах стають полісемантичними, багатоплановими символами, тобто трипільські графеми є знаками-символами, дозволимо стверджувати, що не варто протиставляти порівняльно-історичні методи структурно-семіотичним. Якщо символ у кожному разі є знаком, то й символи (а не лише чисті знаки) можуть бути предметом семіотичного аналізу. При цьому лише треба дотримуватися певних умов: символічні моделі повинні заслужити назву “структури”, а це означає, зокрема, що модифікація будь-якого елемента моделі тягне модифікацію інших, група моделей утворює певну, лише їй притаманну, сукупність перетворень²⁶. Маємо приклади, коли структурно-семіотичний метод використовується не лише щодо вивчення мов (зокрема й піктографічних), але й у сфері міфології, етнології, естетики, мистецтва (зокрема літератури), які не є мовами у прямому значенні, а становлять складні системи символів, і які не мають свого впорядкованого семіозису й запозичують його зі сфери природних мов.

Для зняття протиріч між новими структурними підходами та традиційними методами існують й інші причини. Ті, хто заперечує ретроспективний (історичний, історико-порівняльний) метод та протиставляє йому структурний, на нашу думку, змішує поняття методу та прийому. Певно, це відгомін дискусій про методіку дослідження в галузі лінгвістики, звідки структурний метод перекинувся в інші науки. Слушною видається думка, що структурний аналіз є не методом, а прийомом. Окремі мовознавці не погоджуються з існуючою тезою про поділ методів на порівняльно-історичні, структурні, експериментальні. Останні два вони вважають не методами, а прийомами, тобто сукупністю процедур-операцій²⁷. Описовий, історичний, зіставний та інші методи можуть спиратися на формалізовані прийоми структурного аналізу або на прийоми спостереження та культурно-історичної інтерпретації. Тож не варто заперечувати дієвість класичних прийомів “ретроспективно-міфологічних інтерпретацій” на користь сучасним прийомам структурного та дискретного аналізу (останній передбачає виділення у структурній одиниці найелементарніших компо-

нентів). На наш погляд, у межах ретроспективного (історичного) методу можуть працювати різноманітні прийоми. Цей метод передбачає вивчення історичного розвитку окремої знакової системи з метою виявлення в ній зовнішніх та внутрішніх закономірностей, встановлення історичної тотожності та відмінності в діахронному аспекті, тобто у вертикалі певного часу. Вважаємо, що історичний метод себе не вичерпав, він лише має збагатитися новими прийомами та аспектами дослідження, зокрема структурно-аналітичними, дескриптивними, трансформаційними тощо.

Сучасний дослідник трипільських знаків та символів має спиратися на різні наукові методології залежно від поставленої мети. Компаративний метод за своїми різновидами (порівняльний та порівняльно-історичний методи, історико-порівняльний, або просто історичний, порівняльно-зіставний – кожен із них має свою специфіку²⁸) має залишитися як один із дієвих методів. Великі можливості для узагальнень відкриваються при проведенні синхронних зіставлень знакових систем, різних за місцем походження та районування. Інший підхід – порівняння в діахронній послідовності різночасових знакових структур, близьких і споріднених завдяки етнічній єдності або єдності ареалу свого розташування. Використання зіставного методу (тобто знаходження різниці, контрастних особливостей на тлі спільних рис), який передбачає синхронну основу, та порівняльно-історичного (знаходження схожих характеристик), що передбачає діахронну основу, означає пошук паралелей трипільським знаковим моделям в інших культурах (сусідніх чи далеких), зіставлення їх із символікою інших традиційних культур, що мають сформовану й сталу знакову систему; або означає аналіз знакової системи в її історичному розвитку, тобто виявлення її спорідненості з пізнішими її варіантами, пошук точки відліку у виникненні цих систем, спільної архаїчної основи, залучаючи аспект відносної хронології, тобто визначення, яке з двох явищ передувало іншому. Отже, порівняння (історична ретроспекція) та зіставлення паралельно існуючих систем – це основні напрямки компаративістики, а

спектр прийомів при цьому може бути надзвичайно широким, включаючи й прийоми структурно-семіотичного аналізу.

Варто зауважити, що дослідник у певних ситуаціях при зіставленні знаків може не акцентувати момент синхронності, коли визначення часу виникнення типових для певних культур знаків не має особливого значення. Прадавні архетипові знаки-символи живуть у часі довго, і при паралельності їх тривалого існування іноді не важливим є момент їх зародження. Про таку особливість символу говорить Ю. Лотман, наголошуючи, що символ зазвичай зберігає смислову і структурну самостійність, тобто символ ніколи не належить лише одному синхронному зрізу культури, він пронизує вертикаль з минулого до майбутнього²⁹.

Такими сформованими є певні символічні системи, які належать стабільним культурам. Чи є такою цілісною та самодостатньою трипільська графічна знакова система, пов'язана з певним часом та певною етнічною групою? Певно, що так. Чи реалізувалася ця архаїчна геометрична система в чітку, сталу філософську систему поглядів, яка є дієвою аж до нашого часу, як це спостерігаємо, наприклад, у Китаї чи Індії? На жаль, ні. Чи є ця знаково-символічна система змертвою, чи жива й функціонує досі, лише певною мірою трансформувшись? Якщо ця символіка й нині знаходить поле своєї дії, то як її тлумачать носії її традиції? На ці запитання існують суперечливі відповіді: певні автори дотримуються позиції, що українські знаки та орнаменти традиційного народного мистецтва є продовженням трипільської традиції, інші це заперечують і не пов'язують трипільську культуру з українською, незважаючи на явну подібність їх основних орнаментальних схем. Усебічне дослідження трипільських розписів допоможе пошукам істини.

Український культурний регіон ще не досліджувався як окремішній та самодостатній, до того ж він не виглядає цілісно у своїй часопросторовій еволюції: Трипілля розглядається окремо, скіфи – окремо, слов'яни – окремо. Ув'язати всі історико-культурні етапи розвитку України в лінію безперервного культурного розвитку поки не вдається, бо

існують прогалини або в самій історії, або в наших знаннях про неї.

Дослідження графіки знаково-символічних моделей різних історичних епох на території України, а також їх порівняння з такого типу моделями в інших культурах дозволить увести в контекст історії світової культури історію слов'янських народів, зокрема українського, переглянути стали підходи в питаннях формування та хронології світової цивілізації. Визначення місця “прадавніх українських культур”, зокрема трипільської, у загальносвітових процесах, у формуванні наступних культурних “шарів” аж до слов'янського часу надасть можливість окреслити значення східноєвропейської духовної спадщини у світовому контексті³⁰. Тож дослідження “ланцюга” культурного розвитку на території України від сивої давнини до сьогодення – один із напрямків компаративістики, яким не варто нехтувати, а навпаки, удосконалювати його прийоми.

Структурні прийоми формалізують аналітичний процес і є ґрунтом для подальшого заглиблення в тему. Вони спрямовані на вивчення передусім знакового засобу. Нагадаємо, що знакова система, згідно з постулатами науки семіотики, – це певна “мова”. Знаковий процес, або семіозис, передбачає чотири його основні компоненти: знаковий засіб (це те, що виступає знаком), значення (те, на що вказує знак), інтерпретатор (той, хто сприймає знак), інтерпретант (дія, реакція того, хто сприймає знак).

Якщо порівняння по лінії знакового засобу передбачає більш формальний (структурно-семіотичний) аналіз (аналіз схеми та її частин, іконічності або міри умовності, взаємозв'язку частин та їх комбінаторики, стилістики та естетичної виразності), то аналіз по лінії значення (семантики) та прагматики (відношення між знаковими системами і тими, хто використовує повідомлення, які вони містять у собі) спирається на вивчення всього спектру джерел цієї культури: історичних, філософських, міфологічних, соціопсихологічних, естетичних тощо. Перший та другий компоненти знака (засіб та значення) виступають у своєму взаємозв'язку: від характеру формальних показників залежать семантичні показники.

Ці два компоненти при аналізі трипільських розписів виступають на перший план. Інтерпретатора трипільської доби ми можемо лише умовно “сконструювати”, а інтерпретацію можемо передбачити як певну функціональну дію тих чи інших знаків у магичних ритуалах.

Можна порівнювати сутність цих чотирьох компонентів у різних знакових системах і в межах кожного з цих компонентів порівнювати окремі їх особливості. Тож процес порівняння може обростати новими параметрами й досліднику варто чітко окреслити завдання, яке він ставить перед собою.

Насамкінець зазначимо, що до історико-археологічного, міфологічного та структурно-семіотичного аналізу під час вивчення трипільської знаково-символічної графіки варто додати й інший – мистецтвознавчий, у межах якого може мовитися про художні, стильові особливості трипільських орнаментів, композиційні прийоми, характер самої графіки, її образність та естетичну виразність. Вирішуючи такі проблеми, варто звернутися знов-таки до компаративних методів дослідження задля виявлення точок дотику або характерних особливостей та розбіжностей в художньо-стильових системах, які склалися й розвивалися в різних регіонах та в різний час. (Не забуваючи при цьому, що в далеких одна від одної за часом та простором локальних цивілізаціях можна побачити подібні за своєю “матрицею” знаки. Мало того, різні знакові системи часто мають схожий набір основних знаків-елементів).

Таким чином, після порівняння за різними параметрами (семіотичними, міфологічними, мистецтвознавчими) наступним кроком має бути зведення окремих ракурсів компаративістської спрямованості в єдине русло узагальненої характеристики трипільських орнаментально-знакових моделей. Отримання цілісної картини розвитку цих моделей у сукупності осягнень їх формальних компонентів (структурності, трансформацій в її межах, комбінаторики окремих деталей, сталості композиційних схем-матриць при варіативності периферійних частин; композиційних, стилістичних особливостей, художньої виразності тощо) та компонентів змістовних (текстових та позатекстових –

комунікативних) дозволить ставити та вирішувати питання більш широкого змісту: типології знакових систем, можливості знайдення спільного регіону походження, в одному випадку, і в другому – паралельного існування, можливих контактів та взаємовпливів, причин схожості знаково-символічних феноменів у різних культурах, тривалості їх існування та впливу на наступні покоління аж до сьогодення. Відповіді на ці та інші запитання сприятимуть розв’язанню глобальних наукових проблем зародження та взаємовпливу світових семіокультур, підтвердженню або спростуванню певних теорій, наприклад, теорії моноцентризму виникнення знакових протописемних систем або їх полілінійного розвитку як локальних та незалежних. На стикові структурно-семіотичного, релігійно-міфологічного, мистецтвознавчого, герменевтичного підходів може з’явитися узагальнювальна картина розвитку (у контексті світових процесів) орнаментально-піктографічного, знаково-символічного мистецтва трипільців.

Висуваючи тезу про комплексний підхід при дослідженні трипільського культурного спадку, про взаємодоповнення традиційних та нових структурних методів аналізу, не забуваймо про відносність та умовність будь-яких висновків, бо йдеться про духовні світи, віддалені від нашого часу тисячоліттями, про неможливість автентичного сприйняття минувшини через ментальну різницю між нашими сучасниками та нашими предками. Якщо ХХ століття вважати кінцем просвітницької доби, яка вірила в об’єктивність наукової істини, то особливо зараз тлумачення тексту не сприймається об’єктивним, а є значною мірою наслідком нав’язування йому власного змісту. Шукаючи оптимальні методи дослідження, варто розуміти мету кінцевого осягнення матеріалу та складність самого завдання, коли мовиться про знаки. Бо знаки є означенням або тлумаченням чогось, що ховається за їх зображенням, за словами Ш. Монтеня, “більший клопіт тлумачити тлумачення, аніж тлумачити речі”³¹.

Тож у світлі нових ідей постструктуралізму та деконструктивізму хотілося б відзначити, що в останній чверті ХХ ст. в науковому світі з’явилося відчуття обмежених

можливостей структуралістської доктрини. У поле зору дедалі більше попадають питання зовнішніх комунікацій, тобто між тими, хто створив систему, і тими, хто її сприймає. При цьому мова йде не про рецептивно-естетичне сприйняття, а про інтенсивне “інтертекстуалізоване розуміння природи людської свідомості”³². У процесі комунікації реципієнта з текстом змістовий елемент тексту не розглядається як об’єктивна відправка, акцент робиться не на вплив тексту, а на визначення позиції того, хто сприймає текст³³. Тобто, коли характеризувати трипільські знаки, на перший план може виступати момент тлумачення символіки суб’єктом, який не шукає підтвердження об’єктивності свого розуміння архетипів минулого, а переносить свій суб’єктивний досвід у процес сприйняття. Момент об’єднання двох світів – авторського та “читацького” – дедалі частіше стає предметом наукового інтересу.

¹ Археологічні дослідження в Україні в 1998–1999 рр. – К., 1999; Енциклопедія Трипільської цивілізації. – К., 2004. – Т. 1–2; *Ткачук Т., Мельник Я.* Семиотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем: Мальований посуд. – Івано-Франківськ, 2000; Трипільська цивілізація у спадщині України: Матеріали науково-практичної конференції. – К., 2003; *Шилов Ю.* Трипільська культура Наддніпров’я України і її зв’язки з прабатьківщиною індоєвропейців // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 74 та ін.

² Енциклопедія Трипільської цивілізації.

³ Семиотика. – М., 1983. – С. 483.

⁴ *Ткачук Т., Мельник Я.* Зазнач. праця. Див. також статті Т. Ткачука в Енциклопедії Трипільської цивілізації. – Т. 1–2.

⁵ *Ткачук Т., Мельник Я.* Зазнач. праця. – С. 37.

⁶ Там само. – С. 41.

⁷ Там само. – С. 26.

⁸ *Рыбаков Б. А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. – М., 1965. – № 1; 2; *Його ж.* Язычество древних славян. – М., 1981.

⁹ *Рыбаков Б.* Зазнач. праці; *Черниш К.* Энеолит Правобережной Украины и Молдавии // Энеолит СССР. – М., 1982. – С. 250–252 та ін.

¹⁰ *Верговський С.* Витоки традиційної культури

українців // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 3; *Ілля В.* Прочитання космогонічного змісту початків сакрального трипільського орнаменту // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 87; *Пошивайло І.* Спадкоємність трипільського світовидіння // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 91 та ін.

¹¹ *Голан А.* Миф и символ. – М., 1993; *Даниленко В. Н.* Космогония первобытного общества // Начала цивилизации. – Екатеринбург; М., 1999. – С. 22–27, 32–35, 41–47; *Рыбаков Б. А.* Космогония и мифология...; *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – С. 194–212 та ін.

¹² *Ткачук Т., Мельник Я.* Зазнач. праця. – С. 16.

¹³ Там само. – С. 26.

¹⁴ *Ткачук Т.* Мальований орнамент посуду Трипільської культури як джерело вивчення світосприймання давнього населення // Енциклопедія Трипільської цивілізації. – Т. 1. – С. 443–445.

¹⁵ Там само. – С. 449.

¹⁶ *Кармин А.* Основы культурологии. – С.Пб., 1997. – С. 37.

¹⁷ Семиотика. – С. 494.

¹⁸ *Рубцов Н.* Символ в искусстве и жизни. – М., 1991. – С. 6.

¹⁹ Енциклопедія Трипільської цивілізації. – Т. 2. – С. 476.

²⁰ Там само. – С. 185.

²¹ Енциклопедія Трипільської цивілізації. – Т. 1. – С. 445, 449.

²² *Лотман Ю.* Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – Вып. 21. – С. 11.

²³ Енциклопедія Трипільської цивілізації. – Т. 1. – С. 445–446.

²⁴ Семиотика. – С. 39–45.

²⁵ Там само. – С. 495.

²⁶ *Леві-Строс К.* Структурна антропология. – К., 1992. – С. 264.

²⁷ *Зеленько А.* Наукова робота. Загальне мовознавство: аспекти, методи, прийоми, процедури дослідження мови. – Луганськ, 2002.

²⁸ Див., напр.: Язык и наука конца XX века. – М., 1995.

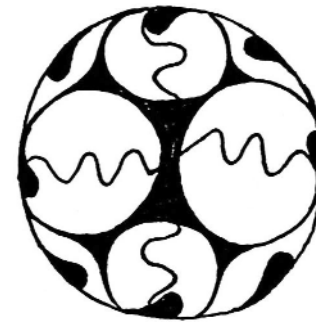
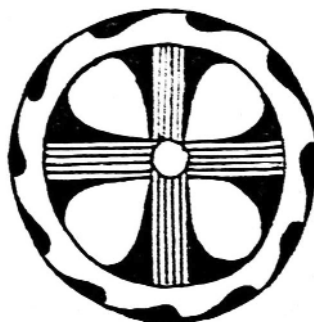
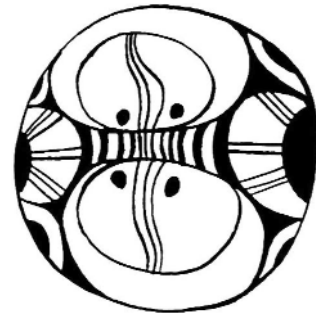
²⁹ *Лотман Ю.* Зазнач. праця. – С. 15.

³⁰ Як приклад такої зацікавленості, наведемо статтю О. Седака “Трипольцы и славяне – диалог культур через тысячелетия (размышления о важности семиотических методов в поиске исторической истины)” в журналі “Цивілізація”. – 2004. – № 1. – С. 20.

³¹ Цит. за: *Дерида Ж.* Письмо та відмінність. – К., 2004. – С. 563.

³² *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. – М., 1998. – С. 31.

³³ Там само. – С. 41.



Зразки абстрактно-геометричної знакової символіки
трипільської археологічної культури



Зразки абстрактно-геометричної знакової символіки
трипільської археологічної культури (продовження)

SUMMARY

Quintessential of Eneolithic art of Thrypillya-Kukuteni culture is ceramics, especially ceramic painting and graphic exactly, which is system of graphical signs and symbols.

The retrospective method which contains comparative-typological one is the traditional in Thrypillya signs and symbols studies. According to the opinion of some authors these methods have been exhausted nowadays, new ways for Thrypillians spiritual world understanding have to be structural-semiotic and statistic-positional methods.

Really formal and statistic methods of analysis discover new horizons in scientific research of Thrypillian signs hierarchy. Structural-semiotic analysis – usage syntactic (including paradigmatic and syntagmatic, semantic and pragmatic) – gives us possibility to deepen in language of Thrypillya's ornaments. But these methods cannot be opposed to others traditional ones.

The semiotic method opposition as new to others comparative methods as traditional has become possible for different interpretation of term “symbol” and “sign”. In literature about Thrypillya culture we can find the idea that symbol is iconic, but sign is conventional and is intended for transmission of information. For example, in “Encyclopedia of Thrypillian Civilization” (Kyiv, 2004), the profound research work about Thrypillya, symbols are analyzed from the point of view of mythological interpretation and system of signs – on the semiotic methods of research basic. But the symbol in any way is a sign as it is a text. We must perceive the Thrypillian graphic system of signs as a system of signs-symbols, that's why a modern researcher have to be grounded on different scientific methods, not opposing but uniting comparative-typological methods and structural-semiotic modes as a base for comparativistics.

In analysis of Thrypillya culture's graphic signs and symbols we have to make use of synchronous and diachronous ways, researching parallels between Thrypillian signs and signs from others Civilizations (such as China, India, Egypt, Mesopotamia etc.) or analyzing

Thrypillian signs in its historical development for revealing alliance with preceding forms and the more late ones. (Never the less it's important to compare not only signs and symbols but systems of signs and symbols). Due to comparative method and its kinds it will be possible to define the place of Thrypillya culture among the others ancient civilizations and to define the role and significance of Thrypillya for following culture generations the formation on the territory of Ukraine.

The research and analysis of Thrypillian paintings semantics and art expressiveness are not enough. It is actually now to make up a deficiency in this question by theory and history of art methods, it is worth to add to historical and semiotic – art critic analysis, within the bounds of this way can look through art and stylistic peculiarities of ornaments, such as compositional devices, graphic expressiveness, figurativeness etc. In this aesthetic sphere the researcher can also use every possible mean of comparative methods for determine likeness and differences in artistic, stylistic devices.

The Neolithic semiotic system investigations are difficult, because ancient signs scripts have not logical and rationalistic character. They always were based on a figurative style and intuitive perception.

The main aim of research in the Thrypillian graphic system of signs and symbols is to compare them in different features: mythological, art critical, semiotic. On this base there must be reduction to united channel all mental, semiotic, art, style features of ornamental models. This way we can obtain integral conclusions about development of these models in unity of form and content and we can raise and solve wide of feasible contacts problems and different cultures mutual influences of its timeless and successive.

As the Ukrainian symbols are not considered to be studied out in the world science, the task is to introduce the question of the Ukrainian symbolics into international scientific sphere. This fact has to be taken into account in Thrypillian signs-symbols study.

“ХУТОРЯНСТВО” ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША ЯК УКРАЇНСЬКИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ

Ігор Юдкін-Ріпун

Загадки Пантелеймона Куліша. Серед ключових слів, якими позначають національні особливості української історії культури, чи не найсумнішої долі зазнало витворене П. Кулішем поняття “хуторянство”. Воно стало мало не лайкою в устах українофобів, до того ж лайкою з “викривальним” сенсом – певним синонімом “шароварщини”, в якому вбачали доказ самовизнання меншовартості та приреченості українства. Щогірше, уникання та ігнорування цього поняття свідчить про наче б то мовчазну згоду з таким його тлумаченням та фактичне санкціонування українофобської монополії на його вживання. Думається, тут маємо справу з типовим прикладом аберації історичного бачення, спотвореного віджилими інерційними силами спротиву позавчорашньої епохи. “Хуторянство” належить до тих яскраво зухвалих концептів, що кидають виклик застарілим ієрархіям цінностей, до тих здобутків думки, якими Україна може утверджувати свою самобутність в епоху постмодерну, а отже, пишатися, а не встидатися ним. Так само, як українські неокласики, розвиваючи творчий принцип мімікрії, більше як на півстоліття випередили появу провідного для постмодерну уявлення про симулякри¹, в Кулішеві “Хутірській філософії” виразно відчутні паростки тієї проблематики, яка визріла лише в наш час.

Зауважимо, перш ніж аналізувати цю концепцію, що, власне, йдеться про ідеї, закладені в корпусі трьох текстів. Це – “Листи з хутора” 1861 р., “Хутірська філософія і віддалена од світу поезія” 1879 р. та “Хуторна поезія” 1882 р. Найповніше концепція “хуторянства” розвинена в другому з названих творів – “Хутірській філософії”, увесь тираж

якої, за винятком випадково вцілілих п’яти примірників, був знищений². Цей трактат складається з восьми розділів, з яких п’ять, писані російською мовою і присвячені філософським питанням, були перекладені українською і видрукувані часописом “Хроніка – 2000. Наш край”³. Проте для розуміння цілісної концепції твору необхідні також віршовані й діалогізовані розділи, які до останнього року залишалися цілком невідомими. Це, по-перше, розділ 3-й – “Іродова морока”, переказ вертепної драми, дуже істотної для розуміння критичної спрямованості Кулішевих ідей. Розділ 7-й – “Бесіда старого розуму з недомислом” – розвиває біблійні мотиви, зокрема, псалмів та книги Йова, становлячи взірць того зібрання повчань, який залишив, зокрема, “Мій ізмарагд” Івана Франка. Нарешті, завершальний, 8-й розділ – “Хуторянка” – це переспів біблійної “Пісні над піснями”, справжній гімн кохання. Далі спробуємо розглянути цей корпус текстів як цілісність⁴.

Про неординарність ідейної спадщини Куліша свідчить уже той факт, що перші серйозні спроби його інтерпретації породжують більше питань, ніж відповідей. Так, приміром, в одній із перших таких спроб Є. Нахлик зіставляє Кулішеву “Хутірську філософію” з “Росією та Європою” М. Данилевського, обмежуючись однією лише відмінністю: “Тільки якщо М. Данилевський говорив про доцільність, конечну необхідність і можливість для слов’ян витворити в майбутньому власний культурно-історичний тип, ...то Куліш висловив думку про втрачений в історії шанс такого витворення саме через азіатський чинник монгольської навали”⁵. Гадаємо, такої відмінності буде

замало, коли згадати, що саме Пантелеймоном Кулішем у листі до Івана Пулюя від 11.03.1882 р. написано палкі викривальні рядки проти слов'янофільського клерикалізму й монархізму (подаємо зі збереженням орфографії): “Обняти світ залізними руками / Силкуєся, щоб людзькому уму / Спорудити с продажніми попами / Вселенську безвиходну тюрму”⁶. Та й проблема татарського поневолення тлумачилася Кулішем не як єдине джерело “втраченого шансу” для слов'янщини: “Татарщина, поївши до коріння високе й низьке, приготувала шлях схоластиці, втвореній латинством, і старі недуги Риму, спідлені сервілізмом перед варварами, прищепилися до наших свіжих духовних сил, як прищеплюється сифіліс”⁷. Відтак суто російська антитеза слов'янофільства–західняцтва постає як штучна, вигадана, неприйнятна для українських умов. Особливо прикметне тут порівняння з сифілісом – хворобою, яка поширилася в Європі саме в добу Ренесансу і яку пов'язують з відкриттям Америки. Як “татарщина”, так і “схоластика” постають різними іпостасями однієї ворожнечої українству сили. Суперечить паралелі Куліш – Данилевський і таке визнання: “Усе напрацьоване польською інтелігенцією, усе засвоєне нею від Європи через культуру ставало моїм набутком”⁸. Так зазначає Куліш, згадуючи про свої контакти з Михайлом Грабовським перед вступом до Кирило-Мефодіївського товариства. Зрозуміло, що для промосковського слов'янофільства це було б неприпустимим зухвальством.

Недостатньою видається й характеристика “хуторянства”, запропонована Дж. Луцьким: “Хутір як ідеальне Боже місто, а не поцейбічне, прийшов до Куліша, щоб представляти незнищений елемент людської дійсності”⁹. Тут слушно відзначено, що в основу покладено традицію критики урбанізму, яка сягає Біблії й Горація, проте така схожість недостатня. Зрештою, якби Кулішеве “хуторянство” становило лише один із незліченних варіантів біблійних ереміад, то залишалося б незрозумілим, чому воно завжди було предметом глузування або замовчування, на відміну, скажімо, від Ж.-Ж. Руссо. Щось таке міститься в Кулі-

шевій доктрині, на противагу руссоїзмові, що було неприйнятним і небезпечним для adeptів урбанізму!

Мало чого роз'яснює витлумачення Кулішевого світогляду в цілому. Приміром, висновки про те, що “для суспільної поведінки Куліша характерні дії за парадигмою зигзагів”¹⁰ передбачав би характеристику світогляду Куліша як еkleктичного. Тим паче промовисте даліше зауваження про те, що “Куліш виправдовується власним донкіхотством”¹¹, але ж постать внутрішньо цілісного “трагічного лицаря” децю суперечить гамлетівським хитанням. Так само неприйнятним видається твердження про те, що “у Куліша виробляється цілісний релігійно-позитивістський світогляд”¹², що знову-таки передбачало б еkleктику, а не цілісність. Позитивістська мода, зокрема, зачитування Спенсером і Боклем, була загальнопоширеним явищем в той час, та називати Куліша позитивістом було б передчасно, оскільки, як слушно відзначено далі, “істотним джерелом філософських шукань Куліша, надто ж пізнього, стала етична філософія стоїцизму”¹³, яка не сумісна з позитивістським культом “атомарних” фактів.

Куліш говорить про себе, що він “лишався санкюлотом”¹⁴, в іншому місці – що він “був на той час, як кажуть, рибалт, тобто недовчений школяр”¹⁵. Таке самовизначення вельми промовисте. Воно аж ніяк не відповідало б монархічному клерикалізму, де *санкюлот* було б образою¹⁶, так само як і слов'янофільству, для якого польське студентське слово *рибалт* було б неприйнятним. Це спростовує і спроби зіставити Куліша з обскурантами. Зрештою, й сам він висловлювався досить однозначно щодо неприйнятності для нього обскурантизму в риторичному запитанні: “Хто ж винен тому обскурантизмові, коли ви тільки городи знали освітою забезпечувати?”¹⁷. Отже, перерахований набір класифікаторів – від позитивізму до обскурантизму – не пасує до своєрідної Кулішевої вдачі. Тому спробуємо вдатися до ще однієї можливої характеристики “хуторянства” в світовому контексті й зіставимо його з тією течією духовної культури, яка розвинулася з “філософії життя” – з екзистенціалізмом, насамперед у

тому вигляді, якого йому надав видатний німецький мислитель М. Гайдегґер.

Хутірний мікрокосмос. Вихідним моментом для побудови оригінальної цивілізаційної концепції, відомої як хуторянство, для П. Куліша стали, безперечно, мотиви біблійної книги пророка Єремії, однак антиурбанізм у нього відкриває принципово нові, раніше не відомі особливості, і саме ці особливості набули подальшого розвитку в екзистенціалізмі. Насамперед, на відміну від звичайних мотивів єреміад, Куліш говорить не стільки про засудження міської марноти, скільки про співчуття до людей, які від неї страждають: “Не завидуємо ми ні городянським дивам великим, ні городянському комфорту: бо що нам по тому всьому, коли в городах тільки сота доля Божого люду живе в достатках, і всіми тими дивами користується, а тисячі голів людських як риба об лід побивається... Нехай би не було ні Парфенону, ні Петрової церкви, нехай би вся земля селом стояла, то що ж за біда така? Аби людям не важко було на світі жити”¹⁸. У цих словах, суголосих відомому афоризмові Й. Гете про те, що “загибель імперій – це не біда, спалене селянське обійстя – от справжня трагедія”, виявляється глибока людяність і водночас далекоглядна стриманість стосовно передчасного прогресистського ентузіазму сучасників. Неважко помітити в Кулішеві антиурбанізмі ту традицію, яка сягає так званих полемістів XVI–XVII ст. Образ сучасного Кулішеві міста нагадує те, що Іван Вишенський подавав “чистилище” – “пургаторіум”, яке він знаходив у поцейбіччі, на протигагу католицьким ученням: “Це – пургаторіум наш християнський, де ради віри вірні... очищаються наші християни: ...Наш пургаторіум, істинних християн – во плоті, у неправдивих же – по смерті”¹⁹.

Водночас Куліш аж ніяк не вкладається в межі охоронних, консервативних традицій цивілізаційної критики. Для цього досить порівняти його з позиціями російського старовірства, щоб побачити очевидний контраст. Там загальним місцем був, приміром, показовий вислів Аввакума, який, застерігаючи про “попенка косоного Осипа”, прихильника ніконіанців, рекомендує своїм послідовникам: “Бережи й ти душу свою від нього,

утримуючи старого батьківського переказу, тож блажен будеш”²⁰. Для Куліша взагалі навіть думка про обмеженість таким “старобатьківським” заповітом не прийнятна. Навпаки, він закликає до постійного оновлення досвіду, до опанування міської цивілізації та її підпорядкування “хутору”: “...забираємо до себе в прості хати великі мислі, котрі ви в своїх мурах з давніх віків переховали... А вашу пиху та розкіш та неповинову моду покидаємо в городах”²¹. Більше того, “хутір” навіть відкритий до зростання для ярмаркового, міського життя, він передбачає його потреби: “Ми не говоримо, що добрим людям гріх великою громадою збиратися, на великі ярмарки з’їжджатися, великі будинки будувати і всяку механіку гуртом видумувати... Ми тільки против тих городів в листах пишемо, котрі, як от і в нас на Україні, не знають по якому постали”²². Отже, міста невідомого походження, міста, відчужені від організму рідної землі – от проти чого спрямовано вістря критики Куліша. Антиурбаністична критика має цілком конкретну історичну основу, бо “городини нас руйнували і, мов те полохане стадо, з кутка в куток по Україні ганяли”²³. Це – промовисте свідчення того, що не урбанізація сама по собі становить предмет викривального запалу, а ті дегенеративні процеси та хаотизація буття, яка виявляється, зокрема, в появі ненажерливих “міст-спрутів”.

Наведені міркування П. Куліша збігаються з тими думками, які виклав М. Гайдегґер у своєму славетному маніфесті “Творчий ландшафт: чому ми залишаємося в провінції?”. Відзначимо, зокрема, мотив “органічної праці”, можливої лише в селі, яку уславлює філософ-екзистенціаліст: “...філософська праця відбувається не як стороннє заняття дивака, що засів у своєму куті. Власне їх місце – середовище селянської роботи”. Основою такої органіки становить те, що Гайдегґер пізніше назвав “закоріненістю” – нерозривною єдністю із землею та її народом: “Міський житель, перебувши, як кажуть, у селі, в ліпшому разі запалиться. Мою же працю від початку й до кінця несуть і спрямовують ці гори, ці селяни”²⁴. Ці та подібні паралелі унаочнюють схожість мислення П. Куліша і М. Гайдегґера. Однак особливою

уваги, на наш погляд, потребує питання усамітнення, яке лишилося не поміченим.

Досі ще не приверталася увага до другої половини назви головного Кулішевого трактату – “віддалена од світу поезія”, глибокий сенс якої перебував у затінку “хутірської філософії”. Та в цитованому маніфесті М. Гайдеггера знаходимо розвиток саме цієї “вторинної” теми, де, наче в сторонньому люстрі, сенс Кулішевих думок висвітлюється з особливою опуклістю. Німецький філософ пише: “Жителі міста дивуються, як то можна так довго залишатися одному серед одноманітного сільського життя. Однак я тут не одинак – я в усамітненні. У великих містах легко залишатися одному... А от жити усамітнено там неможливо”, – оскільки саме усамітнення, на протигагу одинацтву, “не відособлює, не розмежовує”²⁵.

Таким чином, за хуторянством просвічують мотиви поетичного усамітнення як необхідної передумови творчості. Образ поета-відлюдника, що творить лише на самоті, постає за мотивами критики великоміської марноти. Відтак виникає проблема зв'язку із землею як виразу такого “усамітнення” – або, за М. Гайдеггером, “закоріненості”, і саме цей аспект людського буття опиняється в “зоні ризику”, якщо скористатися “післячорнобильською” фразеологією. “Чи є ще Батьківщина, в ґрунті якої – коріння людини, в якій вона закорінена? ...зараз під загрозою знаходиться сама закоріненість сьогоденної людини... Загроза закоріненості походить від самого духу сторіччя”²⁶. Екзистенціалізм ставить ті питання, над якими замислився П. Куліш, і доходить не менш радикальних висновків. “Усамітнення” й “закоріненість” як посутньо взаємопов'язані категорії буття стають тією сполучною ланкою, яка єднає “хуторянство” з екзистенціалізмом.

У світлі таких паралелей здається доречним висловити припущення, що П. Куліш цілком умисно обрав слово *хутір*, що виводиться від давньонімецького *huntari* (“повіт”), для позначення вимріяної ідеальної громади. Мабуть, у цьому слові відчувалася також співзвучність з латинським *hortus* (“сад”), а відтак з образом того барокового вертограду, який виповнював українську

літературну традицію принаймні впродовж двох століть перед П. Кулішем. Тоді в українській бароковій поетиці садів можна вбачати першоджерело образу хутора як самодостатнього мікрокосмосу. Концепт *вертограду* (перша половина слова, до речі, того ж походження, що й *вертеп*), взагалі, належить до одного з ключових в українській бароковій поетиці (куди він перейшов, зі свого боку, від християнської патристичної традиції). Про те, що П. Куліш мав на увазі саме його, свідчить уживання в завершальній частині трактату “Хутірська філософія”, що відтворює біблійні образи “Пісні над піснями” – в “Хуторянці”, слова сад у протиставленні *чертогові* (слово іранського походження, звідки також російське “чердак”). На початку провідна постать, Хуторянка, закликає: “утікаймо з чертогів”, натомість її коханий, Пастух, проголошує: “Увійшов я в мій садочок”²⁷. Не випадково, згадуючи про бароковий Київ часів Петра Могили та Іова Борецького, П. Куліш вдається саме до згаданого концепту: “Глухнув Київ, незважаючи на свій духовний вертоград. У тому вертограді не вистачало джерела, званого народністю”²⁸. Концепт хутора, мабуть, становив таку метаморфозу вертограду, де це джерело струменіло одвічно.

Мудрість як антитеза інформації. Критика урбанізму, розпочата “антивавилонськими” традиціями єреміад, безпосередньо переходить у викриття марноти “вавилонської вежі” – безпорадності вузько “наукового”, раціоналістично-емпіричного тлумачення духовної культури – що, зазначимо, взагалі несумісне з наведеними характеристиками П. Куліша як прихильника позитивізму. Тут містяться передусім давні мотиви, пов'язані з образами “вченого невігласа” та “мудрого простацтва”. Здоровий глузд протиставляється насамперед пересічному досвіду як властивість крайнощів – верхів та низів, що збігаються: “Я тільки на рівні неграмотности та на рівні найвищого розуму бачив людей, не скалічених розумово й морально”²⁹. Навпаки, “людина, яка набралася вищих ідей, – іноді, як реп'яхів, – лишається напризволяще свого безсилля, як звичайно буває безсила одинока особистість, розлучена з тими, кого вона заступає собою”³⁰.

За таких умов складається парадоксальна ситуація, коли пересічний досвід не допомагає, а навпаки, стає зайвим тягарем. Відтак не лише пам'ять, але й забуття, амнезія стає чинником розумового розвитку. Про рятівне значення своєрідної амнезії Куліш писав, згадуючи "Сціллу" й "Харібду" тогочасних інтелектуальних течій: "Я проплив посередині під прикриттям мого неуцтва, й навіть не підозрював, що перебуваю в безпосередньому сусідстві з потворами, які в наш час люто воюють між собою за володіння свіжими силами руського люду"³¹. Звідси випливає парадоксальний висновок про те, що "руський неуцький, на своє щастя, люд і не підозрює, що через нього день і ніч гримає друкарська артилерія"³². Отже, парадокс полягає в тому, що надлишок інформації не сприяє, а перешкоджає здобувати нове знання, вдосконалювати свій досвід. Саме з цим парадоксом пов'язується те, що відоме як кардоцентризм української культури: "Самі генії серця рятували нас; генії світлого, бистрого розуму, високої поезії були в нас неможливі"³³.

Парадоксом тут обернулося й те, що не від слов'янофільського псевдонародництва, а саме від західних ідей П. Куліш перейшов до "хуторянського" скептицизму стосовно бюрократизованої науки: "Титул магістра або доктора вражав мене майже так, як вражає простолюдця незрозумілий для нього сан колезького реєстратора", і саме завдяки критичному ставленню, розвинутому в річищі західних ідей, П. Куліш констатує, "що треба спершу зіткнутися з 999-ма вченими дурнями, аби нарешті зустріти вченого розумника"²⁴. Уже згадувані поняття вченого дурня та мудрого простацтва тут постають як очевидні взаємні інверсії. Саме завдяки такому скептичному досвіду відбулося навернення Савла в Павла: "Моє марновірство до університетської премудрості змінилося чистою вірою"²⁵. Наведені парадокси належать до числа доволі традиційних мотивів антисциєнтистської критики, прослідки яких можна знаходити, починаючи принаймні від *docta ignorantia* "вченого незнання" Миколи Кузанського.

Мотиви забуття, амнезії, що зростають з ідеї "рятівного незнання" й у витоках своїх

стосуються не стільки пам'яті як такої, скільки досвідченості в цілому, зі свого боку, стають поштовхом до розгортання ланцюжка подальших перетворень. "Я пив воду Лети", – пише про себе П. Куліш, а відтак "під спасенною дією тієї води й літературного неуцтва... я згадав, як оточували книжники й законники наймудрішого з премудрих тісною юрбою, і як він одного разу звелів розступитися тісній юрбі вчених старців, аби дати дорогу до нього дітям. Мало того, він заповів, що царство Боже належить їм"³⁶.

Тут бачимо щонайменше три мотиви: по-перше, це вже наведений мотив рятівної амнезії, забуття зайвого досвіду, звільнення від непотрібного знання. По-друге, це мотиви, що проходять наскрізною лінією в українській проповідницькій традиції, починаючи від митрополита Іларіона – протиставлення переказів "законництву", мудрості – фарисейству. І нарешті, по-третє, це євангельська ідея дитинства як найвищого розуму. Саме вона була успадкована романтиками й розвинута далі П. Кулішем. Він наголошує, що "дітей до вступу в школу вважали ще ненародженими розумово і морально... влаштовували навіть такі школи, в яких учень повинен був спочатку декілька років мовчати, а коли він достатньо отупіє і стане вже нездатним помічати прогалини в шкільній премудрості, тоді дозволялося йому перейти від безсловесних до обдарованих найвищим даром природи – словом"³⁷. Висновок тут формулюється в русоїстському дусі: "люди, сприймаючи новонародженого, далекі від думки, що природа знову й знову пропонує їм свіжий екземпляр людини, який вони псують"³⁸. Та наступні міркування вже виходять за межу звичайного філантропізму: "Наше почуття до дитячого віку взагалі має називатися – повага!"³⁹. Відповідно ставиться за мету "через дитячу душу досягти царства, в якому не існує незнання!"⁴⁰. Двічі вжиті тут П. Кулішем окличні знаки не випадкові. Ці ідеї вже – не відгомін сентиментальних переживань та обожнення дитини, а випередження психоаналітичних студій ХХ ст. Кулішеві сучасники вважали за досягнення людське ставлення до дитини, а про повагу до неї, про визнання своєрідності дитячого світу ще не йшлося. Тим паче

сама думка про можливість вчитися в дитини здалася б дивацтвом.

Ще радикальнішим виявилось відкриття цілком несподіваного аспекту критики вченої розсудливості, де мотив Каїнового тавра пов'язується з культом цифри. Міркування над цим автор “Хутірської філософії” починає з риторичного запитання, присвяченого розвінчуванню прогресу: “Що робило б людство, упевнившись останнім і найжалюгіднішим своїм способом упевнення – цифрою, що марно воно потратило стільки століть на відтворення у своїх нових столицях Содому й Гоморри, Ніневії й Вавилону, для того, аби замість поодиноких людських жертв жертвувати тисячами...”⁴¹. Цивілізованість не дає переваг порівняно з дикуном у питаннях моралі: “Якби Каїн був не дикуном, а мером Лондона і вбив свого брата Авеля найпристойнішим способом, за допомогою нижньої і верхньої палат, то творець всесвіту... поклав би на його чоло ганебне тавро свого гніву, як і на чоло дикуна”⁴². Звідси випливає і скептицизм стосовно можливостей суто інтелектуального прогресу, осмисленого як прогресу обчислень, поза прогресом моральним: “У просвіті ми відійшли далеко від часів Каїна, але не в очах того, чиї геометричні лінії не можуть бути означені найвищим знаряддям нашої мудрості – цифрою”⁴³. Ці міркування, здаючись екстравагантними сучасникам, виявилися суголосими реаліям ХХ ст., коли було відкрито, що суто інтелектуальний розвиток людини поза моральним вихованням здатен породжувати лише професійних убивць.

Саме такий ризик окреслює М. Гайдегґер, розвиваючи свою критику того, що можна було б назвати арифмоцентризмом суспільства – спрямованістю на числові, арифметичні операції на протигагу словесній культурі. Завершуючи один із трактатів знаменним визначенням “Людина – це жива істота, здатна рахувати”⁴⁴, М. Гайдегґер піддає сумніву цю тезу, залишаючи твір відкритим для запитань. В іншому місці застереження екзистенціалізму просто відтворюють вищенаведені Кулішеві ідеї щодо “жалюгідності” цифри: “Технічна революція зможе захопити, очарувати, засліпити й обманути людину так, що одного разу обчислювальне

мислення стане єдиним дійсним і використовуваним мисленням”⁴⁵. Число як альтернатива слову, як основа арифмоцентризму культури несе в собі самовбивчу загрозу – у цьому висновку “хуторянство” стало попередником екзистенціалізму.

Звідси цілком логічно випливало розвінчування науки як суспільного інституту на протигагу пізнавальній, дослідницькій творчості: “...в вас, городян, є і єхидні науки; є в вас такі науки, щоб до віку вічного тільки самим у золоті купатися... Ми од таких, поли одрізавши, мусимо втікати, аніж свій розум і душу їх лукавою дорогою пускати”⁴⁶. Кулішева концепція “єхидної науки” в розпалі позитивістсько-прогресистського ХІХ ст. звучить несподівано. Драма Ф. Дюрренматта “Фізики”, де було проголошено афористичний вислів “наша наука стала небезпечною”, з’явилася лише 1961 р. – рівно через століття після “Листів з хутора”. Лише через чверть століття після Куліша пролунають слова Ф. Ніцше про “веселу науку” як альтернативу збюрократизованому академізмові, Г. Флобер розпочне писати незавершений роман “Бювар та Пекюше”, де виставить посміховиськом безглуздість дезінтегрованого знання, а Т. Едісон, що мав незакінчену середню освіту, здійснить електрифікацію Сполучених Штатів Америки. Але 1861 р. друкувати міркування про наявність шкідливого й небезпечного “знання” було зухвалою новацією. І лише під кінець ХХ ст. пролунає запитання М. Гайдегґера: “Чи побачать, нарешті, та чи визнають, доки не пізно, радикальну нелюдськість нинішньої науки, що так приводить у захват?”⁴⁷. У шуканнях відповіді на нього, здається, допоможе ще одна теза П. Куліша: “... лоно, в яке увійшов дух Божий, як у найдостойніший із численних своїх храмів, очищене було тим світоглядом, який не доступний ні для цифри, ні для будь-якої кабалістики”⁴⁸. Отже, духовність протиставляється “кабалістиці”, тобто обчислювальній, піддатній обрахунку сумі певних відомостей, тому, що іменують інформацією.

Про те, як уявляв П. Куліш таку високу духовність, свідчить уже згаданий розділ “Хутірської філософії” під назвою “Іродова морока”, де головний герой – Козак, якого

присипляють, але він прокидається і перемагає нечисту силу. Увінчує цю містерію звернення до Правди: “Через те спромігся ворог козаків душити / Що ти мусила у Кривди в кайданах сидіти”⁴⁹. Таким чином, по суті духовність тлумачиться, згідно з давніми софіологічними традиціями, як мудрість, персоніфікована Софією. Тут збігаються екзистенціалізм і “хуторянство”.

Поетика периферії. Осуд Вавилону та його Вежі передбачає своєрідну морфологію культурного ландшафту, в основу якої покладено зіставлення центру та периферії. Тут П. Куліш знайшов оригінальний і незвичний ракурс. Це – ідея поетичного винаходу як основи мудрості, що відрізняє периферію на противагу центру. Ця ідея розвивається Кулішем в його історіософській концепції двох народів – орачів (ратаїв) та торгашів. Торгашество породжувало те, що Куліш позначив як теократію, а в свою чергу “напоумити торгових теократів було нікому. Кассандра в особі історика була в них, як і в нас, неможлива. Та зате існувала прамати історії, а отже, й філософії – поезія”, і саме тут пролягає нездоланна межа між обома цими первістками суспільства, оскільки “ратаї стосовно поезії стояли настільки ж вище над своїми торговими сусідами, як давні греки – над своїми завойовниками римлянами”⁵⁰. Подібну думку розвивав Гайдеґґер стосовно греків та римлян в античному світі: “Римське мислення переймає грецькі слова без відповідного їм рівнопочаткового досвіду того, що вміщено в цих словах. <...> З цього перекладу починаються витoki безґрунтя західного мислення”⁵¹. Римський та еллінський світи мають такі ж стосунки до поетичності, як місто та хутір у концепції Куліша.

Розвиваючи цю концепцію, П. Куліш відроджує давній образ поета – пророка, своєрідного відлюдника, пройнятого вищими ідеями – того, що позначалося латинським терміном *vates*. Звертаючись до свого уявного адресата, він наголошує: “По городах, Петре, між товариством блискучим є такі люде, що про користь та набуток байдуже, а все кудись далеко за край світу зазирають... Тих людей, Петре, поетами величають і в усьому їм потурають, бо вони

городянам не дають усім поживовіти”⁵². Проте водночас, в тому ж таки творі він відзначає деградацію поетичності в містах, на противагу сільській периферії, зумовлену тим, що “вже не народ править художниками, а блискуча купа людей легкодухих, котрі... не розуміють восторгів великої праці, кривавого поту за людське благо”⁵³. Саме завдяки збереженню поетичних здібностей у периферії, на противагу міському централізмові, відкривається ключ до розуміння фольклорної скарбниці, оскільки “наші звичаї народні – та ж сама історія народного духу нашого, що й народна дума, тільки не всякому, а вищому, поетичному погляду одкривається її краса і повага”⁵⁴. Отже, поетичність забезпечує творчу вищість периферії (“хутора”) над центром (“містом”).

Ця перевага поетичності виявляється, зокрема, у тому, що лише периферія забезпечує перманентність культурогенезу, тяглість, спадкоємність розвитку культури. Це демонструє Куліш на власному досвіді: “Порядок речей, що встановився у Малоросії після Хмельниччини й Виговщини, для нас ще тривав майже без змін... тож якби якийсь батуринський сердюк часів Мазепи ожив і прийшов у наше домашнє коло, він думав би, що проспав богатирським сном лише одну добу”⁵⁵. До мотивів збереження традицій саме в периферії автор “Хутірської філософії” звертається постійно: “Дозвольте взяти вас під руку, мій любий читачу; я поведу вас у давно забуту світом старовину. Ми, хуторяни, ходимо туди щодня”⁵⁶. Навпаки, уже в “Листах з хутора” наголошено, що місто відзначається патологічною мінливістю, яка межує зі зрадливістю й унеможливорює потрібну для творчості зосередженість: “Болить у них серце, у тих письменних і друкованих городян, що ми наук їх не знаємо; а про те сі добродії і забули, що на одну сотню років по п’ять раз вони од старої науки й словесності одцурувались і самі ще не знають, якої віри і якого смаку будуть перед смертю”⁵⁷, саме тому “хутір” постає як “затула од диявольської покуси – моди”⁵⁸. Наслідки такої суто міської зрадливості для культури катастрофічні, оскільки витрачаються й вичерпуються творчі сили: “Промантачились городяни на свої щотижня нові

моди, проїлись на свої ласощі”⁵⁹. Усвідомлення такого руйнівного ефекту урбанізації спонукає автора закликати: “Покиньте ж нас, будьте ласкаві, по хуторах про запас”⁶⁰. Інакше кажучи, критика урбанізму спирається на стратегію виживання – збереження “запасу”, захист від вичерпання, розтринькування сил у міській марноті.

Отже, уславлюючи периферію, Куліш, по суті, пропонує те, що лише під кінець ХХ ст. стали називати ресурсозберігаючою стратегією суспільного розвитку. Перевага такої стратегії відкрилася йому вже з аналізу сучасних йому подій війни поміж Прусією та Францією: “Централізм має сліпучу властивість”,⁶¹ – константував він на прикладі поразки Франції. Саме ламкість, уразливість центру на противагу збереженим ресурсам периферії – таким був висновок з досвіду недавніх подій. Цей висновок збігається за сенсом з твердженням М. Гайдеггера про вразливість структурованості взагалі: “Коли провідною робиться системність, завжди наявна можливість виродження, коли система стає... складеною з цеглинок системою”⁶². Таке перетворення “системи” в “системку”, власне, демонструє занепад централізованих імперій – зокрема, бонапартистської Франції. Навпаки, Німеччина, за Кулішем, “в тиші свого провінціалізму виробила свою державну велич... у поезії німецького серця”⁶³. Цей досвід периферійної потуги підсумовується справжнім звеличуванням поетичності як першоджерела національної сили, позаяк “тільки мірою поетичності народу й можна виміряти його здатність до моральної діяльності”, то й «німці довели своєю артилерією і стратегією, що математику знають не гірше від французів, але перемогли французів не перевагою точних знань, а перевагою тієї моральності, засадою якої є слова Шіллера: “Кожен пам’ятай свій найближчий обов’язок”»⁶⁴. У світлі такого витлумачення поетичності периферії як основи її могутності особливий підтекст вичитується й у відомому місці “Листів з хутора”, яке з поверхового коментування подається як визнання меншовартості: “...коли треба на щось, щоб одні люде, як от Ангеляне, попереду всіх ішли, то, мабуть, і те треба, щоб інші, як от ми, українські хуторяне,

позаду зоставалися”⁶⁵. Не рабська покора, а прихована погроза відчутна в цих словах, і про те, як реалізується ця погроза, свідчить фінал “Іродової мороки”, де запорожець, перемигши Ірода, виносить йому такий вирок: “Царюй, Іроде, довіку, з Кривдою своєю / І не знай, коли загинеш з родом і сім’єю. / Щогодини, щохвилини бунту сподівайся”⁶⁶. Це питомі мотиви “страшної помсти”, за відомим гоголівським образом, які тут постають в сенсі катастрофи централізму, приреченого на крах перед потугою периферії. Запорукою ж цієї потуги стає здатність до поетичного мислення, яка неминуче гине в централістських умовах.

Онтологія мови. Категорія поетичності, що пов’язується Кулішем з периферією, становить надзвичайно вагоме надбання української філософської думки ХІХ ст. Лише за півстоліття Гайдеггер у своїй уславленій промові в Римі 2 квітня 1936 р. на честь Гельдерліна сформулював подібну ідею про приховану потугу поезії – цього “найневиннішого з усіх зайнять”, за цитованим у цій промові окресленням Гельдерліна. “Слово поета – це, власне, витлумачення голосу народу”⁶⁷, – твердить Гайдеггер. Ця теза, суголоса наведеним міркуванням Куліша про “поетичний погляд”, якому відкривається сенс фольклору, спирається на думку про те, що поетична творчість – це не стільки створення чогось вигаданого, індиферентного до людського буття, скільки випробування самого цього буття. Порівнюючи поезію з грою, Гайдеггер указує на їх відмінності: “Гра, справді, з’єднує людей, але так, що кожна людина забуває про своє існування. Тим часом в поезії людина зосереджується на основі свого існування”⁶⁸. У свою чергу таке безпосереднє відношення поетичної творчості до людського існування зумовлене самою природою мови, що належить до невід’ємних компонентів буття людини як такої, до її онтологічної суті. Мова – це не засіб спілкування, а знаряддя складання людиною свідчень свого ества: “Людина стає тим, ким є, власне тоді, коли засвідчує власне існування”⁶⁹. Саме така онтологічна природа мови веде до її всезагальності: “Істотне слово мусить навіть зазнати спрощення, щоб стати зрозумілим і

перетворитися у власність всіх”⁷⁰. Ця думка про всезагальність слова також знаходить відповідність у Кулішевих ідеях: “Жодна думка не належить комусь із нас у виключну власність. Кожний новий гість людського духу приходить невідомо звідки, у всеозброєнні свого красномовства”⁷¹. Таким чином, розвиток думки про поетичність як джерело потуги в обох мислителів, Куліша і Гайдеґгера, підводить до тези про онтологічну природу мови як природи людського буття. Тут слід відзначити, що “ставлення до слова як до матеріального явища”, яке С. Єрмоленко знаходить, приміром, у Є. Маланюка⁷², закорінена власне в такій онтологічності мови. Водночас Кулішеві ідеї мають особливий історичний генезис.

Ці особливості наочно виявляються в такому промовистому документі, як “Зазивний лист до української інтелігенції” з “Хуторної поезії”: “По якомусь таємничому закону воскресіння замерших народностей, у Полтавщині, у Харківщині і, як бачимо, навіть у Чернігівщині мов на тій кобзі струна до струни, озвались один одному люде чужі і далекі між себе”⁷³. Такий “закон воскресіння”, що демонструється тут відродженням української мови, належить взагалі до одного з найістотніших компонентів того ідейного кола, в якому черпали своє натхнення сучасні Кулішеві мислителі. Для того, щоб упевнитися в глибокій закоріненості “закону воскресіння” в цьому ідейному колі, носіями якого були, зокрема, давні Кулішеві “братчики” з Кирило-Мефодіївського товариства, варто порівняти цитовані слова із таким уступом із “Книг буття українства” М. Костомарова: “А німка цариця Катерина, курва всесвітня, безбожниця, убійниця мужа свого, востанне доконала козацтво і волю, бо, одібравши тих, котрі були в Україні старшими, наділила їх панством і землями, надавала їм вільну братію в ярмо і поробила одних панами, а других невольниками. І пропала Україна. Але так здається. Не пропала вона, бо вона знати не хотіла ні царя, ні пихи, а хоч і був цар, та чужий, і хоч були пани, та чужі; а хоч з української крові були ті виродки, одначе не псовали своїми губами мерзеними української мови і самі себе не називали українцями”⁷⁴. Зіставлення обох уступів до-

зволяє виявити принаймні три ідеї, пов’язані між собою: по-перше, це ідея воскресіння, відродження того, що здається знищеним без вороття; по-друге, це теза про забезпечення такого відродження словом, що впливає з уже відзначеної вище його онтологічної, буттєвої природи; по-третє, нарешті, обидві ці ідеї передбачають розуміння мовної приналежності та відповідного вживання мови як втаємничення, ініціації в потаємний досвід народу, прихований у мовному кодї, та витлумачення самої мови як певної “криптографії”, потаємного шифру.

Ідея криптографії набула особливо виразного розвитку в “Зазивному листі”, де в старого Куліша наче повернувся молодечий запал часів Кирило-Мефодіївської конспірації. Виводиться ця ідея з попередніх двох – із “закону воскресіння” та онтології мови в їх взаємній сув’язі. Насамперед слід відзначити, що ідея “воскресіння”, взагалі санкціонована й сакралізована християнською традицією, у ХІХ ст. одержала додатковий імпульс розвитку, що походив з “філософії життя”, опертий на надбаннях біологічної науки. Ця ідея витлумачувалася як рівнобіжник до феномену так званого палінгенезу – відтворення прадавніх форм життя за найновіших умов. Саме в тих колах, де зароджувався рух кирило-мефодіївців, така паралель була особливо актуальною – досить згадати польське товариство так званих ресурекціоністів – “zmarłych wstancow” (дослівно “тих, хто повстає з померлих”), до якого був причетний, зокрема, М. Гоголь⁷⁵. Куліш цій ідеї палінгенезу надає євангельського тлумачення тим, зокрема, що антиукраїнські утиски прирівнюються до чину Ірода⁷⁶. Таке тлумачення втворює шлях і до онтології мови – знову-таки через євангельське “І Слово сталося тілом” (Іван, 1, 14). Звідси виводиться те, що можна було б назвати мовним парадоксом палінгенезу: “Одно тільки наше зосталось при нас – живе українське слово... Воно не зникне вже через те саме, що його тиснуть і гонять”⁷⁷. Тут розвивається те, що можна було б назвати євангельською тираноборчою стратегією громадянської непокори: “Коли гнатимуть в одному місті, нехай утікають до другого”⁷⁸. Як наслідок такої стратегії, власне, і скла-

дається принцип криптографії: “Слово наше ховалось тільки по невмирущих піснях та в тайниках наших сімей”⁷⁹. Водночас існують і реальні прообрази формування такої мовної криптографії у фольклорній практиці. В. Кушпет, дослідивши “лебійську мову” – потаємну мову кобзарів та лірників, дійшов висновку: “Усна старцівська “пошта” та об’язкове знання поводитрями кількох важливих слів урятувало не одну бандуру та ліру від поліцейського, а згодом міліцейського чобота, а старців від в’язниці”⁸⁰. Цього, вочевидь, не міг не знати Куліш, який збирав фольклор і щокроку стикався з практикою передавання традиції в лірницькому та кобзарському середовищі.

Думка про таємну мову проводиться і у вступі до “Хуторної поезії” – в “Історичному оповіданні”, назагал присвяченому історії кирило-мефодіївського руху: «Девізом нашого проповідування сталося “Буваймо невловимі як воздух”»⁸¹. З цими ідеями пов’язана й теза про мовну травму як одну з особливостей буття українства: “Наслідде незазваної старосвітчини, наша кохана мова, зосталася упослідженою вдруге”⁸², – пише Куліш про наслідки катастрофи початку XVIII ст. Відгомін ідей криптографії відчутний і в “Псалтирній псалмі”: “Ми думками те поле заволочим”, – починається вірш образом “мисленого поля”, у кінці ж стоїть риторичне запитання: “І що ж ми там для правнуків посієм / Коли й шептять одно одному не смієм?” Шепотіння як вираз утаємничення належить і до поезики замовлянь. Мова рідна, мова в тому втаємниченому сенсі тут подається саме як мова замовлянь, як мова магії – в даному разі магії воскресіння.

Нарешті про те, якої ваги Куліш надавав тим особливостям мовного розвитку, які можливі лише коли до мови ставляться як до криптографічної зброї, свідчить його лист до П. Капніста від 28.02.1857, присвячений обговоренню виключно однієї фонетичної деталі українських говірок: “Єри не наша літера... не говорим ми штаны, паны... прислухайтесь, то в тому нашому звуку більше почуєте звука э, ніж московське ы”⁸³. Українка, за Кулішем, “так вимовляє слово діло, діла, як і італієць або француз, говоря-

чи по руську. Те ж і з звуком ы (воли): нема тут ні ы московського, ні у польського”⁸⁴. Прикметним видається зауваження П. Куліша в листі до І. Пулюя від 22.05.1876 р. “Бувши і математиком, самі знаєте, що правдива поезія тільки в нехибному факті”⁸⁵. Згодом, як зазначить уже цитована С. Єрмоленко про творчість Євгена Маланюка “він, мабуть, знав і радість народження точного поетичного слова”, коли “ніби то звичний словесний образ набуває статусу мовно-естетичного знака національної культури”⁸⁶. Але ж точність, незамінність, непідробність слова – вимога, яку обстоювали, зокрема, французькі символісти – це та властивість, яка відповідає саме умовам шифру для втаємничених – чи то йдеться про мову упосліджених і гнаних, чи про “лебійську” мову “старцівства”, чи про символістський ідіолект. Ці лінгвістичні ідеї випередили свій час. Уже наш сучасник, письменник і мовознавець Дж. Толкін розвиватиме думку про так звану “вроджену мову” (native language), про материнську мову, з якою в людини все життя зберігаються інтимні, неподільні стосунки, у межах якої виражальність усіх мовних знаків глибоко вмотивована особистісним досвідом⁸⁷. Кожна людина формує свій мовний досвід на основі глибоко інтимних переживань. Цей досвід постає як втаємничення, як криптографія в сенсі Куліша.

Зі свого боку, поза межами “хутора” як моделі здорового суспільного світу мова зазнає деструкції внаслідок її онтологічної природи. Урбанізація насамперед спотворює мовний організм, позбавляє його вільного розвитку, так що “тії прогресисти... собі якусь неподобну мову в городах повишували”⁸⁸. Саме через слово борониться національний організм, і воно ж стає уразливим через чужинську освіту: “Оддаючи тоді в школи дітей, наші хуторяни все одно, що в москалі оддавали...”⁸⁹. Навпаки, в умовах “хутора” мова забезпечує національне відродження “Слово... сталося ядром нової сили..., а та нова сила – народність”⁹⁰. Не важко помітити, як ці думки виявляються суголосими відомим твердженням Гайдеґґера про національну гордість як основу для між-національного спілкування: “Взаєморозуміння на основі творчого здійснення історії...

передбачає небрежливу гордість кожного з народів”⁹¹.

Навпаки, хаос перемішування народів, їх перетворення на великоміську юрбу руйнує мову як основу буття. В умовах великоміської марноти “від усього цього вавилонського сповптворіння”, – зазначає Куліш, – “люди перестають розуміти один одного і з відчаю готові порозходитися в різні боки”, наводячи прислів’я “у город по гроші, а в село по розум” [виділено мною. – *І. Ю.-Р.*]⁹². Уже в ХХ ст. цей психологічний феномен буде названо “самотною юрбою”, Е. Дюркгейм упровадитиме поняття аномії – відособлення подрібнених особистостей, а Гайдеггер говоритиме про “знеособлену особистість”. Це все стало загальником екзистенціалізму. Зворотний бік такого розпорошення міської юрби – відчуження, що усвідомлюється як ідолотворення, коли “приписують духовність бездушному і розумність німому”⁹³. З цим пов’язаний розвиток “літературної індустрії”, що стає знаряддям одурення людини: “Всі ми стоїмо під зливою, від якої нікуди сховатися, під невпинною зливою друкованого слова...”, опиняючись “по коліна в грязюці, що зветься найновішою російською літературою”⁹⁴. Таким чином, мова постає як живий організм, уразливий до подібної “грязюки”, як буттєва основа людського ества. Такі погляди вочевидь суголосі тому, що згодом твердив Гайдеггер: “Відкритість та її буттєве здійснення – розуміння... входять до сутнісного визначення мови... Мовлення виявляється як висловлювана стурбованість світом”⁹⁵. Саме цю “стурбованість світом” відкрив світові Куліш, чия доктрина “хуторянства” цілком обґрунтовано може розглядатися як одна з перших форм екзистенціалізму.

¹ Юдкін-Ріпун І. Неокласицизм Максима Рильського як проблема морфології культури // Художні та наукові картини світу ХХ століття. – К., 2006. – С. 14–15.

² Шокало О. Провісник правди або добра вість од Пантелеймона / Куліш П. Моє життя. – К., 2005. – С. 16. Ідеться про унікальне видання: Куліш П. А. Хуторская философия и удаленная от света поэзия. С.Пб.: Общественная польза (1879). Автор цих рядків висловлює щиру вдячність Ростиславові Забашті, який є власником фотокопії одного з примірників цього видання і надав можливість ознайомитися з ним.

³ Куліш П. Хутірська філософія // Хроніка 2000. Наш край. – 1992. – № 2. – С. 78–89; 1993. – № 1–2 (3–4). – С. 83–86; 1993. – № 3–4 (5–6). – С. 104–127; 1993. – № 5 (7). – С. 70–80; 1993. – № 6 (8). – С. 139–154.

⁴ Ми користувалися такими виданнями: Куліш П. Хутірська філософія і віддалена од світу поезія. Переклав О. Шокало / Куліш П. Моє життя. К., 2007. – С. 139–381 [позначення у дальших посиланнях – Хутір... – *І. Ю.-Р.*]; Куліш П. Листи з хутора. – С.Пб., 1861. – 1, 2: Про городи і села; 3: Чого стоїть Шевченко як поет народний; 4: Про злодія у селі Гаківниці. (Компакт Бібліотеки Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України № 30755 [позначення у дальших посиланнях – Листи... – *І. Ю.-Р.*]); Куліш П. А. Хуторна поезія. – Л., 1882. [позначення у дальших посиланнях – Поезія... – *І. Ю.-Р.*].

⁵ Нахлік Є. Україна між сходом і заходом, Азією і Європою: погляд Пантелеймона Куліша / Пантелеймон Куліш. – Л.; Нью-Йорк, 2000. – С. 15.

⁶ Куліш П. Листи П. О. Куліша до Івана Пулюя (1870–1886 рр.) / Іван Пулюй. Пантелеймон Куліш. Подвижники нації. – К., 1997. – С. 257.

⁷ Хутір... – С. 221.

⁸ Там само. – С. 209.

⁹ Luckyi, George. Panteleimon Kulish. New York: Columbia University Press, 1983 – P. 167. (Boulder: East European Monographs CXXVII).

¹⁰ Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія: У 2-х т. – К., 2007. – Т. 1 – С. 462.

¹¹ Там само. – Т. 1. – С. 463.

¹² Там само. – Т. 2. – С. 22.

¹³ Там само. – Т. 2. – С. 26.

¹⁴ Хутір... – С. 159.

¹⁵ Там само. – С. 205.

¹⁶ Так, прийнятий у російських гімназіях словник Н. П. Макарова пропонує переклад слова санкюлот як “революционная сволочь” Див.: Макаров Н. П. Полный французско-русский словарь. – С.Пб., 1902. С. 955.

¹⁷ Листи... 1. – С. 7–8.

¹⁸ Листи... 2. – С. 25–26.

¹⁹ Подаємо цитату в перекладі на сучасну літературну мову за виданням: Вишенський І. Іоанна Мніха ізвіщеніє краткое... / Хрестоматія давньої української літератури. – К., 1967. – С. 124–125.

²⁰ Аввакум. Житие протоппа Аввакуума, им самим написанное и другие его сочинения. – М., 1960. – С. 262.

²¹ Листи... 2. – С. 27.

²² Там само. – С. 23.

²³ Там само. – С. 21.

²⁴ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993. – С. 219.

²⁵ Там само. – С. 219 – 220.

²⁶ Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М., 1991. – С. 105–106.

²⁷ Хутір... – С. 356, 369.

²⁸ Там само. – С. 220.

²⁹ Там само. – С. 144.

³⁰ Там само. – С. 146.

³¹ Там само. – С. 201.

³² Там само. – С. 201.

³³ Там само. – С. 222.

³⁴ Там само. – С. 210.

³⁵ Там само. – С. 211.

³⁶ Там само. – С. 146–147.

³⁷ Там само. – С. 147.

³⁸ Там само. – С. 148.

- ³⁹ Там само. – С. 149.
⁴⁰ Там само. – С. 152.
⁴¹ Там само. – С. 150.
⁴² Там само. – С. 150.
⁴³ Там само. – С. 151.
⁴⁴ *Хайдеггер М.* Положение об основании. – С.Пб, 1999. – С. 212.
⁴⁵ *Хайдеггер М.* Разговор... – С. 110–111.
⁴⁶ Листи... 1. – С. 6.
⁴⁷ *Хайдеггер М.* Работы... – С. 293.
⁴⁸ Хутір... – С. 249.
⁴⁹ Там само. – С. 198.
⁵⁰ Там само. – С. 235.
⁵¹ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. – С. 269.
⁵² Листи... 4. – С. 6.
⁵³ Листи... 2. – С. 25.
⁵⁴ Листи... 3. – С. 9.
⁵⁵ Хутір... – С. 157.
⁵⁶ Там само. – С. 229.
⁵⁷ Там само. – С. 5–6.
⁵⁸ Там само. – С. 18.
⁵⁹ Там само. – С. 2.
⁶⁰ Там само. – С. 16.
⁶¹ Там само. – С. 238.
⁶² *Хайдеггер М.* Работы... – С. 157.
⁶³ Там само. – С. 238.
⁶⁴ Там само. – С. 265.
⁶⁵ Листи... 1. – С. 15.
⁶⁶ Хутір... – С. 196.
⁶⁷ *Heidegger M.* Holderlin i istota poezji // Tworczość, 1976. – № 5. – С. 99.
⁶⁸ Ibid. – С. 98.
⁶⁹ Ibid. – С. 93.
⁷⁰ Ibid. – С. 94.
⁷¹ Хутір... – С. 154.
⁷² *Єрмоленко С.* Нариси з української словесності. К., 1999. – С. 209.
⁷³ Поезія... – С. 123.
⁷⁴ *Костомаров М. І.* Книги буття українського народу / Кирило-Мефодіївське товариство: У 3-х т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 167–168.
⁷⁵ “Що могло привабити Гоголя в ідеях ресурекціоністів? ... головною ідеєю “повсталих – з мертвих” було преображення на основі Євангелія” (*Михед П.* Слово художне – слово сакральне. – Ніжин, 2007. – С. 113).
⁷⁶ Поезія... – С. 125.
⁷⁷ Там само. – С. 128.
⁷⁸ Там само. – С. 132.
⁷⁹ Там само. – С. 135.
⁸⁰ *Кушпет В.* Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) К., 2007 – С. 170.
⁸¹ Поезія... – С. 10.
⁸² Там само. – С. 121.
⁸³ *Куліш П.* Вибрані листи П. Куліша, українською мовою писані. – Нью Йорк; Торонто, 1984 – С. 102.
⁸⁴ Там само. – С. 104.
⁸⁵ *Куліш П.* Листи П. О. Куліша до Івана Пулюя (1870–1886 рр.). – С. 223.
⁸⁶ *Єрмоленко С.* Нариси... – С. 210.
⁸⁷ *Соснин Е. В.* Дж. Р. Р. Толкин как филолог и философ языка (мифопоэтическая традиция в наши дни) // Вопросы филологии. – 2004. – № 3. – С. 94.
⁸⁸ Листи... 2. – С. 24.
⁸⁹ Листи... 3. – С. 4.
⁹⁰ Там само. – С. 18.
⁹¹ *Хайдеггер М.* Работы... – С. 233.
⁹² Хутір... – С. 144.
⁹³ Там само. – С. 152.
⁹⁴ Там само. – С. 154.
⁹⁵ *Хайдеггер М.* Прологомены к истории понятия времени. – Томск, 1998. – С. 270.

SUMMARY

One has not still invented an adequate key to interpret the philosophy of history of P. Kulish. It continues the tradition of anti-urban critics initiated in the Jeremiah's prophecy of the Holy Bible. An important role has played here the so called resurrectionist movement where the notions of the “philosophy of vitalism” were reinterpreted within the framework of the christian concept of revival. At the same time Kulish went ahead of his contemporaries so that the principal features of the philosophy of Heidegger appear for it can be attributed as a kind of early existentialism. Both Kulish and Heidegger are mutual as to the contraposition of periphery and the urban vanity. Both philosophers develop a skeptical attitude towards the concepts as to the exclusiveness of science and technology and the possibilities of progress as such. In particular they are put in confrontation towards the so called Kantian arithmocentrism which presupposes the orientation of cultural

development to mathematical models. They are also mutual as to the evaluation of poetry as the concentration and conservation of human creative powers. Poetical faculties are represented at them as a universal anthropological essence of human entity and not as a separate occupation. It is periphery and not urban environment that turns out to be a natural place of poetical attitude. One has to underline the concept of language as the initiation into a national historical experience that plays a particular role at the worldview both of Kulish and Heidegger, its primary source being the cryptography tradition of the so called secret dialects. Language worldview of each personality turns out to be a unique one being determined with the experience of maternal “native” language. It is due to the hidden state of the preservation of language as the mysterious device of thinking that the prerequisite for national revival arise in accordance with the ideas of resurrectionism.

ОЛЕНЬ У ПАЛЕОЛІТИЧНОМУ НАСКЕЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ФРАНКО-КАНТАБРІЙСЬКОГО РЕГІОНУ

Наталя Михайлова

Найважливішою проблемою дослідження пам'яток первісного мистецтва є проблема його інтерпретації. Основоположники вивчення палеолітичного мистецтва С. Рейнак та А. Бегуен пояснювали наскельні зображення як прояв "симпатичної магії"¹. А. Леруа-Гуран створив "структуралістську" концепцію, згідно з якою в палеолітичному живопису відображена бінарна опозиція жіночого та чоловічого начал². З 60-х років ХХ ст. з'явилися нові інтерпретаційні школи. До опанування первісного мистецтва дослідники почали залучати мистецтво Африки. Дж. Льюїс-Вільямс та інші прибічники "шаманістської" концепції вважають, що первісні малюнки є віддзеркаленням шаманських візій, які виникають у стані зміненої свідомості³. На думку Я. Шера, людям, які мали хист до малювання, у давнину приписували надприродні властивості, притаманні більш пізнім шаманам⁴. Згідно з Р. Фарстом, художня обдарованість є складовою шаманської харизми – саме шаманам належить право малювати на скелях, отже, палеолітичні митці також були шаманами⁵.

Первісне мистецтво, як відомо, мало синкретичний характер. "Образотворча діяльність, що виникла на межі між середнім та пізнім палеолітом, достатньо довго... була вплетена у синкретичний, нерозривний комплекс зародкових форм ритуально-міфологічної духовної культури"⁶. За висловленням Є. Оятевої, "єдність художніх образів, незалежно від того, в якій знаковій системі (образотворчій чи літературній) вони представлені, свідчать про єдність уявлень. Такий висновок знімає питання про правомірність використання предметів образотворчого мистецтва народів усього світу для

семантичної дешифровки зображень і реконструкції давніх уявлень"⁷. Первісна образотворча діяльність є знаковою системою, в якій закодовано міфоритуальні уявлення⁸. Мистецтво, нарівні з ритуалом, танцем, словом, мімікою, є засобом для втілення символічної структури міфу⁹. Процес створення зображень був частиною ритуалу, що повторювався з року в рік. Цим пояснюється їх багаторазове повторення і напластування, внаслідок чого утворювалися палімпсести на скелях чи на кам'яних плитках.

У цьому контексті ми проаналізували прояви символічного значення оленя в первісному мистецтві південного заходу Франції та півночі Іспанії періоду пізнього палеоліту (франко-кантабрійське мистецтво).

Франко-кантабрійське мистецтво, представлене в більше ніж 300 печерних пам'ятках, було розповсюджене, головним чином, у трьох областях: Кантабрійських горах (північ Іспанії), Піренеях та Дордоні (південний захід Франції), а також у Середземномор'ї (Сицилія). Видовий склад тварин, відтворених у печерних розписах та на виробих мобільного мистецтва цієї зони (визначені свого часу Б. Богаєвським як "пантеріон") охоплює майже всі види тварин, відомі первісним мисливцям¹⁰. Найчисельнішими є зображення коней та бізонів, яким передусім і приділяли найбільшу увагу дослідники¹¹. Олень був менш поширеним, утім, постійно присутнім персонажем франко-кантабрійського мистецтва.

На ранніх етапах пізнього палеоліту зображення оленів у мистецтві Франції та Італії, як правило, поодинокі. Зокрема, ранніми, за стилістичною періодизацією А. Леруа-Гурана та за видовою приналежністю, є

наскельні малюнки двох гігантських оленів (мегацеросів) у печері Пер-нон-Пер. Вони розміщені майже симетрично по обидва боки проходу найвіддаленішої частини печери¹². Примітно, що на одній зі сторін входу до печери також є голова оленя¹³. Попередньо відзначимо, що маркування важливих ділянок зображеннями оленів більш виразно простежується в інших печерах франко-кантабрійського регіону.

До ранніх етапів пізнього палеоліту належать також контурні зображення самиці й самця мегацеросів у печері Куньяк. Донедавна вважалося, що вони становлять гомогенну композицію¹⁴. Але радіовуглецевим датуванням (AMS метод) було встановлено, що верхівка горба самця оленя та лінія його спини мають дати 23610±350 р. т. та 22750±±390 р. т., тобто не виходять за межі довірчого інтервалу датування, а отже, намальовані одночасно. Натомість верхівка горба олениці має дату 25120±390 р. т., а лінія її спини – 19500±270 р. т. Таким чином, згідно з радіовуглецевим датуванням, первинна фігура самиці оленя була доповнена 1,5 тис. років потому зображенням самця і через шість тисяч років, на думку М. Лорбланше, ще додатково підновлена¹⁵. Така увага до зображень оленів може свідчити лише про пов'язаний з ними певний ритуал, який зберігався й повторювався навіть через надзвичайно тривалий час, а отже, про набуття оленем певного символічного статусу вже на ранніх етапах пізнього палеоліту.

Наприкінці пізнього палеоліту, у мадлені (15–10 тис. р. т.), за палеозоологічними даними, зростає значення північного оленя як об'єкта полювання у Франції¹⁶ і благородного оленя на півночі Іспанії¹⁷. На цей час припадає й переважна кількість зображень оленів у наскельному франко-кантабрійському мистецтві. А. Леруан-Гуран відзначав, що “кінець середнього мадлену з початком сильного холоду відразу відповідає і останнім прикрашеним печерам (Комбарель, Труа Фрер) і збільшенню поголів'я північних оленів”¹⁸. У мадлені олень стає також одним із домінуючих образів у зображеннях на виробах мобільного мистецтва¹⁹. Разом з тим зростання значення оленів як мисливської здобичі в мадлені здебільшого

не відповідає кількості зображень оленів у наскельному живописі. Така невідповідність, можливо, пояснюється браком точного датування наскельних зображень тварин, і відповідно неможливістю простежити реальне співвідношення між наскельними зображеннями й фауністичними рештками. Кореляція простежується лише в Сантандері (центральний регіон кантабрійської зони на півночі Іспанії), де в період мадлену залишки благородного оленя становлять 40 % фауни, що збігається з кількістю зображень цієї тварини – 39 %²⁰. Саме в цій місцевості розташовані печери, в яких високий символічний статус оленя простежується як у наскельному, так і в мобільному мистецтві (Альтаміра, Ель Кастілло, Хіменес, Ковальянос та ін.). У Сантандері, у печері Ель Джуйо, досліджено також надзвичайно цікавий сакральний центр, пов'язаний з оленем²¹. Отже, у період мадлену відтворення оленів у франко-кантабрійському мистецтві стають масовішими, що може свідчити про зростання сакральної значимості цих тварин.

Цю гіпотезу підтверджує стилістичний аналіз. Серед фігуративних зображень широко відомі реалістичні, художньо вишукані малюнки оленячих фігур (Фон-де Гом)²² (іл. 4: б). Водночас у печерах широко представлені парціальні зображення тварин, наприклад, у Ляско, Тейжа²³, (іл. 1: а, в), Альтаміра²⁴ (іл. 2). Роги часто бувають гіпертрофовані, з елементами декоративності (іл. 1: а, б). У печерах Середземномор'я, зокрема Гроті Байоль та Ербо, зображення гранично стилізовані, наближені до піктограм²⁵. Слід звернути особливу увагу на окремі відтворення оленячих рогів, як у печері Портель²⁶, наприкінці Осьового проходу в Ляско²⁷ (іл. 1: г). У Ніо овалоподібне заглиблення у стіні підправлене двома гіллястими знаками, що надає йому вигляду голови оленя анфас²⁸. Вірогідно, такий тип зображень є проявом, за Л. Яковлевою, “одного з класичних художніх принципів мистецтва пізнього палеоліту “зображення частини цілого””²⁹. За висловленням Е. Дюркгейма, “часткове варте цілого, воно має ті самі можливості, ту саму дієвість”³⁰. Відтворення лише голови тварини характерне для давнього анімалістичного мистецтва³¹.

У добу неоліту-бронзи скульптурні голови лося лісової Євразії, за С. Студзицькою, “виступають ключовим символом даної культури”³². Імовірно, графічне зображення голови оленя або оленячих рогів, як найбільш семантично важливої частини оленя, набуває значення візуальної формули, яка “переміщується разом з носіями даної культури у просторі і часі, іноді відходячи далеко від місця первинного зародження”³³. Утім, можливо, подібність між парціальними зображеннями оленів та лосів є типологічною і відтворює аналогічні стадії розвитку культури оленя на різних територіях.

У процесі стилізації відбувається спрощення образу реальної тварини до парціального зображення голови з рогами й, зрештою, окремих рогів, що, напевно, відбиває процес перетворення фігуративного зображення на піктограму (графему), тобто “абстрагування образу до символу”³⁴.

Значну кількість тонких гравіювань голів оленів було виявлено у віддалених камерах франко-кантабрійських печер. Можливо, палімпсести контурних малюнків є результатом ритуалів, що регулярно проводились у потаємних місцях, до яких допускалися лише обрані (до цієї теми ми повернемося далі). За висловом В. Кубарева, у петрогліфах російського Алтаю існують “фігури оленів, що виконані в одному стилі і перекривають один одного, це робилось навмисно, і, вірогідно, було продиктоване нормами незрозумілого нам ритуального дійства”³⁵. Відновлення наскельних малюнків з ритуальною метою практикується в австралійцях.

Подколки гравіювані фігури оленів чи їх голів мають прямі стилістичні аналогії в мобільному мистецтві, зокрема, в рисунках на оленячих лопатках та кам'яних плакетках у печерах Сантандеру³⁶ (іл. 3: а), що може свідчити про існування сталих іконографічних концептів. Багатозаровість малюнків на скелях та кам'яних плакетках, так само, як і багаторазове підновлення малюнків, на наш погляд, свідчить про тривалий час існування певних обрядових традицій.

Отже, у процесі міфоритуальної діяльності відбувається трансформація реалістичної подоби оленя на піктограму, яка стає символом тварини. Палімпсетність парціаль-

них зображень указує на існування довготривалих сталих ритуальних традицій вшанування оленя.

Тепер розглянемо особливості топографії образів оленя в печерах, яка вказує на сталий символічний статус цієї тварини. По-перше, це маркування визначних місць печер поодинокими зображеннями оленів чи оленячих голів та, по-друге, наявність окремих залів зі значною кількістю відтворень названої тварини.

До першої категорії свідочств належать образи оленів, що розміщені біля входів до печер, галерей та залів і прилеглих до них ділянок та / або в найвіддаленіших частинах печерних комплексів. Ця тенденція була простежена ще А. Леруа-Гураном за статистикою топографії сюжетів у печерах. Оленів він називав “тваринами входів та глибин”³⁷. Традиція маркування входів почалася, як відзначалось, ще в ранній період пізнього палеоліту. Зокрема, у печері Пернон-Пер у привходовій частині міститься малюнок голови оленя, а віддалений вузький прохід з обох боків маркують два олені мегацероси³⁸. Виразніше вона проявляється в *пізніший час*. У Ротонді печери Ляско олень з величними рогами представлений біля входу до Дивертикулу. Сам Дивертикул починається й закінчується знаками оленя – це протома оленя з фантастичними рогами на стелі біля входу і зображення великих оленячих рогів наприкінці переходу (іл. 1: а)³⁹. Фриз із п'яти оленячих голів становить єдину композицію на правому боці привходової частини Нефу тієї ж печери. За висловом А. Леруа-Гурана, цей фриз маркує закінчення великого ансамблю Переходу і Нефу⁴⁰ (іл. 1: в). Біля входу печери Хіменос фігурують самі образи оленів. У печері Вілляр олень означає перехід між залами D та E. У печері Габілли А. Леруа-Гуран окреслив на ділянках D–S “святинище, що обрамовується з обох боків зображеннями оленів”. У печері Пеш-Мерль олені прикрашають входову частину і становлять єдині зображення “осуарію” – найвіддаленішої ділянки⁴¹. Подібне маркування привходових і глибинних частин печер або їх окремих частин притаманне також низці інших печерних комплексів, зокрема Фон-Де-Гом. Дуже часто замість

оленів представлені парціальні зображення голів з рогами: Пер-нон-Пер, Ляско, Тейжа, Монтеспан Фон-де-Гом, Мас-д'Азіль⁴², причому роги часто гіпертрофовані, з елементами декоративності.

Отже, у багатьох печерах франко-кантабрійського регіону зображення оленів чи оленьчих голів з рогами відзначали місця підвищеної семантичної навантаженості (входи, перешийки та найвіддаленіші частини), які в бінарній системі координат "свої-чужі" первісного світогляду могли слугувати "**кордоном**" між світами⁴³.

Друга категорія топографічних проявів символічного значення оленів – це концентрація зображень оленів в окремих частинах печер, часто віддалених і важкодоступних. Таким місцем у печері Альтаміра є фінальна вузька галерея, яка має назву "конячий хвіст" і вважається найдавнішою в печері (іл. 2). Один із поворотів вузького коридору містить серію гравійованих оленів. Остання зона камери декорована гравійованнями ланей (іл. 3: а), стиль яких подібний до малюнків на оленьчих лопатках з Альтаміри, печер Кастілльо (іл. 3: б), Ель Джуйо, Раскано та Сьєро, та на "жезлі начальника" з Куева дель Пендо⁴⁴. У печері Труа Фрер, в одній із ніш "святинища", в якому міститься фігура оленеподібного "Чаклуна", розташована маленька камера, куди можна протиснутися лише плазом. У камері міститься велике "панно" завдовжки 1,2 м, що повністю складається з гравійованих фігур північного оленя⁴⁵.

Найвіддаленішою частиною печери Пеш-Мерль є так званий "Осуарій", в якому є лише три образи: самиці й самця оленів і найвигідніший рисунок оленя з величезними рогами, можливо, мегацероса. "Панно" з образами оленів розташоване у віддаленій частині печери Хіменас, композиція з оленьми є у привходовій частині печери Тейжа⁴⁶. Існує думка, що на "периферійних" місцях відображені "випадкові" мотиви⁴⁷. На наш погляд, більш вірогідно, що дальні та важкодоступні ділянки печер, за висловленням Е. Анаті – "місця одкровення"⁴⁸, використовувалися для особливо утаємничених ритуалів.

Таким чином, топографія зображень оленів у печерах Франко-Кантабрії свідчить про те, що концепт оленя відігравав значиму

роль у міфоритуальному комплексі місцевих мешканців в пізньому палеоліті.

Варто окремо спинитися на зооантропоморфній фігурі з оленьчими рогами, що міститься на чільному місці в печері Труа Фрер (іл. 4: а). Зображення так званого "Чаклуна" виконано в двох техніках: гравійовання та розпису, що опосередково вказує на особливу увагу до фігури. Імовірно й пізніше підновлення її. Перед нами синкретична істота, яка має людську поставу, звіриний лик, великі оленьчі роги, кінський хвіст, ведмежі лапи й підкреслений знак чоловічої статі (що характерно для більшості синкретичних зображень)⁴⁹. Існує думка, що "Чаклун" є замаскованою під оленя людиною, яка виконувала обряд плодючості, або шаманом. Для порівняння наводилися зображення сибірського шамана нового часу, серед атрибутів якого були оленьчі роги й ведмежі лапи⁵⁰. За іншою версією, антропозооморфна істота є втіленням тотемного предка⁵¹. У сучасній літературі проводиться диференціація між відтвореннями замаскованих людей та зооантропоморфних істот. Замасковані заради полювання або ритуалу мисливці мають бути вдягнені у шкуру⁵². Такими є людина-бізон з Габілли та рогата людина з Труа Фрер. На відміну від них "Чаклун" виглядає органічно, як "істота двозначного характеру", за визначенням Е. Дюркгейма⁵³. Його можна порівняти з людиною-левом із Баден-Вютенбергу⁵⁴. Підкреслений знак статі, можливо, свідчить, що істота втілює риси предка. Це міфічна істота, предок, медіатор між світами, покровитель тварин та людей. Може бути, саме цей образ став прототипом рогатого бога Цернунноса, який існував у пантеоні мешканців Європи в період бронзи-заліза⁵⁵. Численні свідчення про антропозооморфного предка людину-оленя відомі в міфології Північної Євразії⁵⁶.

Підсумуємо аналіз проявів сакрального значення оленя у франко-кантабрійському мистецтві. Незважаючи на малочисельність зображень оленів у порівнянні з іншими тваринами (бізоном та конем), образ оленя займав помітне місце в образному репертуарі мистецтва франко-кантабрійського регіону впродовж усього пізнього палеоліту. Про це свідчить фіксація уваги первісних

митців на семантично важливих частинах тварини – голові та рогах. Багаторазове повторення повних та часткових зображень оленів вказує на приналежність процесу візуального відтворення тварини до міфоритуальної діяльності. Семантичну значимість подоби оленя підтверджує топографічне розташування його у привходових і/чи найвіддаленіших ділянках печер, які могли слугувати “кордоном” між світами, або у важкодоступних ділянках, що, можливо, вказує на їх утаємниченість. Найпочесніше місце печери Труа Фрер відведено подоби зоантропоморфної істоти з оленячими рогами, що свідчить про існування в міфоритуальній свідомості палеолітичної людини зародків міфологічних уявлень про оленя-предка.

Сакральність оленя в палеолітичному суспільстві може бути підтверджена й іншими категоріями артефактів як Західної, так і Східної Європи. Зокрема, у пізньопалеолітичних печерах Уралу та Західної Європи було знайдено великі скупчення скинутих оленячих рогів. У печері Ель Джуїо, яка входить до системи печер Сантандеру, розташований ритуальний комплекс, який учені визнають за “святинище”, до якого входили рештки подрібнених оленячих кісток, оленячий ріг та зоантропоморфна кам’яна скульптура, подібна до численних антропоморфних скульптур з Альтаміри. Там само було виявлено оленячу лопатку з вигравіюваною ланню, іконографічно подібну до численних малюнків у мобільному та наскельному мистецтві⁵⁷. На пам’ятках доби неоліту та наступних епох відомі нагромадження оленячих черепів з рогами. Як роги, так і голови оленів з рогами використовувались у промислових (календарних) ритуалах відродження оленя у традиційних народів Сибіру та Півночі Європи⁵⁸.

За визначенням А. Байбуріна, ритуал є засобом встановлення гармонії у співвідношенні двох світів⁵⁹, для надання йому максимальної ефективності необхідний “парад знакових систем” (за В. Топоровим)⁶⁰, тобто “кодів”. Якщо в ритуалах певних народів “предметним” кодом виступають оленячі голови чи роги, то населенням франко-кантабрійського регіону був застосований “образно-візуальний” код – малювання оленячих голів

на стінах печер або на кам’яних чи кістяних плакетках.

Отже, у печерах франко-кантабрійського регіону так само, як і в сучасних їм печерах Західної Європи та Уралу, імовірно, відбувалися ритуали відродження оленів, які супроводжувалися складанням решток оленів у печерах і/чи малюванням на стінах печер голів, рогів або власне оленів.

¹ Reinach S. L'art et la magie // “L'Antropologie”, 1903. – Т. XIV.

² Leroi-Gourhan A. Prehistoire de l'art occidental. – Paris, 1965.

³ Lewis-Williams J. Cognitive and optical illusions in southern San rock art research // Current Anthropology, 1986. – 27(2) – P. 171–178.

⁴ Шер Я. А. Спорные вопросы изучения первобытного искусства // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 2(18). – С. 37.

⁵ Furst P. The roots and continuities of shamanism. // Stones, bones and skin. Ritual and shamanic art. Toronto. – 1977. – P. 13.

⁶ Шер Я. А. Спорные вопросы изучения первобытного искусства. – С. 37.

⁷ Оятева Е. И. Язык искусства // АСГЭ, 1988. – Вып. 33. – С. 142.

⁸ Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А. Мифы в камне // Мир наскального искусства. Сборник докладов международной конференции. – М., 2005. – С. 76.

⁹ Gallus A. Schematisation and symboling // Form in indigenous art. Schematisation in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe. – London, 1977. – P. 373.

¹⁰ Окладников А. П., Запорожская В. Д. Ленские писаницы. – М.; Ленинград, 1959. – С. 92.

¹¹ Леруа-Гуран А. Религия доистории // Первобытное искусство. – Новосибирск, 1971. – С. 89.

¹² Leroi-Gourhan A. Зазнач. праця. – P. 246, 349, fig. 282.

¹³ Там само. – P. 246.

¹⁴ Шер Я. А. Первобытное искусство: факты, гипотезы, методы и теория // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000 – № 2(2). – С. 81.

¹⁵ Там само. – С. 81.

¹⁶ Bahn P. Late Pleistocene economies of the French Pyrenees. // Hunter-Gatherer economy in Prehistory (New directions in archaeology). 1983. – P. 168–186.

¹⁷ Bailey G. Economic change in Late Pleistocene Cantabria // Hunter-Gatherer economy in Prehistory (New directions in archaeology). 1983. – P. 149–165.

¹⁸ Леруа-Гуран А. Религия доистории. – С. 83.

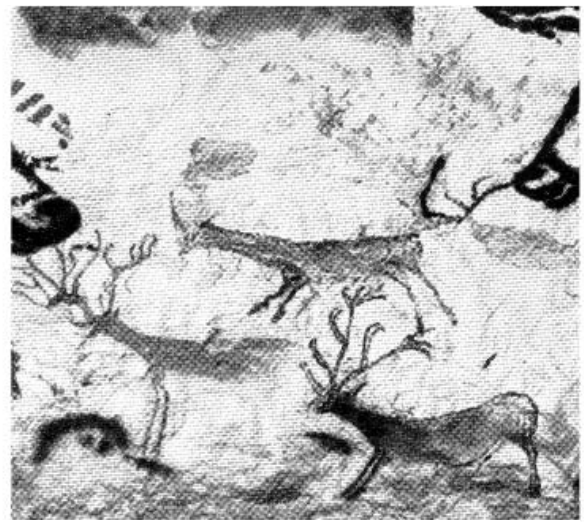
¹⁹ Sieveking A. Palaeolithic art and archaeology: the mobility evidence // Proceedings of the prehistoric Society. 1991. – V. 57. – P. 1–36.

²⁰ Rice P., Paterson A. Validating the Cave Art-Archaeofaunal Relationship in Cantabrian Spain // American Anthropologist, 1986. – V. 88. – N 3. – P. 94–99.

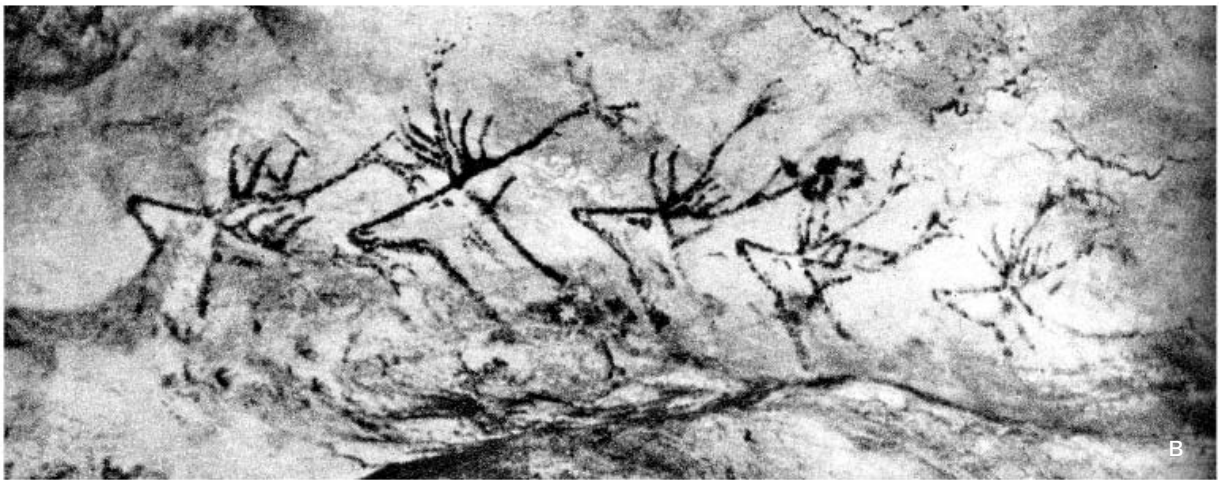
²¹ Freeman L., Gonzales Echegaray J. The Magdalenian site of El Juyo (Cantabria, Spain) – Artistic do-



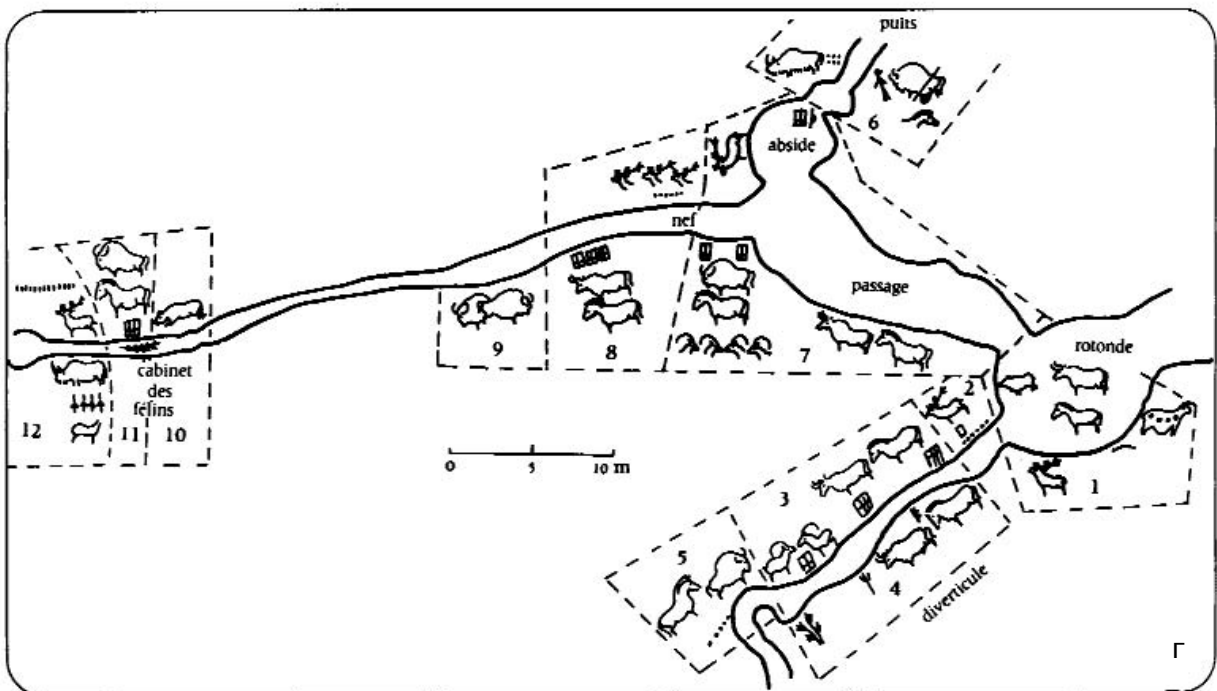
а



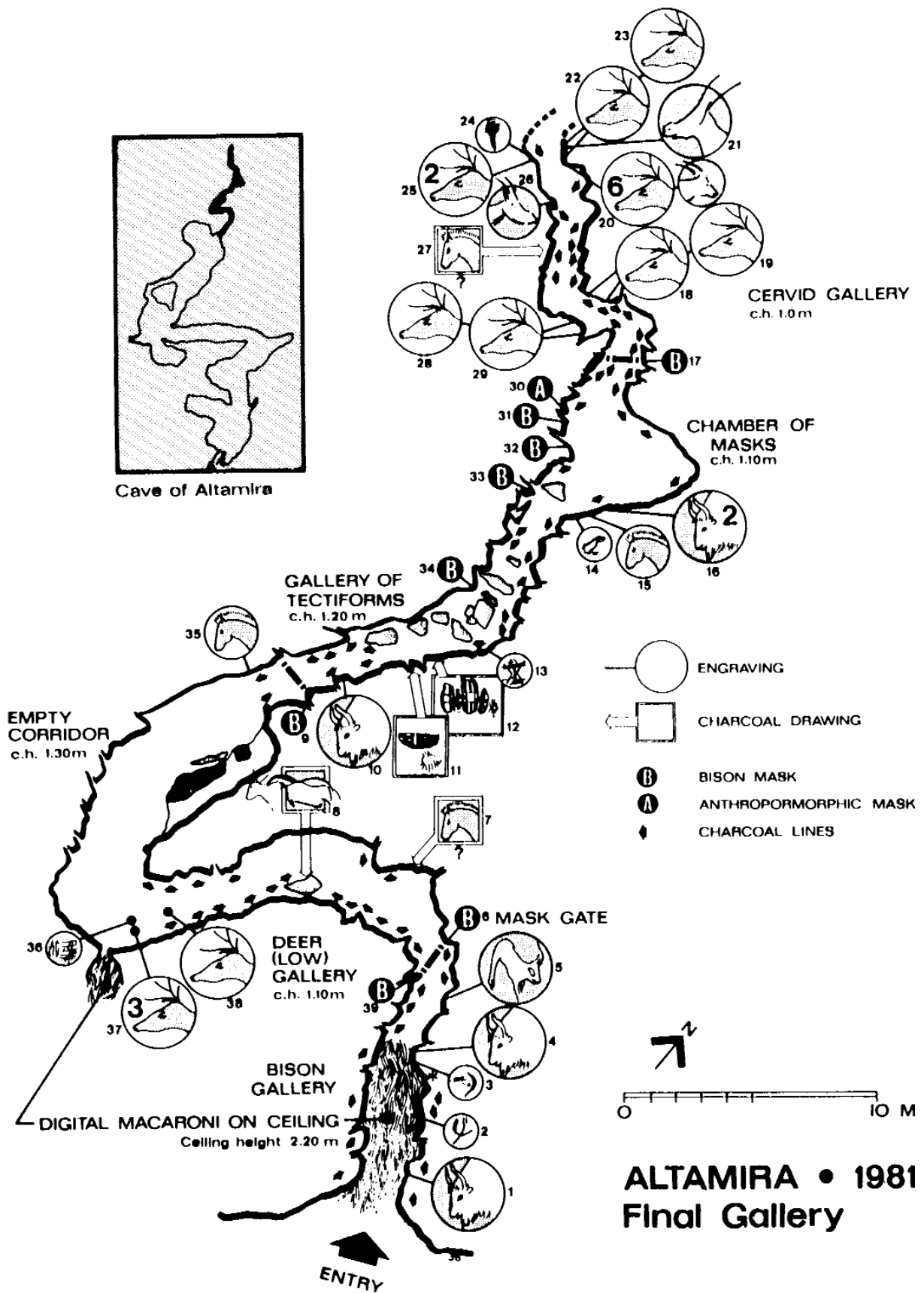
б



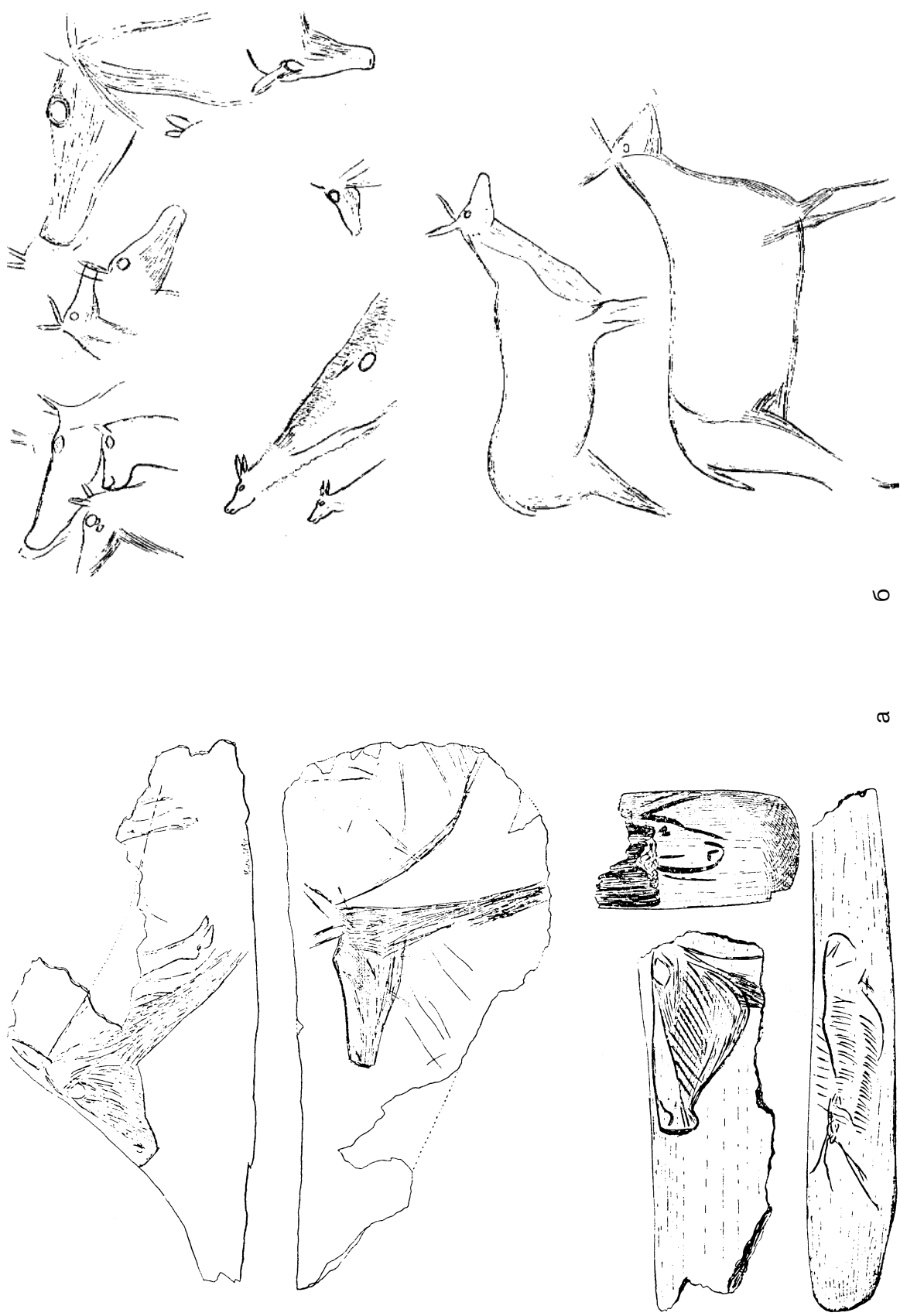
в



Іл. 1. План та наскельні зображення печери Ляско (за: Леруа-Гуран, 1965):
 а – олень на початку Дивертикулу; б – маленькі фігури оленів у Ротонді;
 в – олені на початку Нефу; г – план печери Ляско



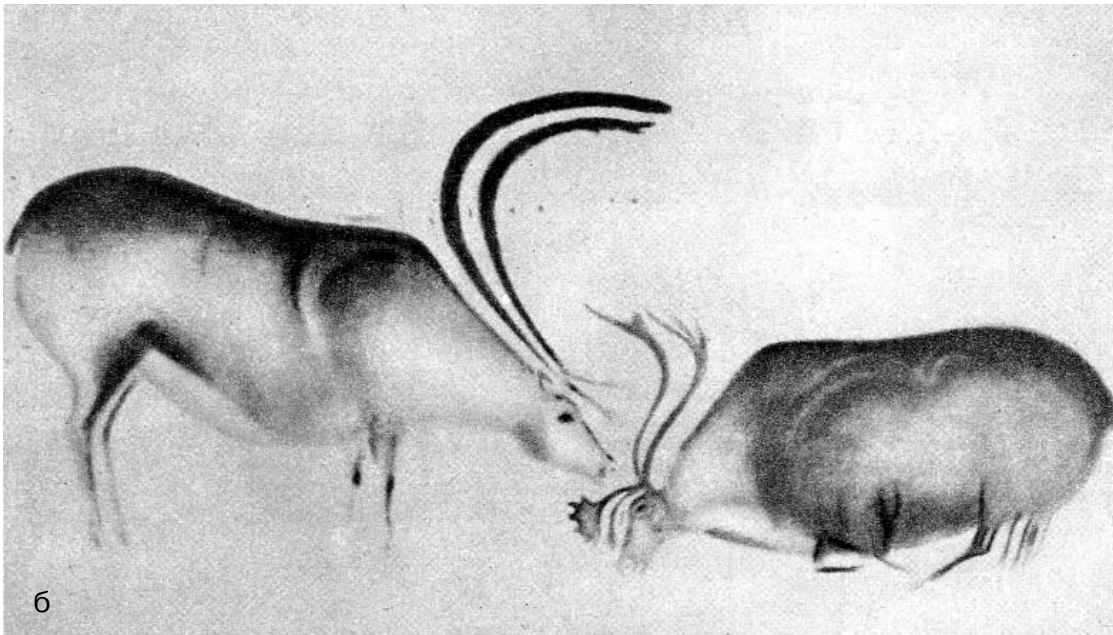
Іл. 2. План печери Альтаміра. Галерея “Конячий хвіст” (за: Quiros, 1991)



Іл. 3. Зображення оленів та ланей на: а – уламках оленячих лопаток з Альтаміри; б – стінах з Ель Кастілльо (за: Basch, 1979)



а



б

Іл. 4. Наскельні розписи: а – “Чаклун” з печери Труа Фрер (за: *Окладников*, 1967); б – олені з печери Фон де Гом (за: *Елинек*, 1982)

- cuments in context // *Bolletino del centro Camuno di studii preistorici*, 1995. – V. 28. – P. 25–43.
- ²² *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. – Прага, 1972. – С. 306. – Рис. 485.
- ²³ *Leroi-Gourhan A.* Prehistoire de l'art occidental. – P. 254, 281, 355, 357.
- ²⁴ *Quiros B.* Reflections on the art of the Cave of Altamira // *Proceedings of the Prehistoric Society*. – 1991. – V. 57. – Part 1. – P. 85.
- ²⁵ *Leroi-Gourhan A.* Зазнач. праця. – P. 327, 329, 411.
- ²⁶ Там само. – P. 393.
- ²⁷ Там само. – P. 255.
- ²⁸ *Абрамова З. А.* В пещерах Арьежа // *Звери в камне (Первобытное искусство)*. – Новосибирск, 1980. – С. 90.
- ²⁹ *Яковлева Л. А.* Образотворче мистецтво пізнього палеоліту (образ, композиція, ансамбль) // *Археологія*. – 1996. – № 3. – С. 53.
- ³⁰ *Дюркгейм Е.* Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії. – К., 2002. – С. 217.
- ³¹ *Студзицкая С. В.* Изображение лося в мелкой пластике лесной Евразии (эпоха неолита и ранней бронзы) // *Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции*. – С.Пб., 2004. – С. 25–31.
- ³² *Студзицкая С. В.* Некоторые проблемы изучения первобытного искусства (эпохи неолита и раннего металла) // *Проблемы первобытной археологии Евразии*. – М., 2004. – С. 246.
- ³³ *Шер Я. А.* Спорные вопросы изучения первобытного искусства. – С. 41.
- ³⁴ *Алексеев А. Н., Кочмар Н. Н., Пеньков А. В.* Архаичные пиктограммы в наскальном искусстве бронзового века Якутии // *Мир наскального искусства. Сборник докладов международной конференции*. – М., 2005. – С. 22.
- ³⁵ *Кубарев В. Д.* Древнейшие изобразительные памятники Монголии и Алтая. Проблемы хронологии и интерпретации // *Проблемы первобытной археологии Евразии*. – С. 236.
- ³⁶ *Basch M. A.* Los grabados de trazo multiple en el arte Cuaternario Espanol // *Altamira symposium*. – Madrid-Asturias-Santander, 1979. – P. 27–73; *Окладников А. П.* Утро искусства. – Ленинград, 1967. – С. 43.
- ³⁷ *Leroi-Gourhan A.* Зазнач. праця. – P. 441–446, 259.
- ³⁸ Там само. – P. 246.
- ³⁹ Там само. – P. 255.
- ⁴⁰ Там само. – P. 255.
- ⁴¹ Там само. – P. 259, 260, 263, 269.
- ⁴² Там само. – P. 246, 254–255, 281, 260, 293, 310–311, 312.
- ⁴³ *Байбурин А. К.* Ритуал: свое и чужое // *Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры*. – Ленинград, 1990. – С. 9, 11; *Петрухин В.* Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры // *Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии*. – М., 1986. – С. 16.
- ⁴⁴ *Quiros B.* Reflections on the art of the Cave of Altamira // *Proceedings of the Prehistoric Society*. – P. 88.
- ⁴⁵ *Абрамова З. А.* В пещерах Арьежа. – С. 81.
- ⁴⁶ *Leroi-Gourhan A.* Зазнач. праця. – P. 264, 308–310, 269, 281.
- ⁴⁷ *Филиппов А. К.* Основные проблемы исследования изобразительного искусства в палеолите // *Мир наскального искусства*. – С. 260.
- ⁴⁸ *Anati E.* World rock art. The primordial language // *Bolletino del centro Camuno di studii preistorici*, 1993. – V. 27. – P. 28.
- ⁴⁹ *Окладников А. П.* Утро искусства. – С. 82.
- ⁵⁰ *Богаевский В. Л.* К вопросу о значении изображения так наз. “Колдуна” в “Пещере трех братьев” в Арьеже во Франции // *СЭ*. – 1934. – № 4 – С. 34–73; *Семенов Ю. И.* Как возникло человечество. – М., 1968. – С. 291; *Столяр А. Д.* Происхождение искусства. – М., 1985. – С. 290; *Clark G.* Excavations at Starr Carr. – Cambridge, 1954. – P. 169.
- ⁵¹ *Токарев С. А.* Ранние формы религии. – М., 1964; *Анисимов А. Д.* Исторические особенности первобытного мышления. – Ленинград, 1971. – С. 73; *Абрамова З. И.* Изображение человека в палеолитическом искусстве Европы. – М.; Ленинград, 1966; *Окладников А. П.* Утро искусства. – С. 82.
- ⁵² *Ucko P., Rosenfeld A.* Anthropomorphic representations in Palaeolithic Art // *Santander Symposium. Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistorico*. – Santander-Madrid, 1972. – P. 204; *Street M.* Jager und schamanen. Bedburg-Konigshoven ein wohnplatz am Niederrhein vor 10000 Jahren. – Mainz, 1989. – P. 53.
- ⁵³ *Дюркгейм Е.* Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії. – К., 2002. – С. 223.
- ⁵⁴ *Street M.* Jager und schamanen. Bedburg-Konigshoven ein wohnplatz am Niederrhein vor 10000 Jahren. – Mainz, 1989. – P. 52.
- ⁵⁵ *Ross A.* Pagan Celtic Britain. – London, 1964. – P. 176–197.
- ⁵⁶ *Чарнолуцкий В. В.* Легенда об олене-человеке. – М., 1965. – С. 1–137.
- ⁵⁷ *Freeman L., Gonzales Echegaray J.* The Magdalenian site of El Juyo (Cantabria, Spain) – Artistic documents in context // *Bolletino del Centro Camuno di Studii Preistorici*, 1995. – V. 28. – P. 25–43.
- ⁵⁸ *Михайлова Н. Р.* Святылища Півночі Євразії як аспект культу оленя / у дріцї.
- ⁵⁹ *Байбурин А. К.* Семиотические аспекты функционирования вещей // *Этнографическое изучение знаковых средств культуры*. – Ленинград, 1989. – С. 83.
- ⁶⁰ *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // *Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках*. – М., 1988. – С. 18.

SUMMARY

There cult of the deer was widespread in traditional societies of deer hunters. The most important evidence supporting a deer cult in traditional societies are the totemistic and cosmological myths and rituals, connected with the reproduction and regeneration of the deer, the ancestor of people and deer. There are evidences of the sacral significance of the deer in the Palaeolithic Franco-Cantabrian rock art. The process of the depictions was the part of ritual activity of primeval hunters. The evidences of the rituals are the refreshing and repeating of the deer pictures (palimpsest), partial depictions of the deer's head or antlers, which can serve the pictograms

(symbols). There are topographic evidence of the deer's sacral significance. The deer's depictions marked the entrances, borders of the chambers and the remote places of the caves – the places of great sacral importance, which served the “borders between the worlds”. The deer had the role of the mediator between people and animals. Deer's depictions were concentrated, also, in the difficult of access parts of the caves, which can be the evidence of the secret rituals held there. The picture of the antlered “Sorcier” in the honorable place of the Trois Freres Sanctuary is the evidence of the totemistic believing into the deer-ancestor in the Palaeolithic society.

РОЗПИСИ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ ДОБИ ПЕТРА МОГИЛИ: ПРОБЛЕМАТИКА Й ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аліна Кондратюк

Церква Спаса на Берестові (іл. 1–6) – унікальна пам'ятка в комплексі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Уже більш ніж півтора століття цей храм у полі зору наукової громадськості. З середини XIX ст. й донині інтерес до нього невпинно зростає. Однак стан дослідження його стінопису 40-х років XVIII ст. не можна вважати задовільним. У жодній із чисельних публікацій, присвячених малярству храму доби Петра Могили, не було чітко окреслено проблематики вивчення пам'ятки. Тому спробуємо зробити це – презентуємо комплексну картину аналізу могилянських розписів у XIX–XX ст. і в цьому контексті означимо основні проблеми й найперспективніші, на наш погляд, шляхи їх вирішення.

Тривалий час науковців цікавив архітектурно-археологічний аспект дослідження пам'ятки. У XIX – першій половині XX ст. лише деякі вчені торкалися проблематики вивчення її розписів. Здебільшого це робилося побіжно. Чи не основним у той час поставало питання атрибуції стінопису: далеко не одразу було з'ясовано, що існуючий у храмі ансамбль малярства виконано на початку 40-х років XVII ст.

Серед учених XIX ст. було багато прихильників тієї думки, що Спасо-Преображенський храм є пам'яткою доби Володимира Хрестителя. Так вважали, зокрема, М. Берлінський¹, Н. Самойлов², М. Максимович³, Н. Сементовський⁴, а згодом – О. Павлінов⁵, Ф. Шміт⁶, Г. Лукомський⁷ та деякі ін. Визнавці цієї гіпотези особливо пошквалилися в 60-х роках XIX ст., коли під шаром нового олійного запису на стінах храму було знайдено досить добре збережений фресковий розпис. Багато дослідників також пов'язували цей живопис з добою Володимира (або принаймні Ярослава).

Одним із тих, хто піддав справедливому сумніву таке датування храму і його малярства, був І. Лашкар'єв⁸ – вельми компетентний у той час знавець київського зодчества.

Цього ж погляду дотримувався й відомий дослідник XIX ст. П. Лебединцев. У його невеликій розвідці “Спас на Берестове”, вміщеній у часопису “Киевская старина”⁹, коротко викладено історію пам'ятки, перераховано літописні згадки про неї, поійменовано ігуменів храму домонгольської доби. Автор зазначає також, що твердження про будівництво храму св. князем Володимиром не відповідає дійсності, позаяк про церкву не згадується в літописах до 1072 р. і ніде взагалі не говориться про те, що її фундатором був Володимир. Тому, на його думку, будівничим Спаського храму варто вважати князя Володимира Мономаха¹⁰. Далі в розвідці йдеться про відновлення храму Петром Могилою і про новий розпис, “виконаний перстами грецьких художників”¹¹. Відзначається факт проведення на початку XIX ст. у церкві ремонтних робіт і будівництва в 1814 р. біля неї кам'яної дзвіниці й наголошується, що тоді ж “увесь могилянський і стародавній фресковий живопис перемазаний грубим малярством із чорним тлом”¹². Реставраційні й відновлювальні роботи відбувалися у храмі й протягом XIX ст.¹³ Дослідник згадує про некрополь Спаської церкви, однак ніяких імен при цьому не називає¹⁴. У кінці статті перераховуються вкладні речі до храму й наводяться супровідні написи до них¹⁵.

Видатний учений, секретар Київського Церковно-Археологічного товариства М. Петров також дотримувався думки, що розписи церкви було виконано в 40-х роках XVII ст. Він присвятив Спасо-Преображенському храму кілька публікацій, скажімо, про Спаський храм він згадує у своїй монографії “Историко-топографические очерки древнего Киева”¹⁶. Дослідник означив топографію церкви, виклав історію її зведення й руйнацій. Тогочасні новіші дослідження дали йому змогу стверджувати, що від стародавньої церковної споруди вціліла лише західна частина з двома приділами по боках: в одному

з них, південному, були сходи, в другому, північному – хрещальня або ризниця¹⁷. Далі в публікації йдеться про відбудовчі й відновлювальні роботи за часів Петра Могили і про новий розпис храму. Згадується також про прибудову до церкви в 1814 р. кам'яної дзвіниці і про реставрацію стінопису храму в 1863–1865 рр.¹⁸

Таким чином, з кінця XIX ст. поступово утверджувався погляд стосовно виконання ансамблю розписів церкви Спаса в добу Петра Могили. До того ж у самому храмі над дверним прорізом до нартексу є ктиторський напис грецькою мовою (іл. 1). Цей текст недвозначно вказує на 1644 р., як на дату завершення відновлювальних і живописних робіт в інтер'єрі. Але донині залишається нез'ясованим другий аспект атрибуційної проблеми – питання щодо виконавців розписів могилянської доби.

Уже в XIX ст., після публікацій І. Лашкарьова¹⁹ і М. Петрова²⁰, стали вважати, що розписи інтер'єру Спаського храму виконано афонськими майстрами. На користь цієї думки начебто свідчив той самий дарчий напис 1644 р., уміщений над дверним прорізом до нартексу церкви. У ньому зазначається, що, за сприяння Петра Могили, церкву було розписано “перстами греків”. Цієї думки, зокрема, дотримувався відомий український мистецтвознавець початку XX ст. К. Шероцький. Він зауважував, що розквіт грецького малярства в умовах турецької неволі міг якнайповніше виявитися лише на Святій Горі. Отже, виконавцями малярства в церкві Спаса були майстри саме з Афону²¹.

Так само вважали й деякі вітчизняні вчені другої половини XX ст. Зосібна, видатний дослідник, доктор мистецтвознавства Г. Логвин у двох своїх монографіях “Киев” 1960 і 1982 рр. підкреслював, що існуючий у храмі розпис був виконаний грецькими майстрами з Афону в 1642–1644 рр.²² Про це ж писав С. Кілессо в монографії “Киево-Печерская лавра”²³. На цьому наполягав і відомий дослідник П. Жолтовський²⁴.

Проте ситуація з виконавцями розписів виявилася набагато складнішою.

Незабаром виник й інший, цілком протилежний погляд. Зокрема, учений Д. Антонович припускав, що храм розписаний “в ста-

рих українських традиціях”, які лише вважалися грецькими. Навіть сам вислів, що малярство зроблено “перстами греків”, треба розуміти в тому сенсі, що намальовано в старому, так званому “грецькому” складі, себто в старих українських традиціях декоративно-стилізованого малярства²⁵.

Такого погляду притримувався й сучасний мистецтвознавець і реставратор Л. Скоп. Він писав про національну самобутність розписів могилянської доби і їхню генезу виводив зі старовинних українських зразків. Дослідник вважав також, що стінописи Спаського храму ідейно й композиційно споріднені з виконаними майже в той самий час розписами Свято-Духівської церкви в Потеличі (1620–1940-і рр.) і Воздвиженської церкви в Дрогобичі (1610-і рр.). Грецький вплив, на думку Л. Скопа, виступає в київському храмі лише як своєрідне культурне тло²⁶.

З цього приводу одразу хотілося б зауважити, що, попри оригінальність і самобутність, розписи дерев'яних храмів Потелича і Дрогобича все ж таки є народними примітивами, у той час, як київську церкву Спаса розписували, безперечно, високопрофесійні майстри. Тому порівнювати ці пам'ятки, на наш погляд, є взагалі некоректно.

Сьогодні навряд чи хто буде заперечувати приналежність стінопису Спаського храму 40-х років XVII ст. до традиції поствізантійського малярства. Проте доказів участі в їхньому виконанні майстрів саме з Афону немає, і діапазон дослідницьких думок з приводу вирішення цього питання досить широкий. Існує також погляд, що стилістично деякі з цих розписів нагадують роботи болгарських майстрів²⁷.

Останнім часом виникла гіпотеза, що авторами Спаських фресок є православні грецькі емігранти, котрі жили в суміжних до турецьких Балкан православних державах – Молдові та Валахії²⁸. Нам особисто таке бачення видається досить переконливим. Але це питання вимагає ґрунтовного дослідження і насамперед – проведення достеменного стилістичного аналізу.

Дослідниками XIX – початку XX ст. завдання здійснити розгорнутий стилістичний аналіз навіть не ставилося. У публікаціях

цього періоду в кращому разі згадувалися окремі сюжети (як наприклад, у праці М. Петрова “Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви”)²⁹.

Дослідження радянської доби, зокрема згадані праці Г. Логвина, дали змогу точніше визначити особливості композиції й декорації храму. Так, у першому варіанті його монографії “Киев”³⁰ (яка вийшла друком до відкриття славнозвісної давньоруської фрески) міститься архітектурно-археологічний опис Спаської церкви³¹. У загальних рисах охарактеризовано наявний на той час ансамбль малярства. Розписи, як зазначалося, було приписано майстрам з Афону³².

У другому варіанті монографії, виданому 1982 р.³³, учений доповнив викладену раніше інформацію про пам’ятку. Він згадав про нещодавно відкритий розпис XII ст. і проаналізував його³⁴. Г. Логвин проаналізував також малярство доби Петра Могили, хоча й доволі стисло. Він підкреслив, що майстри дуже добре пов’язали композицію фресок з архітектурою інтер’єру, перекритого зірковим нервюрним готичним склепінням³⁵ і зауважив, що, поряд із традиційною умовністю, в стінопису відчутний вплив західноєвропейського мистецтва раннього італійського Відродження. Це помітно не тільки в загальному колориті розписів, але й у тлумаченні окремих деталей³⁶.

Серед усього ансамблю розписів храму 40-х років XVII ст. найбільшу увагу вітчизняних дослідників радянського періоду привертала композиція “Моління” з портретним зображенням Петра Могили.

Відомий мистецтвознавець В. Овсійчук у загальній праці “Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.”³⁷ зробив певні зауваження з приводу стилю розписів Спаса на Берестові, відзначив реалістичніше, у порівнянні з живописом попереднього періоду, тлумачення побуту, різних аксесуарів, окремих типів. Ці риси пов’язані не з місцевою еволюцією художніх смаків, а з традиціями раннього італійського Відродження, своєрідно асимільованого афонськими майстрами. В. Овсійчук зауважив також глибину портретної характеристики у ктиторській композиції “Моління” (“Дарунок Петра Могили”)³⁸.

Видатний дослідник П. Жолтовський у своїй ґрунтовній монографії “Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.”³⁹ присвятив церкві Спаса кілька сторінок. Він звернув увагу на відносно добру збереженість стінопису XVII ст., хоча й зауважив його пізніші поновлення. Систему розписів храму проаналізував у загальних рисах. П. Жолтовський писав, що майстри прагнули дотримуватися схеми і стильових засад традиційних монументальних розписів⁴⁰.

Дослідник наголосив також на основних проблемах, що виникли при виконанні стінопису: “Головна трудність полягала в тому, що в храмі не було центральної бані, в якій композиційно повинен зосереджуватися увесь храмовий розпис. Тому цей композиційний вузол було перенесено на склепіння вівтарної частини, розділене нервюрами на окремі поля з колом у центрі. В цьому колі наче в круглій бані вміщено зображення Христа-вседержителя, довкола його розміщені постаті апостолів та ангелів. У зображеннях апостолів використано досить сміливі ракурси, пристосовані до вигнутої поверхні вівтарних склепінь, на яких був уміщений той цикл зображень, що за традицією повинен знаходитися в бані храму та на його парусах”⁴¹.

Аналізуючи стилістику малярства могилянської доби, П. Жолтовський підкреслив явний традиціоналізм цього живопису. Ця риса, на його думку, ставала особливо виразною при порівнянні із сучасним йому станковим іконописом. Водночас учений відмітив і нові риси, насамперед у тлумаченні обличчя: “Обличчя, всупереч плоско зображеним фігурам, у багатьох випадках пластично модельовані за допомогою світлотіні. В такий спосіб мальовано обличчя архангела Михаїла. Серед інших зображень привертють увагу майстерно виписані обличчя зосередженого Меркурія, аскета і містика Кирила Александрійського, сповнене життя, енергійне, мужнє і разом з тим жорстоке обличчя Афанасія Александрійського”. У цілому П. Жолтовський зазначав, що, незважаючи на певні риси нового, спасоберестовський живопис є явищем консервативним, на тлі розвитку тогочасного іконопису – навіть архаїчним. Так само, як і В. Овсійчук,

окрему увагу він приділив портретному зображенню Петра Могили у ктиторській композиції нартекса⁴².

П. Жолтовський зробив зауваження щодо колориту розчищеної частини Спасо-Берестовського розпису XVII ст., відзначивши, що в київській церкві він дуже напружений і динамічний. Ця динаміка виникає також внаслідок енергійної прорисовки складних контурів фігури та драпіровок одягу. У колориті загалом переважають червоно-брунатні та темно-зелені тони. Фарби глибокі, але значною мірою приглушені, без різких яскравих плям⁴³.

Певною якісною зміною у процесі дослідження пам'ятки можна вважати праці, які з'явилися зовсім нещодавно. Це, зокрема, розвідки польського вченого В. Делюги⁴⁴, який намагався презентувати стінопис церкви Спаса в досить незвичному ракурсі. Найперше цей дослідник дбав про те, щоб створити для пам'ятки широке культурне тло. Він змалював ситуацію, що склалася в духовному житті Києва в першій половині XVII ст. й наголосив, що доба Петра Могили – це період щільних дипломатичних і культурних контактів між Річчю Посполитою та Молдовою. Призначений у 1633 р. королем Владиславом IV на посаду київського митрополита, Петро Могила доклав багато зусиль для розвитку шкільництва, друкарства не тільки в Києві, але і в Яссах⁴⁵.

Паралельно В. Делюга охарактеризував духовне й культурне життя в Яссах у цей самий період. Він відзначив, що в Яссах, де господарем тоді був Василе Лупу, було збудовано багато святинь. В архітектурі багатьох із цих храмів помітні елементи українського бароко (зокрема, церква Св. Теодора, Св. Деметрія, церква монастиря Агапіа та ін.). Учений зауважив також певні стилістичні аналогії між розписами Спаської церкви та стінописом інших храмів Південної Буковини й Молдови (стінопис церков в Борешті, Нямці, Каушанах та ін.)⁴⁶. Як зазначалося попереду, авторами фресок церкви Спаса В. Делюга вважав православних грецьких емігрантів, котрі проживали в Молдові та Валахії⁴⁷.

Доказів щодо тісних культурних і мистецьких контактів між Україною і Молдовою

в XVI–XVII ст. маємо досить багато. Про молдавсько-українські культурні й мистецькі зв'язки в XVI–XVII ст. писали ще дослідники радянської доби, особливо ті, що мали змогу вивчати праці румунських колег. При цьому залучався й російський фактор.

Скажімо, молдавський дослідник Л. Чезза у своїй праці “Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве”⁴⁸ наводив кілька фактів запрошення російських малярів для розписів церков Молдови за часів правління Василе Лупу. Зокрема, було зазначено, що в Яссах до 1642 р. працювали живописці Дейко Яковлев і Пронко Нікітін⁴⁹.

Варто запам'ятати ці факти, позаяк яські розписи, виконані в означений період, мають, на наш погляд, незаперечну стилістичну близькість зі стінописом церкви Спаса на Берестові.

Цей самий учений зазначав, що за часів Василе Лупу підсилюються культурні й мистецькі зв'язки Молдавії зі Львовом. Коштом цього господаря у Львові було реставровано церкву Св. Параскеви (заснована 1607 р.). Василе Лупу подарував церкві гарний іконостас у молдавському стилі⁵⁰. У 1631 р. господарем Александру Лепушняну була споруджена у Львові Успенська церква. У церемонії хрещення брали участь російські бояри. Л. Чезза нагадує, що саме в цій церкві 1633 р. був рукопокладений у митрополити Петро Могила. Там само наведено й інші факти, що свідчать про постійний культурний обмін України й Молдови⁵¹. Отже, ми можемо певним чином уявити історичний контекст для стінопису Спасо-Берестовського храму.

З метою відтворити культурне тло для цієї пам'ятки слід також залучити праці Л. Міляєвої, присвячені духовному середовищу Києва 30–40-х років XVII ст. Зокрема, особливої уваги заслуговує цитована попереду стаття відомої дослідниці “Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст.”⁵² У цій праці Л. Міляєва майже не торкалася українсько-молдавських культурних і мистецьких зв'язків XVII ст. і вважала, що, попри певну архаїчність манери виконання, фрески церкви Спаса на Берестові загалом відбивають стилістику поствізантійського малярства XVII ст.⁵³

Але там-таки було поставлено ще дві проблеми. Перша – про можливу причетність до виконання спасоберестовських розписів українських майстрів⁵⁴. (Зауважимо, що цієї теми вже торкався В. Антонович у цитованій вище праці⁵⁵, Л. Скоп⁵⁶ та деякі інші дослідники).

Водночас підіймалося питання про можливу участь у відновленні Спасо-Преображенського храму італійського живописця й архітектора Октавіано Манчіні. Цей митець утілював проекти Петра Могили по відновленню найголовніших київських храмів, зокрема Св. Софії, і, можливо, того ж Спасу на Берестові⁵⁷. На думку Л. Міляєвої, Манчіні міг втручатися у практику київських малярів, позаяк був освіченим художником, вихованцем Болонської академії⁵⁸. Дослідниця наголошувала, що від вирішення цього суттєвого питання залежить з'ясування часу стильових змін у образотворчому мистецтві Києва⁵⁹. Вона наводила відомі рядки із записок Павла Алепського про майстерність київських живописців (“малюють, як французи або ляхи”)⁶⁰ й висловлювала переконання, що стилістична переорієнтація мистецтва Києва відбулася саме за часів Петра Могили, а не наприкінці XVII ст., як до тих пір було прийнято вважати в мистецтвознавчій науці⁶¹.

На жаль, питання щодо виконавців розписів церкви Спасу могилянської доби навіть у цьому контексті залишається нез'ясованим. Вважаємо, що стилістична близькість розписів київського храму і стінописів Молдови кінця XVI – першої половини XVII ст. є фактом, який потребує подальшого аналізу й належної інтерпретації.

Серед збудованих Василе Лупу в Яссах церков нашу увагу привернули в першу чергу храм Трьох Святителів (1638–1939) і церква монастиря Голія (1650–1653). В інтер'єрах цих церков було виконано монументальні розписи⁶², що, на наш погляд, за стилем дуже близькі до стінопису київської церкви Спасу на Берестові. Усі означені пам'ятки зберігають явний зв'язок із традицією. Але водночас ми бачимо всюди чимало нових рис, насамперед у трактуванні обличчя персонажів.

Нагадаємо, що П. Жолтовський, аналізуючи стилістику стінопису Спаського хра-

му, зазначив, що обличчя, усупереч плоско зображеним фігурам, у багатьох випадках пластично модельовані за допомогою світлотіні⁶³. Можемо це спостерігати і в розписах яських храмів із їхніми яскравими, виразно індивідуалізованими образами святих. Колористичний лад фрески в київській церкві дуже напружений і динамічний⁶⁴. Те саме можна відзначити і в згаданих молдавських храмах.

У цілому розписи і київського, і яських храмів можна охарактеризувати, як явище для свого часу досить архаїчне. У них переважають прямолинійні фронтальні зображення з декларативними жестами. В основному реєстрі, що знаходиться дещо вище очей глядача, постаті подано майже в людський зріст. Навколо голів святих – різьблені позолочені німби⁶⁵. (Конфігурація німбів у київському і в яських храмах була майже однаковою. Але в церкві Спасу це різьблення ледве не всюди втрачене, і таких німбів залишилося тільки три (іл. 6)).

Подібними виявляються навіть окремі деталі. Зокрема, у стінопису київського храму і в розписах церкви монастиря Голія крізь темно-синє тло чітко проглядає широка смуга зеленішого відтінку: вона розміщена на рівні плечей фігур основного реєстру і сягає їхніх ніг. Ця смуга йде по периметру храму⁶⁶.

Звичайно, це тільки попередні й побіжні зауваження. Проте вважаємо найперспективнішими пошуки стилістичних аналогій саме в цьому напрямку. І точка зору В. Делюги на цю проблему нам видається дуже переконливою, тим паче, що її поділяють і деякі українські вчені. Зокрема, дослідник Є. Кабанець, співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, присвятив стінопису Спасу на Берестові могилянської доби низку публікацій і висловив чимало цікавих і оригінальних думок із цього приводу⁶⁷. Він наголошував, що питання мистецьких впливів на живопис Спаського храму досі остаточно не вирішене. Учений згадував обидві основні гіпотези стосовно виконавців розписів церкви Спасу: перша – ці фрески перебувають під провінційним (діаспорним) впливом візантійського мистецтва, друга – вони відображають власний український національний колорит

із суто зовнішнім сприйняттям рефлексуючої візантійської підоснови. Так само, як і В. Делюга, Є. Кабанець вважав, що живопис берестовського храму має найближчі паралелі в стінопису церков Південної Буковини та Молдови. Там існували чималі колонії грецьких переселенців. Сприйняті й засвоєні ними візантійські традиції могли збагатитися на місцевому ґрунті молдавсько-волянськими елементами і відтак із подвійним наповненням поширитися на території багатонаціональної Речі Посполитої. Молдова перебувала під протекторатом, а пізніше – під сильним політичним впливом цієї держави в XIV–XVII ст. Саме тому, вважав учений, греко-романські стінописи з виразно православними рисами з'явилися в готичних храмах Кракова, Любліна, Вислиці й Сандомира. Цим же можна пояснити їхню появу у спорідненому духовному середовищі Києва⁶⁸. Дослідник наголошував також, що окремі аналоги до малярства церкви Спаса поширилися не тільки в ареалі межиріччя Бистриці, Молдови й Сирету, але й у Південній Бесарабії (Успенська церква в м. Каушани (Кеушень))⁶⁹. Є. Кабанець був одним із небагатьох, хто підіймав питання реконструкції ідейного задуму стінопису церкви. Він стверджував, що Спаський храм має чітко сплановану концепцію малювання. У ньому простежується щонайменше кілька повноцінних художньо-зображувальних тем: євангелічна, напучувальна, аскетична, спокутувальна, величальна, патетична, що творчо переосмислюють настанови грецьких ерміній. Невеличкі розміри храмового приміщення, на його думку, вимагали нових, нестандартних підходів до моделювання художньої композиції споруди⁷⁰.

Зазначимо, що проблема дослідження семантики спасоберестовських розписів є дуже актуальною. Поділяючи в цілому з цього приводу думку Є. Кабанця, ми вважаємо, що питання інтерпретації ідейно-художнього змісту Спаських розписів також потребує подальшого ґрунтового дослідження.

Практично не розроблена проблема іконографії стінопису. Щодо витоків зображень церкви М. Петров, один із перших серйозних її дослідників, обмежився твердженням, що Спаські розписи в основному відповіда-

ють грецьким ермініям. (Причому вченого більше цікавили не самі зображення, а написи, що їх супроводжують).⁷¹ Інші дослідники храму з цього приводу переважно повторювали означене твердження.

Напевно, найбільше зауважень щодо іконографії стінопису було зроблено П. Жолтовським. Загалом він поділяв думку М. Петрова і писав, що в системі розпису, наскільки дозволяли архітектурні умови храму, були додержані приписи грецької “ермінії” в її афонських варіантах. “Грецьке” – східне, на його думку, тут було свідомо протиставлено західному⁷². Учений відзначив наявність у системі розписів цілої низки святих грецького пантеону, таких, як Антоній Великий, Сава Освящений, Єфрем Сірін та інші й наголосив, що деякі презентовані в стінопису святі (Артемій, Феофан, Епіфаній, Феодул, Яків Персіянин) були маловідомі в Україні⁷³. До іконографічних новин спасоберестовського розпису П. Жолтовський відносив два пояси страчних сцен на західній стіні середньої частини храму. Він зауважив також, що на південній стіні храму вперше з'являється такий характерний для пізнішої української іконографії символічний сюжет, як “Недремне око”⁷⁴.

Цікаві зауваження були висловлені деякими науковцями стосовно зразків для композиції “Моління”. Так, польський учений П. Красний вважав, що композиція “Дарунок Петра Могили” була інспірована молдавською ктиторською фрескою з церкви Епіфанія в Сочаві, заснованої Єремією Могилою 1596 р.⁷⁵

Зазначимо, що в монументальному малярстві Молдови XVI–XVII ст. ктиторські портрети господарів і бояр були надзвичайно поширеним явищем⁷⁶. Петро Могила в себе на батьківщині міг їх бачити багато і в тому, що у відновленому ним київському храмі Спаса він вирішив зробити щось подібне, немає нічого дивного. Хоча Л. Міляєва переконана, що поштовхом до виконання цієї композиції була центральна частина не збереженої нині композиції групового портрета київських князів у Софії Київській⁷⁷. На цьому ж наголошував свого часу і С. Висоцький⁷⁸.

Як бачимо, ученими кінця XIX–XX ст.

щодо іконографії розписів церкви Спаса були зроблені цікаві спостереження й висловлені слушні думки. Але це питання не можна вважати вирішеним. Його розв'язання вимагатиме тривалих пошуків і залучення широкого кола пам'яток поствізантійського мистецтва.

Чергове звернення до стінопису Спаса на Берестові на даному етапі дуже актуальне. Проте на цьому шляху на дослідників чекатимуть певні труднощі об'єктивного характеру: нині лише частина стінопису доби Петра Могили розкрита від пізніх записів. Жодна з реставрацій, що проводилися у храмі в радянський і пострадянський періоди, не була завершена. Крім того, головними методами вітчизняного мистецтвознавства впродовж десятиліть були описовий та історико-джерелознавчий. Саме в таких аспектах розглядався й живопис церкви Спаса. Достеменного стилістичного аналізу, як бачимо, проведено не було. Нинішній стан розвитку мистецтвознавчої науки вимагає використання в дослідженні пам'ятки інших методів. Застосування під час вивчення розписів методології інших наук дасть змогу створити широкий культурний контекст для цього мистецького явища. Стінопис храму слід розглядати в нерозривному зв'язку з іншими проявами культурного життя.

До останнього часу стінопис храму не тільки не був опублікований у повному обсязі, але й не існувало навіть повного переліку та опису композицій церкви. Цю нелегку роботу нещодавно виконав Є. Кабанець, який атрибутував сюжети всіх композицій і навіть переписав більшу частину написів на них. На жаль, ця праця нині існує лише в рукописному варіанті⁷⁹.

У світлі всього сказаного нами постає питання про місце спасоберестовських розписів у контексті тогочасного українського малярства. Ми не схильні поділяти думку П. Жолтовського, який уважав, що стінопис цього храму не викликав в українському мистецтві ніякого помітного резонансу, і подальший розвиток живопису відбувався вже іншими шляхами⁸⁰.

Сьогодні наші уявлення про художню культуру Києва першої половини XVII ст. дуже приблизні. Мистецьку аuru Києва того

часу, як зазначала Л. Міляєва, нам узагалі важко відновити, бо на заваді до розв'язання цієї проблеми певна обмеженість мистецьких творів, при тому, що й серед них переважає гравюра⁸¹.

Вважаємо, що першим кроком у вирішенні більшості означених проблем має стати видання каталогу живопису спасоберестовської церкви. З метою його каталогізації в червні – вересні 2007 р. за нашої участі в храмі було проведено нову фотозйомку. Сподіваємося, що праця над каталогом буде завершена, і ним зможуть скористатися всі, хто цікавиться історією вітчизняної культури й мистецтва.

¹ Берлинский М. Краткое описание Киева, содержащее перечень сего города, также показания достопамятностей и древностей оного. – С.Пб., 1820. – С. 44, 147.

² Самойлов Н. Киев в начале своего существования. – М., 1834. – С. 48.

³ Максимович М. А. Обзорение старого Киева // Собр. соч. – К., 1877. – Т. 2. – С. 91.

⁴ Сементовский Н. М. Древнейшая в России церковь Спаса на Берестове. – К., 1877.

⁵ Павлинов А. М. Архитектура в России. Домонгольский период // Вестник изящных искусств. – 1888. – Т. 6. – С. 51.

⁶ Шмит Ф. И. Искусство древней Руси-Украины. – Х., 1919. – С. 36.

⁷ Лукомский Г. К. Киев. Церковная архитектура XI–XIX вв. Византийское зодчество. Украинское барокко. – Мюнхен, 1923. – С. 10.

⁸ Лашкарев П. А. Что осталось от древней киевской церкви Спаса на Берестове // Труды Киевской Духовной Академии. – 1867. – № 7. – С. 127–138.

⁹ [Лебединцев] П. Спас на Берестове // Киевская старина. – 1888. – № 7. – С. 8–11.

¹⁰ Там само. – С. 8–9.

¹¹ Там само. – С. 9.

¹² Там само. – С. 10.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само. – С. 10–11.

¹⁵ Там само. – С. 11.

¹⁶ Петров Н. И. Историко-топографические очерки Древнего Киева. – К., 1897. – С. 72–73.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само. – С. 73.

¹⁹ Лашкарев П. А. Знач. праця. – С. 136–138.

²⁰ Петров Н. И. Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви (оттиск из журнала "Труды Киевской Духовной академии"). – К., 1908. – С. 3.

²¹ Шероцкий К. В. Киев. Путеводитель. – К., 1917; К., 1994. – С. 276.

²² Логвин Г. Н. Киев. – М., 1960. – С. 192.; Його ж. Киев. – М., 1982. – С. 224.

- ²³ Килессо С. К. Киево-Печерская лавра. – М., 1975. – С. 59.
- ²⁴ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988. – С. 13, 15.
- ²⁵ Антонович Д. В. Українська культура / Цикл лекцій. – К., 1993. – С. 325–326.
- ²⁶ Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. До проблеми фундації Петром Могилою розписів 1644 року в храмі Спаса на Берестові // Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження). Тези доповідей і повідомлень міжнародної конференції. Київ, 14–16.03.1996 р. – К., 1996. – С. 42–43.
- ²⁷ Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – 2004. – Вип. 60. – С. 411.
- ²⁸ Делуга В. Молдавсько-волоські елементи в церковних розписах Києва за часів Петра Могили // Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження)... – С. 34–36.
- ²⁹ Петров Н. И. Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви. – С. 14–22.
- ³⁰ Логвин Г. Н. Киев. – М., 1960.
- ³¹ Там само. – С. 188–190.
- ³² Там само. – С. 192.
- ³³ Логвин Г. Н. Киев. – М., 1982.
- ³⁴ Там само. – С. 220–222.
- ³⁵ Там само. – С. 224.
- ³⁶ Там само.
- ³⁷ Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1985.
- ³⁸ Там само. – С. 127.
- ³⁹ Жолтовський П. М. Зазнач. праця.
- ⁴⁰ Там само. – С. 13.
- ⁴¹ Там само.
- ⁴² Там само. – С. 15.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ Делуга В. Зазнач. праця. – С. 34–36; Deluga W. Przemiany ikonograficzne w malarstwie cerkiewnym Kijowa w XVII wieku i jego elementy moldawsko-woloskie // Машинопис виступу на міжнародній конференції “Петро Могила і сучасність”, 14–16.03. – 1996.
- ⁴⁵ Deluga W. Przemiany ikonograficzne w malarstwie cerkiewnym Kijowa w XVII wieku i jego elementy moldawsko-woloskie. – S. 1.
- ⁴⁶ Там само. – S. 1–2.
- ⁴⁷ Делуга В. Зазнач. праця. – С. 34–36.
- ⁴⁸ Чезза Л. Плоды с дерева дружбы. Очерки о молдавском искусстве. – Кишинев, 1964.
- ⁴⁹ Там само. – С. 17.
- ⁵⁰ Там само. – С. 18.
- ⁵¹ Там само.
- ⁵² Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 403–418.
- ⁵³ Там само. – С. 411.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Антонович В. Д. Зазнач. праця. – С. 325–326.
- ⁵⁶ Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Зазнач. праця. – С. 42–42.
- ⁵⁷ Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 409.
- ⁵⁸ Там само. – С. 411.
- ⁵⁹ Там само.
- ⁶⁰ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским: Пер. с араб. Г. Муркоса. – М., 1897. – Вып. 2: От Днестра до Москвы. – С. 41. Цит. за: Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. – С. 411.
- ⁶¹ Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 411–412.
- ⁶² Див.: Dobjanschi A., Simon V. Arta in epoca Vasile Luru. – Bucuresti, 1979. – II. 22, 25.
- ⁶³ Жолтовський П. М. Зазнач. праця. – С. 15.
- ⁶⁴ Там само.
- ⁶⁵ Див.: Dobjanschi A., Simon V. Arta in epoca Vasile Luru. – II. 22.
- ⁶⁶ Там само. – II. 22.
- ⁶⁷ Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення. Тези та матеріали доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю Національного науково-дослідного реставраційного центру України / ННДРЦ. – К., 1998. – С. 58–59; Його ж. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11–13 травня 1998 р.). – Л., 1998. – С. 110–111; Його ж. Світильник, сяючий в пітьмі... // Людина і світ. – 2003. – №. 8–9. – С. 34–40; Його ж. Петро Могила та історія архітектурної реставрації церкви Спаса на Берестові // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – 2004. – Вип. 60. – С. 466–478.
- ⁶⁸ Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. – С. 58–59; Його ж. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. – С. 111.
- ⁶⁹ Кабанець Є. П. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. – С. 111.
- ⁷⁰ Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. – С. 59.
- ⁷¹ Петров Н. И. Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви. – С. 15.
- ⁷² Жолтовський П. М. Зазнач. праця. – С. 15.
- ⁷³ Там само. – С. 13.
- ⁷⁴ Там само.
- ⁷⁵ Krasny P. Odbudova kijovskiej cerkwi Spasa na Berestowie przez metropolit Piotra Mohyla a problem nawrotu do gotyki w architekturze sakralnej Rusi koronnej w XVII wieku // Buletyn Historii sztuki. – 2000. – № 3–4. – S. 348–349.
- ⁷⁶ Зевина А., Роднин К. Изобразительное искусство Молдавии. – Кишинев, 1965. – С. 30; Scurta istorie a artelor plastice in RPR. – Vol. 1:



Іл. 1. Розписи південної стіни внутрішнього нартексу (загальний вигляд)



Іл. 2. Богородиця з Христом-Дитям на троні; Христос Научитель.
Розписи зовнішнього нартексу і ктиторський напис над арковим проходом



Іл. 3. Деісус (фрагмент: Небесні Сили).
Внутрішній нартекс. Розписи склепіння



Іл. 4. Апостоли та Євангелісти. Вівтарна частина. Розписи склепіння (фрагмент)



Іл. 5. Богородиця Знамення. Вівтарна частина. Розписи склепіння (фрагмент)



Іл. 6. Христос Цар Слави. Розпис у ніші північної частини вівтарної апсиди

Arta Romineasca in epoca feudala / Redactori T. Voinescu та ін. – Bucuresti, 1957. – Fig. 53, 77, 80, 158, 159 та ін.

⁷⁷ Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. – С. 413.

⁷⁸ Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С. 96–97.

⁷⁹ Кабанець Є. П. Система розписів церкви Спасана-Берестові (Рукопис) / Архів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. – К., 1998.

⁸⁰ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – С. 15.

⁸¹ Міляєва Л. С. Зазнач. праця. – С. 403.

SUMMARY

In this article the complex picture of study in the 19–20 centuries of prominent sight of the time of Peter Mogyla – mural painting of the Saviour church-on-Berestovo of the 40-th of 17-th century is presented. Since the middle of 18-th century to our time interest to this temple grew in geometrical progression. However the situation with the study of its murals of the epoque of Mogyla is not satisfactory at all. The whole package of questions, related to the murals, was not clear. Problematic of research of the sight was not even outlined distinctly in the publication, devoted to the painting of the temple of the 40-th of the 18-th century. The author of this article tried to solve this task.

Basic hypotheses, related to the painting of the church of 40-th of the 17-th century, were expounded and analysed in the article. Possible ways of decision of the problems of attribution, iconography, stylistics and

iconology in the process of analyse of literature and sources were offered. It was noticed that cataloguing of the murals was an important condition of solution of the noted problems.

Consideration of monument was carried out on a background of wide panorama of spiritual and cultural life of Kiev in the first half of the 17-th century. Importance of realisation of veritable stylistic analysis of the painting of the temple was marked. Wide circle of monuments of the post-bizantine art at the time of carrying out of stylistic analysis must be enlisted. Necessity of application of methodologies of other sciences at the time of studying of the painting of the church was emphasized. It will help to create wide cultural context for the sight and to find out a question about the place of these murals in the context of Ukrainian and European painting of that epoque.

“БЛУДНИЙ СИН”. **СИМВОЛІКА ГРАФІЧНОЇ СЕРІЇ ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ** **ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ І ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Леся Генералюк

Художня творчість митця універсального обдаровання – це передусім створення нового несподіваного ракурсу бачення, нових, на перетині різних пластів культури, сценаріїв буття, в яких ситуації, персонажі, простір і предметний світ складають явища масштабні, позачасові. Як і в Шевченковій поезії, де Рим, Єгипет, Іудея, Сибір постають єдиним континуумом буття людства, який першочергово інтерполюється на Україну (“Марія”, “Царі”, “Неофіти” тощо), подібна метафорика вічних питань українства явлена і в його мистецькому доробку. Тут тим паче не існує часово-просторових рамок: репрезентуючи ідеї універсального вселюдського змісту, художник співмірює їх із трагедією свого підневільного народу, яка болить йому найбільше. Новозавітний текст “Притчі про блудного сина” про втрату людської подоби юнаком з достойної родини, про його спокуту і прощення, а відтак реальний порятунок від ентропії “образу Божого”, він осмислює, екстраполюючи цей текст на долю нації.

Блудний син – український народ (насамперед його широка середня верства), митарства якого тривають на очах Шевченка. Він мусить – перш, ніж звільнитися від злигоднів – відмовитися від прийнятого ним рішення наймитувати в чужій країні, мусить спершу побачити власну кабалу – стручки, свиней і лахміття (Євангеліє: Лк 15; 11–24), усвідомити катастрофу тотального духовного розпаду. Як і поетичні інвективи й ламентатції скеровані на те, щоби прозріли “раби незрячі, гречкосії”, “раби незрячії, сліпії”, так і тут вибух емоцій художника екстраполювано в серію рисунків, дискусійну й дотепер. Більшість шевченкознавчих мистецтвознавчих екскурсів зачіпала питання серії, і це зрозуміло – чим багатше явище, за словами Гегеля, “тим більше різних сторін воно надає до розгляду, тим більше має трактувань”. У цьому випадку розгляд спробуємо

здійснити з погляду суміщення двох мов – мови словесної, біблійного завіту, яка пропонує відомі метафори й символи на архетипальному рівні, й алегорично-асоціативної мови візуального мистецтва, що, як це прикметно для Шевченка, одержує подальшу підтримку в поетичному слові.

Серія “Притча про блудного сина” (1856–1857), візуальна ремінісценція на новозавітний текст Євангелія: Лк 15; 11–32, – один із промовистих прикладів того, що Шевченко, в якого “все кипіло й вибухало у поезії”, є бунтарем-пророком, будителем нації і в образотворчому мистецтві. Євангельський текст, усупереч думці, що від нього залишилася тільки назва (Р. Маркушевська)¹ і серія нічого спільного з ним не має (П. Білецький)², став структурною основою всієї серії. Це смисловий хребет, на якому художник наростив новий конвенціональний макротекст своїх художніх візій, узагальнень, символів. Проте цей макротекст цілком відмінний від гогартівського літературного оповідання-мораліте, з яким його часто порівнюють, де героєм є одна й та сама особа в різних обставинах³, це й не хронологічно вибудована розповідь на кшталт серії А. Менцеля “Життєвий шлях художника” (1834), де в узагальнюючих образах простежується цілком локальний приклад історії таланту митця від його зародження до зрілості й посмертної слави.

Неможливо зіставити серію Шевченка і з картинами на тему “Повернення блудного сина” Рембрандта (1668–1669), Мурільйо (1667–1670), гравюрами Доре “Повернення блудного сина” та “Зустріч блудного сина з батьком”, (1864–1866), котрі обирали промовисту ключову сцену – повернення і прощення блудного сина: цієї сцени в Шевченка немає. Значно ближчими до сепій Шевченка видаються шість олійних картин серії Б. Е. Мурільйо “Притча про блудного сина” (1670–1675). Хоча вони щільно пов’язані

з новозавітним текстом і ведуть розповідь (майстерну в живописному плані) про те, як герой отримує спадок, від'їжджає з дому, сидить за столом з куртизанками, як його проганяють жінки й кредитори, він, у ролі свинопаса, кається, врешті-решт його прощено, проте сам принцип побудови композицій співмірний із Шевченковим. Обидві серії організовані за схемою драматичного дійства: глядач – сцена – актори, причому всі композиції серії Мурільйо, пише О. Ваганова, "легко описати як сцени спектаклю: жорстко обмежена кількість дійових осіб, організація мізансцен, нарочита умовність тла, що нагадує декорації... так усі шість епізодів, що змінюють один одного в бурхливому темпі іспанського театру"⁴. На застосуванні схеми динамічності й драматизму розгортання подій, на використанні обмеженої кількості персонажів подібність закінчується. Мурільйо у своїй розповіді дотримується послідовності розвитку сюжету, його персонаж мало виділяється з-поміж інших дійових осіб, зовнішньо він незмінно залишається юнаком, якого й прощає батько.

У Шевченка хронологія-послідовність відсутня, це також частина авторського задуму. Тим паче її неможливо відшукати, розкладаючи послідовно аркуші з центральним образом чоловіка, вік якого не стабільний щодо розвитку сюжету. Персонаж не наділений і однаковими рисами обличчя: інколи, згідно з *Kunstwollen* (виконуючи волю автора), він "мімікрує" в бік азійського типажу (аж ніяк не через відсутність на засланні моделі слов'янського типу). Подеколи тло, на якому бездоганно промальовано постать героя, можна порівняти із сюжетами митців брабантської школи – А. Браувера, Д. Тенісса-Молодшого, що відтворювали життя шинків, заїжджих дворів, чи А. ван Остаде з його трактирними сценками, мандрівними музикантами, пекарями. Проте замилювання й теплий гумор малих фламандців тут відсутні, замість них – іносказання.

Концептуально ближчий до Шевченка Пітер Брейгель Старший з його алегоричними полотнами на біблійний сюжет: "Побиття немовлят у Віфлеємі" та "Перепис у Віфлеємі" (1566), де він з відчаєм зобразив під претекстом євангельської теми страждання

нідерландського народу від диктату Іспанії, тиранію, руйнування ідилії сільського життя (мародерство солдатів короля Філіпа II Іспанського, їхні звірства в зимовому селі), абсурд, в якому неможливо існувати ("Безумна Грета", 1562; "Сорока на шибениці", 1568). Ситуація поневолення й подібний до розпачу Брейгеля стан Шевченка, коли він виношував задум "Притчі" ("Какие души раздирающие картины составил я в моем воображении на эту истинно нравственную тему"; лист до Бр. Залеського від 8.11.1856), вилилися через іносказання, через символіку промовистих євангельських сюжетів. Таким чином, і в Брейгеля, і в Шевченка отримала втілення історіософська й естетична квінтесенція духовно-буттєвого чину свого народу в контексті певних історичних періодів, на кардинальних поворотах, на зламах своєї історичної долі. За Юнгом, великий твір мистецтва співмірний з історичним часом і духом епохи він завжди наповнений сенсами, відкритими у вічність, бо "епоха подібна до індивідуальної душі, вона відрізняється власними особливостями, властивостями свідомості, і тому... може бути здійснена колективним позасвідомим лише так, що який-небудь поет висловить увесь неказаний зміст часу"⁵.

Історичні періоди в житті нації, історичний вибір, зміни, врешті – внутрішні конфлікти сучасного йому українства умовно представити в образі окремої людини – таким був задум Шевченка.

Творчість його інтегрувала свідоме й несвідоме в житті конкретної особи й конкретного народу, коли він серією "Живописна Україна" услід за "Кобзарем" розпочав реанімацію українського духу в правнуків "славних прадідів великих". На засланні Шевченко, уповні збагнувши імперську стратегію Росії, ще невідпорніше ставив перед собою завдання пробудження сплячої української нації. Звернення до громади "Прозріте, люди!", що звучало рефреном-підтекстом у містерії "Великий льох", "Кавкази", "Єретику", в "І мертвим і живим, і ненарожденним", у "Чигрине, Чигрине", "Псалмах Давидових", він візуально репрезентував у серії "Притча про блудного сина".

Видається дивним: центральний образ

“Притчі”, незмінно поданий крупним планом, що викликає алюзії на ієратичні образи іконопису, зазвичай пов’язують з негативними героями повістей “Близнецы”, “Несчастный”, визначаючи то як “купецького сина”, “гультья”, “каторжника”, “нешасного”⁶, то “купецького або поміщицького синка, який закінчив свою кар’єру в розбійницькій ватазі”, то взагалі, як “розбійника-офіцера, що уособлює миколаївську казарму”⁷. На тлі таких тверджень закономірно постає питання: невже Шевченка так хвилювала доля російського купецтва? Невже думка про наставлення “блудних купецьких синів” на шлях істинний викликала в нього настільки могутній творчий сплеск і таке глибинне хвилювання, що він буквально марив цією темою як головною в житті?

Навіть той факт, що двічі висловлене задоволення відсутністю фарб та приміщення в листі до Бр. Залеського від 8. 11. 1856 р.: “я почти доволен, что не имею теперь средств начать работу”, свідчить про глобальність і важливість самого задуму. На думку Шевченка, ця ідея повинна втілитись якнайдосконаліше (інакше: “я бы умер с досады”), а для того вона повинна довго визрівати, незважаючи на те, що в уяві всі картини “с мельчайшими подробностями готовы”. Він пише: “Мысль еще не созрела, легко мог бы наделать промахов. А в продолжении зимы обдумаю, взлелею, выношу, как мать младенца в своей утробе... а весной, помолясь Богу, приступлю к исполнению хотя бы то в собачей конуре”. Підкреслюючи важливість задуму, який повністю оволодів його еством, Шевченко продовжує: “Если Бог поможет мне осуществит мое предположение”, “я окоченел бы над работой”, а якби хоч колись вдалося видати в літографічних відбитках, “я был бы выше всякого земного счастья”. Поразки втілення задуму він собі не уявляє: “Если, избави Боже, неудача, то я умру: идея слишком тесно срослась с моей душой”. Найбільше ж він боїться, що “из заветной моей мысли, из моего “Блудного сына” выйдет жалкая карикатура, бесцветный образ расслабленного воображения, и ничего больше. Грустная, безотрадная перспектива!” [підкреслення фрагментів з означеного листа наше. – Л. Г.].

Жоден твір, ні до “Притчі”, ні після неї не супроводжувався подібними емоціями. Через півроку серія в нинішньому її вигляді була готова. Шевченко, не чекаючи ні двох плиток італійської сепії (фірми Seria de Roma чи фабрики Шанеля), ні особливих умов праці, змішав бістр і туш і буквально виліпив à la antique свого героя – неординарну, фізично досконалу особистість, якій, і це відчутно в кожному аркуші, він надзвичайно симпатизує. Не випадково, працюючи над серією, він писав друзів: “Недостаточно видеть, любоваться прекрасным, умным, добрым телом человека, необходимо нарисовать его на бумаге и любоваться им, как созданием живого Бога” (лист до Бр. Залеського від 10, 15. 02. 1857). Отже, як бачимо, герой притчі – втілення ідеї образу Божого, котрий безмірно хвилював поета-митця, мало корелює з російським купецьким станом та “русским типическим купцом”, що начебто був потрібен як модель (див.: лист до Бр. Залеського від 8, 10, 13, 20. 05. 1857), герой уже існує, він утілений у восьми іпостасях, тим паче натурників у Шевченка не бракувало. Але є “образ купецтва” в Щоденнику, до якого апелюють дослідники.

Дійсно, пишучи в Щоденнику (26 червня 1857) про “приноровленную к современным нравам купеческого сословия” свою “Притчу”, яка “довольно удачно приноровлена к грубому нашему купечеству”, Шевченко висловлює думку, що Федотов би з цієї ідеї “выработал изящнейшую сатиру в лицах для нашего темного полутатарского купечества”. Відтак спеціально нав’язливо тричі зафіксує в одному абзаці недавно розпочатого Щоденника такий собі “шкіц купецтва” – всуціль з негативними його характеристиками. Цей фрагмент наштовхує нас на думку про нарочитість самого шкіцу: очевидно, в езопівському ключі відволікалася увага від вибухоподібної думки серії, яка на той час уже була готова. Купецтво – силогізм для випадкового читача, хоча це водночас і містичний, адресний образ “купця”⁸, що виторгував у несприятливих історичних умовах націю-сателіта, а пізніше асимілював її.

Шевченко чудово розумів необхідність існування національно свідомої середньої верстви населення України, здатної проти-

стояти поневоленню імперією. Тому, коли поміж роздумами про серію "Притча про блудного сина" й мотивацією створення повістей він виклав болісну для нього ідею пробудження свідомої української нації на даному етапі: "Для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как "Жених" Федотова или "Свои люди – сочтемся" Островского и "Ревизор" Гоголя. Наше юное среднее общество подобно ленивому школьнику, на складах остановилось и без понуканья учителя не хочет и не может перешагнуть через эту бестолковую тму-мну. На пороки и недостатки нашего высшего общества не стоит обращать внимания. Во-первых, по малочисленности этого общества, а во-вторых по застарелости нравственных недугов... Да и имеет ли какое-нибудь значение наше маленькое высшее общество в смысле национальности? Кажется, никакого. А средний класс – это огромная и, к несчастью полуграмотная масса, это половина народа, это сердце нашей национальности, ему-то и необходима теперь не суздальская лубошная притча о блудном сыне, а благородная, изящная и меткая сатира" (Щоденник, там само), він мав на увазі адресата своєї шляхетної сатири. І, ясна річ, ним було не грубе, темне напівтатарське купецтво, яке тільки формувалося в Росії, де, за висловленням Астольфа де Кюстіна⁹ в 1840-х рр. "середній клас міг би складатися з купецтва, але він настільки малочисельний, що не має ніякого впливу" [підкреслення наше. – Л. Г.].

Шевченко мав на увазі юний і лінивий середній клас "нашої національності" (на вищій українській верстви, що "в сенсі національності" безнадійно мімікрували, він махнув рукою), для якого достатньо було малої спонуки вчителя: дійсно, адаптувати-приноровлювати його думку, думку знаного поета, не було особливої потреби. Езопівською мовою "полуграмотная масса", "полуграмотное сословие" – це і є освічена українська інтелігенція, "серце нації", яка знає чужу історію, але не знає своєї, не розуміє понять національної самототожності й необхідності державницьких устремлінь. Їй потрібно наочно представити її саму, її долю, дати поштовх

до осмислення й долання трагедії бездержавності¹⁰.

До бездіяльних сонних земляків апелює Шевченко в поезії, образотворче ж звернення до них – образ прекрасного богоподібного блудного сина з уподібненим античним зразком торсом – алегорія когорти людей, котрі торують історичний шлях української нації.

Образ має кілька іпостасей. Перша, в євангельсько-історичному дискурсі, – це сильний красивий народ, його суспільно-політична й духовна верства, що володіє вагомою часткою майна, виділеного йому батьком (Богом); але позаяк син ледащо, "бессознательный негодяй", він ставиться до неї марнотратно, розпоряджаючись настільки абсурдно, що позбувається всього. Образ української шляхти, гетьманські домовленості й угоди ("Програвся в карти"), образ гордого духу козацтва, продаж первородства за "сочевичну юшку" купцеві, обличчя якого ідентичне із зовнішністю російського посла в центрі офорта "Дари в Чигрині 1649 року" ("У шинку"), за тим – Руїна, потім – рабство на користь новосформованої імперії ("У хліві").

Прихований зміст тексту "Притчі" в тому, що наступні покоління не усвідомлюють розміру катастрофи: опинившись у компанії зі свиньми, на відміну від біблійного героя, що відразу прозрів, обідранець ні у хліві, ні на могильній плиті, під якою "прадіди великі", слава, родовитість ("На кладовищі"), не усвідомлює своєї трагедії: "Німець скаже: "Ви моголи". / "Моголи! Моголи!" / Золотого Тамерлана онучата голі. / Німець скаже: "Ви слав'яне". / "Слав'яне! Слав'яне!" / Славних прадідів великих / Правнуки погані" ("І мертвим, і живим, і ненарожденним"), а далі, як наслідок відсутності самоідентифікації – втрата духовності, власного, самобутнього, питомо українського варіанта християнства ("Серед розбійників").

Масштабне руйнівне марнотратство блудного сина в очах Шевченка полягає і в легковажності (гра, розваги, пияцтво), і в пасивному фаталізмі, який непомітно призвів до того, що гордовитий лицар-козак у шароварах і головному уборі à la Bonaparte, котрий стоїть, розвернутий спиною до глядача ("У шинку") – у тій же позі, з таким самим

поворотом голови, – тепер маріонетка, “гарматне м’ясо” імперської армії (“Кара шпіцрутенами”). Таким чином, блудний син – збірний образ уже сучасного Шевченкові українського середнього класу, що заблукав манівцями бездержавності, тепер перебуває в тюрмі народів, де “на всіх язиках все мовчить” – у нього навіть відібрано мову (“Кара колодкою”). Як наслідок – дві кари: кара мовчанням (неможливістю свого слова, забороною української мови) і кара спільними кайданами (“У в’язниці”) чи не гірші за попередні фізичні тортури й поетапне обкрадання. В останньому аркуші Шевченком зроблено акцент саме на стражданнях духовно-морального плану, які полягають у тому, щоб мовчки терпіти кайдани і кожний рух свій узгоджувати з рухом товариша, який доволі комфортно розлігся, – до такого підневільного квазітоваришування й призвели вчинки блудного сина України.

Схематично окреслений текст одного з можливих дискурсів інтерпретації “Притчі”, безумовно, вимагає пояснень, адже, окрім аксіоми, що “зображуване має приховані сенси”, ці сенси, які “базуються на презумпції осмисленості”, слід вивести назовні. За Лотманом, “глядач виходить з того, що він бачить: 1) йому показують; 2) показують з певною метою; 3) показуване має сенс. Відповідно, якщо він хоче збагнути показане, він мусить зрозуміти ці смисли й цілі”¹¹. Але, перш ніж зіставити текст євангельської притчі та приховані сенси зображення, яке своєю чергою розгортається в поетичні тексти Шевченка, варто відзначити, що сигнали-елементи пропонованого тут прочитання серії простежуються в О. Новицького, П. Білецького, В. Касіяна, Л. Хінкулова, О. Вандровської. Зокрема О. Новицький, котрий вказав найоптимальнішу послідовність розташування аркушів¹² і, зіставивши їх з Гогартом, вибудував ціле оповідання на кшталт гогартівських спектаклів з життя (що, на жаль, вплинуло на подальші інтерпретації), наголосив на концепті рабства – “не так фізичної, як моральної муки. Це підневільне товаришування, що силує проти волі узгоджувати свої вчинки з бажанням і вимогами іншого, може змучити людину гірше фізичного болю”, – писав він¹³.

Категорично заперечив ідентифікацію героя з дворянином Порцієнком та “негативними персонажами російських повістей” П. Білецький. Він відзначив, що “всі малюнки глибоко трагічні”, і кожен із них “у цілому й окремі складові частини його композиції є своєрідними зображальними символами, алегоріями, метафорами”¹⁴. Протиставив графічній мові серії “сатиричну гротескність Гойї” та “сумну посмішку побутових сатир Гогарта і Федотова” Ю. Івакін, зауважуючи, що “в цих скоріше викривальних, ніж сатиричних малюнках сміх перейшов у обурення”¹⁵. Версію додаткового літературного претексту висунув Л. Хінкулов. Він послався на спогади А. Алексєєва і стверджував, що поштовхом до серії була давньоруська повість про “Горе-злощастя”, прочитана Шевченком у “Современнике” (березень, 1856 р.), де, зокрема, були такі настанови батька-матері своєму синові: “Не ходи, чадо, в пири и в братчины, / Не пей, чадо, двух чар за одну. / Не ходи, чадо к костарем [гравцям у кості. – Л. Г.] и корчемникам / Не знайся, чадо с головами кабацкими, / Не прельщайся, чадо, на злато-серебро, / Не собирай, чадо, богатства неправого”; а потім неслухняний син потрапив у руки “названного брата”, котрий “заввал его на кабацкий двор”, напоїв, і той “упился без памяти”, причому так, що “где пил, там и спать ложился”. Саме ці повороти сюжету, разом із грабунком: “Сняты с него драгие порты, / Чары [черевики. – Л. Г.] и чулочки – все по-снимано, / Рубашка и портки – все слуплено / И вся собина [майно. – Л. Г.] у его ограблена, / А кирпичик положен под буйну его голову”¹⁶, на думку автора, й лягли в основу Шевченкової “Притчі”. Цікаві типологічні паралелі щодо названого брата (версією Хінкулова навряд чи варто нехтувати, хоча й він намагався побудувати задум серії виключно на давньоруському сюжеті, проігнорувавши біблійний), міркування про концептуальну єдність літератури й образотворчого мистецтва Шевченка, “особливо в цьому задумі, якому надавав великого значення”¹⁷, засвідчують нестандартний ракурс осмислення інтерпретатором ідеї поета-митця.

Ще раз зауважимо: Шевченко писав, що ідея надзвичайно тісно зрослася з його ду-

шею, і він вважав би себе найщасливішою людиною в світі, якби в нього вдався цей важливий, чистосердечно й щиро задуманий ним образ. Він покладав на цей твір великі надії та, як і властиво романтичним натурам, в уяві випередив розвиток подій: він уже "бачив" результативні наслідки свого комплексного впливу (вкупі з поезією і прозою) на свідомість пасивного, національно пригнобленого ("напівграмотного") українця.

У цьому сенсі характер "Притчі" зближується з рустикальною літературою, текст якої однозначно сприймається не як річ у собі, а як річ для чогось, що має виконувати певну дидактично-просвітницьку функцію, наприклад – пробуджувати національну самосвідомість. Але призначення твору не вичерпується однією лише дидактичною функцією, естетичної функції мистецтво позбавити неможливо, функції критики – епатуючого засудження (тут: російської імперії) – також. Тому Шевченкову серію, як і будь-який визначний твір, неможливо трактувати лише в одному смислового вимірі. Таких вимірів є кілька і, прийнявши аксіому, що "великий твір мистецтва подібний до сновидіння, котре, попри всю свою наочність не витлумачує себе само й ніколи не має однозначного трактування"¹⁸, спробуємо в одній зі смислових парадигм пробитися до Шевченкових асоціативних рядів, до його мови алегорій та символів. Тут важливими є буквально всі деталі, включені в простір аркушів, адже відомо, наскільки ошадливо Шевченко ставився до засобів метафоризації, образної умовності. Іноді саме деталь є смисловим ключем твору, особливо якщо вона повторюється не у двох, а в більшій кількості випадків¹⁹.

Так, уже перший сюжет серії, що інтерполює євангельську лінію людського свавілля, яке поступово призводить до втрати дарів²⁰, зображуючи різні атрибути легковажності, висвітлює й додаткові, досить промовисті аспекти. Відсутність пояса на елегантних штанах гультья вже акцентує відсутність імперативу порядності (про семантику пояса, за якою він означав "захисні (моральні) чесноти особистості й разом зі шпорами був неодмінним атрибутом лицаря", див. словник символів Керлота²¹). Ефектно зсунутий

брить на голові – національна диференційна деталь (у мистецькій спадщині Шевченка ця деталь, за схемою Лотмана, утворює ритмічний ряд: брить на чоловікові, що сидить біля куреня в картині "Катерина", брить на першому плані рисунка "Зустріч Тараса Бульби з синами", брить на мольберті в "Портреті О. Є. Коцебу" (жарт-натяк на близьку поїздку автора, молодого художника, в Україну)²², брить у сепії "Бандурист" на голові співця, а також у сепії й офорті "Старець на кладовищі" – на землі) – репрезентує "певну соціальну групу". Його наявність на голові означає, за німецькою приказкою, "зібрати всі думки під одним капелюхом" (Майрінк), "зосередженість думки на одному"²³.

На передньому плані – карти, "атрибут нероби (гра в карти, згідно із позицією моралістів, означала порочність натури)". Вони супроводжували, вкупі з атрибутами доброчинності, наприклад, Геркулеса, означаючи поставлену перед ним проблему вибору між добром і злом (та сама символіка у "Сні Лицаря" Рафаеля)²⁴. Три тузи під правою рукою героя символізують фокусування його уваги на трьох знатних гостях. Додаткові три карти на землі, шахівниця і коробка, з якої висипалися гральні кості, означають вибір, який логічно прораховується (шахівниця), та одночасну його фатальність (кості). Про ймовірність низького існування – або заданого ситуацією, або внаслідок вибору – свідчить свиня на задньому плані; інша підказка, на яку не зважає герой, – фігура в личаках та в російському каптані в детермінованому просторі між хатою і дорожнім стовпом. Умовна лінія, проведена від очей глядача, об'єднує карти-молодика-свиню й постать у каптані зі знятим з гультья одягом, далі впирається у стіну хати, що закрила горизонт – символ тупика, до якого приведе обраний шлях. Бородань у віконному отворі, зосереджений поглядом на героєві, унаочнює атмосферу очікування, наближену до тої, що передана в офорті "Дари в Чигрині 1649 року". Шевченко жалівся в листах на відсутність натури російського типового купця – моделі для перших чотирьох сепій. Проте постаті другого плану в перших двох аркушах – з широкими бородами, самодо-

статні, поважні, нагадують купців (див.: “Портрет купця” (1845–1846 рр.) та образ “дароносителя” з вищеназваного офорта). Відтак, згідно з окресленими натяками-ремінісценціями, перший аркуш слід вважати символічним варіантом-продовженням теми офорта “Дари в Чигрині 1649 року”.

Другий аркуш присвячений торгу-перемовинам, які здійснює босий чоловік у ряднині замість одягу (символ скрути) з брилем на голові – репрезентант українського національного волевиявлення. Він веде перемовини від імені ефектного героя “Притчі”, що своїми шароварами й наполеонівським трикутним капелюхом викликає алузії на геройство, лицарство, козацьку славу. Промовисті деталі: бочка без дна, відомий давньогрецький образ, що символізує “даремну працю, а в кінцевому рахунку – безцільність існування взагалі”²⁵, біля неї – п’яничка; непривабливе дитя біля старого й старої за бочкою – майбутнє; два кухлі над ними, можливо, алузії на прохання батьків не пити “двух чар за єдину” (“Повість о Горе-Злосчастии”), можливо, символізують нерівність обладнання (один кухоль більший). Але головне в цьому аркуші – символіка детермінованості, обмеженого простору: нависла над красенем стеля, стіни, напівзабитий дошками вихід, за яким джерело світла; таке раптове звуження простору вказує на ситуацію незначної кількості альтернативних шляхів.

Наступний аркуш – так само довільно інтерпретовані євангельські образи безпутності, пияцтва, свиней. Тепер під правою рукою грішника замість трьох тузів свиня, “символ нечистих бажань, морального розкладу, перетворення вищого в нижче”²⁶, асоціативний ряд, що підтримує символ порожнього життя, доповнено бочками – біля героя й на задньому плані на даху; гральні кості, карти – ті ж три тузи (один зарисований окремо й унаочнює фатальний вибір), так само відсутній пояс, а беззаперечність духовного убозтва, тотожного зовнішній оголеності, посилюється.

Ці етапи шляху блудного сина представлено через нові деталі деградації: головний убір (уже не бриль!), азіатизоване лице, безвольна поза і сон, що є зображальною

цитацією сну козацької столиці: “Проспав еси степи, ліси / І всю Україну. / Спи ж, повитий жидовою, / Поки сонце встане, / Поки тії недолітки / Підростуть гетьмани” (“Чигрине, Чигрине”). За Шевченком, сон, пасивність – деструктивний чинник, зло, особливо, якщо “спати, спати, / І спати на волі”; “спати ходячому, серцем замирати / І гнилою колодою / По світу валятись” (“Минають дні, минають ночі”), “В багні колодою гнилою / Валятись, старітись, гнить” (“Колись дурною головою”). Мотивація сенсів деструкції подана через промовисті символи – надсплячим хомут-ярмо, петля; символіку імперії репрезентують стіна з великих брил каменю (квадри) та шинель під оголеною ногою з 23 номером на погоні, на яку поклала голову й свиня (акцент на низьких мілітаристських якостях імперії).

Суттєва деталь: ключем цього аркуша є його аркоподібна форма, така ж як і в сепіях “Розп’яття”, “Воскресіння”, “Благословення дітей”, “Самарянка”, адже показано етапну ситуацію духовного рівня, коли блудний син здатен, як і євангельський, усвідомити глибину свого падіння (півень – “символ світла і сонця, що припиняє ніч”²⁷, є нагадуванням: “пробудись!”) і зробити вольовий вибір в напрямку до потенційного верху. Даремно, сон триває: “Заснула Вкраїна, / Бур’яном укрилась, цвіллю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогноїла” (“Чигрине, Чигрине”); “А правда наша п’яна спить. / Коли вона прокинеться?” (“Кавказ”)²⁸. Наглядні, безперебільшення, алегоричні лейтмотиви, що, інколи повторюючись, підхоплюють і продовжують головну думку, вкорінюються у свідомість глядача незгірш словесних поетичних інвектив Шевченка. Не випадково Ж. Базен вважав, услід за Е. Віндтом, що алегорія в структурі малярського твору є зображальним аналогом прийомів риторики, цієї розробленої ще Арістотелем і значно вдосконаленої протягом століть техніки переконання²⁹; тим-то незначна кількість деталей-символів, їхня ієрархія стосовно центрального образу групується в Шевченка за схемою повторів та уточнень-наголосів у кожному наступному аркуші.

Продовження митарств, поглиблення так і не усвідомленої катастрофи – сцена на

кладовищі. Тут ще більше акцентовано символ стіни-імперії, яка наче насувається на далекий храм та на фрагмент українського ландшафту, що займає всього 1/8 аркуша. У виборі тла для блудного сина помітна цитата з Брюллова: загальна схема тла за спиною героя майже збігається з тлом у "Портреті письменника Н. В. Кукольника" (1836). Зберігається практично та сама пропорція стіни й відкритого простору, причому в Брюллова Кукольник "представлений на тлі ветхої стіни, що руйнується", вечірнє світло, фрагмент моря, на якому губиться "утлый челн", – типово романтичні³⁰.

Головна відмінність між тлом у сепії й на портреті полягає не стільки в тематичному супроводі, скільки в принципі конструювання перспективи пейзажного фрагмента – у Шевченка представлено концепт відкритого в безкінечність простору на кшталт лорренівських далей чи пейзажних фрагментів Ван Ейка (зокрема, у його "Мадонні канцлера Ролена" (1435), а в Брюллова горизонт наближений. Один із головних символічних акцентів аркуша "Притчі": на противагу віддаленій церкві чітко представлено концепт руйнації могил (алюзії на "Розриту могилу"). Сумнівно, що герой, у його розгубленому напівлетаргічному стані, є ініціатором руйнування: він ще не втратив остаточно національної програми буття, не порвав з етнічним ареалом, біля нього, хоч і повалений, ще є хрест – "графічне втілення ідеї центру"³¹, що символізує як етноконцепт "приналежність людини до християнської віри"³², ще є козацька люлька поруч – єдине, що залишилося від свобод колись вільної нації.

Однак, що цікаво: уже бездомний, з підкресленою діркою на штанах (духовне збіднення ще більше акцентується Шевченком, паралелі відомі: "В ком нет любви к стране родной / Те сердцем нищие калеки, / Ничтожные в своих делах" ("Никита Гайдай"); "Ми сердцем голі догола!" ("Во Іудеї во дни они"), "Золотого Тамерлана / Онучата голі" ("І мертвим, і живим")), герой сидить на кам'яному надгробку з вибитими на його площині меандром (меандр-лабіринт – життєвий шлях людини, народу) та словами: "почиет прах раба Божьего боярина..." (підтекстовий протест – "ми не раби його, ми

люди"). За спиною, на дошці, спертій на стіну, – тінь-начерк майбутньої "картини", яка скоро в деталях матеріалізується, стане історичною реальністю: жіноча постать в криноліні, що підняла руку з "Указом новеньким". Це прообраз-вказівка на імператрицю – вона, "лютий ворог України, / Голодна вовчиця" ("Великий льох"), спалила Межигорського Спаса, зліквідувала Січ: "На пожар той поглядала, / Нишком усміхалась. / І як степи запорозькі / Німоті ділила, / Та бахурям і байстрюкам / Люд закріпостила" ("Сліпий (Невольник)", власне, вона й розпоряджається колись вільним народом: "Од цариці / Прийшов указ лоби голить" ("Москалева криниця"), ще точніша паралель: "Ото указ надрюкують: / "По милості Божій, / І ви наші, і все наше, / І гоже, й негоже!" ("Великий льох")³³.

Символіка хреста промовиста й у наступному аркуші "Серед розбійників" – його відібрано. Причому відібрано не блудним сином, а в блудного сина: юнак на передньому плані є алегорією абстрактного порядку, що викликає, окрім цитаті-зіставлення з алегоричною фігурою Прометея з картини приятеля Шевченка Г. Михайлова "Прометей" (1839), алюзії на Шевченкові твори релігійної тематики: "Розп'яття", "Апостол Петро". Цей аркуш стосується духовного буття блудного сина, релігійності нації. Шевченко, на противагу попереднім "портретам" свого героя, замість детальної прорисовки м'язів акцентує увагу на схематичному окресленні пози, для нього важливе розміщення рук, як і обраний ракурс тіла: вниз головою, у позі розп'ятого апостола Петра. Тут практично повторено образ святого в ермітажному полотні Ліонелло Спади "Мучеництво апостола Петра". Багаторівневий сюжет аркуша підтримує, радше, досліджену психоаналітиками євангельську ідею відречення (Verneinung), символічно означену апостолом Петром, "яка має на увазі майбутнє прощення: відторгнення від себе (Ausstossung) певного змісту, але тим самим підготування ґрунту для наступного прийняття цього змісту"³⁴, тобто знову впливає зв'язок з біблійними текстами: "час розкидати каміння і час збирати каміння" або: "коли зерно пшеничне, упавши в землю, не помре, то одне

зостається; як умре ж, плід рясний принесе” (Євангеліє: Ів 12; 24).

Ідею морального відречення-прощення уособлює святий Петро, символ невольного відступництва від Христа, що був прощений і став охоронцем раю. У даному разі з мимовільним відступництвом Петра зіставлено духовні блукання блудного сина, відречення якого є межовим: не випадково його ноги візуально представлені на одній лінії з корінням поваленого дерева та дерева, яке от-от упаде. Подвійний наголос на покручених стовбурах дерев, одне з яких повалене і з’єднане з “розіп’ятим”, має різні трактування. Найпевніше, тут символіка лісового дерева, попри всю багатозначність образу, тяжіє до унаочнення сили, міцності здоров’я нації³⁵ і має відповідник у вірші “Бували воїни й військовії свари”: “Було добра того чимало. / Минуло все, та не пропало./ Остались шашелі: гризуть, / Жеруть і тлять старого дуба... / А од коріння тихо, любо / Зелени парості ростуть. / І виростуть”.

Символіка козацького дуба – України сплюндрованої, що гине, як і тема духовного насильства (відібраного хреста постатями, в однієї з яких на тлі багаття читається головний убір і профіль російських царів), має численні паралелі в поетичних метафорах Шевченка, а особливо в його специфічному ставленні до інституту російської церкви³⁶. Також не слід випускати з уваги й специфіку сприйняття ним дійсності в асоціативних кадрах-картинках. Після запису в Щоденнику, який стосувався “Притчі”, подано епізод насильного втягування Шевченка в п’яну офіцерську компанію, що закінчилася для нього гауптвахтою через його відмову взяти участь у пиятиці; навіть якщо це й випадкова мимовільна характеристика, офіцерську компанію позначено як групу розбійників: “Я, чтобы не дополняют собою группы волжских разбойников, вырвался из объятий покровителя и выбежал на площадь” (Щоденник, 27 червня 1857).

Завершальні три аркуші серії – сучасний Шевченкові образ похмурої, у чомусь гротескової, імперії-казарми, де “козак в неволе изнаывает” (“Никита Гайдай”), де варварське примітивне існування і так само варварське знущання над людиною викликає в

автора страждання від розуміння масштабу трагедії: “А жаль мені, і жаль великий, / На просвіщенних християн. / І звір того не зробить дикий, / Що ви, б’ючи поклони, / З братами дієте.” (“Марина”). Гуманізм автора “Притчі” підкреслив К. Широцький, описуючи сепію “Казарма”, виконану в той же період, що й серія: “Шевченко зарисовував приміщення казарми, набитої людьми: всі лежать на нарах, як хто може; одному нікуди дівати свої ноги і вони висять; у другого висять руки, у третього – голова; інша група заливає свою змученість у безшабашній оргії – щось дике й нелюдське. У цих роботах Шевченко, безсумнівно, випередив на багато років літературну проповідь любові до людей – з боку Достоевського та ін.”³⁷

Основну ідею автора серії, що корелює з євангельським текстом, із центральною темою “Неофітів”, висловлено в останній композиції – це ідея прозріння й усвідомлення дна, катастрофічності падіння. Вона звернена до українців-інтелігентів, котрі не бачать свого під’яремного становища, але ще здатні переродитися. Пройшовши всі митарства, сім кіл пекла, нелюдські тортури, “бессознательный негодяй”, блудний син України аж тепер “прозрівати став потроху”. Аркуш “В казематі” представляє його в обмеженому звідусіль просторі: тісне приміщення, вікно й двері заґратовано. Він сидить на кам’яних плитах (символіка квадрати тут особливо підкреслена), прикутий ланцюгом до “квазітовариша”; зліва – постаті, що охороняють заґратовані двері-вихід. Ці постаті символізують армію, умовно – оплот самодержавства; справа – гротескний образ-символ російського духовенства, поєданого з владою. Він представлений через мешканців тюрми, котрим суперечить, смикаючи одного з них за бороду, цілком український типаж (специфічний, також гротескний, прийом візуалізації авторського ставлення до “візантинізму” й ортодоксалізму російського інституту церкви). Тема кайданів, неволі, коли “Всі оглухли – похилились / В кайданах” (“Гоголю”) – наскрізна тема поезії Шевченка, як і заклик раннього Шевченка “Прозріте, люди, день настав!” (“Єретик”) та віра в те, що “запоем мы песню славы на пепелище роковом, / Мы цепь

неволи разорвем" ("Никита Гайдай"), представлена в зображальному варіанті не менш експресивно.

Суттєвими символами є сорочка вниз рукавами над головою героя (як і в попередній сепії рушник) – продовження однієї з тем "Казарми", яку Широцький означив повторами "висять", та ілюзорна алегорична постань душі за спиною, якій закрито вихід: "діалог" між нею й масивним фельдфебелем досить добре прочитується.

Осміслене інтелігентне обличчя героя, його болісно-питальний погляд, звернений буквально в душу глядача – головний задум Шевченкової притчі (*cogito ergo sum* – не все втрачено). Тут він як художник звертається до українців-земляків з найголовнішим, вузловим лейтмотивом усієї творчості – ідеєю самоусвідомлення, пробудження нації: "Спитайте / Тоді себе: хто ми? / Чиї сини? Яких батьків? / Ким, за що закуті?" ("І мертвим, і живим, і ненарожденним") – дещо іншою, аніж поетичне слово, мовою мистецтва. Але вимога та сама: народ повинен в усьому дійти до суті, не пропустивши "ані титли, / Ніже тії коми", повинен сам розібратись у причинах своїх бід, усвідомити себе як сина достойного батька – лише тоді, розкаявшись, отримає, згідно з новозавітним сюжетом, прощення. Аркоподібна "іконна" форма сепії знову ж таки наголошує на репрезентації духовного виміру, на етапності зображеного, на проблемі вибору. Власне, заключний акорд "Притчі" пояснює, чому так хвилювала Шевченка проблема втілення задуму (див. вище).

Ідея останнього аркуша серії та звернення Шевченка в Передмові до нездійсненого видання "Кобзаря" 1847 р. до земляків, яких називає то "братія моя українська возлюбленная", то "патріоти-хуторяни", то "мужі мудрі, учені", що "проміняли свою добру рідну матір на п'яницю непотребную", мають один посил: "Братія, не вдавайтесь в тугу, а молитесь Богу і работайте разумно, во ім'я матері нашої України безталанної".

Зауваження О. Вандровської: "Не на купецького синка-п'яницю подібний цей чоловік з тонким інтелігентним обличчям, а на одного з тих, хто ніс світло істини в народ. Чи не один він з тих борців за щастя народу,

політичних засланих, хто зігрітий любов'ю до людей?", яка по-своєму в радянський період трактувала текст "Притчі", близьке до істини³⁸. Дійсно, зігрітий безмежною любов'ю до українців, поет-митець унаочнив у символіко-алегоричній долі блудного сина ті проблеми, що тісно зрослися з його душею. Причому свій задум він утілював повністю, незважаючи на початкову ідею створити серію з 12-ти аркушів, що дало підставу дослідникам вважати серію незавершеним проектом Шевченка³⁹. Насправді ж вона сприймається цілком завершеною в усіх мистецьких сенсах: автор сказав усе, що хотів сказати⁴⁰.

Прикро лише, що на відміну від подібних поетичних, з глибин ества, вічних проклятих питань, ці зорово-зображальні промовисті "тексти", в яких Шевченко є пристрасним будителем нації, залишилися непрочитаними. Думка Б. Грінченка, – а він у статті "Пророк відродження незалежності України" ("Листи з України Наддніпрянської") порівняв Шевченка-поета з Шафариком, який став "на розпутьті всесвітньому Іезекіілем" і завдяки йому – "о диво! Трупи встали / І очі розкрили, / І брат з братом обнялися", так само "Шевченко з трупів поробив живих людей, бо що таке до нього були українські інтелігенти як українці, коли не трупи"⁴¹, – ця думка цілком стосується Шевченка-художника. Власне, художника-будителя й пророка, ключовим творам якого, зокрема "Притчі про блудного сина", аналогію у світовому мистецтві просто неможливо віднайти.

Конспективний, дещо схематичний виклад метатексту "Притчі", який двосторонньо корелює з євангельськими текстами та поетичними текстами Шевченка, а також з численними літературними текстами постшевченківської пори⁴², аж ніяк не вичерпує загального дискурсу-ампліфікації різнорівневих смислів, і літературних у тому числі. У сенсі взаємодії слова й зображення Шевченкова мистецька притча близька до біблійної своїми основними, структурними, семантичними полями. У ній не накреслений фінал – прощення батьком сина, біблійний сюжет, на думку Шевченка, триває, він відкритий і неоднозначний. Так само відкритими й полісемантичними є дискретні зрізи інтерпретаційних можливостей: серію мож-

на сприймати і як удосконалення навичок роботи над оголеною натурою⁴³, і як історію порочного гульвіси на кшталт сина статського радника Ю. Порцієнка, що служив у одній роті з Шевченком, справедливо покараного за безрозсудні вчинки. Її можна прочитати як узагальнюючу притчу-повчання про сильну особистість, котра здійснила в якийсь момент життя неправильний вибір – і всі її бо-напартистські претензії завершуються тортурами й смертю від рук розбійників – прийнявши, наприклад, послідовність аркушів у варіанті, запропонованому В. Яцюком⁴⁴.

Можлива й екстраполяція притчі на долю слов'янських народів або одного з них, який у скруті згодився на братання й, незважаючи на минулу силу, славу, героїзм, дозволив використати себе в принизливій ролі раба. Її можна сприймати і як провіденційне попередження людству. Уже в XIX ст. сильна, молода, але просякнута пороком споживачтва цивілізація наштовхувала поета-митця на думку, що її пиха й бездумність, лінь і бездуховність, жорстокість, мілітаризм здатні обмежити вільний еволюційний розвиток. Експансія обертається для цивілізації тісною камерою з ґратами й прозріти блудному синові – людству (не одиницям у стилі героїв О. Гакслі, В. Пелевіна чи Е. й Л. Вачовських) необхідно.

Різничитання, множинність смислів у визначному творі мистецтва – явище, якщо можна так сказати, універсальне, звідси впливає й те, що Поль Рікер назвав конфліктом інтерпретацій⁴⁵, без якого не обійтись як у поезії, так і в мистецтві Шевченка. Щоправда, активне символічне наповнення аркушів серії “Притчі про блудного сина” пробуджує й питання про межі інтерпретації символу, і тут слід дотримуватися, на думку іконологів, щонайменше двох умов: уникати як штучного обмежування їх кількості, так і “параноїдальних” інтерпретацій: “Один і той же зображальний символ, хоча й відображає ідентичну пару підставово суперечливих елементів, має в кожному конкретному випадку зовсім інакше значення залежно від конкретних історичних умов, у контексті яких виявляється”⁴⁶, і додамо – у контексті творчості конкретного автора.

¹ Маркушевська Р. Прозаїк і художник (Зв'язок між повістями Т. Шевченка і його малюнками серії “Притча про блудного сина” // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. – К., 1963. – С. 44.

² Білецький П. “Притча про блудного сина” // Шевченківський словник: У 2 т. – Т. 2. – К., 1977. – С. 142.

³ Вперше зіставлення “Притчі” з творами Гогарта на користь Шевченка здійснив О. Новицький (Новицький О. Тарас Шевченко як маляр. – Л.; М., 1914. – С. 27–30). Ця паралель стала надалі аксіоматичною для мистецтвознавчого шевченкознавства. Проте наголос ученого на тому, що “Шевченко в своїх малюнках попередив на цілі десятиліття російську літературу, тоді як взагалі, завжди і усюди, малярство йшло позад літератури, а в малярстві переважив англійського маляра Гогарта, тому що в останнього все мистецтво було зведене тільки на мораль” (Новицький О. – Там само. – С. 30), якимось мало акцентувалося. Дійсно, Гогарт свідомо орієнтувався на театральність у своїх композиціях, говорючи, що старався розробляти свої сюжети як драматург: “Картина була для мене сценою, чоловіки й жінки – моїми акторами, що рухами й жестами розігрували пантоміму” (Хогарт В. Анализ красоты. – М., 1958. – С. 27). Шість офортів його “Модного шлюбу” (1745) – своєрідний спектакль про любов з розрахунку; “Кар'єра повії” (1732) – сцени на тему “життя як воно є” з безліччю деталей, починаючи від першої “Приїзд у місто” і до останньої мізансцени “Похорон”. Так само побутовими “спектаклями” є серії-мораліте про життя нікчеми (“Кар'єра гульця”, 1735) й безчинства на парламентських виборах (“Вибори”, 1758), де жести, вирази облич – по-театральному промовисті, а значна кількість супровідних персонажів, деталей – ілюстрували фрагменти долі людини у вирі життя. У цілісності цього виру й полягала суть театру Гогарта: життя міста вдень і вночі (“Пивна вулиця і провулок Джину” (1750–1751), “Півнячі бої” (1759), “Опівнічна бесіда (Товариство прихильників пуншу)” (1732–1733); сцену з декораціями нагадують офорти “Забобонність, легковір'я і фанатизм” (1762), “Поет у скруті” (1736–1737), “Ворота Кале, або Ростбіф старої Англії” (1748–1749), наповнені побутовим текстом і мало чим співмірні з означеною Шевченковою серією, її незначною кількістю персонажів та ощадливо використаними деталями-символами.

⁴ Ваганова Е. О. Мурильо и его время. – М., 1988. – С. 206.

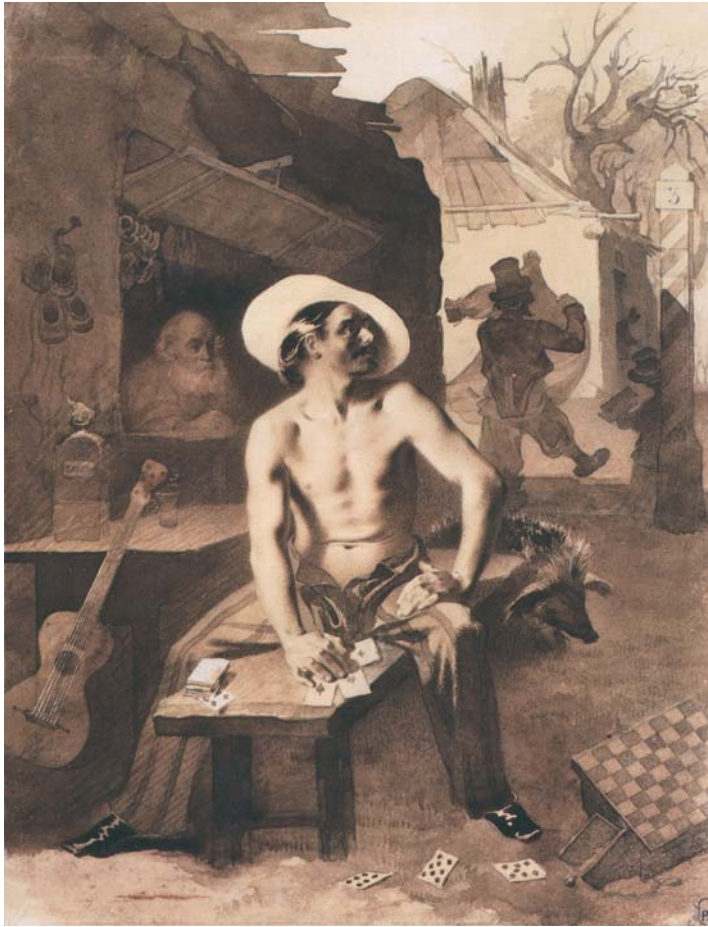
⁵ Юнг К. Г. Феномен Духа в искусстве и науке. – М., 1992. – С. 142.

⁶ Членова Л. До питання про серію “Притча про блудного сина” // Шевченко-художник: Матер. наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Шевченка. – К., 1963. – С. 51–54.

⁷ Раєвський С. Є. Життя і творчість художника Тараса Шевченка. – Х., 1939. – С. 87–89.

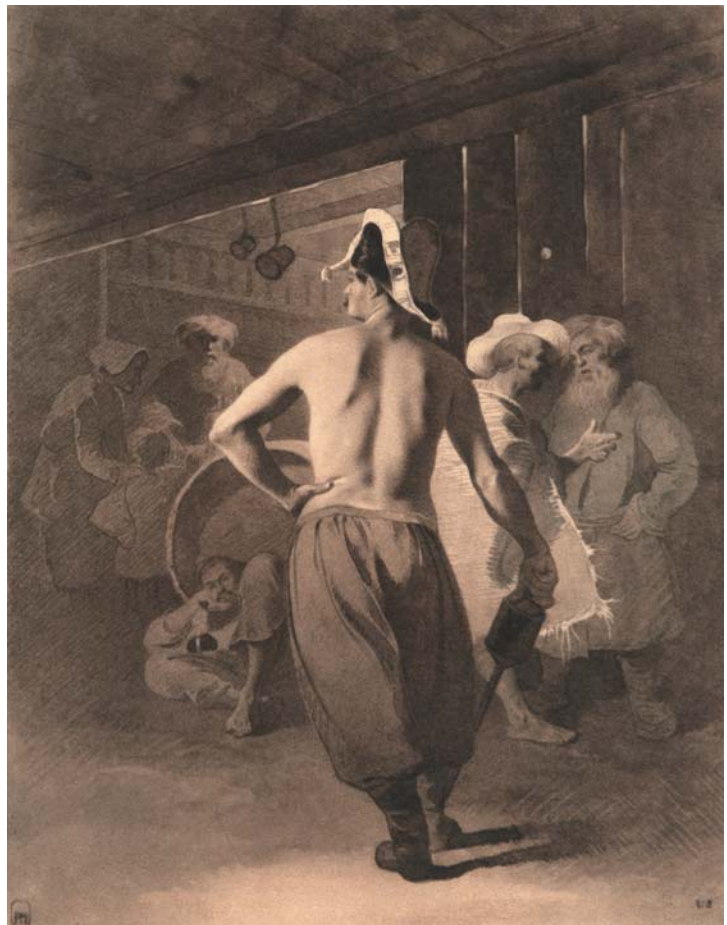
⁸ Шевченко писав про необхідний для серії типаж купця в листі до Бр. Залеського від 10.05.1857: “Первых четыре сцены я еще не начинал за неимением модели. Необходим русский типический купец, чего здесь не имеется. Я отложил это до Москвы или до Петербурга”.

⁹ Кюстин А. де. Россия в 1839 году // Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Ленинград, 1991. – С. 512.



Програвся в карти.
Папір, сепія

У шинку.
Папір, сепія

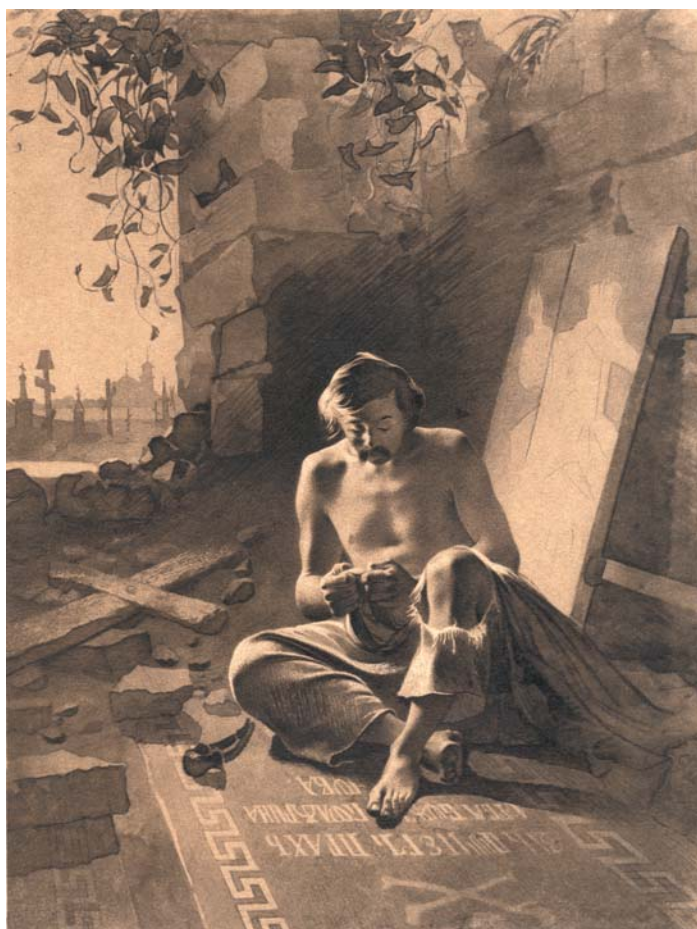


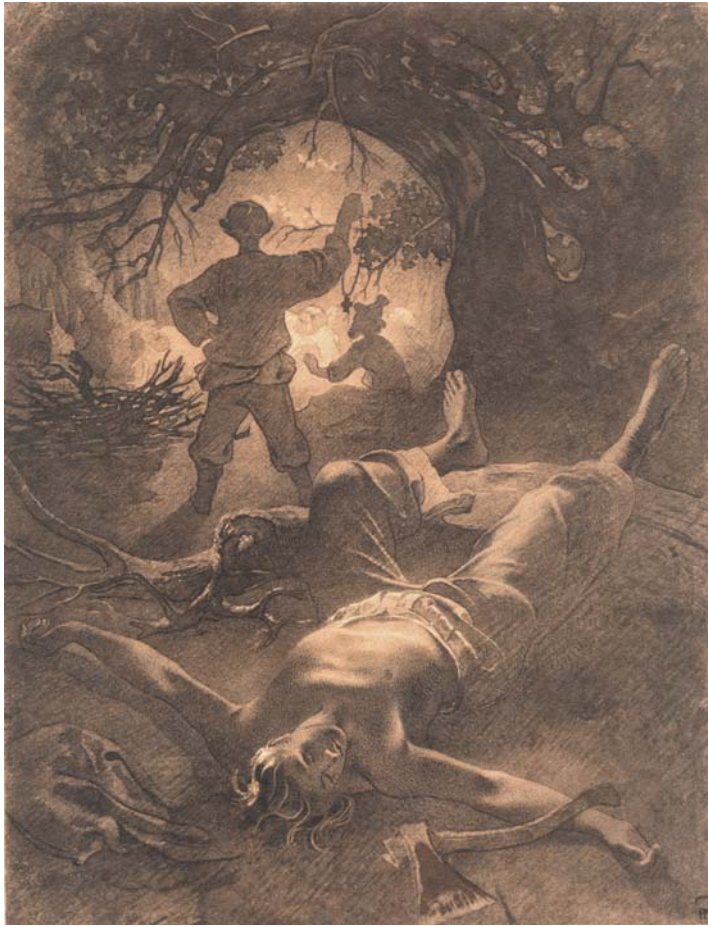
Т. Шевченко.
Притча про блудного сина
(серія). 1856–1857 рр.

У хліві.
Папір, туш, бістр

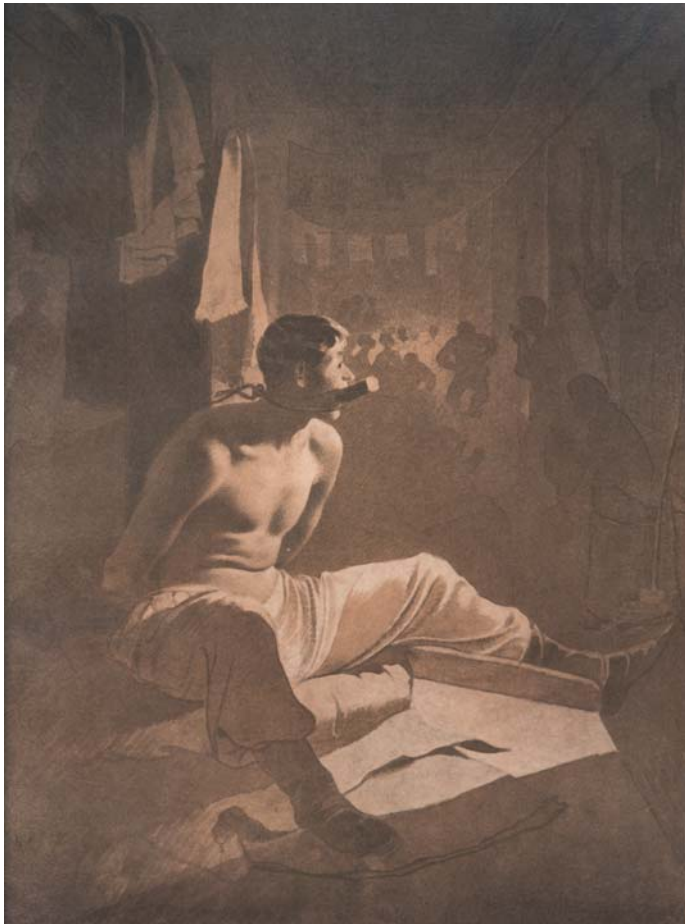


На кладовищі.
Папір, сепія

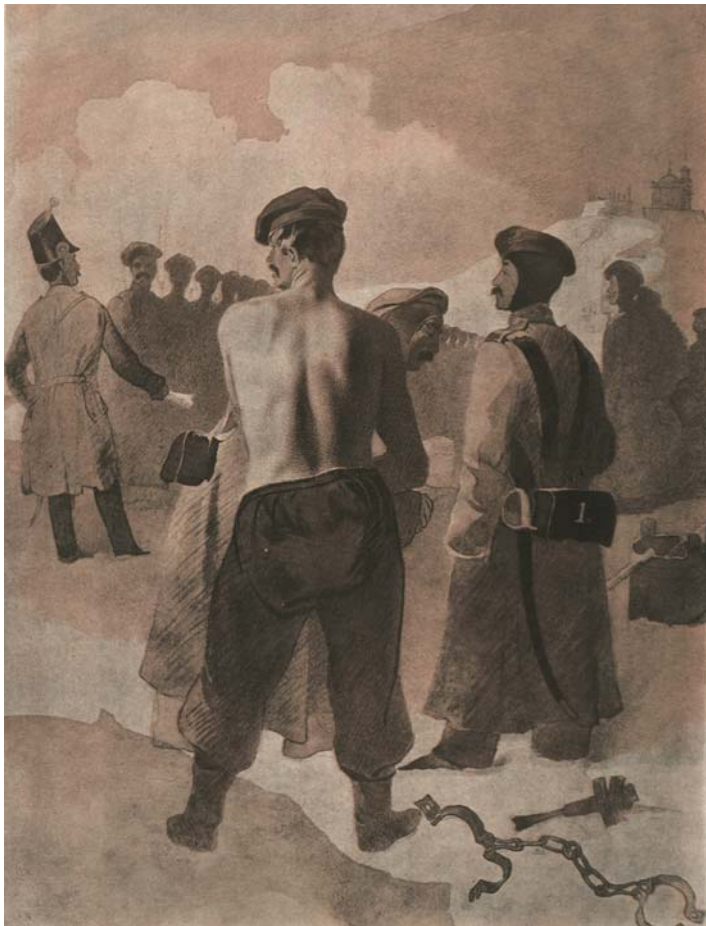




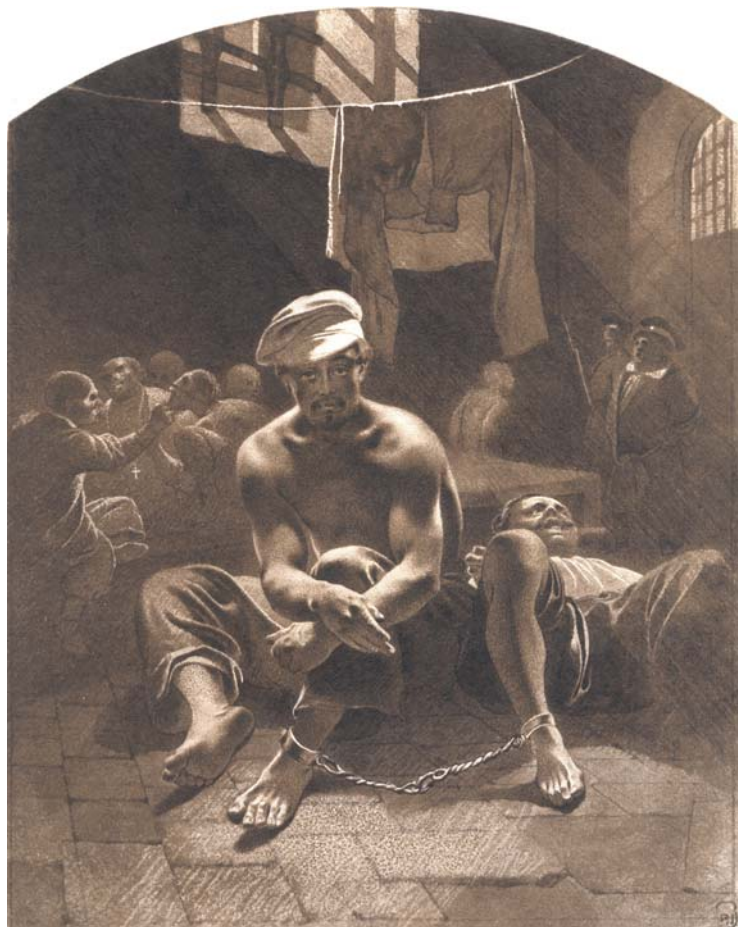
Серед розбійників.
Папір, сепія



Кара колодкою.
Папір, туш, бістр



Кара шпіцрутенами.
Папір, туш, бістр



У в'язниці.
Папір, туш, бістр

¹⁰ Питання про те, чи Шевченка хвилювала доля російського купецтва настільки, щоб він обрав його представника для свого "бессознательного негодяя", головного героя запланованих 12 аркушів трудомісткої серії (які в майбутньому мали переводитися в офорти), без сумніву, риторичні, бо наступний запис у Щоденнику, одразу після викладу міркувань стосовно ідеї "Притчі", свідчить, що купців, як і офіцерів, Шевченко вважав явними ("свідомими") негативними суб'єктами: "От купечества перехожу к офицерству. Переход не резкий, даже гармонический. Эта привилегированная каста также принадлежит среднему сословию. С тою только разницею, что купец вежливее офицера. Он офицера называет вы, ваше благородие. А офицер его называет: эй ты, борода. Их, однако ж, нисколько не разъединяет это наружное разъединение, потому что они по воспитанию родные братья. Разница только в том, что офицер вольтерьянец, а купец староввер. А в сущности одно и то же" (Щоденник, 27 червня 1857).

¹¹ Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн, 1994. – С. 162.

¹² Новицкий О. Тарас Шевченко як маляр. – Л.; М., 1914. – С. 54–61.

¹³ Там само. – С. 29.

¹⁴ Білецький П. "Притча про блудного сина". – С. 142.

¹⁵ Івакін Ю. Сатира Шевченка. – К., 1959. – С. 223.

¹⁶ Хинкулов Л. Ф. Происхождение "Притчи о блудном сыне" // Советская Украина. – 1958. – № 8. – С. 160.

¹⁷ Там само. – С. 161.

¹⁸ Юнг К. Г. Феномен Духа в искусстве и науке. – С. 151.

¹⁹ Ю. Лотман у праці "Природа кінорозповіді" вважає, що завдяки деталям "виникає ритмічний ряд, який, будучи могутнім засобом смислової насиченості, одночасно скріплює окремі кадри в єдиний ланцюг". Він послався на А. Ахматову, яка в розмові сказала Л. К. Чуковській: "Щоби добратися до суті, слід вивчати гнізда постійно повторюваних образів у віршах поета – в них і схована особистість автора і дух його поезії". Приклад, наведений Ахматовою, стосувався пушкінського "облаков гряда". Лотман вважає, що індивідуальні асоціації, приховані в глибині свідомості поета, виступили у формі "постійно повторюваних образів", котрими поет наче "проговорується". З погляду аудиторії ці повтори й скріплюють різномірний матеріал в єдиний текст. Див.: Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Лотман Ю., Цивьян Ю. Зазнач. праця. – С. 160–161.

²⁰ Див.: Закон Божий. – К., 2004. – С. 271.

²¹ Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 412.

²² З огляду на категоричність професійних шевченкознавців, які заперечать дане твердження, побіжно, хоч це поза контекстом аналізу "Притчі", означимо характерну рису Шевченка – здатність до жарту, живої іскрометної гри сил, інколи – до квазімістифікації. Бриль у "Портреті О. Є. Коцебу" аж ніяк не вписується в загальну, підкреслену Шевченком, концепцію рафінованого аристократизму Коцебу (пещене обличчя, делікатні руки, в лівій – сигара), в богемно-аристократичний туалет баталіста (оксамитові обшлага одягу, шовковий, вишукано-недбало зав'язаний галстук петербурзького франта); він не може належати портретованому й з огляду на просту невідповідність розміру: загальний діаметр бриля на другому плані перевищує ширину пліч портре-

тованого на першому. Бриль і мольберт, так би мовити, "належать" Шевченкові: його підпис на заґрунтованому полотні засвідчує позатекстову присутність автора.

²³ Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 589.

²⁴ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 2004. – С. 160.

²⁵ Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 101.

²⁶ Там само. – С. 456.

²⁷ Уваров А. С. Христианская символика. – Часть первая. Символика древнехристианского периода. – М., 1908. – С. 198.

²⁸ Символізм півня, що співає (досить активний у поезії Шевченка), не лише позначення часу, але й позначення зламу в ході подій. Загальноприйнята символіка побудована на християнській топії воскресіння: за переказами, Христос воскрес після першого співу півнів. За римською хронометрією, перша пісня півнів – gallicinium починалася після опівночі; потім тривав час conticinium – коли вони мовчать, пісня перед світанком – ante lucem та третій спів у момент світанку – diluculum означали настання нового дня (див.: Уваров А. С. Христианская символика. – С. 198). День настав, але півень, що позирає на сплячого блудного сина, уже (чи ще?) мовчить. Судячи з цього, питання оновлення, воскресіння України залишається у Шевченка в контексті "Притчі" відкритим.

²⁹ Див.: Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С. 174.

³⁰ Турчин В. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. – М., 1981. – С. 253.

³¹ Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 271.

³² Словник символів культури України. – К., 2002. – С. 232.

³³ Не виключено, що репліка Шевченка стосується й придворного маляра В. Боровиковського, нащадка миргородської козацької старшини, що, виконуючи замовлення Капніста, у 1787 р. зобразив Катерину II в алегоричному образі Мінерви з "Наказом" у руці та сімох грецьких мудреців біля неї, мудрість яких вона усоблювала. На другій його картині цього ж року була не менш промовиста алегорія: Петро I оре землю, а Катерина II слідом за ним сіє зерно; супроводять дійство дві фігури геніїв – Олександра й Костянтина, які боронять землю. Відомо, що Катерина II була від полотен у захваті, відтак через князя М. Львова забрала в 1788 р. молоде обдаровання до Петербурга. Також див. співмірну з шевченківським начерком жіночої фігури постать на портреті В. Боровиковського 1794 р. "Катерина II на прогулянці в Царськосільському парку" у виданні: Савельев А. Боровиковский Владимир Лукич // Мирное искусство. Русская живопись / Сост. И. Г. Мосин. – С.Пб., 2007. – С. 24.

³⁴ Отрицание // Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 2003. – С. 308.

³⁵ Див.: Колесов В. В. Мир человека в Слове Древней Руси. – Ленинград, 1986. – С. 211.

³⁶ Російське православ'я тісно зрощене з владними структурами імперії, на думку Шевченка, сприяло процесам деукраїнізації. Так, українська церква, потрапивши в 1686 р. під підпорядкування Московського патріархату, що було наслідком Переяславської угоди 1654 р., стала спочатку об'єктом, а потім суб'єктом русифікації українського народу, а відтак

опорою російського самодержавства в Україні. У XIX ст. вона дедалі більше втрачала свої національні риси й поступово перестала існувати як самостійне та самобутнє духовно-культурне явище. Православні церковні інституції, особливо на лівобережній Україні, зрусифікувавшись, наповнилися шовіністичним змістом, священники були зобов'язані доносити московським властям вістки про змову проти царя чи влади, стаючи знаряддям денационалізації й асиміляції. Занепад Києво-Могилянської академії та інших освітніх закладів, в яких насаджувався російський дух, ліквідація видавничих центрів пов'язані із загальною тенденцією русифікації. В українських храмах часто примусово запроваджувалася російська мова, посилювалося соціальне та культурне відчуження православного духовенства від народу, що породило кризу масової православної релігійності. Див.: *Харишин М. В.* Історія підпорядкування Української православної церкви Московському патріархату. – К., 1995.

³⁷ *Шероцький К.* Шевченко-художник // *Русский библиофил.* – 1914. – № 1. – С. 42.

³⁸ *Вандровская Е. Т. Г.* Шевченко – художник. – Алма-Ата, 1963. – С. 51.

³⁹ Л. Членова, зокрема, писала: “Залишається тільки загадкою для дослідників, чому ідея, яка тісно зрослася з душею митця, не одержала остаточного завершення після заслання” (див.: *Членова Л.* До питання про серію “Притча про блудного сина”. – С. 55). Загадки незавершеності твору не існує, існує Шевченкове питання-виклик апатичній і бездіяльній українській інтелігенції, візуалізований докір їй, тожні поетичним заклицям на кшталт “Схаменіться! будьте люди”. А його відомі розпач і зневіра в земляках у післязасланчі роки, очевидно, перекреслили бажання тиражувати “Притчу” в літографіях. Натомість – “Букварь Южнорусский” (1861), чергова спроба творення нації *ab ovo*.

⁴⁰ Кинути виклик часу, вдарити в набат – це завдання у “Притчі” виконано. Тому й не могло бути не підтвердженого історією рисунка, що, на думку

дослідника, “відтворив би парадоксальний (з позицій християнства аж ніяк не парадоксальний, а закономірний. – *Л. Г.*) фінал евангельської притчі” (див.: *Росовецький С.* Біблійні мотиви у творчості Шевченка // *Шевченківська енциклопедія.* Робочий зошит “Б”. – К., 2005. – С. 123).

⁴¹ Див.: *Грінченко Б., Драгоманов М.* Діалоги про українську національну справу. – К., 1994. – С. 70.

⁴² Для прикладу, поезія А. Лупиноса “Край” (1970), власне, розпочата зверненням “Тарасе, батьку, підійми чоло, / Поглянь на свою милу Україну”, продовжує Шевченкову тему блудного сина: “Твої сини тебе ж і розпинають / За черствий хліб та кислий пійло-квас. / Нікчемних байстрюків голодних зграї. / Брати мої, про вас то я, про вас. / Все продали, / Від всього відреклися. / Чужий жупан. / Чужі думки й слова...” (див.: *Лупиніс А.* Край // *Артанія.* – 2007. – Ч. 1. – С. 7).

⁴³ До такої думки схиляються окремі шевченкознавці-мистецтвознавці. Дійсно, досконале зображення оголеного тіла було однією з умов написання бездоганного полотна в манері академізму – це свого роду розчерк автора, підтвердження його майстерності. Рисування з природи оголених торсів солдатів чи казахів у багатьох жанрових композиціях, в яких зберігаються правильні античні пропорції, не дозволило Шевченкові забути академічні навички. На засланні він виробив індивідуальний стиль м'яких напівтонів та світлотіньових переходів у передачі рухів м'язів, обирав специфічні атитюди, іноді доволі складні в просторовому вирішенні розвороти фігур у сепіях цього періоду.

⁴⁴ Див.: *Притча про блудного сина* // *Яцюк В.* Млярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації. – К., 2003. – С. 250–286.

⁴⁵ *Рикер П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М., 1995.

⁴⁶ *Wittkower R.* Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols // *Białostocki J.* Ikonografia romantyczna // *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX.* – Warszawa, 1967. – S. 58.

SUMMARY

The article is dedicated to the culture problems, and mutual influence of different kind of arts in the middle of the 19-th century, particularly in literature and painting arts. A new interpretation of Taras Shevchenko's graphic serial “The Parable of the Prodigal Son” (1856–1857).

The same ideas of the painted images and literature works which can be noted in Shevchenko's creative heritage. This fact opens new ways to the reception of a symbolic language in his poetry and painting. First an ancient general conception is reconsidered here. It consisted in non correspondence of Taras Shevchenko's literary and painting works. Just the contrary: a unique Shev-

chenko's personality is shown here through the mutual relations between the main images expressed in his political poems and allegoric symbols of his “Parable” made in exile, which aims were awoken of sthe Ukrainian national conscience. Serial consists of eight sheets and it tells about Ukrainian history and its colonial dependence. The periods of Ukrainian history are presented in the image of the individual – the Prodigal Son. Mixture of two languages biblical and common, well known metaphors and symbols can be observed on the archetypical level of the visual images of this polysemic ideological work. The iconography school method is used to present the conception of studiing.

СЕЦЕСІЯ В МИСТЕЦТВІ БУКОВИНИ

Ірина Міщенко

Художня культура Буковини кінця XIX – початку XX ст. формувалася в тісній взаємодії з європейським мистецьким життям, одним із потужних проявів якого був модерн. Його становлення та розвиток на теренах краю відбувалися під значним впливом віденської сецесії, проте мали і свої відмітні ознаки. Найповніше цей стиль виявився в архітектурі та декоративно-вжитковому мистецтві, меморіальній та декоративній пластиці, менш помітним був його вплив на графіку та книжкове оформлення, ще менше позначився він на розвитку малярства. Значне поширення ідей сецесії на Буковині пояснюється як доволі активними особистими контактами чернівецьких майстрів та представників віденського “Сецесіону”, так і непоганою поінформованістю щодо сучасних мистецьких течій завдяки регулярному надходженню до столиці краю таких журналів, як наприклад, “Moderne Kunst” (“Сучасне мистецтво”). Варто зазначити, що рецензії та рекламні повідомлення про ці журнали в часописах краю вирізняються фаховістю аналізу вміщених у них публікацій та репродукцій¹. Буковинські художники та видавці на початку XX ст. мали змогу докладно ознайомитися і з новітніми течіями в мистецтві книги. Так, спеціалізована книжкова експозиція “Сучасна книга”, в якій було подано понад три тисячі томів найвідоміших видавництв Німеччини та Австрії, відбулася у грудні 1913 р. в приміщенні Промислового музею в Чернівцях. Проте визначальними, імовірно, стали інші обставини, зокрема, навчання більшості майбутніх буковинських авторів у Віденській та Мюнхенській академіях мистецтв. Незважаючи на те, що А. Кохановська вчилася у Відні, коли модерн в культурі Австрії ще не набув поширення, а П. Видинівський та Є. Ліпечський студіювали малярство, коли поруч з сецесією з’явилися такі течії, як експресіонізм, фовізм, кубізм та абстракціонізм, саме сецесія в поєднанні з академічними рисами стала помітною ознакою творчого доробку згаданих худож-

ників. Водночас чернівецькі глядачі та митці мали змогу й безпосередньо ознайомлюватися з тогочасним мистецтвом, адже твори художників модерну, зокрема Г. Клімта, А. Мухи, Е. Орліка та ін., неодноразово експонувалися в Чернівцях, як і роботи інших митців з австрійських товариств: віденських об’єднань “Secession” (“Сецесіон”), “Hagenbund”, “Vereinigung bildender Künstler Wiens (Künstlerhaus)” (“Об’єднання художників Відня (Дім митців)”, “Verein bildender Künstler Steiermarks” (“Товариство художників Штірії”) з Граца² тощо. З кінця XIX ст. в Чернівцях відбувалися спільні виставки буковинських та австрійських авторів. У 1906 р. до експозиції в Чернівцях увійшло більше ніж 400 творів майстрів – членів названих угруповань³, а на виставці 1912 р. експонувалося близько 200 картин, графічних аркушів та скульптур митців цих товариств, які були спеціально відібрані представниками буковинського об’єднання художників “Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina” (“Товариство прихильників мистецтва на Буковині”)⁴.

Безпосередній вплив на формування художнього середовища Чернівців мали австрійські, здебільшого віденські, архітектори, що працювали в краї на межі століть. Серед зведених ними споруд – будівлі залізничного вокзалу (1907–1909), Управління залізниць (1906, арх. Г. Гроніхштадтен), Дирекції ощадних кас (1900–1901, 1911, арх. Г. Гесснер, Й. Прошке), Спілки лікарів (1907, арх. Р. Віттек). Риси сецесії помітні і в будівлях Польського Народного дому (1902–1905), одним із авторів проекту якого став відомий львівський архітектор І. Левинський, Німецького Народного дому (1908–1910) чернівецького архітектора Г. Фріча, будинку дівочої гімназії на Фойєрверплац (нинішня вулиця Л. Українки) – єдиній споруді навчального закладу у стилі модерн (спроєктовано 1908 р., побудовано 1910 р., арх. Й. Прошке).

Безумовно, в архітектурі міста існують і споруди, в яких проявилася вся система

творчо осмисленої сецесії, і будівлі, в яких наявні лише окремі елементи з доволі стандартного набору зовнішніх рис модерну. До перших слід віднести комплекс будівель на сучасній вул. Челюскінців, де стилістика стилю простежується в плануванні споруд, в архітектурних елементах та в оздобленні у вигляді декоративної пластики, орнаментальних мотивів та численних вітражів і кованих деталей (поруччя, двері під'їздів тощо); будинки на вул. А. Кохановського, Українській, І. Франка, О. Кобилянської та ін.

Одним із найвиразніших утілень модерну став будинок Дирекції ощадних кас (нині – приміщення Художнього музею), споруджений в 1900–1901 рр. за проектом архітектора Г. Гесснера (автора проектів лікарень і готелів в багатьох містах австрійської імперії) і добудований 1911 р. чернівецьким будівничим Й. Прошке. Пам'ятка є яскравим прикладом характерного для сецесії синтезу мистецтв – архітектури, пластики, живопису, вітража, кераміки, декоративного ліплення та художнього металу. Строгий, простий за обрисами будинок, оздоблений унікальним поліхромним майоліковим панно із зображеннями олімпійських богів й увінчаний символічними скульптурними постатями жінок по кутах даху, завершив формування архітектурного ансамблю площі. Двостулкові ковані двері центрального входу з мотивами стільників та рослинними елементами, які повторюються в декорі інтер'єрів, а також на фризі та решітках вікон бокового фасаду, доповнені визолоченими рельєфними вставками з рисунком бджоли. Парадний вхід будівлі прикрашений тосканськими колонами зі штучного мармуру, обабіч сходів у вестибюлі першого поверху розташовані мармурові погруддя чоловіка і жінки, що можна означити як втілення Афіни й Гермеса. Простори другого та третього поверхів об'єднані прорізами верхнього світла, овальна форма одного з яких, підкреслена кованою решіткою й рельєфним орнаментом по периметру отвора, повторюється в живописному плафоні над ним та в рисунку мозаїчної підлоги внизу. Стіни й стеля споруди почленовані на дзеркала різної форми, іноді увиразнені тонко профільованими лініями та рельєфним рослинним орнамен-

том. Барельєф голови жінки, гірлянда з троянд та площинно потрактовані вінки зі стрічками прикрашають стелю над сходами третього поверху, а заглиблені великомасштабні пальмети розміщені над сходовими маршами. Поліхромні вітражі з мотивами галузок та квітів і гербом Буковини (на синьо-червоному щиті голова бика та шестикутні зірки) розташовані на вікнах сходових кліток. На особливу увагу заслуговує художній метал: поручні, решітки зі стилізованими зображеннями птахів, розеток і квітів, окремі деталі яких виділені кольором; оздоблення вентиляційних отворів та різноманітні накладні елементи. Мозаїчна підлога зі штучного каменю оздоблена відмінними на різних поверхах мотивами пальмети, грона, букетів. У будівлі присутні характерні для сецесії принципи вирішення простору й поєднання різноманітних матеріалів, доповнене активно застосованою поліхромією (зокрема, використання синього кольору для фарбування вікон та кованих дверей центрального входу, де він підкреслює яскравість визолочених вставок).

Форми модерну притаманні виробам художнього металу, якими було оздоблено численні будівлі Чернівців. Брами, двері під'їздів, балконні огорожі, різноманітні решітки, ліхтарі, водостоки, огорожі та елементи надгробних споруд, виготовлені десятками фірм, що працювали на теренах Буковини, позначені рисами стилю, який проявився насамперед в особливій вишуканості примхливо вигнутих легких форм рослинного й геометричного характеру. Щоправда, металеве опорядження пізнішого часу часто позначене, радше, зовнішнім запозиченням мотивів декору модерну й виглядає дещо схематичним за вирішенням.

Серед художників, що активно працювали в руслі сецесії, був А. Оффнер – чи не єдиний із буковинських митців, хто входив до складу віденського “Сецесіону”. Твори А. Оффнера неодноразово експонувалися у Відні. Так, значний резонанс викликала виставка його малярських праць у віденській галереї Вітке взимку 1908 р. Про художника із захватом писали столичні газети (ці публікації згодом були передруковані чернівецькими часописами⁵). Такий самий успіх

мали роботи А. Оффнера й на осінній виставці “Сецесіону” в 1913 р.⁶ Ті, хто писав про художника, відмічали в його творах гостру спостережливість сатирика, вишукану фантазію поета, відсутність шаблонного підходу до етнографічних тем та рідкісну обдарованість колориста. На жаль, сьогодні не відоме місцезнаходження багатьох творів митця, адже в його доробку були живописні роботи, графічні серії, монументальні розписи й вітражі, відомості про які можна віднайти в каталогах і статтях початку ХХ ст., присвячених творчості цього автора. Імовірно, значну частину малярських праць А. Оффнера було вивезено ще до 1940 р., тим паче, що він після Першої світової війни мешкав не в Чернівцях, а в Пльзені та Кракові. Не збереглися й виконані ним монументальні роботи, зокрема оформлення інтер’єрів Німецького дому в Чернівцях, відомі тільки за фотографіями початку ХХ ст. Нині можна говорити про єдиний вітраж “Полювання на ведмедя” для приміщення Крайового управління Буковини (тепер – корпус № 14 Чернівецького національного університету), виготовлений за ескізом А. Оффнера у Відні К. Гейлінгсом. Утілюючи характерну для нього тему з життя гуцулів, художник прагне відтворити драматичний сюжет – бій мисливців зі смолоскипами та сокирами в руках із ведмедицею, що захищає своє дитинча. Барвисте вбрання гуцулів, яскраві кольори вогню й неба складаються в строкату картину, динамічність композиції якої підкреслено не тільки рвучкими рухами персонажів, але й поділом зображень на різні за формою й розмірами площини різноколірного скла.

Необхідно відмітити, що дух сецесії як найповніше виявився саме в численних вітражах, якими прикрашали інтер’єри громадських, адміністративних або культових споруд. Вони доволі часто були й важливою складовою архітектурного вигляду прибудованих будинків. Прикладом цього є комплексна забудова на нинішній вулиці Челюскінців. Вишуканими вітражами з рослинно-геометричними композиціями (мотиви пальмети, грона) тут оздоблені вікна на всіх поверхах, невеликі отвори над дверима у вестибюлях під’їзді, іноді – стеля над сходовими маршами.

Модерн у пластиці можна віднайти в скульптурному оздобленні будівель та пам’ятників на Руському цвинтарі в Чернівцях. На жаль, майже не збереглися імена скульпторів та майстрів, які виготовляли надгробки кінця ХІХ – початку ХХ ст., невідомі нині й автори більшості пластичних композицій, що прикрашають численні споруди міста. Лише в деяких архівних документах повідомляється про виконання окремих творів віденськими майстрами. Скажімо, автором скульптур, що прикрашають дах будівлі колишньої Буковинської ощадної каси, став Ф. Клюг⁷, а декорування фасадів театру здійснив Гогенбарт⁸. Сповнені динаміки, фігури скульптурної композиції над центральним входом до театру алегорично представляють комедію та трагедію, над якими владарюють Аполлон та Мельпомена. У пластичному вирішенні цікавим є притаманне модерну поєднання рельєфів різної висоти та круглої скульптури, що створює ілюзорне відчуття глибини простору. Цей прийом використаний в оформленні глядацького залу, поліхромна пластика якого вдало поєднала риси бароко й сецесії. Характерний для сецесії і скульптурний декор екстер’єрів будівлі – з динамічними фігурами обабіч портретів великих драматургів, композицією, що увінчує дах на чоловому фасаді, численними вставками з рослинними мотивами.

Декоративне ліплення наявне також в інтер’єрах залізничного вокзалу, які, проте, виглядають значно стриманішими. Стіни, почленовані рельєфними дзеркалами, прикрашені виділеними кольором та позолотою гірляндами, фестонами, драперіями, кадучеями, маскаронами та лавровими гілками.

Вірогідно, над виготовленням надмогильних пам’ятників працювали не тільки відомі чернівецькі майстри з родини Москалюків, Л. Кукурудза, К. Кундль, але й австрійські автори. Варто зазначити, що, на відміну від інших надгробків, форми яких повторюються, пам’ятники доби модерну більш індивідуалізовані. Споруда над похованням родини Кліка (1890–1900) вирізняється монументальністю лаконічних і водночас величних форм, несподіваним поєднанням доволі суворої класичної архітектури та вишуканої сецесійної пластики. Стилистика модерну

простежується і в орнаменті керамічної плитки із зображеннями пальмет, якою викладено низ споруди, у шрифтах написів. На відміну від позначеного дещо надмірною пишнотою надгробка Кліка, пам'ятник на могилі невідомого (початок ХХ ст., ділянка 18), незважаючи на значні розміри (висота – 2,85 м), вражає витонченістю й камерністю загального вирішення, поєднанням масивних архітектурних елементів та ажурних деталей декору, незвичністю втілення образу Христа. Ще аскетичнішим виглядає надгробок родини Керекуарто (початок ХХ ст.) з гостро виразною за вирішенням головою Ісуса, оздоблений притаманними сецесії орнаментальними мотивами.

Утім, чи не найповніше вплив стилю проявився в стриманому за вирішенням пам'ятнику Пауліні Флаш (близько 1912 р.). Вишукана пластичність жіночої постаті, нестійкість та рух донизу якої підкреслено і формою плінта, і пливкими лініями складок вбрання, що набігають одна на одну, органічно поєднується з високим цоколем із випнутими бічними стінками та характерними для модерну контррельєфними оздобами у вигляді завитків, монограми Богоматері, рельєфними соняшниками вгорі.

Тільки окремі риси сецесії присутні в меморіальній пластиці Ю. Зламала – скульптора й викладача православної реальної школи в Чернівцях. У виконаних ним надгробках відчутне тяжіння до академічної течії. Проте в таких роботах, як гробівці родин Олінеску та Косовичів на Руському цвинтарі в Чернівцях, показовим є його зацікавлення художнім вирішенням сецесії. Це виявляється не так у доповненні композиції відповідною символікою, як у пластичному виконанні, позначеному перепадами висоти від площинно вирішених зображень до низького рельєфу і навіть горельєфу, тонкими переходами світла й тіні, іноді надмірною примхливістю глибоких складок драперій.

Серед живописних робіт, створених у дусі сецесії, варто згадати монументальні розписи Є. Максимовича (1857–1928) в інтер'єрі одного з чернівецьких ресторанів, які багато в чому наслідують композиції А. Мухи. Останній виробив зкомерціалізований, прийнятний для загалу тип зображень з усіма

характерними ознаками стилю й дещо солодкавим забарвленням. Подібне творче переосмислення й повторення відомих зразків є цілком зрозумілим з огляду на добру обізнаність буковинських митців та їх замовників (завдяки численним експозиціям робіт майстрів модерну) з творчим доробком відомого австрійського художника.

На перетині модерну та експресіонізму створено й ранні роботи А. Кольніка (1890–1972), у малярських творах якого витонченість сецесії ніби перетікає в підкреслено емоційну пластику експресіонізму (“Родина”, “Дівчина з квітами”, початок 20-х років ХХ ст.). Перехід від стилістики модерну до Ар Деко, а згодом до експресіонізму помітний і в станкових та монументальних роботах Г. Льовендаля (1897–1964).

Характерне для буковинської образотворчості розглядуваного періоду поєднання рис академізму й сецесії спостерігається в графічних творах й книжковому оформленні, виконаних такими майстрами, як А. Кохановська, П. Видинівський та Є. Ліпецький. Зокрема, вплив модерну відчутний у створених Є. Ліпецьким в 10–20-х роках ХХ ст. графічних портретах, серед яких позначені особливою витонченістю точного лінійного рисунка “Дівчина в ліловому” (1919) та “Портрет О. Кобилянської” (1921), в окремих ілюстраціях пізнішого часу. Співіснування академічних навичок, набутих у Віденській академії мистецтв, та сецесії притаманне класичним за вирішенням ілюстраціям А. Кохановської, в доробку якої праця над збіркою І. Нечуя-Левицького, рисунки до “Петріїв та Довбущуків” І. Франка (1913), новел О. Кобилянської “Природа”, “Некультурна”, “Битва” (1901), “Під вільним небом” (1904). Іноді ж мисткиня майже повторює у власних роботах стилістику творів А. Тулуз-Лотрека (“Gruss vom Costumfest”) або ж дивує несподіваною легкістю й декоративністю акварелей і портретів (“Дівчина в кріслі” та ін.).

Ознаки стилю найпомітніше проявилися у вирішенні каталогів експозицій мистецьких товариств Буковини початку ХХ ст. Підготовлені у видавництвах об'єднань і видруковані в Чернівцях, вони позначені особливою увагою до використаних у них шрифтів, художнього оформлення та поліграфічного



Плафон ощадної каси. 1901 р. Чернівці

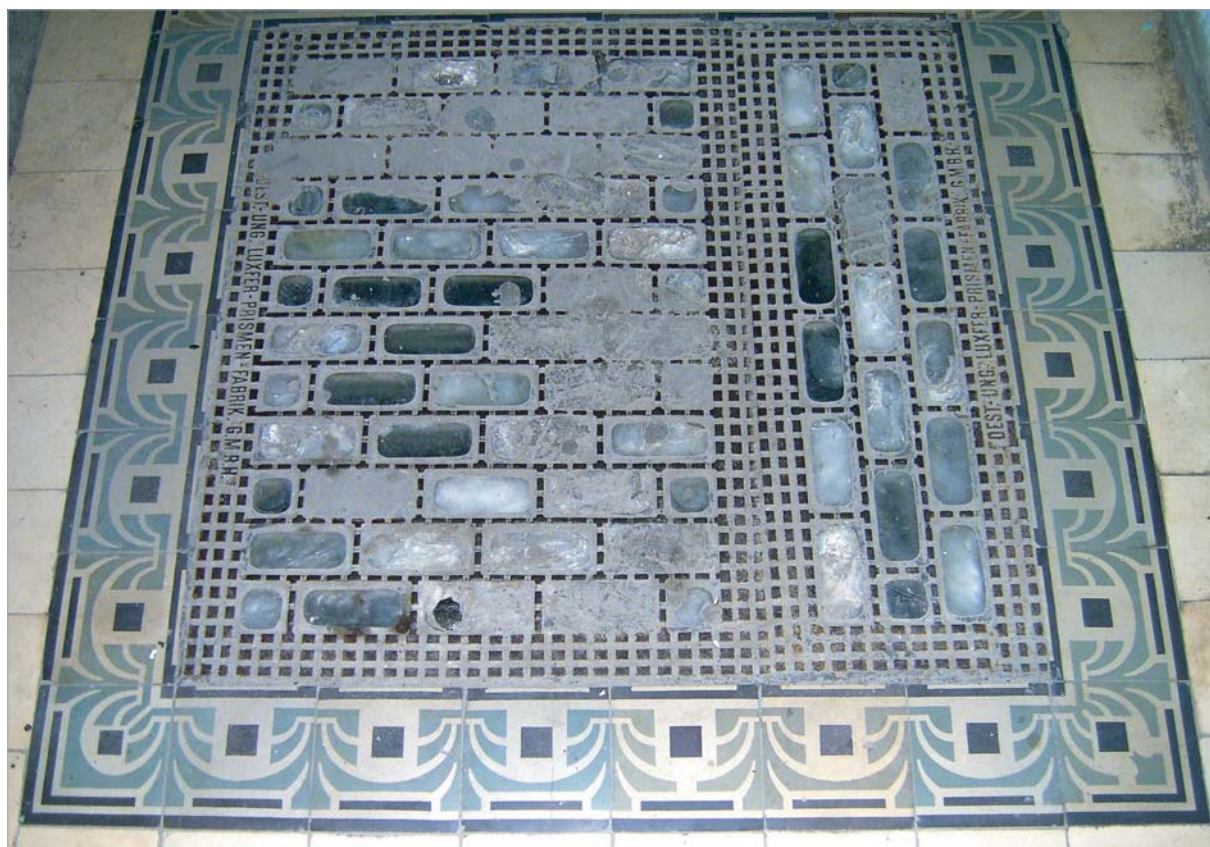


Фасад ощадної каси. 1901 р. Чернівці

Вітраж у прибутковому будинку.
Початок XX ст. Чернівці (вул. Челюскінців)



Керамічна підлога вестибюля прибуткового
будинку. Початок XX ст. Чернівці





А. Оффнер. Полювання на ведмедя.
Перед 1910 р. Вітраж. Чернівці
(будинок Крайового управління
Буковини)



Двері бокового фасаду ощадної
каси. 1901–1911 рр. Чернівці



Вестибюль ощадної каси.
1901 р. Чернівці



Є. Ліпецький. Дівчина в ліловому.
1919 р. Папір, пастель, олівець



А. Кохановська. Ескіз листівки.
Початок XX ст. Папір, туш, темпера

GRUSS VOM COSTUME FEST IN
• HAINBURG •



Вхідні двері прибуткового будинку. 1905 р. Чернівці (вул. Омеляна Поповича)



Житловий будинок. Початок XX ст.
Чернівці (вул. Івана Франка)



Німецький дім. 1910 р. Чернівці
(вул. Ольги Кобилянської)

Вхідні двері прибуткового будинку.
Початок XX ст. Чернівці (вул. Челюскінців)



Брама садиби. Початок XX ст. Чернівці
(вул. Тараса Шевченка)



⁶² Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства була організована в липні 1922 р. (керівник – Ф. Шміт, члени – О. Новицький, С. Гіляров, В. Зуммер, Ф. Ернст) за розпорядженням Головнопрофосвіти (див.: ІР НБУВ, ф. X, од. зб. 18970, арк. 1).

⁶³ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 867, арк. 4.

⁶⁴ НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 223.

⁶⁵ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 2.

⁶⁶ *Щербаківський Д., Ернст Ф.* Ще про організацію “художніх наук” // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – 1926. – 23 травня. – № 21. – С. 3.

⁶⁷ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 1 зв. – 2 зв.

⁶⁸ *Нестуля С.* Зазнач. праця. – С. 12, 16. 12 січня 1925 р. склад президії затвердило Спільне зібрання ВУАН, а 31 січня – Укрголовнаука. Д. Щербаківський перебував на цій посаді до кінця життя, позаяк 10 березня 1926 р. на пленумі ВУАКу під час перевиборів президії було вирішено залишити її в попередньому складі (див.: *Нестуля С.* Зазнач. праця. – С. 32).

⁶⁹ НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69. Див. також Додаток 2.

⁷⁰ *Новицький О.* Діяльність ВУАКу в р. 1926 // Коротке звітання ВУАКу за 1926 рік. – К., 1927. – С. 3–4.

⁷¹ Коротке звітання Всеукраїнського археологічного комітету за археологічні дослідження року 1925. – К., 1925.

⁷² *Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині / За ред. і з передмовою *М. Біляшівського.* – К., 1926.

⁷³ Записки Всеукраїнського Археологічного Комітету. – К., 1930. – Т. 1.

⁷⁴ Історія Національної академії наук України. 1924–1928. Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 347.

⁷⁵ Ушанування пам'яті Д. М. Щербаківського // Пролетарська правда. – 1927. – 8 грудня. – № 280 (1893). – С. 3.

⁷⁶ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1304, оп. 1, од. зб. 14, арк. 4.

⁷⁷ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 3.

⁷⁸ Ушанування пам'яті Д. М. Щербаківського... – С. 3.

⁷⁹ П. Курінний опублікував кілька статей, прив'язаних до Щербаківському (див.: *Курінний П.* Життя й наукова діяльність Данила Михайловича Щербаківського // Пролетарська правда. – 1927. – 12 червня. – № 131. – С. 5; *Його ж.* Вінок на могилу Д. М. Щербаківського // Український православний календар на 1951 рік. – New York City, [1950]. – С. 145–150; *Його ж.* Данило Михайлович Щербаківський [–] керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // Шлях перемоги. – 1954. – 9 травня. – № 11. – С. 3. – 16 трав-

ня. – № 12. – С. 3). Див. також: *Курінний П.* Історія археологічного знання про Україну. – Мюнхен, 1970.

⁸⁰ Автограф виступу С. Єфремова на засіданні 6 грудня 1927 р. опублікував П. Курінний (див.: *Курінний П.* Пояснення до автографу академіка Всеукраїнської академії наук Сергія Єфремова // Спілка Визволення України (Ідейні основи, історія та матеріали до пізнання її діяльності на рідних землях). – Мюнхен, 1953. – Зб. 1. – С. 6–7). Текст виступу склав основу статті С. Єфремова про Д. Щербаківського для “Етнографічного вісника” (див.: *Єфремов С.* Зламана життя (Пам'яті Д. М. Щербаківського) // Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 6. – С. V–VII; передрук див.: *Біляшівський Б.* “Цілого себе вкладаючи в справу” // Вісті з України. – 1990. – Листопад. – № 45 (1647). – С. 8).

⁸¹ Значно пізніше Л. Мулявка на прохання С. Білоконя написала спогади про Д. Щербаківського (див.: *Білокінь С.* Любов Мулявка: остання з славетних // IV Гончарівські читання. Київ, 24–26 січня 1997 року. Колективне та індивідуальне як чинники національної своєрідності народного мистецтва. Музей Івана Гончара в 1996 році: Програма, тези і резюме доповідей. – К., 1997. – С. 15), які ще не введено до наукового обігу. С. Білокінь опублікував спогади про вчителя іншої учениці Д. Щербаківського – Є. Спаської (див.: *Спаська Є.* Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського / Публікація С. Білоконя // Наука і культура: Україна. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 272–286). Н. Коцюбинська, ще одна учениця Д. Щербаківського й секретар Комітету з ушанування його пам'яті, опублікувала некролог дослідника (див.: *Коцюбинська Н.* Данило Михайлович Щербаківський (17/XII – 6/VI 1927) // Нова хата. – 1928. – Ч. 3. – С. 1–2), а також підготувала доповідь “Що вимагав Д. М. Щербаківський від робіт по мистецтвознавству” (див.: ІР НБУВ, ф. 278, од. зб. 255, арк. 1–9).

⁸² Рукопис виступу О. Новицького зберігається в його архіві (див.: ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 1–2 зв.).

⁸³ Рукопис виступу М. Рудинського виявлено нами кілька років тому в НА ІА НАНУ (див.: НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69), хоча його не згадано в описі вказаної одиниці зберігання. Текст написано рукою М. Рудинського на лицьовому боці восьми сторінок паперу в лінійку чорним чорнилом.

⁸⁴ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 3.

⁸⁵ *Єфремов С.* Щоденники, 1923–1929. – К., 1997. – С. 557.

⁸⁶ НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69, арк. 1–8.

SUMMARY

This article explores the peculiarity of manifestation of the art in time of secession in Bukowina. It is possible to follow the different stages this styles development in architecture, fine art and decorative and applied art in the region, but features of Art Nouveau appear irregular in different kinds of arts.

The explanation of such broad dissemination of the ideas of secession could be found first of all in very active personal connections between Chernivtzi artists and representatives from the Vienna "Secession", but also because the majority of future Bukowinian masters studied in Vienna and Munich Art Academies, and creations of Art Nouveau artists, such as G. Klimt and A. Mucha etc., were frequently exposed in Chernovitz, as also the paintings of the artists from diverse Vienna art groups. From the end of XIX century in Chernovitz have taken place several co-exhibition of Bukowinian and Austrian artists.

Direct influence on the forming of the art environment in Chernovitz have got Austrian, moreover Vienna, architects, which worked in the region on the boundary of the centuries (G. Hessner, G. Gronigstaden, R. Vittek etc.)

There is a big variety of trends in Art Nou-

veau in buildings of Chernovitz, such as Vienna secession, symbolism, national-romantic and rational trends. A significant embodiment of this style is the House of Direction of Saving-Desk, build by the project of architect G. Hessner, and it is an expressive example for characteristic for secession the synthesis of arts – architecture, plastic, painting, stained glass, ceramic, sculpture and artistic treatment of metal.

The plastic of Art Nouveau could be found in sculptural decoration of the buildings and memorial constructions, which remained on Russian cemetery in Chernowitz.

Under the artists, which create in trend of secession is to mention A. Offner; some features of this style are present in memorial plastic of J. Zlamala, monumental murals of E. Maksimovich and works of other artists.

Particular characteristics of Art Nouveau in Chernowitz distinguished not only by its intimate connection to Vienna secession, but also by the presence in creations of various artists the junction of features of Art Nouveau and academic art, represented for example in graphic works and book illustrations made by such masters as A. Kochanovska, P. Vydynivskij and E. Lipetskij.

НАУКОВО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО

Ірина Ходак

Дослідники зазвичай акцентують увагу на музейному, пам'яткоохоронному, педагогічному та власне науково-дослідному аспектах діяльності Д. Щербаківського (1877–1927), лише побіжно згадуючи про його роль як організатора науки. Разом з тим Д. Щербаківський відіграв визначну роль в організації наукових українознавчих студій, передусім у галузі етнографії й мистецтвознавства, створенні та розбудові профільних науково-дослідних інституцій, визначенні стратегії їх діяльності, реалізації нагальних завдань. Більше того, він перебрав на себе невдячну для дослідника організаційну працю в найважчий у матеріальному та політичному плані період становлення вітчизняних наукових інституцій, перебрав “з величезним напруженням волі, у глибокому переконанні, властивому кращим представникам старішої генерації українців, що не можна зрікатися й одної роботи, яку треба робити і якої нема кому робити”¹.

Одразу після закінчення в 1901 р. історично-філологічного факультету Київського університету Св. Володимира Д. Щербаківський брав активну участь у роботі наукових історичних товариств і комісій, зокрема Історичного товариства Нестора-літописця, київського відділення підготовчого комітету XIII археологічного з'їзду в Катеринославі. З організацією навесні 1907 р. Українського наукового товариства в Києві (далі – УНТ) він долучився до нечисленної когорти вчених, які визначили своєю головною метою “допомагати розробленню й популяризації вкраїнською мовою різних галузів науки”². Уже на п'ятих загальних зборах товариства, що відбулися 22 жовтня 1907 р., молодого дослідника обрали дійсним членом одночасно з І. Бондаренком, О. Косач, А. Кримським, А. Леонтовичем, М. Петровим³. На початковому етапі він співпрацював з Історичною секцією УНТ (голова – Г. Павлуць-

кий), до компетенції якої входила проблематика як власне історії, передусім української, так і археології, етнології, історії права, історії мистецтва⁴. У зв'язку з розширенням етнографічних досліджень 1912 р. при Історичній секції було утворено Етнографічну комісію, головою якої обрали О. Шрамченка, секретарем – Д. Щербаківського⁵. Таким чином, уже в довоєнний період дослідник займався організацією наукових експедицій, систематизацією накопичених польових матеріалів, підготовкою до друку наукових збірників, серед яких виданий 1914 р. перший том “Українського етнографічного збірника”.

У роки Першої світової війни Етнографічна комісія, як і інші структурні підрозділи УНТ, фактично припинила свою діяльність. Лише на початку 1920 р. Д. Щербаківський із кількома колегами ініціював її відновлення вже як окремої секції товариства. У протоколі першого з трьох організаційних засідань⁶, що відбулося 20 квітня 1920 р. під головуванням В. Клінгера за участі О. Алешо, В. Ганцова, П. Попова, А. Онищука, Д. Ревуцького, Д. Щербаківського та інших, зазначалося: “З відродженням України, коли культурно-організована робота нашого громадянства не має вже перепон, а наукове життя може свobodно розвиватись більш, як коли, відчувається потреба рятувати все те, що стосується до побуту нашого народу. Праця в цій області, яку розпочала Етнографічна Секція Укр.[аїнського] Наук.[ового] Т-[оварист]ва була перепинена; аж тепер стараннями ініціативної групи київських етнографів-українців, головню Д. М. Щербаківського, скликано 20/IV.1920 зібрання, на якому вирішено відновити Етнографічну Секцію Укр.[аїнського] Наук.[ового] Т-[оварист]ва”⁷. У своєму виступі на засіданні Д. Щербаківський наголосив, що донині зацікавлення фольклором значно перевищу-

* Цитати та тексти документів у додатках подаються зі збереженням правопису авторів.

вало інтерес до матеріальної етнографії, а тому здобутки у цій сфері залишаються вкрай скромними, дещо зроблено в царині народного мистецтва й орнаментики, загальом матеріалу зібрано мало, описано його погано й ще гірше видано⁸. На другому організаційному засіданні (25 квітня) відбулася дискусія щодо завдань та програми діяльності секції, внаслідок чого головними завданнями визначили об'єднання наукової діяльності в царині етнографії на всій території України, надання допомоги розвитку нових центрів для дослідження народного побуту, видання профільної літератури⁹. Також було вирішено створити у складі Етнографічної секції чотири підсекції: 1) загальної етнографії; 2) фольклору; 3) виучування звичаєвого права; 4) досліджування народної музики¹⁰. Нарешті, на останньому організаційному засіданні 29 квітня обрали тимчасову президію секції (голова – В. Клінгер, містоголова – Л. Чикаленко, секретар – А. Онищук), остаточно затвердили програму її діяльності та структуру. На пропозицію Д. Щербаківського вирішили прилучити Етнографічну секцію до Гуманітарного відділу УНТ, а також обрали його представником до цього відділу¹¹.

З відновленням роботи секції Д. Щербаківський став членом підсекції загальної етнографії (керівник – О. Алешо)¹², 25 вересня його було обрано до редакційної колегії, а 21 листопада – скарбником секції¹³. Після перевиборів керівництва секції (21 листопада 1920 р.) дослідник увійшов до складу її Ради разом із А. Лободою, К. Квіткою та А. Онищуком¹⁴. Активну роботу вчений проводив як член організаційного комітету першого Всеукраїнського етнографічного з'їзду, який планували провести 25 червня 1921 р. в Києві з метою об'єднання зусиль і поширення етнографічних досліджень¹⁵. У рамках з'їзду передбачалося заслухати великий цикл доповідей “Метод і програми збирання етнографічних матеріалів”, зокрема, Д. Щербаківський мав виголосити дві доповіді – “Основи українського народного орнаменту” та “Українська церковна дерев'яна архітектура”¹⁶.

З-поміж різних організаційних справ Д. Щербаківський найбільше уваги приділяв

налагодженню видавничої діяльності секції: розглядав подані до друку праці колег, рецензував їх, готував власні розвідки, погоджував питання з відповідними органами, вишукував фінансові та матеріальні ресурси. Фактично вже влітку 1920 р. секція підготувала до друку перше число нового періодичного видання “Вісник етнографії” та другий том “Етнографічного збірника”. Було отримано дозвіл на їхнє видання від редакційно-видавничого відділу Губвідату¹⁷, але через фінансову та матеріальну скруту, монополізацію видавничої справи реалізація затрималася на кілька років¹⁸. В одному з некрологів Д. Щербаківського його колеги згадали, що коли в часи загальної руїни постало питання про етнографічне видання, учений першим вніс на цю справу свій останній пуд борошна¹⁹.

Упродовж усього періоду роботи Етнографічної секції Д. Щербаківський брав активну участь у засіданнях, більше того, в холодну пору року вони відбувалися в приміщенні Першого державного музею, де працював і мешкав дослідник²⁰.

Традиційно вважається, що після розпорядження Раднаркому УСРР від 1 червня 1921 р. про об'єднання УНТ та Української академії наук (з 14 червня 1921 р. – Всеукраїнська академія наук, далі – ВУАН) підсекція загальної етнографії Етнографічної секції УНТ злилася з Кабінетом антропології та етнології імені Ф. Вовка, підсекція народного права – з відповідною комісією III відділу ВУАН, фольклорна підсекція перетворилася на Етнографічно-фольклорну комісію, при якій 1922 р. було створено Кабінет музичної етнографії²¹. Насправді об'єднавчий процес почався лише 1922 р. На першому етапі після формального злиття (друга половина 1921–1922 рр.) Етнографічна секція УНТ, як і інші секції товариства, намагалася зберегти свою автономність²². Етнографічна секція УНТ збиралася в старому складі чи за участю представників Фольклорної комісії ВУАН. Упродовж цього часу Д. Щербаківський активно відвідував засідання, а згодом, коли робота секції ввійшла у звичне русло, він відійшов від активної організаційної праці, хоча продовжував жваво цікавитися науковими здобутками

комісії, долучався до вирішення конкретних справ. У цьому яскраво виявився характер Д. Щербаківського: він перебирав на себе невдячні науково-організаційні обов'язки в найважчі періоди, а після того, як справу було налагоджено, зосереджувався на інших питаннях²³.

Д. Щербаківський мав безпосередню причетність до створення Музею (з 1922 р. – Кабінет) антропології та етнології імені Ф. Вовка. Хоча ця інституція формально утворилася 29 березня 1921 р., підготовча робота почалася кількома роками раніше. Саме в помешканні Д. Щербаківського, що розміщувалося в підвальному приміщенні київського музею, 1919 р. відбувалися перші організаційні засідання зі створення музею²⁴. Участь дослідника в цій справі пояснюється не лише усвідомленням необхідності утворення подібного наукового центру, але й прагненням завершити справу, розпочату Ф. Вовком,²⁵ з яким його єднали багатолітні людські та професійні взаємини²⁶. Прикметно, що очолив Музей антропології та етнології учень Ф. Вовка О. Алешо, який починав етнографічні дослідження під керівництвом Д. Щербаківського учнем уманської гімназії²⁷.

Упродовж другої половини 1924 р. Д. Щербаківський разом із колегами працював над створенням Етнографічного товариства в Києві – громадської організації, що мала на меті “на широкі кола громадянства спіраючись, створити певну економічну базу для дослідчої праці над народнім побутом та повести її методами, що цілком відповідають вимогам новітньої науки про людину та потребам сучасного моменту”²⁸. На перших загальних зборах товариства 22 січня 1925 р. дослідника обрали до складу його Ради разом із В. Ганцовим, Є. Дзбановським, Н. Малечою, В. Мамонівим, А. Онищуком і Л. Шульгиною²⁹. Саме цей склад Ради виробив засади діяльності товариства; забезпечив матеріальні умови праці; розробив положення про етнографічні гуртки; з метою залучення нових членів уклав реєстр установ та осіб, що працювали в царині етнографії; підготував програми для збирання матеріалів, організував тематичні лекції, налагодив видавничу діяльність тощо.

Крім організаційної праці, Д. Щербаківський долучався до наукової та просвітницької діяльності товариства. Так, приміром, у першій книжці “Записок Етнографічного товариства” було опубліковано його розвідку про відділ народного мистецтва (колишній етнографічний) Всеукраїнського історичного музею імені Т. Шевченка, де короткий огляд кожної групи пам'яток доповнено екскурсом в історію створення підрозділу³⁰. Незадовго до загибелі дослідник передав для збірника пам'яті В. Гнатюка, який готувало до друку товариство, статтю “Головні явища в ритміці українського орнаменту”³¹. Також він виступив із доповіддю “Нові російські праці по народньому мистецтву” на т. зв. вечорах нової етнографічної книги, які регулярно проводило товариство³².

Ще вагомішим є внесок ученого в створення та розбудову наукових інституцій мистецтвознавчого напрямку³³, формування яких припало на добу української державності. Тривалий час структура вітчизняних наукових товариств – УНТ та Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові – не передбачала спеціальної секції чи комісії історії мистецтва. Водночас активний інтерес широких кіл громадськості до мистецтва, підсилений пошуками власної культурної ідентичності та дискусіями про український стиль у сучасному мистецтві, стимулював збирання художніх старожитностей і їхнє дослідження в окремих розвідках. Та опублікований матеріал не дозволяв створити цілісної картини розвитку вітчизняного мистецтва подібно до вже існуючих історій України чи історій української літератури. З метою налагодження планомірного й систематичного дослідження українського мистецтва Д. Щербаківський, Г. Павлуцький, Д. Антонович, П. Зайцев, В. Модзалевський і В. Прокіпович 29 серпня 1918 р. звернулися до Ради УНТ із заявою щодо необхідності створення окремої Секції мистецтв³⁴. На думку авторів заяви, нова секція мала б організувати доповіді, а також видавати студії й матеріали з історії українського мистецтва, що дозволило б згуртувати нечисленних істориків мистецтва та підготувати молодих фахівців з означеної проблематики³⁵.

Постанова Ради УНТ від 15 вересня 1918 р.

уможливила створення Секції мистецтв – першої наукової структури власне мистецтвознавчого профілю, а вже 20 вересня Д. Щербаківський, Д. Антонович, С. Гіляров, В. Данилевич, В. Козловська, В. Модзалевський провели організаційне засідання, на якому було сформовано персональний склад секції та визначено головні напрямки її діяльності³⁶. З 20 вересня 1918 р. до 30 травня 1919 р. Д. Щербаківський виконував обов'язки вченого секретаря секції, а після складення повноважень, через обтяженість іншими справами, брав активну участь у вирішенні організаційних питань, часом головував на засіданнях³⁷.

Уже на першому засіданні Д. Щербаківський наголосив на необхідності, попри складну ситуацію в країні, надати мистецьким дослідженням системного характеру та налагодити планове видання розвідок і матеріалів з українського мистецтва³⁸. 5 липня 1919 р. Д. Щербаківському, Г. Саливону й М. Макаренку доручили розробити детальну програму видань³⁹, а 7 лютого 1920 р. було сформовано редакційну колегію першого збірника Секції мистецтв у складі Д. Щербаківського, В. Модзалевського (після смерті його заступив Ф. Ернст) та М. Макаренка⁴⁰. За свідченням сучасника, видання в розпал голоду й економічної розрухи “Збірника Секції Мистецтв” уможливила лише фанатична жертвна праця Д. Щербаківського, який не лише відредагував більшість матеріалів, але й особисто опікувався фінансовими питаннями та процесом друкування⁴¹.

Після того, як у складі секції було утворено сім комісій (бібліографічна, збирання архівних матеріалів з історії українського мистецтва, термінологічна, лекційно-екскурсійна, реєстраційна, складання словника діячів українського мистецтва⁴², видавнича), дослідник 5 липня 1919 р. увійшов до складу термінологічної комісії⁴³, а 7 лютого 1920 р. очолив бібліографічну комісію⁴⁴. Про інтенсивність праці Д. Щербаківського свідчить хоча б той факт, що на засіданні секції 21 березня 1920 р. вирішили виплатити йому одинадцять тисяч карбованців за три тисячі карток до бібліографічного словника⁴⁵. Дослідник брав участь практично у всіх за-

сіданнях секції, активно долучався до дискусій з приводу оприлюднених доповідей, а також підготував власні наукові доповіді – “Виноградна лоза як євхаристичний символ в українському іконописі” та “Український архітектурний стиль в освітленні нової праці професора Ф. Шміта”⁴⁶.

Після об'єднання УНТ та ВУАН Секція мистецтв короткий період входила до складу Археологічної комісії, а згодом працювала при Першому (Історико-філологічному) відділі академії. Д. Щербаківський доклав значних зусиль для забезпечення умов діяльності мистецтвознавчої структури на етапі її підпорядкування академії, зокрема 20 лютого 1922 р. на спільному засіданні Археологічної секції та Секції мистецтв його було обрано представником Гуманітарного відділу УНТ до ліквідаційної комісії товариства⁴⁷. У структурі Секції мистецтв, яку з 9 жовтня 1922 р. очолював академік О. Новицький, працювало чотири комісії: 1) дослідження художніх цінностей, вилучених з церков і молитовних будинків України; 2) термінологічних словників з мистецтва; 3) реєстрації пам'яток мистецтва; 4) видавнича⁴⁸. Як і раніше, Д. Щербаківський залишався одним із найактивніших організаторів праці за всіма вказаними напрямками.

Після перевезення до Києва з московського Гохрана (Державне сховище) Д. Щербаківським та А. Середою близько трьох тисяч золотарських виробів ВУАН 24 жовтня 1922 р. затвердила Комісію з дослідження художніх цінностей, вилучених з церков і молитовних будинків України (скорочено – Золотарська комісія), до складу якої ввійшли О. Новицький (голова), М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Ф. Ернст, А. Середо, Ю. Красицький⁴⁹. Незважаючи на відсутність будь-якого фінансування, члени комісії провели перевірку перевезених речей, систематизували колекцію, працювали над встановленням головних типів та змін стилів в українському золотарстві, його центрів, іноземних впливів, фіксували клейма майстрів і вкладні написи. Через складні умови праці більшість членів комісії не завершила запланованих наукових тем. Практично тільки Д. Щербаківський, маючи постійний доступ до сховища речей у Пер-

шому державному музеї, зумів підготувати й опублікувати три наукові розвідки з історії вітчизняного золотарства⁵⁰. Дослідження золотарських виробів Д. Щербаківський поєднував із вивченням архіву Києво-Печерської лаври, Софійського собору та інших монастирських архівів. На основі цих відомостей він готував працю “Київські золотарі за матеріалами Лаврського архіву”, у роботі над якою йому допомогали й інші члени комісії⁵¹. За свідченнями В. Козловської, за два дні до загибелі дослідник передав до Всеукраїнського археологічного комітету (далі – ВУАК) великий рукопис з історії українського золотарства⁵².

Позаяк одним із нагальних завдань українського мистецтвознавства Д. Щербаківський уважав вироблення термінології, він продовжив роботу в Комісії зі складання словників з мистецтва, яку в січні 1924 р. було приєднано до Інституту української наукової мови (далі – ІУНМ) як його мистецький відділ. У травні 1925 р. на загальних зборах цього відділу ухвалили організувати сім секцій: археологічну, архітектурну (будівельну), малярську, різьбярську, художньо-промислову, музичну та театральну, кожна з яких мала підготувати окремий термінологічний словник⁵³. Д. Щербаківський увійшов до складу архітектурної й малярської секцій, а також очолив художньо-промислову⁵⁴. Проте через непорозуміння переважно організаційного характеру 1926 р. мистецький відділ розпався, деякі секції продовжили роботу в складі інших відділів, зокрема архітектурна секція була приєднана до технічного відділу⁵⁵. На жаль, зміна політичної ситуації в країні, згорання політики “українізації” та хвиля політичних репресій не дозволили на цьому етапі видати мистецькі словники.

Серед видавничих проектів Секції мистецтв Д. Щербаківський найбільше уваги приділяв реалізації серії альбомів “Українське народне мистецтво” (редактор – В. Кричевський). Планувалося, що кожен з 12 випусків, присвячений архітектурі, різьбленню, металу, кераміці, склу, килимам, тканині, вишивці, живопису, вбранню, іграшкам, писанкам, буде містити 50 таблиць з ілюстраціями та оглядову статтю обсягом дру-

кований аркуш. 16 жовтня 1923 р. Д. Щербаківський виступив з доповіддю про план цього видання на засіданні президії наукового комітету Наркомату освіти, де було підтримано ініціативу вченого, але згодом реалізацію проекту відклали на невизначений термін через брак фінансування⁵⁶.

Д. Щербаківський брав активну участь в організації та безпосередньому здійсненні наукового комплексного дослідження собору Св. Софії в Києві. Ще влітку 1918 р. учений увійшов до складу Софійського комітету при митрополиті Київському та Галицькому Антонії на чолі з Ф. Шмітом – першої спеціалізованої структури для розроблення питань як нагального ремонту, так і реставрації й вивчення пам'ятки⁵⁷. Дослідник, як і багато його колег, передусім із т. зв. “української фракції” (Г. Павлуцький, Ф. Ернст, Г. Нарбут, М. Біляшівський та ін.), обстоював необхідність збереження цілісності пам'ятки з урахуванням усієї історії її побутування, зокрема барокових архітектурних форм та елементів інтер'єру, що цілком відповідає сучасним засадам наукової реставрації. Натомість їхні опоненти (Ф. Шміт, Д. Айналов, В. Глоба, П. Голландський та ін.) пропонували відновити собор у “первісних” (давньоруських) формах, тобто були прибічниками церковно-археологічного напрямку. У гострих дискусіях членам комітету вдалося погодити питання щодо непорушності екстер'єру собору, остаточно сформованого в XVII–XVIII ст., водночас в інтер'єрі планувалося здійснити низку змін, зокрема демонтувати бароковий іконостас⁵⁸. Попри суттєві розбіжності щодо засад реставрації собору Св. Софії, голова комітету Ф. Шміт, який постійно мешкав у Харкові, саме з Д. Щербаківським узгоджував нагальні питання діяльності інституції, зокрема видання програми дослідження собору й присвяченої йому монографії⁵⁹.

Хоча Софійський комітет невдовзі припинив своє існування, розроблена ним програма дослідження пам'ятки була покладена в основу діяльності Софійської комісії, створеної при ВУАН 26 квітня 1921 р. (голова – Ф. Шміт). Д. Щербаківський на цьому етапі також увійшов до складу інституції разом із Г. Павлуцьким, М. Макаренком, О. Грушев-

ським, В. Пархоменком, І. Моргилевським, В. Козловською, Ф. Ернстом, Г. Красицьким, Ф. Морозовим, О. Гермайзе⁶⁰. Правда, через непорозуміння між членами комісії Спільне зібрання ВУАН 1 січня 1922 р. розпустило цю структуру. Поновлено діяльність комісії було за півтора року – в червні 1923 р. – з ініціативи О. Новицького та під його головуванням. Після реорганізації Археологічного комітету ВУАН у Всеукраїнський (1924 р.) комісія продовжила роботу при комітеті. На всіх цих етапах Д. Щербаківський брав активну участь в організації дослідження пам'ятки, особливо в 1925–1927 рр., коли він виконував обов'язки товариша голови ВУАКу та голови його мистецького відділу. Учений долучався до обстеження й вивчення матеріалів бібліотеки та архіву Софійського собору, організації археологічних розкопок на його території, обстеження та забезпечення реставрації пам'яток монументального й станкового малярства. Крім того, він працював над розвідкою про ікони, золотарські вироби, тканини, що зберігалися в соборі, для колективної монографії⁶¹.

У 1924 р. Д. Щербаківський став дійсним членом Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства⁶². Згідно з проектом, розробленим Ф. Шмітом на початку 1922 р., вона мала складатися з восьми секцій, але обмежилася лише секцією українського мистецтва, яку очолив академік О. Новицький⁶³. Хоча на початку Д. Щербаківський не був співробітником кафедри, він уважно стежив за її роботою, про що свідчить його ґрунтовний відгук на звіт про роботу кафедри протягом першого року її існування (з 1 жовтня 1922 р. до 1 жовтня 1923 р.). Передусім Д. Щербаківський наголосив на відсутності системного підходу в роботі кафедри як у цілому, так і за окремими напрямками (вибірковість у розробці питань художнього виховання, вузькість наукової проблематики, перевага вузькоспеціальних курсів над базовими в програмі Київського археологічного інституту, що в той час функціонував при кафедрі тощо)⁶⁴.

Коли наприкінці 1924 р. Ф. Шміт залишив Київ, новий завідувач кафедри О. Новицький одразу залучив до роботи Д. Щерба-

ківського: “Як тільки керування катедрою перейшло до мене, я звернувся до нього [Д. Щербаківського. – *І. Х.*], запрошуючи його до складу катедри, й він зразу ж дав згоду і з усім власним йому захопленням взявся до праці. З того часу я не робив жодного важного кроку без поради з ним: звичайно всяку таку справу ми обмірковували з ним спільно, раніше ніж перевести її в життя”⁶⁵. Д. Щербаківський займався питаннями реорганізації кафедри, розробкою її нової структури, виробленням операційних планів діяльності, під час відпусток чи хвороби О. Новицького перебирав на себе практично всю педагогічну та адміністративну роботу. Він уперто обстоював необхідність реорганізації кафедри в Інститут мистецтвознавства за зразком ленинградського Інституту історії мистецтв, де б працювали як історики, так і теоретики різних галузей мистецтва (пластичного, музики, театру)⁶⁶.

Одне з нагальних завдань Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства в середині 1920-х рр. полягало в організації підготовки молодих фахівців, позаяк після ліквідації 1924 р. Київського археологічного інституту кафедра втратила єдину базу, що постачала аспірантів. Унаслідок об'єднання слухачів семінару Д. Щербаківського у Всеукраїнському історичному музеї імені Т. Шевченка та гуртка “Studio” при Кабінеті українського мистецтва ВУАН, роботою якого керував О. Новицький, при кафедрі було сформовано гурток молодих дослідників, які невдовзі стали аспірантами і кафедри, і кількох київських музеїв. Члени гуртка студіювали літературу з питань мистецтва, складали бібліографічні картки, розробляли інвентарні картки для датованих пам'яток мистецтва та інструкції їхнього опису, здійснювали екскурсії, зачитували доповіді. За словами О. Новицького, саме завдяки хисту Д. Щербаківського вдалося налагодити педагогічну роботу кафедри, організувати цикл лекцій з історії техніки різних видів образотворчого й декоративного мистецтва та забезпечити лекторів платнею⁶⁷.

З 1924 р. Д. Щербаківський також долучився до науково-організаційної праці у ВУАКу. Дослідник увійшов до складу комітету 12 червня 1924 р., а 23 грудня його було

обрано товаришем (заступником) голови. Разом із головою комітету О. Новицьким і вченим секретарем М. Рудинським він увійшов до складу президії ВУАКу⁶⁸.

М. Рудинський згадував, що налагодження діяльності комітету після його реорганізації в 1924 р. вимагало від членів президії “величезної організаційної праці, праці глибоко невдячної, що її, передовсім, скеровано в бік чужого всім нам листування через канцелярії, праці, що її наслідків довгий час неznати, бо – завше непропорційно малі в порівнянні до втраченої енергії – вони виявляються тільки через роки”⁶⁹. Однак Д. Щербаківський без вагань узявся до складної роботи з розроблення програми діяльності установи, що, відповідно до статуту, здійснювала наукове керівництво пам’яткоохоронною справою, археологічними та мистецькими дослідженнями в УСРР.

Робота в комітеті проводилася у двох відділах – археології та мистецтва. Традиційно в комітеті переважали археологи, відповідно цей напрям отримував фінансування на проведення експедицій та організацію розкопок. Д. Щербаківський став ініціатором створення в комітеті повноцінного мистецького відділу, він розробив програму його діяльності, а також намагався забезпечити фінансування. Засідання мистецького відділу відбувалися, починаючи з другої половини 1925 р., під головуванням Д. Щербаківського, який часто брав на себе й обов’язки секретаря, за участі М. Біляшівського, П. Курінного, К. Мощенка, О. Новицького, М. Рудинського, згодом – В. Барвінка, В. Безсмертного, Ф. Ернста, О. Кобелева, В. Кричевського, М. Макаренка, В. Осьмака, А. Середи, С. Таранушенка та ін. На засіданнях розглядалися питання видачі відкритих листів на мистецтвознавчі дослідження, організації наукових експедицій, обліку, охорони та реставрації пам’яток мистецтва. Крім того, відділ провів велику роботу з виявлення мистецьких пам’яток, вивезених у різний час до музеїв та приватних збірок Росії, а також з укладання реєстру садиб і будинків Києва, у межах яких заборонялися будь-які земельні роботи чи перебудови без узгодження з ВУАКом⁷⁰. Упродовж 1925 р. відділ мистецтв переважно обмежувався захода-

ми щодо забезпечення охорони пам’яток мистецтва, реставрації кількох давніх ікон, а також займався складанням анкет і програм, підготовкою наукових досліджень. Жодних експедицій, архітектурних обмірів чи фотографування провести не вдалося. Зважаючи на те, що фінансування на 1926 р. дещо збільшилося, Д. Щербаківський розробив програму систематичних досліджень, які мав організувати мистецький відділ. Програма передбачала: 1) розшуки архівного матеріалу з історії українського мистецтва; 2) реєстрацію пам’яток мистецтва (як рухомих, так і нерухомих), що перебували в культових спорудах, державних установах і приватній власності; 3) обміри та фотографування пам’яток; 4) організацію фахового розкриття пам’яток давнього малярства з метою виявлення творів XII–XVI ст.; 5) складання мап пам’яток мистецтва з урахуванням не лише творів, що збереглися, але й тих, що втрачені; 6) організацію планових експедицій; 7) налагодження співпраці з місцевими архівами, центральними та місцевими музеями, реставраційною майстернею та ін.; 8) забезпечення підготовки фахівців; 9) організацію видавничої справи.

Улітку 1926 р. працівникам відділу вдалося провести кілька експедицій на Волинь і Поділля. Поступово налагоджувалися контакти з місцевими архівами та музеями. Але через брак коштів значною мірою робота відділу концентрувалася в спеціально створених комісіях – студіювання джерел по історії українського мистецтва (голова – М. Василенко) та студіювання пам’яток монументального малярства (голова – М. Макаренко), а також Софійській комісії (голова – О. Новицький) та комісії студіювання українського золотарства (голова – О. Новицький, потім – Д. Щербаківський).

Д. Щербаківський доклав чимало зусиль для налагодження видавничої діяльності комітету. Значна частина його праці у виданні першого звітлення ВУАКу (за 1925 р.)⁷¹, першого тому серії “Fontes artis Ukrainicae” (праця В. Модзалевського “Гути на Чернігівщині”)⁷², підготовці першого тому “Записок ВУАКу” та ін. Про роль дослідника в реалізації видавничої програми комітету промо-

висто свідчить звіт цієї установи за 1927 р.: “На жаль, раптова смерть одного з найдіяльніших його [ВУАКу – І. Х.] членів – Віце-президента і голови мистецького відділу, не втомного дослідника українського мистецтва та української археології Д. М. Щербаківського – сталася причиною того, що минулого року не було видано “Записок Археологічного комітету” та чергового тома “*Fontes artis Ucrainicae*”, яке підготував до друку небіжчик Д. М. Щербаківський”⁷⁴.

Таким чином, Д. Щербаківський відіграв важливу роль у заснуванні й розбудові академічних установ етнографічного та мистецтвознавчого напрямків. Здобутки дослідника в науково-організаційній справі були обумовлені як глибоким розумінням завдань кожної з цих галузей, так і здатністю офірувати свої знання, час та сили на користь спільної справи, усупереч особистим науковим інтересам.

Додаток 1

Заява Г. Павлуцького, Д. Антоновича, П. Зайцева, В. Модзалевського, Д. Щербаківського, В. Прокоповича до Ради УНТ щодо необхідності створення Секції мистецтв. 29 серпня 1918 р. [ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. 31637, арк. 1–1 зв.].

До Ради Наукового Товариства в Києві.

Заява

За останні десятиліття не тільки в наукових колах, але й в широких верствах громадянства, надзвичайно поширився інтерес до мистецтва та його історії. Не кажучи вже про західню Європу, але й в Росії почали виходити спеціальні журнали, присвячені мистецтву, як: “Аполлонъ”, “Старые Годы”, “Софія”, “Искусство”[,] і щорічно являються десятки студій та дрібних статей, які так чи інакше задовольняють цю культурну потребу громадянства.

Серед українського громадянства цей інтерес до мистецтва взагалі[,] і до українського зокрема[,] почувається особливо гостро: з одного боку він йде в нас поруч з бажанням утворити свій власний український стиль, з другого боку – в наші часи, часи інтензивної боротьби за власну культуру, на погляд громадянства, іменно мистецтво дало би змогу Україні показати свою культуру, показати своє обличчя.

Сучасний стан науки про українське мистецтво не відповідає ні тому інтересові до нього, який так глибоко захопив громадянство, ні цінності тих скарбів мистецтва, що зібрані за останні десятиліття по українських музеях і безліччю розкидані по всій широкій території України. Скільки десятків наукових дослідів тільки почасти освітлюють деякі питання історії нашого мистецтва; цілі галузі[,] цілі доби його лишуються зовсім не розробленими, навіть матеріал для них не зібраний. Досить сказати, що українська наука десятком років тому назад вже мала загальну “історію України”, мала “історію української літератури”, а ще й досі не має жадної, хочаб популярної, “історії українського мистецтва”. Ті наукові сили, що могли би студіювати і студі[ю]ють українське мистецтво, не згуртовані біля якого[-]небудь видавництва, чи журналу, де могли би містити свої студії, а про художні видання на їх власні кошти і говорити нема чого.

Отже, Наукове Товариство, яке в своїй діяльності мусить відповідати культурним потребам життя і вимогам сучасного стану науки і навіть стояти на чолі культурного життя нації, Наукове Товариство повинно звернути свою увагу на цю наукову дисципліну – історію українського мистецтва, повинно відокремити для неї нову секцію і почати пляномірні і систематичні досліді та студії над українським мистецтвом.

Нова секція, про яку йде мова, мала би на меті влаштувати відчити, видавати студії по історії українського мистецтва і особливо – матеріали, систематично підібрані по архівах, музеях і ріжних збірках старовини. Крім того, нова секція має також своїм завданням згуртувати навколо себе тих небагатьох людей, що тепер працюють окремо в обсязі історії нашого мистецтва, а також підібрати, привабити й виховати молоді сили, які би надалі працювали над студіюванням нашого минулого в цьому напрямкові.

Київ, 29 серпня 1918 р.

Члени Товариства: Проф. Павлуцький
Дм. Антонович
Пав. Зайцев
В. Модзалевський
Д. Щербаківський
Вяч. Прокопович [підписи]

Додаток 2

[М. Рудинський]. Данило Михайлович Щербаківський і ВУАК. 5 грудня 1927 р. [НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69].

Передмова

6 грудня 1927 р. у залі імені В. Антоновича ВУАН відбувся прилюдний вечір, присвячений півріччю з дня трагічної загибелі Д. Щербаківського⁷⁵. З цієї нагоди Музей видатних діячів науки та мистецтва організував виставку іконографічних матеріалів і друкованих праць дослідника⁷⁶.

У вступному слові академік О. Новицький наголосив, що з часом Комітет по вшануванню пам'яті Д. Щербаківського влаштує цілий ряд засідань, на яких докладно висвітлюватимуться різні сфери його діяльності, а нині біль від несподіваної втрати унеможливує холодний аналіз, тому засідання має єдину мету – пом'янути небіжчика “незлим, тихим словом”⁷⁷. Після цього по черзі виступили колеги й учні Д. Щербаківського, які поділилися своїми спогадами про дослідника, охопивши практично всі основні напрямки його різнобічної діяльності⁷⁸. Так, П. Курінний зосередився на музейній праці дослідника⁷⁹, С. Єфремов охарактеризував його як громадського діяча⁸⁰. Зі спогадами про часи викладацької праці Д. Щербаківського в уманській гімназії виступив Б. Якубський. Л. Мулявка сказала слово від імені аспірантів Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства⁸¹, а О. Новицький висвітлив роль ученого в діяльності цієї кафедри⁸². Ю. Михайлів дав характеристику праці Д. Щербаківського в галузі охорони пам'яток старовини й мистецтва. Про його роботу у ВУАКУ розповів М. Рудинський⁸³. Ю. Меженко зупинився на проблематиці української книги в дослідженнях вченого, а В. Міяковський висвітлив його внесок у становлення музейних, архівних та бібліотечних установ. Підсумував виступи О. Новицький, який, зокрема, сказав, що “всі... промови, при всій своїй різноманітності малюють нам єдину цільну натуру з кристально чистою душою, котрій во всьому можна було довіритися, котра ніколи не зраджувала ні собі, ні ділу[,] за яке бралася”⁸⁴. Засідання відбулося за участі величезної кількості людей, а його атмосферу

найточніше означив С. Єфремов: “Плакали доповідники, плакала публіка”⁸⁵.

Хоча виступи на засіданні 6 грудня 1927 р., на думку його організаторів, мали попередній характер, подальший перебіг подій в УСРР не дозволив продовжити роботу Комітету з ушанування пам'яті Д. Щербаківського, ґрунтовно дослідити його доробок і видати збірники праць. Нині кожен із виступів становить величезну цінність для дослідників української науки як рідкісний джерелознавчий матеріал. Тому пропонуємо публікацію виступу М. Рудинського “Данило Михайлович Щербаківський і ВУАК” за автографом, що зберігається в НА ІА НАНУ⁸⁶.

Данило Михайлович Щербаківський і ВУАК.

Всеукраїнський Археологічний Комітет – з його незвичайно складними функціями центрального археологічно-історико-мистецького закладу в УСРР, а надто в перші роки його діяльності після реорганізації р.[оку] 1924 – вимагав од його Президії величезної організаційної праці, праці глибоко невдячної, що її, передовсім, скеровано в бік чужого всім нам листування через канцелярії, праці, що її наслідків довгий час незнати, бо – завше непропорційно малі в порівнянні до витраченої енергії – вони виявляються тільки через роки.

Та як що ця праця є тяжкою для всіх, хто любить вечірні одвідини Meditationis, цієї приятельки зморених денною біганиною робітників науки, вона була удесятеро тяжча для покійного Данила Михайловича, бо шлях канцелярії, то був єдиний шлях, яким його ноги – ці дивовижно прудкі ноги – зовсім одмовлялися ступати.

І отже – з величезним напруженням волі, у глибокому переконанні, властивому кращим представникам старішої генерації українців, що не можна зрікатися й одної роботи, яку треба робити і якої нема кому робити, Данило Михайлович бере на себе цей тягар.

Це треба підкреслити. Бере його легко, не вагаючися, без огляду на те, що на його плечах і без того лежить многопудовий вантаж, накинутий йому від інших численних закладів і в інших численних сферах, без огляду на те, що від тої праці він – історик мистецтва – не матиме нічого, що вона для

нього є чистий видаток з його ресурсів науково-дослідчих.

Та ВУАК – це ж наше завойовання на шляху охорони пам'яток української старовини та мистецтва, це ж новий фундамент на просторій ділянці вільної, нової, нашої роботи, на якому буде зведено великий будинок української археології й історії українського мистецтва.

Значить – нема чого думати! – треба ставати до праці і робити багато, уперто, напружено, без спочинку.

Участь Данила Михайловича в праці Президії відіграла рішучу роль в розвитку діяльності ВУАКу. Данило Михайлович не тільки умів робити й робити за кількох.

З усією упертістю людини з великою робочою дисципліною – незвичайно яскраво в ньому виявленою – він примушував робити й інших.

Нещастя полягало в тому, що темп його роботи аж ніяк не збігався із добре відомим у наших широтах темпом, який я визначав як *tempo di steppe*, а Д.[анило]М.[ихайлович] – з пересердя – просто волячим.

Давше певне завдання, “урок на завтра”, як він це формулював, коли справа була невідкладна, він не переставав напосідати на виконавця аж поки “урок” не був готовий.

Здебільше, перемагав Данило Михайлович.

Та бували випадки, коли він натрапляв на непереможену вдачу темперовану. Тоді “невучений урок” одмінялося, і за виконання його сідав він сам.

Із своїм основним тезисом – в якому він був так глибоко правий – “рахуй на гірше”, Д.[анило]М.[ихайлович] ніколи не покладався у роботі на когось цілком. Він раз у раз перевіряв її хід, запитував, нагадував, довідувався, однаково чи в більших справах[,] чи в дрібницях.

Вимагаючи роботи від інших, виконуючи взяте на себе у призначений термін, Д.[анило]М.[ихайлович] зовсім утрачав рівновагу, коли не міг чогось зробити вчасно.

Я не можу згадати без болю останнього місяця нашої спільної роботи, коли довелося кілька разів нагадати йому про запізнення із звітом для друку. Тепер я знаю, чому він не міг його написати скоріше. Той звіт –

був його передостаннім словом. Останнє [–] це лист без дати, прочитаний 6–VI.

Друге, що характеризує працю Д.[анила] М.[ихайловича] у Президії ВУАКу, це його вимога спільно обговорювати, “радитись”, як він формулював, в усіх без винятку справах. Іноді ця “рада” була незвичайно довга, часом і необов’язкова, здавалося б, зовсім, та – як на перевірку – завше виправдана і, значить, потрібна.

Згадується, як він це робив, як уперто домагався цього спільного обміркування, сердячися, що хтось не слухає[,] і припиняючи говорити, коли хоч один з учасників не віддавав справі належної уваги.

Забираючи ініціативу в свої руки, він перепитував думки окремих присутніх, що не хотіли були висловлюватися.

Для нього було абсолютно треба знати думку всієї громади, іменно раду радити, бо його вдача вимагала цілковитої ясности, повного і всебічного висвітлення.

Тим[–]то він так не любив тих, хто мовчить. “Чого він мовчить?! Я не знаю, що він думає!”

Наслідок отих “порад” і були ті “вирішення” ВУАКу, трактовані широко і формульовані – нехай і не завше коротко – незвичайно чітко.

Те, що було вирішено, ставало для нього за обов’язкове. Він уважав за своє право змагатися підчас “поради”, довго і переконливо формулюючи свої погляди, та після неї – в нього вже не було жодних оговорок, жодного “я, мовляв, був проти цього.” Шляхетна риса, яку мають тільки окремі одиниці[,] і риса, яка не могла не вирівнювати загальної лінії поведінки.

І, нарешті, ще одна риса. Це світла радість од досягнен[н]я спільної, дружньої праці, що доходила справжнього ентузіазму, коли ті досягнення були більше-менше значніші. Я ніколи не забуду вияву його радості од нашої археологічної наради в кінці р.[оку] 1925 з доповідями дослідників на тлі звідомної виставки і потім од нашого першого друку – “Звідомлення за рік 1925”. Це було наше перше маленьке свято після шіс[т]надцятимісячної чорної роботи, коли ми всі відчували, що стаємо на ноги, що у нас є сили і що ми робимо не погано. І Данило

Михайлович одбивав цю радість, цей святочний настрій з усією чистотою його душі.

По за працею в Президії ВУАКу і крім участі в роботі його пленумів, Данило Михайлович керував роботою Мистецького відділу Комітету, як його голова, провадячи її одночасно в багатьох напрямках, що їх диктували і його конкретні плани і нові потреби біжучої праці ВУАКу.

Вивчення золотарської оправы, студіювання джерел до історії українського мистецтва, справа реставрації найвидатніших пам'яток нашого будівництва і зокрема Софії, укладання інвентаря пам'яток мистецтва на Україні і складання реєстрів пам'яток українського мистецтва, вивезених за межі УСРР, укладання дослідчих планів і мобілізація дослідчого активу на периферії, план видання Monumenta et fontes artis Ukrainae і друкування першого тому – Гути на Чернігівщині – одночасно в кількох напрямках і з тільки йому одному приділеною енергією.

В роботі Мистецького Відділу Д.[анило] М.[ихайлович] розгорнувся на всю широчінь своєї натури, виявивши в усій силі той незрівнян[н]ий талант уміння робити, що дивував нас за його життя, та який ми досягнемо тільки тоді, коли його величезні наукові матеріали[,] зібрані протягом двадцяти п'яти років, вийдуть на люди з його робітні у півпідвальному приміщенні Музею, де в кутку притулилося його занедбане й холодне ліжко – єдина вказівка у цій майстерні на те, що робітникові треба було й одпочити.

В Археологічному Комітеті “археологів” було більше, “мистецників” – менше.

Та археологи аж ніяк не випередили мистецників у своїх досягненнях, а надто в справі організації, в справі притягнення молодих сил, у справі плановості дослідів.

Перебуваючи в кращих умовах що до дослідів, археологи здобули були в р.[оці] 1925 численні матеріали, і на звітній виставці мистецтва не було показано зовсім. Та картина різко змінилася р.[оку] 1926.

Обстою[ю]чи інтереси Відділу з усім палом, змагаючися за їх до кінця, до незгоди, та навіть часового розриву зносин (часового, бо не вмів же Д.[анило]М.[ихайлович] довго сердитися, коли незгоду диктували були характери, а не принципові розхо-

дження в роботі та її методах) – Д.[анило] М.[ихайлович] настояв на тому, щоб кошти, які ми мали на досліді з Академії, в р.[оці] 1926 пішли на екскурсії Мистецького Відділу.

Нарешті, після довгої перерви в улюблених дослідках у полі, на селі й містечку, влітку р.[оку] 1926 вихопився Данило Михайлович у рідну йому стихію Правобережжя. Він зробив дві екскурсії: одну [-] на Могилівщину і другу [-] на Західню Волинь. Екскурсії – в цілому – тривали півтора місяця.

Поворот Д.[анила]М.[ихайловича] з тих екскурсій був справжнім тріумфом ветерана археологічних та історично-мистецьких вивчень.

Сотні фотографій, зарисовок і креслеників з пам'яток мистецтва Поділля та Волині, сотні речей для Історично-Побутового Відділу Музею і п'ятьсот експонатів археологічних, що серед їх кілька унікальних речей – отакі були наслідки тих двох коротких екскурсій.

Всі ми були зачаровані. Всі ми були ошорашені. Усім стало ніби трохи ніяково.

І справді – як міряти мірою Данила Щербаківського – наші здобутки були малі.

Він експонував свої здобутки на звідомній виставці за рік 1926, зайнявши під них половину виставочної площі. На виставці було експоновано якусь третину здобутих матеріалів. Щоб показати їх усі[,] нашої залі виставочної було б замало.

Та він і не міг би виставити їх у цілому[,] ні дати їм відповідного опису.

Його дух примеркав. Він якось тихнув.

Віддаючися справі виставки з усім напруження роботи, занурюючися в неї, він не захоплювався роботою, він не радів.

А хіба ж не було зо ... радити?! Адже ж і ця виставка вписувала нові яскраві сторінки в історію наших археологічних та історично-мистецьких вивчень, нові і численні.

Та тоді ми не відчували того, що в тій роботі Д.[анила]М.[ихайловича] посіли інші сили.

І Ми не почули в ній останньої пісні, що її доспівав конаючий лебідь.

5/XII 1927.

Ми не побачили в ній потомлених змахів лебедя, що співав своєї останньої пісні.

¹ Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України (далі – НА ІА НАНУ), ф. 10, од. зб. Р 69. Див. також Додаток 2.

² Хроніка Українського Наукового Товариства в Києві // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – К., 1908. – Кн. I. – С. 156.

³ Там само. – С. 151.

⁴ Грушевський М. Українське Наукове Товариство в Києві й його наукове видавництво // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – 1908. – Кн. I. – С. 9.

⁵ Онопрієнко В., Реєнт О., Щербань Т. Українське наукове товариство: 1907–1921 роки. – К., 1998. – С. 66.

⁶ І в архівних документах, і в літературі вказується різна дата відновлення роботи секції – 20 чи 29 квітня 1920 р., тобто дата першого чи третього, заключного, організаційного засідання.

⁷ Протокол цитується за: Камінський В. Етнографія в науковій діяльності Данила Михайловича Щербаківського // Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 6. – С. XXIV.

⁸ Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (далі – ІР НБУВ), ф. 285, од. зб. 2692, арк. 14 зв.

⁹ Камінський В. Зазнач. праця. – С. XXIV–XXV. Див. також “Інструкцію Етнографічної Секції Україн.[ського] Наукового Товариства в Києві” (див.: Наукові архівні фонди рукописів та фonoзаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАНУ (далі – НАФРФ ІМФЕ), ф. 1 (додатковий), од. зб. 89, арк. 11).

¹⁰ Там само, арк. 3.

¹¹ Там само, арк. 9.

¹² Там само, арк. 54.

¹³ Там само, арк. 26.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само, од. зб. 2, арк. 3 зв. Через відсутність фінансування з’їзд не відбувся.

¹⁶ НАФРФ ІМФЕ, ф.1 (додатковий), од. зб. 89, арк. 52.

¹⁷ Там само, арк. 13, 14.

¹⁸ Другий том “Етнографічного збірника”, що містив “Українські народні пісні”, зібрані К. Квіткою, було видано 1922 р., а журнал “Етнографічний вісник” почав виходити з 1925 р.

¹⁹ Д. М. Щербаківський // Український музей. – К., 1927. – Зб. 1. – С. VII.

²⁰ У приміщенні Першого державного музею засідання Етнографічної секції УНТ відбувалися з 5 грудня 1920 р. до 3 квітня 1921 р. (див.: НАФРФ ІМФЕ, ф.1 (додатковий), од. зб. 87). У цьому музеї також працювали колеги Д. Щербаківського по секції загальної етнографії: М. Біляшівський (директор музею), В. Козловська (завідувачка археологічного відділу музею), А. Онищук та Г. Колцуняк (галицькі етнографи, які незадовго до відновлення роботи секції прибули до Києва).

²¹ НАФРФ ІМФЕ, ф. 1 (додатковий), од. зб. 12, арк. 1–2.

²² Звіт за 1921 р. академік А. Лобода назвав “Звідомлення про діяльність Фольклорної Комісії та

Етнографічної Секції б.[увшого] Українського наукового товариства в Києві” (див.: НАФРФ ІМФЕ, ф. 1 (додатковий), од. зб. 2).

²³ Камінський В. Зазнач. праця. – С. XXV.

²⁴ Д. М. Щербаківський // Український музей. – К., 1927. – Зб. 1. – С. VII.

²⁵ Д. Щербаківський максимально дбав про збереження матеріалів померлих колег, видання їхніх праць тощо. Про це, приміром, згадувала Є. Спаська, учениця дослідника (див.: Спаська Є. Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського / Публікація С. Білокопя // Наука і культура: Україна. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 278, 284).

²⁶ З Ф. Вовком Д. Щербаківський був знайомий ще з довоєнних часів, він збирав на його прохання вироби українського народного мистецтва для музею Олександра III в Петербурзі (див.: Листування М. Ф. Біляшівський – Ф. К. Вовк / Вступ та прим. В. І. Наулка. – Запоріжжя, 2002. – С. 59, 60), дослухався до порад щодо методики наукових досліджень тощо.

²⁷ О. Алешо закінчив уманську гімназію 1910 р., а Д. Щербаківський працював викладачем закладу протягом 1906–1910 рр. Тут він створив неформальний гурток гімназистів, разом з якими навідувався до навколишніх сіл, збирав твори декоративно-вжиткового й сакрального мистецтва, записував пісні, замальовував орнаменти та ін. В архіві Д. Щербаківського зберігся зошит гімназиста О. Алеші із замальовками орнаментів саней, кожухів та писанок (див.: НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 93 б).

²⁸ Рада Товариства. Етнографічне Товариство в Києві // Записки Етнографічного Товариства. – К., 1925. – Кн. I. – С. 5.

²⁹ Дзбановський Є. Огляд діяльності Етнографічного Товариства за час з 22/II–1/VI 1925 р. // Записки Етнографічного Товариства. – К., 1925. – Кн. I. – С. 61.

³⁰ Щербаківський Д. Відділ народного мистецтва у Всеукраїнському Історичному Музею імені Т. Г. Шевченка у Києві // Записки Етнографічного Товариства. – К., 1925. – Кн. I. – С. 54–59.

³¹ Д. М. Щербаківський [Некролог] // Бюлетень Етнографічного Товариства. – 1927. – Ч. 1. – С. 12.

³² Бюлетень Етнографічного Товариства. – 1927. – Ч. 1. – С. 7.

³³ Останнім часом намітилася тенденція розглядати історію вітчизняного мистецтвознавства кінця 1910–1920-х рр. в контексті історії Української державної академії мистецтв та навчальних закладів, створених на її основі (наприклад, див.: Криволапов М. До питання розвитку українського мистецтвознавства у XX столітті // Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України XX століття: Вибрані статті різних років. – К., 2006. – Кн. 1: Формування та розвиток національної мистецтвознавчої школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття. – С. 53–67), що суперечить реальному процесу інституалізації цієї галузі науки.

³⁴ ІР НБУВ, ф. X, од. зб. 31627, арк. 1–1 зв. Фрагменти опубліковано: Ходак І. Листи Миколи

8,31637

418 29/III 1918

ДО РАДИ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА В КИЇВІ.

З а я в а .

За останні десятиліття не тільки в наукових колах, але й в широких верствах громадянства, надзвичайно поширився інтерес до мистецтва та його історії. Не кажучи вже про західню Європу, але й в Росії почали виходити спеціальні журнали, присвячені мистецтву, як: "Аполлон", "Старые Годы", "Софія", "Искусство" і щорічно являються десятки студій та дрібних статей, які так чи інакше задовольняють цю культурну потребу громадянства.

Серед українського громадянства цей інтерес до мистецтва взагалі і до українського зокрема почувається особливо гостро: з одного боку він йде в нас поруч з бажанням утворити свій власний український стиль, з другого боку - в наші часи, часи інтензивної боротьби за власну культуру, на погляд громадянства, іменно мистецтво дало би змогу Україні особливо яскраво показати свою культуру, показати своє обличчя.

Сучасний стан науки про українське мистецтво не відповідає ні тому інтересові до нього, який так глибоко захопив громадянство, ні цінності тих скарбів мистецтва, що зібрані за останні десятиліття по українських музеях і безліччю розкидані по всій широкій території України. Скільки десятків в наукових дослідів тільки почасти освітлюють деякі питання історії нашого мистецтва; цілі галузі цілі доби його лишаються зовсім не розробленими, навіть матеріал для них не зібраний. Досить сказати, що українська наука десяток років тому навад вже мала загальну "історію України", мала "історію української літератури", а ще й досі не має жадної, хочаб популярної, "історії українського мистецтва". Ті наукові сили, що могли би студіювати і студіють українське мистецтво, не згуртовані

Заява Г. Павлуцького, Д. Антоновича, П. Зайцева, В. Модзалевського, Д. Щербаківського, В. Прокоповича до Ради УНТ. 29 серпня 1918 р.

біля якого небудь видавництва, чи журналу, де могли би містити свої студії, а про художні видання на їх власні кошти і говорити нема чого.

Отже, Наукове Товариство, яке в своїй діяльності мусить відповідати культурним потребам життя і вимогам сучасного стану нації і навіть стояти на чолі культурного життя нації, Наукове Товариство повинно звернути свою увагу на цю наукову дисципліну - історію українського мистецтва, повинно відокремити для неї нову секцію і почати планомерні і систематичні дослідження та студії над українським мистецтвом.

Нова секція, про яку йде мова, мала би на меті влаштувати відчити, видавати студії по історії українського мистецтва і особливо - матеріали, систематично підібрані по архівах, музеях і різних збірках старовини. Крім того, нова секція має також своїм завданням згуртувати навколо себе тих небагатьох людей, що тепер працюють окремо в обсязі історії нашого мистецтва, а також підібрати, привабити й виховати молоді сили, які би над працювали над студіюванням нашого минулого в цьому напрямкові

Київ, 29 серпня 1918 р.

Члени Товариства:

Проф. Павлуцький
Д. Антонович
П. Зайцев
В. Модзалевський
Д. Щербаківський
В. Прокопович

Заява Г. Павлуцького, Д. Антоновича, П. Зайцева, В. Модзалевського, Д. Щербаківського, В. Прокоповича до Ради УНТ. 29 серпня 1918 р. (зворот)

- Макаренка до Данила й Вадима Щербаківських // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Число 3. – С. 63–64. Чернетку заяви з архіву В. Модзалевського опублікував В. Ульяновський (див.: *Модзалевський В.* Галерея українських політичних смертників / Передне слово і публікація *В. Ульяновського* // Пам'ятки України. – 1991. – № 5. – С. 8–9), правда, дослідник уважав, що це заява В. Модзалевського до Ради УНТ щодо необхідності видання історії українського мистецтва. Чернетка заяви збереглася й в архіві Д. Щербаківського (див.: НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 223, арк. 24–24 зв.).
- ³⁵ ІР НБУВ, ф. Х, од. зб. 31627, арк. 1–1 зв.
- ³⁶ Протоколи засідань Секції мистецтв Укр.[аїнського] Наукового Т-[овари]ства в Києві // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста*. – К., 1921. – Зб. 1. – С. 154–155.
- ³⁷ *Ходак І.* Листи Миколи Макаренка... – С. 66–67.
- ³⁸ Протоколи засідань Секції мистецтв... – С. 154.
- ³⁹ Там само. – С. 157.
- ⁴⁰ Там само. – С. 161.
- ⁴¹ *Ернст Ф.* Данило Михайлович Щербаківський. (Пам'яті дослідника) // Бібліологічні вісті. – 1928. – № 1. – С. 131.
- ⁴² Підготовка словника діячів українського мистецтва була тісно пов'язана з діяльністю Постійної комісії ВУАН для складання Біографічного словника діячів України (створена 1918 р.), до складу якої вже на початковому етапі було залучено Д. Щербаківського (див.: Постійна комісія УАН-ВУАН для складання Біографічного словника діячів України. 1918–1933. Документи. Матеріали. Дослідження / Авт.-упоряд. *С. М. Ляшко*. – К., 2003).
- ⁴³ Протоколи засідань Секції мистецтв... – С. 157.
- ⁴⁴ Там само. – С. 161.
- ⁴⁵ Там само. – С. 162.
- ⁴⁶ Перша з цих доповідей була зачитана на засіданні Секції мистецтв 25 січня 1920 р. (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв... – С. 160) й невдовзі опублікована (див.: *Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві. І. Виноградна лоза // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста*. – К., 1921. – Зб. 1. – С. 55–74). Другу доповідь планувалося заслухати 31 липня 1919 р. (див.: Протоколи засідань Секції мистецтв... – С. 159), опубліковано: *Щербаківський Д.* Українські дерев'яні церкви. Короткий огляд розробки питання // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста*. – С. 80–102).
- ⁴⁷ ІР НБУВ, ф. 70, од. зб. 251, арк. 23.
- ⁴⁸ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 1, арк. 3–3 зв.; Звідомлення Першого (Історично-Філологічного) Відділу за 1923-й рік // Записки Історично-Філологічного Відділу ВУАН. – К., 1924. – Кн. IV. – С. 321.
- ⁴⁹ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 830, арк. 3.
- ⁵⁰ *Щербаківський Д.* Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні // Бібліологічні вісті. – 1924. – № 1–3. – С. 3–15; *Його ж.* Готичні мотиви в українському золотарстві // Україна. – 1924. – № 4. – С. 3–11; *Його ж.* Оправи книжок у київських золотарів XVII–XVIII ст. // Труды Українського наукового інституту книгознавства. – К., 1926. – Т. I: Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. – С. 353–400.
- ⁵¹ *Нестуля С.* Становлення Всеукраїнського Археологічного комітету ВУАН (середина 1920-х років). – Полтава, 1997. – С. 41–42.
- ⁵² *Козловська В.* Пам'яті дорогого товариша Д. М. Щербаківського // Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 6. – С. XII.
- ⁵³ *Савченко Ф.* Інститут Української наукової Мови Української Академії Наук // Україна. – 1926. – Кн. 5. – С. 184.
- ⁵⁴ Там само. – С. 186.
- ⁵⁵ *Гладкий М.* Інститут Української Наукової Мови ВУАН // Вісник Інституту Української Наукової Мови. – [К.], 1930. – Вип. II. – С. 8.
- ⁵⁶ Детальніше див.: *Ходак І.* Данило Щербаківський про Першу південноросійську кустарну виставку: стратегія дій // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 2. – С. 55–56.
- ⁵⁷ [*Ернст Ф.*] Ремонт, реставрація та обслідування св. Софії Київської // Наше минуле. – 1918. – Ч. 2. – С. 209.
- ⁵⁸ До питання про реставрацію св. Софії // Наше минуле. – 1918. – Ч. 3. – С. 152–153.
- ⁵⁹ Ф. Шміт неодноразово звертався по допомогу до Д. Щербаківського щодо сприяння у виданні відповідних матеріалів. Так, у серпні 1918 р., дізнавшись про вихід у Києві часопису “Наше минуле”, він прохав київського колегу погодити з В. Модзалевським питання публікації його статті про київські мозаїки (див.: НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168/Ш–793). Невдовзі Ф. Шміту стало відомо, що його розвідку “Об издании св. Софии” планується надрукувати в працях Першого з'їзду діячів українського пластичного мистецтва. Він одразу передав рукопис і 21 світлину софійських мозаїк, які виготовив С. Аршеневський, до Києва Д. Щербаківському. Принадно дослідник прохав організувати переклад розвідки українською мовою та здійснити його наукову редакцію, “чтобы моя подпись не красовалась, в конце концов, под плодами чьих-нибудь переводческих недоразумений” (див.: НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 168 / Ш–794). Д. Щербаківський виконав прохання колеги: статтю Ф. Шміта переклав О. Гуцало. На жаль, праці з'їзду тоді так і не вдалося видати, але за кілька років дослідник подбав про її видання в “Збірнику Секції мистецтв” (див.: *Шміт Ф.* Про видання св. Софії // Збірник Секції мистецтв [Українського Наукового Товариства] / За ред. *М. Макаренка, Д. Щербаківського, Ф. Ернста*. – К., 1921. – Зб. 1. – С. 103–111).
- ⁶⁰ *Шміт Ф.* Об исследовании и издании памятников древне-русского искусства // Наука на Украине. – 1922. – № 3. – С. 143.
- ⁶¹ *Ернст Ф.* Данило Михайлович Щербаківський... – С. 132.

⁶² Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства була організована в липні 1922 р. (керівник – Ф. Шміт, члени – О. Новицький, С. Гіляров, В. Зуммер, Ф. Ернст) за розпорядженням Головнопрофосвіти (див.: ІР НБУВ, ф. X, од. зб. 18970, арк. 1).

⁶³ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 867, арк. 4.

⁶⁴ НА ІА НАНУ, ф. 9, од. зб. 223.

⁶⁵ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 2.

⁶⁶ *Щербаківський Д., Ернст Ф.* Ще про організацію “художніх наук” // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – 1926. – 23 травня. – № 21. – С. 3.

⁶⁷ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 1 зв. – 2 зв.

⁶⁸ *Нестуля С.* Зазнач. праця. – С. 12, 16. 12 січня 1925 р. склад президії затвердило Спільне зібрання ВУАН, а 31 січня – Укрголовнаука. Д. Щербаківський перебував на цій посаді до кінця життя, позаяк 10 березня 1926 р. на пленумі ВУАКу під час перевиборів президії було вирішено залишити її в попередньому складі (див.: *Нестуля С.* Зазнач. праця. – С. 32).

⁶⁹ НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69. Див. також Додаток 2.

⁷⁰ *Новицький О.* Діяльність ВУАКу в р. 1926 // Коротке звітання ВУАКу за 1926 рік. – К., 1927. – С. 3–4.

⁷¹ Коротке звітання Всеукраїнського археологічного комітету за археологічні дослідження року 1925. – К., 1925.

⁷² *Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині / За ред. і з передмовою *М. Біляшівського.* – К., 1926.

⁷³ Записки Всеукраїнського Археологічного Комітету. – К., 1930. – Т. 1.

⁷⁴ Історія Національної академії наук України. 1924–1928. Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 347.

⁷⁵ Ушанування пам'яті Д. М. Щербаківського // Пролетарська правда. – 1927. – 8 грудня. – № 280 (1893). – С. 3.

⁷⁶ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1304, оп. 1, од. зб. 14, арк. 4.

⁷⁷ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 3.

⁷⁸ Ушанування пам'яті Д. М. Щербаківського... – С. 3.

⁷⁹ П. Курінний опублікував кілька статей, прив'язаних до життя й наукової діяльності Данила Михайловича Щербаківського // Пролетарська правда. – 1927. – 12 червня. – № 131. – С. 5; *Його ж.* Вінок на могилу Д. М. Щербаківського // Український православний календар на 1951 рік. – New York City, [1950]. – С. 145–150; *Його ж.* Данило Михайлович Щербаківський [–] керівник етнографічного дослідження України за доби українського культурного ренесансу // Шлях перемоги. – 1954. – 9 травня. – № 11. – С. 3. – 16 трав-

ня. – № 12. – С. 3). Див. також: *Курінний П.* Історія археологічного знання про Україну. – Мюнхен, 1970.

⁸⁰ Автограф виступу С. Єфремова на засіданні 6 грудня 1927 р. опублікував П. Курінний (див.: *Курінний П.* Пояснення до автографу академіка Всеукраїнської академії наук Сергія Єфремова // Спілка Визволення України (Ідейні основи, історія та матеріали до пізнання її діяльності на рідних землях). – Мюнхен, 1953. – Зб. 1. – С. 6–7). Текст виступу склав основу статті С. Єфремова про Д. Щербаківського для “Етнографічного вісника” (див.: *Єфремов С.* Зламана життя (Пам'яті Д. М. Щербаківського) // Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 6. – С. V–VII; передрук див.: *Біляшівський Б.* “Цілого себе вкладаючи в справу” // Вісті з України. – 1990. – Листопад. – № 45 (1647). – С. 8).

⁸¹ Значно пізніше Л. Мулявка на прохання С. Білоконя написала спогади про Д. Щербаківського (див.: *Білокінь С.* Любов Мулявка: остання з славетних // IV Гончарівські читання. Київ, 24–26 січня 1997 року. Колективне та індивідуальне як чинники національної своєрідності народного мистецтва. Музей Івана Гончара в 1996 році: Програма, тези і резюме доповідей. – К., 1997. – С. 15), які ще не введено до наукового обігу. С. Білокінь опублікував спогади про вчителя іншої учениці Д. Щербаківського – Є. Спаської (див.: *Спаська Є.* Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського / Публікація С. Білоконя // Наука і культура: Україна. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 272–286). Н. Коцюбинська, ще одна учениця Д. Щербаківського й секретар Комітету з ушанування його пам'яті, опублікувала некролог дослідника (див.: *Коцюбинська Н.* Данило Михайлович Щербаківський (17/XII – 6/VI 1927) // Нова хата. – 1928. – Ч. 3. – С. 1–2), а також підготувала доповідь “Що вимагав Д. М. Щербаківський від робіт по мистецтвознавству” (див.: ІР НБУВ, ф. 278, од. зб. 255, арк. 1–9).

⁸² Рукопис виступу О. Новицького зберігається в його архіві (див.: ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 1–2 зв.).

⁸³ Рукопис виступу М. Рудинського виявлено нами кілька років тому в НА ІА НАНУ (див.: НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69), хоча його не згадано в описі вказаної одиниці зберігання. Текст написано рукою М. Рудинського на лицьовому боці восьми сторінок паперу в лінійку чорним чорнилом.

⁸⁴ ІР НБУВ, ф. 279, од. зб. 876, арк. 3.

⁸⁵ *Єфремов С.* Щоденники, 1923–1929. – К., 1997. – С. 557.

⁸⁶ НА ІА НАНУ, ф. 10, од. зб. Р 69, арк. 1–8.

SUMMARY

Different aspects of Danylo Shcherbakivsky (1877–1927) activities dealing with pedagogical, monument preserving and research work are well known, but his role as a scientist organizer is still not studied. D. Shcherbakivsky played a noted role in the management of Ukrainian science at first in ethnic and arts branches, in setting up of research establishments, determination of their activities and their main project realizations.

Thanks to his elaboration Ethnographical section and Arts section of Ukrainian Scientific Society were created as well. We appreciate

his contribution to the Ethnographical – Folk Commission, Anthropological and Ethnological Cabinet named after F. Vovk, different art sections, Ukrainian Archeological committee, Ukrainian Science Academy with its Arts Cathedra, Kyiv Ethnographical Society and others. The article includes two documents:

1) G. Pavlutsky, D. Antonovych, P. Zaytsev, V. Modzolevsky, D. Shcherbakivsky, V. Prokopovich demand to The Ukrainian Scientific Society Council linked with creation of Arts Section (1918); 2) M. Rudynsky speech at the Commemoration Party, dedicated to Danylo Shcherbakivsky (1927).

**МАТЕРІАЛИ ДО СЛОВНИКА ВІТЧИЗНЯНИХ МИСТЦІВ,
РЕМІСНИКІВ, КЕРІВНИКІВ ХУДОЖНІХ РОБІТ ТА МЕЦЕНАТІВ
XVIII – ПОЧАТКУ XX ст.**

(за документами архіву Києво-Печерської лаври)

Федір Уманцев

Пропоновані увазі читачів “Матеріали...” укладено на основі робочих виписок з архівних справ Києво-Печерської лаври (далі – КПЛ), що зберігаються у фондах Центрального державного історичного архіву України (Київ). Відомості про склад мистців, ремісників, пов’язаних своєю діяльністю з Києво-Печерською лаврою, збиралися мною під час роботи над монографією “Троїцька Надбрамна церква Києво-Печерської лаври”, яка вийшла у світ 1970 р. У цій монографії значну увагу приділено також історії формування настінних розписів Успенського собору й художнього життя Лаври в цілому.

Києво-Печерська лавра тривалий час була головним центром розвитку в Україні як духовної, так і художньої культури – архітектури, книгодрукування, малярства, гравірування, сницарства, золотарської та фініфтарської справи.

У часи панування Речі Посполитої КПЛ активно відстоювала “свої права і вольності”, спираючись на ставропігійські права. За допомогою озброєних козаків і ченців лаврське духівництво перешкодило польським урядовцям увійти на подвір’я монастиря й виконати королівський указ про підпорядкування його владі київського уніатського митрополита.

Уже на початку XVII ст., за часів архімандрита Плетенецького, у Києво-Печерській лаврі виникає вчене братство, до якого він запрошує видатних діячів культури – Захарія Копистенського, Павла і Степана Беринд, Тарасія Земку, Лаврентія Тустановського. З 1616 р. там налагоджується книго-

друкування. У 1630 р. Петро Могила засновує в Лаврі духовне училище, яке через два роки зливається з Богоявленською школою Братського монастиря. На їх основі в майбутньому виникає Києво-Могилянська академія, тісно пов’язана у своїй діяльності з духовним і художнім життям Лаври.

Після утвердження, внаслідок національно-визвольної боротьби, козацько-гетьманського устрою виникли сприятливі умови для розквіту національних форм українського мистецтва, що одержали назву козацького бароко. Значні кошти вклали в будівництво позначених цим стилем храмів, їх розпису, спорудження іконостасів гетьмани І. Самойлович, І. Мазепа, П. Скоропадський, П. Апостол та інші представники вищих верств козацтва. У самому складі ченців були вихідці не лише із середовища селян, але й козацьких родин. Той факт, що до образу козака ставилися з великою шаною, підтверджують, наприклад, вибори архімандрита Києво-Печерської лаври в 1690 р. Кандидатами на цю посаду були такі діячі церкви, як чернігівський архімандрит Феодосій Углицький і майбутній митрополит Іосаф Кроковський. Але, побачивши серед присутніх представника гетьмана – військового суддю Михайла Вуяхевича, ченці забули в цю мить про заслуги перед церквою інших висунутих кандидатів і майже одностайно проголосили Вуяхевича, не зважаючи на заперечення московського патріарха, своїм пастором. Щоб зробити з нього архімандрита, довелося за кілька днів посвятити його у всі духовні звання від диякона до

архімандрита. Вуяхевичу було надано ім'я Мелетія. Про близькість образу козака лаврському середовищу свідчить характер трактування багатьох зображень у розписах, скажімо, Троїцької Надбрамної церкви Лаври (що збереглися) у графічних композиціях і навчальних рисунках.

Після нищівної пожежі в Лаврі в 1718 р. широко розгорнулися роботи по відновленню архітектури й розпису Успенського собору і Троїцької Надбрамної церкви, іконостасів та іншого церковного начиння. До великої лаврської малярні, очолюваної Іоанном і Феоктистом, було залучено кращих митців з різних місць України. Одним із них був маляр Галик родом з с. Пісчаного Переяславського полку, народження 1703 р. Він почав працювати в Лаврі в 1724 р. Враховуючи неабиякі здібності Галика, йому дали чернече ім'я Алімпій (в пам'ять першого давньоруського іконописця XII ст. Алімпія). У 1744 р. в сані ієридиякона його було призначено начальником великолаврської малярні. У 1755 р., уже будучи ієромонахом, Галик звернувся з проханням звільнити його з посади начальника, бо, "обвалившись двоекратно з рештування в ногах немало по-врежден...", крім того, "за старість свою, – писав він, – добре бачити вже не можу". Галику дозволили жити в побудованих ним на Дальніх печерах келіях і вирішили утримувати його за рахунок Лаври як соборного старця, а також "одного існуючого в малярстві послушника, учня і одного сторожа". Разом з ним жив його брат Семен Галик. Помер Алімпій Галик 1763 р. Було вирішено архіпастирською постановою, що тіло його "повинно бути захоронено в Лаврі святій при великій Лаврській церкві". Усе це свідчить про те, як високо в КПЛ шанували митців, які присвячували їй все своє творче життя.

Києво-Печерська лавра постійно підтримувала зв'язки з осередками досвідчених малярів, що працювали у XVIII ст. в Києві (у Софійському соборі, на Подолі, в Лаврському містечку), Полтаві, Чернігові, Переяславі, Ніжині, Ромнах, Глухові, на Слобожанщині. Її вплив простягався на мистецьке життя Західної України і навіть Балкан.

Українські малярі, спираючись на місцеві давньоруські традиції, не цуралися досяг-

нень західноєвропейського мистецтва. У фондах Лаврського заповідника збереглися книжки для вправ з малюнками західних художників з помітками на берегах сторінок начальників малярень – Феоктиста, Алімпія. Лаврський монастир був місцем не лише для творчої праці, але й установою, в якій виховувалися й навчалися майбутні мистці. Тут укладалися контракти між майстрами та учнями на 5, 7 або 10 років. Майстер повинен був утримувати й навчати учня, за що той мав виявляти "повне послухання". Така "келійна" форма навчання мало чим відрізнялася від цехового. Про характер, методику навчання свідчать зошити (т. зв. "кужбушки", від нім. Kunstbuch – книга із мистецтва) з вправами учнів і зразками, виконаними майстрами. Деякі з них мають підписи, наприклад, Федора Балцеровського (етюди голови й копії портретів), Данила Красовського (фігури людей і копії портретів), чисельні рисунки Грицька Малярєнка, Грицька Теслі, Федора Уманського, Семена Галика. Усі вони виконані в середині XVIII ст. тушшю або пером. Поміж них є кілька рисунків начальника малярні Алімпія Галика. Під майстерно виконаним рисунком "Мадонни з немовлям" стоїть підпис "Року 1760 ноября 24 числа рисовал Алімпій сам своєю рукою". Йому ж належать зображення св. Варвари, а також постатей Христа й Богоматері (1754 р.).

Останнє піднесення діяльності лаврської малярні відноситься до 70-х років XVIII ст. У цей час над поновленням фресок Великої церкви працювало в різні проміжки часу близько 35 малярів під керівництвом начальника малярні Захарія Голубовського.

Надалі разом зі змінами суспільного життя, втратою Україною решток своєї незалежності лаврська малярня майже втратила роль носія традицій українського національного мистецтва. Останні знайшли своє продовження у формах світської художньої культури.

Наші "Матеріали..." доповнюють словники вітчизняних мистців XVI–XVII ст., складені попередніми дослідниками, насамперед П. Жолтовським (див.: *Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* – К., 1983. – С. 109–178; *Його ж. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст.* // Матеріали з етно-

графії та мистецтвознавства. – К., 1962. – Вип. VII–VIII. – С. 189–232) і М. Петренком

(див.: *Петренко М. З.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 146–197).

Авраменко Михайло * – позолотник. Брав участь (разом із *В. Грянським, О. Грибченком, І. Шатровим, Н. Проценком, Г. Кальницьким, В. Рогожським*) у торзі на позолоту бані Свято-Троїцької церкви КПЛ. 1839 р.** (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Адам – іконописець. Ієромонах КПЛ. На Ближніх печерах при церкві Воздвиження Чесного Хреста з першого входу над дверима ним зроблено із залізної бляхи коробку й написано образи преподобних отців печерських Антонія і Феодосія, а вгорі – Втілення Богоматері. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 723).

Навчав іконописній майстерності *С. Лавриновича*. 1794 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 977).

Аксомітов – майстер-муляр. Робив кам'яний фундамент у КПЛ. 1720 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Алвіан – іконописець. Наглядач іконописний. Йому наказано взятися до виправлення живопису при вході до Лаври по стінах Святих воріт під Троїцькою церквою. 1852 р., 20 квітня (ф. 128, спр. 2766, оп. 1, арк. 127).

Алімпій [Галик] – майстер монастирської малярні. Ієродиякон. 1734 р. (ф. 127, оп. 1024, спр. 1707).

Відомості про склад і вік ієродияконів та ієромонахів КПЛ. Алімпію 36 років. 1739 р. (ф. 796, оп. 20, спр. 185).

Домовився написати КПЛ святі ікони на престол, на жертвеник і храмову, а також нові хоругви. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 39).

Зробив ікони й дві хоругви. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 134).

Зроблені ним ікони й хоругви відіслані генерал-майору Олексію Аляб'єву. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 134, арк. 61а).

Домовився з ігуменом ієромонахом Феоданом в Києво-Кирилівській церкві зробити ікони страстей Христових в двадцять п'ять штук і дві бляти висотою в аршин, на одному – святителя Миколая без чуд, а на іншому великому – лик Георгія Побідоносця і Федора Тирона. 1756 р. (ф. 128, спр. 186).

У Кирилівському монастирі домовився про виконання картин усіх страстей Христових. 1759 р. (ф. 128, спр. 186).

Змушений затримати дві бляти величиною в три аршини з вершком, а в ширину аршин з вершком, на яких на одному зображено дев'ятох святителів, а на іншому – дев'ятох мучеників, позаяк ігумен Феодан не заплатив йому (ф. 128, спр. 186).

Власноручно підписується і погоджується вчити сім років іконописній майстерності *Василія Подбальського* (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

При ньому 1762 р. навчався іконописній майстерності *Костянтин Ігнатієв Сабатович*. 1769 р. (ф. 127, спр. 384).

Просить звільнити його від начальствування і виділити йому келію і послушника, який мистецтво малярське знає, і дозволити для посилок служителя тримати. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 135).

Звільнений від начальства малярського й дозволено йому жити на Дальній печері в келіях і тримати для послуг трьох послушників: одного "іскусного" в малярстві, а другого учня і одного сторожа. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 135).

У КПЛ з 1724 р. Працював до 1744 р. за начальника Іоанна й Феоктиста. З 1744 по 1755 р. обіймав посаду начальника малярні (ф. 128, оп. 1, спр. 135).

Отець Алімпій помер 1763 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Тіло його вирішено захоронити біля Великої лаврської церкви. 1763 р., 3 березня. (ф. 128, оп. 1, спр. 135).

Алімпій – маляр-іконописець. Наглядач лаврської малярні, завідувач позолотної майстерні, благочинний лаврський.

Запросив працювати в новоутворену малярню рясофорних монахів *Івана Левченка, Гавриїла Гордієвський*. 1852 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2221, ст. 124а).

Призначено йому позолотити іконостас Голосіївської Покровської церкви на пожертвуванні послушником *Юнаковим* гроші.

* Словникові тексти підготовлені до друку Р. Забаштою й Н. Студенець.

** Прикінцева дата (рік) в словниковій статті – дата зазначеної події і/чи написання документа (ред.).

1874 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 272, арк. 9а).

Іконостас на Христовій церкві, на митрополічних покоях знову позолотив і ікони обновили з карбованим тлом (ф. 128, оп. 1, спр. 265).

Повідомляє, що іконостас для митрополічного дому Голосіївської пустині (при якому і церква є) знову позолочений із додаванням нової різьби, й ікони всі поновлені. Іконостас цілком приведений у найблаголіпніший вигляд із дотриманням попереднього знаменитого іконопису. 1886 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 272, арк. 10а).

Доручено йому вести спостереження й брати участь у поновленні живопису в Успенському соборі. 1886 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 134а).

Анненков Микола Матвєєв – курський поміщик. Домовився з *Самсоном Стрельбитським*, аби сей у київський Золотоверхо-Михайлівський монастир зробив із власного срібла, золота й стразів чашу та дискос. 1816 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 1231).

Антоній – ігумен Полтавського монастиря. Рапортує в духовний консисторій про прийняття 1762 р. на житіє в Полтавський монастир іконописця Іоакима як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3407).

Антонов Леон – майстер. Робив врата до мідного іконостаса преподобного Антонія. 1813 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1280, арк. 85).

Апостол Миколай – іконописець. Родом з Охриди. У лаврській малярні з 1755 р. Писав намісні й апостольські ікони, відправлені в святу Лавру. 1756 р. (ф. 128, спр. 1946: "О строительстве Васильковской церкви").

Арсеній – маляр-іконописець. Начальник малярні Києво-Софійського монастиря. Слухали його доношеніє про догляд, утримання і постачання молодиків при кафедральній малярні. 1759 р. (ф. 127, оп. 1, спр. 1707).

Атаназевич Іван – срібних справ майстер. Купець київський. Брав участь (разом із *Ксенією Даниловою* – майстринею Києво-Фролівського монастиря) у переробці митри. 1871 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1103, арк. 54а).

Зробив мідних золочених і мідних штукоч під ікони в кіюті <...>***; зробив три підносних

ікони й срібні рами. 1797 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1038, арк. 51а).

Зробив до митри різні срібні з позолотою штукочки. 1800 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1103, арк. 54а).

Найнятий для переробки срібнокованої й золоченої митри з дорогоцінним камінням і перлами. 1801 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1103, арк. 54а).

Для царської фамілії зробив три ікони. 1804 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1119, арк. 72а).

Ауделіц Марк – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8а).

Афанасьєв Дем'ян – різьбяр (майстер сніцарської роботи). Житель м. Ніжина. Підрядився (разом з *С. Гавриловичем*) зробити іконостас в с. Сорокошичах до церкви Різдва Пресвятої Богородиці. 1745 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1958).

Базилевський Карпо – маляр-іконописець КПЛ. Був побитий ієреєм киево-подільської Василівської церкви Павлом Лобком; одяг зняв. 1743 р. (ф. 127, оп. 138, спр. 51).

Бакуров Стефан – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Балковський Микита – маляр-іконописець. Працював у Великій лаврській церкві. 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

Балковський Микола – маляр-іконописець. Брав участь у поновленні розписів Великої лаврської церкви в 1772 р. Одержав 6 крб. 40 коп. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Барановський Максим – іконописець. Міщанин київський. Домовився зробити для КПЛ у 1798 р. тридцять дві підносні ікони (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Барнацкевич Василь – маляр-іконописець. Працював у лаврській малярні з 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Брав участь у відновленні розписів Успенського собору КПЛ у 1773–1774 рр. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Бачинський – маляр-іконописець. Працював у лаврській малярні з 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Брезгунов Георгій – іконописець. Поно-

*** <...> – пропуск на місці нерозбірливого слова (ред.).

мар лікарняної [больничної] церкви Михаїл домовив зробити дві ікони, за які не заплатив частини грошей. 1820 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1471).

Безбородко Олександр Андрійович – граф. За його наказом була оглянута церква Печерського монастиря. 1787 р. (ф. 128, спр. 753).

Белеза Гаврило – ремісник. Зробив у лаврській печері при святих дванадцяти братів залізу з рамами труну. 1786 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 723).

Белецький Йосиф Андрійович – іконописець. Домовився церкву св. апостола Стефана пофарбувати прикрашенням іконним на олії. Вівтар церкви було прикрашено іконним зображенням олійними фарбами. 1814 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 58).

Белицький Іосиф – іконописець. Домовився зробити три ікони: Олександра Невського, св. Єлизавети, рівноапостольної Марії Магдалини. Одержав за них 30 крб. 1804 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1119, арк. 72а).

Беляєв/Біляєв Василій Михайлович – золотобойної справи майстер. Житель Києва. Навчав золотобойній майстерності Федора Михайлова та Ф. М. Маджерековича. 1756 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 63а).

Бенджаміно Фридеріче – маляр. Італієць. Була представлена скарга в прикордонну комісію, що КПЛ покликala до себе Фридеріче, запропонувавши йому вищу винагороду за роботи із роспису лаврських церков і митрополичих покоїв, ніж платив художникові Бердичівський монастир. 1893 р. (ф. 725, спр. 89).

У Лаврі збереглися деякі його роботи, зокрема “Зустріч Богоматері з праведною Єлизаветою”. 1893 р. (ф. 725, спр. 89).

Белоусович Михаїл – фініфтієвої справи майстер. Зробив до Шереметьєвської гробниці чотири фініфтяні штуки, а саме: Тайну вечерю, Умовіння ніг, Моління у вертограді й Покладення у гріб. 1775 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 467).

Білецький Іосиф – маляр, цеховий майстер. Дав контракт у тому, що лаврську братську трапезну зобов'язується живописно розмалювати з найкращою майстерністю. 1823 р., 22 липня (ф. 128, оп. 1, спр. 1582, арк. 97а).

Білецький Мефодій – іконописець.

Міщанин київський. Брав участь (разом із І. Оробієвським, Я. Київщинським, О. Стефановським, Г. Яроцьким, К. Волошиновим) у торгах на поновлення образів у чотирьох іконостасах соборної лаврської церкви (на хорах). 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Підрядився на місце К. Волошинова, який порушив домовленість на поновлення в соборній лаврській церкві (на хорах) чотирьох іконостасних образів і неочікувано виїхав у Крим на роботу на два роки. Але Лавра йому відмовила як “ненадійному”. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Білоусенко Василь – маляр. Разом із Бачинським працював у Лаврі. 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Білявський Григорій – іконописець і/чи різьбяр. Житель подільський. У церкву Києво-петропавлівського монастиря іконостас зробив (ф. 127, спр. 22, оп. 141).

Ближник Петер [Петро] – маляр-іконописець. Начальник із розпису церкви, спорудженої полковником Герциком. Портрет фундатора, під сподом якого поховано тіло його, наказав поставити на своєму місці. 1817 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1418).

Бойко Гаврило – різьбяр, іконописець, позолотник. Козак Січі Запорізької. Іконостас як сніцарською роботою, так і золотом, іконописом закінчив й поставлено в церкву на своєму місці. 1771 р. (ф. 127, оп. 102, спр. 2063).

Борзенко Івав Іванович – маляр-іконописець. Надав малюнки для хоругв. 1836 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1623, арк. 108а).

Борис Петрович – срібних справ майстер. У великому вівтарі соборної церкви Успіння Пресвятої Богородиці КПЛ спорудив срібні Царські врата. 1746 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 84).

Борисов Семен – купець. Дав у Ближній печері вкладу срібну дошку до раки преподобного Алімпія-іконописця з трьома зображеннями, хитрим художеством викарбованими. На першій дошці зображений св. Алімпій, який пише пензлем богоматірну ікону, на другій – помазує пензлем незрячому очі; на третій – св. Алімпій і два ангели, які не закінчену Алімпієм ікону пензлями виправляють. 1805 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1169).

Борнацкевич Василь – маляр-іконописець. Брав участь у відновленні розписів Успенського собору КПЛ у 1773–1774 рр. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Боровиковський Дем'ян – маляр-іконописець. Брав участь у відновленні розписів Успенського собору КПЛ у 1773–1774 рр. (ф. 128, оп. 1, спр. 331).

Борченко Максим – маляр-іконописець. Брав участь у відновленні розписів Успенського собору КПЛ у 1773–1774 рр. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Боряченко Данило – маляр-іконописець. Упродовж 1774–1775 рр. брав участь у поновленні розпису Успенського собору КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Брезгунов Захарій Степанович – золотих справ майстер. Дворянин, житель Києва. Уклав контракт з КПЛ про виготовлення в соборну Успенську церкву золотої оправи in folio на Євангеліє. 1810 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1149, арк. 87а).

Зобов'язався на Близніх печерах у церкві преподобного Антонія зробити мідний іконостас і позолотити його через вогонь. Йому ж робити капітелі, карнизи, пілястри. 1811 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1280, арк. 84).

Робота мідного з позолотою іконостаса на Близніх печери в церкві преподобного Антонія ним закінчена. 1813 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1310).

Брезгунов Юрій/Георгій – золотих справ майстер. Просить дозволити йому жити в келії, не зайнятій ніким. Резолюція: “Дозволено”. 1813 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1310).

Зайняв келію духовного собору й узяв до себе для проживання достатню кількість оної майстерності художників, за що на нього написаний рапорт. Резолюція: “Вислати й оштрафувати”. 1814 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1310).

Домовився зробити в лікарняну [больничну] церкву дві ікони, які поставлені над царськими вратами. 1820 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1471).

Бруєвський Василь – маляр-іконописець (?). Працював у 1769 р. в малярні КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Брусников – художник. Через відмову *В. Васнецова* й *Васильєва* від складання загальної програми до поновлення живопису в Успенському соборі КПЛ прийнятий, щоб

реставрувати весь стінний живопис (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 138а).

Бубликов Андрій – іконописець. Був посланий (разом із *Ф. Шанцовим*) підвищити свою культуру й навчитися грецькому письму до Троїце-Сергієвої лаври. 1865 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2445, арк. 123а).

Буцці – архітектор. Оглянув церкву Печерського монастиря, виявив у багатьох місцях тріщини. Дах у багатьох місцях потребує ремонту. 1787 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 753).

Валюшенко Іван – маляр-іконописець. Працював у 1774 р. над відновленням розпису Успенського собору КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Варлаам – соборний старець. Через нього послано ікони дванадцяти апостолів на полотні писаних. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 208).

Василій – іконописець і/чи різьбяр. Проводив (разом з *Олексієм*) іконостасні роботи в новій церкві Китаєвської пустині. 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 194, арк. 38а).

Василь [Сніцар] – різьбяр. До Антонієво-Феодосіївської церкви іконостасні штуки робив, нині ж до цієї ж Васильківської церкви зробити кіотів два підрядився. 1758 р. (ф. 128, спр. 1946: “О строительстве Васильковской церкви”).

Васильєв – художник (?). Відмовився (разом із *В. Васнецовим*) від складання загальної програми поновлення живопису в Успенському соборі КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 138а).

Васильківський Петро – маляр-іконописець КПЛ. 1780 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 170).

Васнецов Віктор Михайлович – художник. Оглядав стінопис Успенського собору й зробив свої висновки. 1887 р., 29 січня (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 135а).

На його думку, угорі під навісом має бути зображена св. Трійця, оточена ангелами, нижче цього – зображена Печерська Божа Матір, з боків – св. рівноапостольний князь Володимир, св. княгиня Ольга, св. великомучениця Варвара, священномученик Макарій, св. князь Борис, св. князь Гліб, преподобний Антоній Печерський. Увесь іконопис має писатися моїми помічниками з даних мною і схвалених духовним Собором ескізів. Закінчувати всі без винятку священні

зображення я зобов'язуюсь сам. 1899 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 410).

Відмовився (разом з *Васильєвим*) від складання загальної програми поновлення живопису в Успенському соборі КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 138а).

Ведемовський Лука – іконописець. Київський міщанин, відпущений до КПЛ у 1782 р. для навчання іконописній майстерності терміном на сім місяців. Після закінчення цього терміну з'явився в Київський міський магістрат (ф. 128, оп. 2, спр. 16, арк. 6а).

Верещагін Василій Петрович – маляр, професор. Граф. Його проект розписів арок Успенського собору (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 140а).

Зобов'язався написати зображення Тайної вечері для Великої церкви. 1898 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 16а).

За його побажанням позолота тла має бути цілком матова, тому треба прибрати блиск. До цієї думки схиляється також академік архітектури С. М. Лазарев-Станіщев, оскільки живопис краще виділяється на матовій позолоті. 1898 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 17а).

Вершинін – учень малярні КПЛ. Прийнятий (разом із *Панковим*, *Скудновим*, *Власенком*) на навчання живописної майстерності. 1871 р. (ф. 128, оп. 2 типогр., спр. 694, арк. 143а).

Візниченко Гаврило – іконописець. Одержав за іконну роботу в Лаврі шість карбованців (ф. 128, оп. 1, спр. 502).

Віктор – ігумен Полтавського монастиря. У 1762 р. прийняв на житіє ієродиякона Іоакима як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3407).

Виссаріон – маляр. Народився 1752 р. в м. Ніжині. З 1787 р. навчався тринадцять років у малярні Лаври (ф. 128, оп. 1, спр. 82).

Володимир – маляр-іконописець. Начальник малярні КПЛ, монах. Навчав іконописної майстерності *О. Кунецького* та *І. Чепурного*. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 67а).

Свідчив, що М. Тудоров працював чесно, без підозри. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Просить звільнити з малярської посади й благословити жити в Голосіївській пустині через слабе здоров'я. Після опису і здачі відпустити в Голосіївську пустинь, призна-

чити йому келію і порцію братерську і крилосне послушання, між чим по можливості вправлявся б і в майстерності своїй, щоб празним не був. 1772 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 292).

Володимир – іконописець. Згаданий (поряд із *Захарієм*) в дорученні ієромонахові Захарію видати книги кунштовні, куншти на бляхах і на полотні, інструменти малярські та інші наявності тим речам зробити отцю еклезіарху. 1772 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 292).

Власенко – учень малярні КПЛ. Прийнятий (разом із *Панковим*, *Вершиніним*, *Скудновим*) до живописної школи для навчання майстерності. 1871 р. (ф. 128, оп. 2 (типограф.), спр. 694, арк. 143а).

Влох Іоан – маляр. Міщанин і писар містечка Печерського. 1705 р. (ф. 128, спр. 619).

Волошинов/Волошин Корній – іконописець. Житель Бориспільський. Зобов'язався (разом із *І. Воробйовським*) поновити іконне писання у двох вівтарях соборної Успенської церкви КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 98а).

Поновлював ікони в іконостасі КПЛ. 1830 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1727, арк. 104а).

Брав участь (разом з *О. Стефановським*, *І. Оробієвським*, *М. Білецьким*, *Я. Києвщинським*, *Г. Яроцьким*) у торгах на поновлення в соборній лаврській церкві (на хорах) в чотирьох іконостасах образів. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Був домовлений на поновлення в соборній лаврській церкві на хорах в чотирьох іконостасах образів, але потім неочікувано виїхав у Крим на роботу на два роки. На його місце підрядився М. Білецький, однак Лавра відмовила останньому як "ненадійному". 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Волчевський Павло – маляр-іконописець. Працював над відновленням розпису Успенського собору КПЛ в 1772–1775 рр. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Волянський – маляр. Народився в м. Золочеві на Галичині. У Лаврі працював з 1740 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 4).

Воробйовський Іван – іконописець. Зобов'язався (разом з *К. Волошиновим*) поновити іконне писання у двох вівтарях соборної Успенської церкви КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 98а).

Вороніковський Іван – маляр. Працював у 1769 р. у малярні КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Всененський Іван Дем'янів – іконописець і позолотник. Зробив до церкви Різдва Богородиці іконописом і золотью іконостас, намісні крайні образи: один – з одного, другий – з іншого боку. 1774 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 84).

Гавриїл – митрополит Київський і Галицький. Наказав послати з духовної консисторії в усі київські єпархії малоросійські духовні правління укази, щоб належну вчинили довідку, скільки у відомстві кожного правління священно- й церковнослужителів, малярів-майстрів і в них підмайстрів та учнів. Іменні списки вислати до духовної консисторії і духовного крелевецького правління. 1733 р. 1786 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 4279).

Гавриїл Андреев – тесляр. Брав участь (разом з *П. Ісаакієм, Г. Олярієм, М. Найденовим*) у торзі на виготовлення рихтування на святій брамі (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

Гаркевич – художник. Вихованець лаврської майстерні. 1893 р. (ф. 725, спр. 89).

Голубовський Захарій – маляр-іконописець КПЛ. Начальник малярів КПЛ, що поновлювали розписи Успенського собору в 1770 р. Написані ним у 1774 р. портрети кн. *Островських* і <...> [названо] “безграмотною мазнею”, зіпсованою врешті-решт монахом *Іринархом* при митрополиті *Філареті* (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 20а).

Горбенюк Кирило – іконописець. Житель Звіринського. Зобов'язався поновити ікони преподобного *Антонія* і *Феодосія* у кам'яній церкві *Китаєвської* пустині. Однак Духовний собор відмовив йому, ухваливши, щоб ту роботу проводив свій маляр. 1824 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1443, арк. 76а).

Гордієвський Гавриїл – маляр-іконописець. Рясофорний монах. Запрошений (разом з *І. Левченком*) наглядачем лаврської малярні *Алімпієм* працювати в новоутворену малярню 1852 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2221, ст. 124а).

Горошенков Степан – маляр-іконописець. Поновлював розписи Великої лаврської церкви у 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

У 1786 р. написав чотири ікони Печерської Богородиці; одержав 5 руб., за ікону *Миколая* – 2 руб. (ф. 128, оп. 1, спр. 618).

Горох Степан – іконописець. Зробив

чотири *Свенські* ікони в лаврській малярні (ф. 128, спр. 618).

Горшкевич Пилип – друкар. Прийнятий у лаврську типографію для тиснення гравірувальних штук, як-от: планів, зображень на листку *Богоматері* й преподобних печерських, зображень до друкованих книг: *Апостолів* і *Нових Заповітів*, службників святих, праць *Іоанна Дамаскіна*, патериків преподобних печерських та ін. 1792 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 332).

Грассі Павло – маляр. Професор *Туринської академії*. Виконував пробу у Великій церкві *КПЛ* і вдруге зробив пробу у великому вигляді. 1821 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1498).

Грахов – архітектор. Професор. Виконав план *Успенського собору* (ф. 128, оп. 1, спр. 3200, арк. 140а).

Грибченко Олексій – позолотник. Брав участь (разом із *М. Авраменком, В. Грянським, Г. Кальницьким, Н. Проценком, В. Рогожським, І. Шатровим*) у торзі, вчиненому *КПЛ* у духовному соборі на позолоту сусальним золотом купола на церкві *Свято-Троїцькій*, яка стоїть на лаврських *Святих воротах*. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Григорій – маляр. Син *козака*. У 1746 р. мешкав у *Ромнах* (ф. 128, оп. 1, спр. 12).

Григорій – різьбяр (сницар). Житель *Чернігівський*. У *Михайлівському монастирі* робив іконостас. 1719 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 6).

Григорій [Маляр] – маляр-іконописець. Зробив дві картини при печері. 1774 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 457).

Григорій Петров – позолотник. *Лаврський підданий*, житель *лаврського містечка*, німий. За своєю майстерністю виправляв до цього церковні потреби. 1771 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 426, арк. 52а).

Григорович – маляр-іконописець. Народився 1722 р. у м. *Зінькові*. З 1747 р. сім років навчався у лаврській малярні, у *Алімпія* (ф. 128, оп. 1, спр. 24).

Григорович Савка – маляр-іконописець. У 1769 р. працював у малярні *КПЛ* (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Громика Матвій – маляр-іконописець. Брав участь у виконанні святих зображень на стінах соборної лаврської церкви і в новоспорудженій церкві, у позолоченні в цю церкву *дерев'яного ківота* для часток *мощей*

преподобних печерських. 1825 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1576).

Написав ікону преподобних Антонія і Феодосія в малому виді. 1828 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1707).

Гроскович Федір – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ 1749 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Грянський Василій – позолотник. Брав участь (разом із *М. Авраменком, О. Грибченком, Г. Кальницьким, Н. Проценком, В. Рогожським, І. Шатровим*) у торзі, вчиненому КПЛ у духовному соборі на позолоту сусальним золотом купола на церкві Свято-Троїцькій, яка стоїть на лаврських Святих воротах. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Губський Антон – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ 1749 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Гусакевич Петро – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ 1749 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Гуртифаль/Гуртофель Петро Власович – діамантних справ майстер. Уконтрактований на виготовлення до чудотворної Успіння Пресвятої Богородиці ікони срібного кіота або круга з роботою шліфованою. 1800 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1089, арк. 56а).

Ним зроблена риза. 1801 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1089, арк. 56а).

Давидов Данило Григорович – маляр. Домовився 1891 р. написати для нового іконостаса трапезної церкви сімнадцять малярних ікон. Виконав цю роботу дуже добре. 1892 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 357, арк. 26а).

Данилевський Миколай – учень іконописної справи. Родом із с. Борщівки (поблизу Києва) [Петропавлівська Борщагівка? – *Ф.У.*], син померлого священика Симсонівської церкви [в ім'я прп. Симеона Стовпника – *Ф.У.*]¹ Климента Данилевського. У 1784 р. просив дозволу навчатися іконописній майстерності в киево-подільського міщанина, маляра *Косаковського* (ф. 128, оп. 178, спр. 132).

Данило/Даниїл Данилов/Даниїлов – іконописець. Син померлого подільського священика Даниїла. Перебуває у відомстві крелевецької протопопії. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 4279).

Наказують без затримок вислати його

в катедру як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 4268).

Данилов Іван – гравер. Вигравірував собор на камені. 1863 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 605).

Даценко Іван – різьбяр і/чи столяр. Погодився зробити в приділі святого архідиякона Стефана ківорій і гробницю з лаврського липового дерева за складеним планом, для покладення у ній перста св. Стефана. 1830 р., 21 серпня (ф. 128, оп. 1, спр. 1726, арк. 105а).

Дахновський Корній – маляр-іконописець. Брав участь у відновленні розпису Успенського собору КПЛ у 1773 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Деженко Федір – маляр-іконописець. Брав участь у поновленні розпису Успенського собору КПЛ. 1772 р. (ф. 127, оп. 1, спр. 440).

Деженко Яків – маляр-іконописець. Брав участь у поновленні розпису Успенського собору КПЛ. 1772 р. (ф. 127, оп. 1, спр. 440).

Денисенко Клим – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ. 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Демидов Микита Акінфович – підприємець. Мав намір на своїх заводах зробити нові мідні раки на дванадцять святих мощей. Раки зроблено й привезено з Москви. 1754 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 205, арк. 32а).

Деоїд Іванов – учень малярні КПЛ. Син козака, мешканець с. Бадаква. Дав зобов'язання на сім років для навч. майст. 1762 рік. іконописному начальникові отцю *Алімпію* про те, що став у нього для навчання іконописній майстерності на десять років. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Його мати, Наталія Іванова, просить повернути двісті рублів, що лишилися в померлого ієромонаха *Алімпія* – іконописного начальника КПЛ за навчання сина. 1763 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Дзетовецький Василь – позолотник. Послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8а).

Дзига Ярема – іконописець. Підрядився (разом з *І. Шиленком*) написати на замовлення кошового *П. Калнишевського* ікони й надіслав йому ікону Богоматері. 1772 р. (ф. 229, оп. 13 б, спр. 321).

Донець Матвій – маляр. Працював у малярні КПЛ 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Дубинський Антон – маляр. Працював у малярні КПЛ 1769 р.

Дяковський Тимофей – маляр. Працював у малярні КПЛ 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Дяченко Яків – маляр. Брав участь у відновленні Успенського собору КПЛ. 1772 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 440).

Єгор Дмитров – купець московський. На замовлення від Лаври прийнято від нього образ Пресвятої Богородиці й мідне панікадило. 1766 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 313).

Єристархов Леонтій – підрядчик тинькувальних робіт, проведених у Великій церкві КПЛ. 1880 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 322, арк. 12).

Єфрем Георгієвич – іконописець. Прийшов із Сербської області, ієромонах Троїце-Сергієвої лаври. Запрошує до себе *З.Алексєєва*. 1751 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 81).

Зайцев Ігнатій – тинкар. Обтиньковував Святі ворота церкви на Дальніх печерах. 1870 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 251, арк. 45а).

Замислевський Омелян/Ємельян – маляр-іконописець. Диякон Києво-Набережної Микільської церкви. Домовився в Лаврі назовні соборної церкви до п'ятисот ликів знову написати таким же гарним живописом, як вони до того написані були, під особливим і старанним наглядом соборного ієромонаха *Захарія*. 1808 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1149, арк. 88а).

Домовився зробити чистою роботою з обох боків Троїцької брами Лаври різних штук і ликів святих, усього 250. 1810 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

До роботи допустити і за нею чинити найстаранніший нагляд. 1811 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

Рапорт еклесіарха, соборного старця, ієромонаха КПЛ *Ієрона* в Духовний собор на розгляд, що він уклав контракт з іконописцем Києво-Набережної Микільської церкви дияконом *Є.Замислевським* про поновлення його коштом іконописною чистою роботою біля Троїцьких воріт Лаври й на брамі з обох боків різних штук і ликів усього “250”. 1811 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

Зарудний Іван Петрович – архітектор. Просяць [його] з Москви у КПЛ. 1719 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Захар Герасимов – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Захарій – маляр-іконописець. Начальник лаврської малярні, ієромонах. Приймав для навчання іконописній майстерності *М.Тудорова*. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

У Великій Успіння Пресвятої Богородиці церкві проводив іконописні роботи. 1772 р. (ф. 128, спр. 440).

Доручено [йому] видати книги кунштовні, куншти на бляхах і на полотні, інструменти малярські та інші наявності, котру здачу й опис тим речам зробити отцю еклесіарху й у той же опис за підписом обох іконописців *Захарія* і *Володимира*. 1772 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 292).

Вимагає заплати працюючим іконописцям у лаврській малярні в скарбницю за виконані ікони. 1784 р. (ф. 128, спр. 618).

Захарій – іконописець. Згаданий (поряд із *Володимиром*) в дорученні ієромонахові *Захарію* видати книги кунштовні, куншти на бляхах і на полотні, інструменти малярські та ін. Наявності тим речам зробити опис отцю еклесіарху. 1772 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 292).

Захарій – маляр-іконописець. Ієромонах КПЛ. Навчав *П.Поповчока* іконописної майстерності. Притісняв учня, чинив різну наругу, бив немилосердно. 1785 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 437).

Під його наглядом при дверях на стінах тинькування, яке обвалюється, очистити й, прибивши залізні листки, написати як раніше було митаря і фарисея. 1794 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Доручено йому шукати і домовлятися з робітниками. 1795 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Доручено йому вести нагляд за найманими іконописцями, які будуть проводити роботи у Великій церкві. 1797 р. (ф. 128, спр. 1039).

Захарій – еклесіарх, соборний старець, ієромонах КПЛ. Запит до нього щодо успішності роботи срібних справ майстра *Іщенка*. Рапорти про роботу схвальні. 1800 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 17, арк. 1а).

Домовився про написання за святими Троїцькими воротами на двох стінах, на “залізних місцях” обох печер преподобних печерських угодників, ікони яких від сонячного

тепла попрогоріли, треба їх прооліти й поправляти іконописною роботою. 1803 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1120).

Написав до нових посріблених врат в лікарняній [больничній] церкві шість ікон пророків, позолочено з обох боків воріт дерев'яний карниз. 1803 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1111).

Йому доручено нагляд за іконописцями. 1810 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

Захарій Алексєєв – іконописець. Ієромонах. Народився в м. Лакреті Цесарському від батьків-сербів. Жив біля батьків десять років, потім пішов у монастир Нікольський Хоровицький, у якому був пострижений Гавриїлом Гайдуковичем 1737 р., а 1745 р. єпископом Софронієм Іоановим у ієромонаха рукопокладений. Навчений грамоті руській. Згодом пішов у КПЛ, де в малярні навчався іконописній майстерності. А нині через трирічний термін назад у свій цесарський Нікольський Хоровицький монастир він бажає. 1751 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 81).

Писав доношеніє митрополитові про призначення в Києво-Печерський монастир. Резолюція митрополита – призначити (ф. 127, оп. 162, спр. 81).

Написав доношеніє, в якому просить відпустити його в Троїце-Сергієву лавру до *Єфрема Григор'євича* заради побачення й кращого отримання там іконопиства. 1751 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 81).

Згорський Микола – іконописець. Жив за угодою у священика с. Борщагівки *Ф. Филиповського* задля допомоги йому в іконописній майстерності. 1786 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 20).

Здарилковський/Здарілковський Андрій – різьбяр і/чи іконописець. Домовився зробити наново іконостас сніцарською роботою у трапезну церкву святителя Миколая (“О изделке в Троицком больницком монастыре в трапезной святого Николая церкви вновь иконостаса и о выдаче прежде бывшего старого в Броварскую Троицкую церковь”). 1780 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 105, 4054).

Іконостас не закінчив робити, тепер же його взято в духовне правління за [цією] справою під суд і посаджено на ланцюг; просять відпустити для дороблення іконостаса з місячним терміном і за порукою. 1780 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 4054).

Золотар Іван – маляр-іконописець. Працював при лаврській малярні. Має бажання в святій КПЛ жити й чин монашеський отримати. 1765 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 1).

Іакита – іконописець. Ієрей. Згаданий у зверненні до Є. С. Роменського про надання для потреб катедри вправних в іконописній справі людей. 1744 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 842).

Іван Григоріїв – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ в 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Іван [Сніцар] – різьбяр. Відправлений для огляду новозбудованої церкви [м. Василькова] й для вироблення абрису на виготовлення для тієї церкви іконостаса. 1758 р. (ф. 128, спр. 1946: “О строительстве Васильковской церкви”).

Уся структура іконостаса знизу доверху оброблена в наметних штуках, накладна різьба зроблена, врата великі з побічною різьбою іконостасцями й ангелами. Також у святах і ангелах поля накладною різьбою, де належало, зовсім закінчив. 1756 р. (ф. 128, спр. 1946: “О строительстве Васильковской церкви”).

Виготовив гладенької роботи з різьбою чотири, з правого боку – три образи Спасителевого Успіння. Готова структура ікон праведних отців Антонія і Феодосія, на яку робиться наклад. Різьба в ікони Богородичний собор преподобних печерських отців Антонія і Феодосія і Миколи, гладенької роботи, на які робиться наклад, теж готова (ф. 128, спр. 1946: “О строительстве Васильковской церкви”).

Ігнатій – маляр-іконописець. Просять відпустити його з лікарняного [больничного] монастиря в Зміївський монастир. 1757 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 855).

Ігнатій – різьбяр, столяр, позолотник. Ієромонах Новопечерського Свенського монастиря. Уклав контракт на проведення сніцарської та столярної роботи в поставленому іконостасі. 1859 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Прибув зі своїми молодиками для золочення приділочних штук у Новопечерському Свенському монастирі. 1859 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Ігусєв – маляр. Склав контракт на створення загального проекту орнаментального

розпису лаврської трапезни. 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 418, арк. 29а).

Ієрон – еклесіарх, соборний старець, ієромонах КПЛ. Поданим у теперішній духовний собор рапортом приписував, що над святими Троїцькими вратами із західного боку на церкві іззовні різні зображення зовсім у поганому стані, тому їх потрібно поновити іконописним малярством, для чого домовитись з іконописцями. 1810 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

Доручено домовитись з іконописцями для поновлення різних зображень над святими Троїцькими вратами з західного боку (на церкві та ззовні), що в дуже поганому стані. 1810 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

Подав у Духовний собор рапорт про вчинений ним з іконописцем Києво-Набережної Микільської церкви дяконом Є. *Замислевським* контракт на поновлення його коштом іконописною чистою роботою на брамі Троїцьких воріт (з обох боків) і біля них різних штук і ликів (усього 250). 1811 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 6871).

Ієронім – ієромонах, директор лаврської типографії. 1708 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 333).

Іоаким – іконописець. Ієродиякон КПЛ. За прошенням ієромонаха, ігумена Полтавського монастиря *Порфирія*, відправлено його 1762 р. до Полтавського монастиря як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3407).

Пропозицією духовної митрополії київської консисторії наказано 1762 р. з Полтавського монастиря перевести в Преображенський Пустиньогарський монастир заради виправлення його мистецтв милостиво просять в монастир Полтавський назад перевести, як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3047)

У Полтавський монастир знову (за ігумена *Віктора*) прийнятий 1762 р. як знаючий мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3407).

Іоанн – маляр-іконописець. Начальник малярні КПЛ, при якому працював *Алімпій* Галик. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 135).

Іоанн – іконописець. За проханням звільнений зі Зміївського монастиря і призначений у Троїцький монастир лаври на проживання. 1757 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 855: “Про-

шение игумена Змиевского об отпуске в Змиевский монастырь иконописца больницкого монастыря Игнатия на место отлучившегося Михаила”).

Іоліт – будівничий (?). Звів церкви в Лучку. Йому адресований лист Г. Ждановича. 1603 р. (ф. 220, спр. 68).

Іон – гравер. Ієродиякон. Призначений для різання фігур у типографію КПЛ. 1744 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 12).

Іринарх – маляр-іконописець. Начальник іконописців КПЛ. Доручено йому відновити іконне писання у лікарняній [больничній] церкві, а також відновити трапезну братську й розписати знову на Ближніх печерах церкву в ім'я всіх преподобних печерських. 1844 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2030, арк. 110а).

Переписував портрети, виконані 1774 р. начальником малярів КПЛ З. Голубовським при митрополиті Філареті (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 20а).

Ісаров – золотих справ майстер. З ним було укладено угоду про виправлення двох іконостасів Успенського собору. 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 20а).

Істомін – маляр-іконописець. Вихованець лаврської майстерні. Вивчав на Волині католицькі й православні ікони та картини. 1893 р. (ф. 725, спр. 89).

Іщенко Олексій – срібних справ майстер. Міщанин київський. У Велику лаврську церкву знову перероблював 1776 р. срібні карбованої роботи посудини з позолотою пістрявою, дані в уклад від архімандрита Віктора. Обробив Євангеліє в мідні дошки з позолотою, з накладними срібними карбованими ґратками й фініфтевими одинадцятьма штукками. У 1778 р. мідні бляхи до церковних полубанків позолочував, і вся ця робота проведена похвально. У 1784 р. в місцеву церкву Воздвиження чесного хреста з власного свого дванадцятипробного срібла зробив царські срібні пістряво визолочені карбованої роботи врата. У 1785 р. в ту ж церкву на новооброблений мідними сутопозолоченими дошками хрест – срібні накладні карбовані з різних святих ликів зображеннями зробив двадцять дві штуки, і ще дві з пристойного престольного виготовлення надписав штуки чотири вуглові зробив до країв, над тим престолом <...>, а вниз

панелі капітелі, <...> й інші до нього потреби. Крім цієї роботи, зроблено в церкву Введення Богоматері в печерах на дві місцеві ікони (храмову і отців печерських) срібні пістряво позолочені шати. Усі роботи виконані добре, про це видати атестат. 1800 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 17, арк. 1а, 2а–3а).

Зробив до двох ікон (Успіння Богоматері й Свенської з преподобними печерськими) срібні й позолочені шати. 1791 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 900).

Кипарисний хрест оправив у срібло. 1792 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1052, арк. 50а; спр. 1054, арк. 51а).

Запит до ієромонаха КПЛ В. Ризничого про успіхи роботи майстра Іщенка. 1800 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 17, арк. 1а).

До дев'яти підносних ікон зробив срібні рами. 1800 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1103, арк. 54а).

Згадується в запиті до Захарія – еклесіарха, соборного старця, ієромонаха КПЛ. 1800 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 17, арк. 1а).

Просить видачі від Лаври йому атестат за проведені ним у Лаврі та на печері різні срібні роботи. 1800 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 17, арк. 1а).

Іжакевич Іван Сидорович – маляр та іконописець. Уклав контракт виконати сім сюжетів складних і п'ятдесят шість одиночних. 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 418, арк. 29а).

Казанович Павел – маляр-іконописець. Майстер іконописного малярства Межигірського монастиря. Працював у Троїце-Сергіївській лаврі впродовж 1747–1752 рр. 1752 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 81).

Калинський Яким – іконописець і позолотник. Прибувши до Глухова, вчинив контракт і взявся цілий іконостас робити своїм золотом, своїми добрими фарбами. 1727 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 22).

Калнишевський Петро Іванович – останній кошовий отаман Запорізької Січі. Замовив іконописцям *Я. Дзизі* та *І. Шиленкові* написати ікону Богоматері. 1772 р. (ф. 229, оп. 13 б, спр. 321).

Кальницький Григорій – позолотник. Брав участь (разом з *М. Авраменком*, *В. Грянським*, *О. Грибченком*, *І. Шатровим*, *Н. Проценком*, *В. Рогожським*) у торзі, вчиненому КПЛ у духовному соборі на позолоту бані Свято-Троїцької церкви, яка стоїть на

лаврських Святих воротах. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Карпо Герасимов – іконописець (?). Просить видати обіцяне отцем Алімпієм Галиком (10 руб.) і Біблію четвероштану. 1763 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Квятковський Іван Іванович – маляр-іконописець. Дворянин, житель Києва. Уклав угоду з ченцем КПЛ Филімоном, що він у великій кам'яній Успенській церкві, з лівого боку, приділ архідиякона Стефана розписати олійними фарбами, вістар біля приділу – найкращим малярським мистецтвом наступним чином: старий тиньк збити й обшкрябати до цегли, потім обтерти гладенько й пройти олією разів зо три й зробити ґрунт. Потім робити зображення, які будуть показані. 1813 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 491, арк. 73а).

Погоджується у великій церкві (на Ближніх печерах) позолотити весь іконостас, знову зробити деякі ікони. Через відсутність грошей собор згоди не дав. 1822 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1541, арк. 81а).

Квяткович Іван – іконописець (ф. 128, оп. 1, спр. 1900, арк. 110а).

Кестлер Адальберт – маляр. Уродженець Богемії. Винайшов новий рецепт лаку й просить картини, покриті цим лаком, представити начальству. Не представлено, позаяк невідома різниця існуючих способів. 1840 р. (ф. 442, оп. 1, спр. 2799).

Києвщинський Яків – іконописець. Міщанин київський. Просить допустити на умовах вчинених конденцій до торгу на отримання іконописної роботи: лаврську трапезну розписати за малюнками найкращих художників. Резолюція: “Допустити до торгу”. 1823 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1582, арк. 96).

Домовлений зробити дві ікони: усіх преподобних печерських та преподобних Антонія і Феодосія у срібних визолочених рамах. 1826 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1668, арк. 94а).

Зайнятий на роботі в Києво-Софійському соборі, тому не можна [його] підрядити в КПЛ. 1829 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 96а).

Брав участь (разом з *І. Оробієвським*, *М. Білецьким*, *О. Стефановським*, *Г. Яроцьким*, *К. Волошиновим*) у торгах на поновлення образів у чотирьох іконостасах (на хорах)

соборної лаврської церкви. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Кипинов Дмитрій – учень столярства й різьбярства. Був прийнятий у келарню для навчання столярству. Зараз має бажання навчатися сніцарської майстерності. Просить видати свідоцтво й учинити милостиве призначення. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Кипріан/Купріан – соборний старець, ігумен, еклесіарх КПЛ. Рапортом представив, що ззовні від вулиці на Троїцьких воротах необхідний штукатурний ремонт, для чого був викликаний майстер Герасим Сорокоумов. 1795 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Уклав угоду з Герасимом Сорокоумовим про ремонт на внутрішньому боці стіни Троїцьких воріт старого тиньку: всю роботу знову виконати з гарною майстерністю. 1795 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Доповідь про поновлення Великої церкви. 1797 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 1039).

Кирил – соборний ієромонах. Уклав контракт з архітектором Г. Шейденом про побудову кам'яної дзвіниці. 1731 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 27 (ч.1)).

Клешинський Яків – іконописець. У Китаєвській пустині у Великій церкві старі в іконостасі ікони фарбами згори донизу поновити й знову найкращими фарбами покрити, вінці золотом виправити. 1840 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1960, арк. 118а).

Ковнер Василій Степанович – учень типографії КПЛ. Син *Стефана Ковнера*, кам'яних будов майстра. Навчається «...» майстерності при лаврській типографії. Подав прошеніє про намір залишитися в КПЛ назавжди, прийнявши чернецьку обітницю. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 65а).

Ковнер Стефан – кам'яних будов майстер. Доручено купити вапна для побудови на Ближній печері кам'яної дзвіниці. Вапно доставлено. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 130, арк. 69а).

Будував кам'яну церкву в Китаєвській пустині (ф. 128, оп. 1, спр. 194, арк. 37а).

Козачинський Прокопій Софонієв – художник. Уродженець с. Глодос Херсонської губернії, дячковий син. Чудово закінчив живописну школу КПЛ при лаврській типографії й вступає в Академію художеств. 1878 р. (ф. 128, оп. 2 (типограф.), спр. 694, арк. 143а).

Колосовський Дорофій – іконописець. Уконтрактувався зробити іконостас, в якому він мав зробити своїм коштом намісні чотири ікони й північні двері. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 11ф).

Комарницький Михаїл – іконописець, позолотник. Брав участь в обмалюванні на стінах соборної лаврської церкви святих зображень і в позолоченні в цій церкві дерев'яного ківота для часток мощей преподобних печерських. 1825 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1576).

Доручено (разом із *Є. Монзалевським*) Святи ворота Лаври ремонтувати: всі врата й стіни знову олійними фарбами пофарбувати. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

Кончаковський Яків – гравірувальник при типографії КПЛ. Вирізував на дошці мідній знову зображення св. Єфрема єпископа Переяславського. 1788 р. (ф. 128, оп. 1 (типограф.), спр. 241, арк. 146).

Вирізував зображення Іоанна Дамаскіна. КПЛ. 1788 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 333).

Коплеровський – учень граверні КПЛ. Присланий для навчання різанню фігур у типографію. 1744 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 12).

Корешков Іван – очищав золото зі старого іконостаса церкви св. Трійці. 1888 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2442, арк. 119а).

Коробка Федір Михайлович – срібних справ майстер. Уклав контракт (разом із *Г. Г. Проценком*) на виготовлення срібних риз (ф. 128, спр. 1852, оп. 1, арк. 102а).

У Лавру й на обидві печери проводив наступні роботи: 1816 р. домовлений він сим собором зробити у Велику церкву мідну дошку з позолотою червоним золотом, на якій вирізані слова про потрійний союз. У 1818 р. домовлений у Ближні печери в церкву преподобного Варлаама ігумена печерського зробити мідний визолочений іконостас. У 1819 р. зроблено оклад у Велику лаврську церкву на образ преподобного Антонія Печерського. У 1820 р. зроблено у Хресто-Воздвиженську церкву Ближніх печер дві срібні пістряво визолочені ризи на ікони: собори преподобних печерських і на чудотворців. У 1822 р. зроблена риза срібна пістряво визолочена на образ св. великомучениці Варвари Хрестовоздвиженської церкви Ближніх печер.

Допущений (разом з *І. Чечиком, С. Скрибчинським, Г. Проценком*) до проби на виготовлення срібних риз. (Ф. 128, оп. 1, спр. 1852, арк. 102а).

У 1819 р. зроблено мідний визолочений іконостас у печеру Введення Пресвятої Богородиці. У тому ж 1819 р. зроблено на Дальню печеру в церкву Зачаття св. Анни мідні визолочені престол і жертвеник із накладними по кутах срібними штучками (ф. 128, оп. 1, спр. 1624, арк. 106а).

Дав (разом із *М. Маньковським*) зобов'язання КПЛ визолотити чотири срібні ризи на місцевих іконах мідного іконостаса преподобного Антонія у великій Успенській церкві, а саме: Спасителя, Божої Матері (два образи) та преподобних печерських. Ризи мають очистити, зважити й визолотити. 1822 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1520, арк. 86а).

У 1822 р. зроблено на Дальніх печерах у церкву Різдва Богородиці п'ять срібних лампад. У 1823 р. у соборній лаврській церкві визолочені три мідні образи (ф. 128, оп. 1, спр. 1624, арк. 106а).

Косаковський – маляр-іконописець. Майстер киево-подільський. До нього в 1784 р. просився у науку *М. Данилевський* із с. Борщівки (поблизу Києва) (ф. 128, оп. 178, спр. 132).

Косаревський Іоаким – маляр-іконописець. Іерей. Запропонували [йому] йти в київську метрополітичну катедру з усіма інструментами. 1744 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 842).

Перебуває в Глухові, в міністерській канцелярії, через що в катедру метрополітанську київську йти не може. 1744 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 842).

Косачинський Іван Павлов[ич] – іконописець. Рекомендований для вироблення іконостаса в Чернігів, у місцеву придворну церкву. 1756 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 68).

Навчав *Стефана Андрєєва*, уродженця м. Умані. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Котляревський Авксентій – позолотник. Послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Критов Олексій Петрович – купець московський першої гільдії. Домовився з архимандритом КПЛ Лукою, щоб він зробив Критову святі образи, два херувіми, ризи

срібні, карбованою роботою. 1752 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 114).

Ксенія Данилова – майстриня Києво-Фролівського монастиря. Брала участь (разом із *І. Атаназевичем*) у переробці митри. 1871 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1103, арк. 54а).

Кудроватий Василь – учень малярні КПЛ. Житель киево-печерський. Дав розписку іконописному начальникові отцю Алімпію, що став у нього для навчання іконописної майстерності на десять років. 1762 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Кузнецов Василь – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Кузьмічов Антип Іванович – золотих і срібних справ фабрикант. Має власну майстерню в Москві. Уклав угоду з еклесіархом архимандритом КПЛ Валентином на виготовлення із лаврського срібла панікадила карбованої роботи з литими кронштейнами в чотири яруси й тридцятьма двома підсвічниками, з тридцятьма двома різними штуками й тридцятьма трьома підвісками на залізному пруті зі вставкою всередині (з червоної міді) в кулях продольних трубах і міцних кругів для прикріплення кронштейнів гарними гайками знизу на гвинтах, вагою дільною срібла від восьми до десяти пудів, вісімдесят четвертої проби. Панікадило зроблено й представлено до КПЛ. 1888 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Кулеш Тимош – іконописець. Проводив іконостасні роботи в новій церкві Китаєвської пустині. 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 194, арк. 38а).

Кунецький Олексій – учень малярні КПЛ. Уродженець м. Жовкви Польської обл. Перебував у малярні в навчанні іконописної майстерності з 25 грудня 1764 р. до 25 грудня 1768 р. Нині відпущений. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 67а).

Навчався (разом із *І. Чепурним*) у начальника малярні Володимира. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 67а).

Кункін Василій Матєєв – золотих і срібних справ майстер. Підрядився у КПЛ зробити на образи, зокрема Саваофа, пророків Іллі та Єнота, п'ять риз срібні карбовані найкращої роботи. 1753 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 114).

Домовився у святу Києво-Печерську лавру зробити на образ Вседержителя Спаса ризи срібну найкращою чеканною роботою. 1754 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 27, арк. 40а).

Лавринович Станіслав – учень малярні КПЛ. Направлений від Польщі до Росії в містечко Речиці до ієромонаха Адама для навчання іконописної майстерності. Але через свою нестаранність до вивчення і свою неслухняність він не потрібен Адамові. 1794 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 977).

Лазарев-Станіщев Семен – архітектор. Доводить до відома духовного собору, що в Успенському соборі призупинено роботи у зв'язку з відсутністю золота. 1848 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 17а).

Лаков – маляр. Уклав контракт на розпис орнаментами стін лаврської трапезни. 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 418, арк. 29а).

Леveckий – учень золотарської справи. Навчався майстерності в майстра срібної справи К. Окаланіна. Бажає служити в КПЛ. Прийнятий до лаври на звичайне послушницьке утримання. 1766 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 167).

Левицький Іван – іконописець. Поновив одну ікону в Голосіївську пустинь преподобного Зосима Соловецького. 1828 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1707).

Левицький Іоан – батько Я. Левицького. Написав доношеніє, що його син з малих літ навчався грамоті й був у навчанні палітурній справі в КПЛ. Але позаяк він не навчився цьому ремеслу, то батько просить прийняти сина в Лавру для навчання і назавжди залишити в ній. 1782 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 16, арк. 6а).

Левицький Яків Іванович – учень палітурної справи. Навчався в КПЛ палітурній справі. 1782 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 16, арк. 7а).

Левченко Іван – маляр-іконописець. Рясофорний монах. Запрошений (разом з *Г. Гордієвським*) наглядачем лаврської малярні Алімпієм працювати в новоутворену малярню. 1852 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2221, ст. 124а).

Леонід – іконописець і позолотник. Зі своїми послухниками золотив у головних Святих воротах КПЛ і в церкві Святої Тройці. Ці ж такі іконописці й послухники у вересні-жовтні золотили й склепіння в усій Великій церкві й на всіх хорах її. 1856 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 101а).

Лук'ян – іконописець. Монах КПЛ. Поно-

вив чотири давні ікони припечерного ближнього монастиря і там же всередині печер в одному з сорока трьох храмів пофарбував іконостас блакитною фарбою. 1835 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1836, арк. 116а).

Лука – іконописець, срібних справ майстер. Домовився зробити в Лавру святі образи: Саваофа, пророків Іллі та Єноха, і два херувіми, ризи на ікони срібною чеканною роботою. 1752 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 114).

Лука – архімандрит. Дав киево-подільському міщанинові *І. Фавісу* свого срібла (три фунти й двадцять лотів) на вироблення гробниці до новопобудованої в Межиричах церкви по смерті отця-архімандрита. 1762 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 233).

Львов Петро – художник. Призначений начальником знову відкритої малярні КПЛ. 1852 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2221, арк. 124).

Маджереківич Федір Михайлов – золотобійник. Житель с.Щапника. Навчався золотобійній справі у майстра *В. М. Біляєва/Беляєва*. Після закінчення навчання хоче залишитися в КПЛ назавжди, прийнявши чернецьку обітницю. 1756 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 63а).

Мазепа Іоан/Іван Степанович – гетьман. Огорожу кам'яну навколо Печерського монастиря з церквами по воротах і монастирях побудував і особливу значну суть грошей на побудову кам'яної дзвіниці в ту Лавру віддав. 1719 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Макарій – різьбяр (?). Ієромонах КПЛ. Просить призначити до різання мальованих "від нього" всяких фігур <...> людини. 1743 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 12).

Маляренко Микита Павлович – учень малярні КПЛ. Син Павла, жителя містечка Городниці поданого Києво-Пустинного Миколаївського монастиря. Відпущений до КПЛ в малярню для вивчення іконописної майстерності. 1782 р. (ф. 28, оп. 2, спр. 16, арк. 6).

Маньковський Максим – срібних справ майстер. Дав (разом із *Ф. Коробкою*) зобов'язання КПЛ визолотити чотири срібні ризи на місцевих іконах мідного іконостаса преподобного Антонія у великій Успенській церкві, а саме: Спасителя, Божої Матері (два образи) та преподобних печерських. Ризи мають очистити, зважити й визолотити. 1822 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1520, арк. 86а).

Марко – маляр-іконописець. Брав участь (разом із *Г. Тесленком*) у виробленні “Двадцяти апостолів” у Великій лаврській церкві. 1772 р. (ф.127, спр.440).

Матвенков Михайло – позолотник. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Меленський Андрій Іванович – архітектор. Оглянув Андріївську церкву в 1816 р. 1869 р. (ф. 725, спр. 81).

Мерошников Симеон – різьбяр. У Києві при Якові Стручевському робив сніцарську роботу три роки. Нині вирушив до Козельця. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 69а).

Мигура – художник. Вихованець лаврської майстерні. 1893 р. (ф. 725, спр. 89).

Микита Григорій – учень малярні КПЛ. Народився 1739 р., навчався малярській майстерності в КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 37).

Милявський Григорій Федорович – альфрейського художества майстер. У теплій трапезній Китаєвської церкви розписав церкву альфрейською роботою, а саме: стіни у вітварі й церкви разом із трапезною покрив світло-зеленою фарбою, у вітварі над престолом написав Бога-Отця в сяянні, в середині церкви – Всевидяче Око, а над ним, на стелі трапезної – хрест великого розміру, покрив карниз через усю церкву на подобу тушовського, вікна й двері – білилами. 1852 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2209, арк. 122а).

Михаїл – іконописець. “Прошение игумена Змиевского об отпуске в Змиевский монастырь иконописца больницкого монастыря Игнатия на место отлучившегося Михайла”. 1757 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 855).

Михаїл – пономар лікарняної [больничної] церкви КПЛ. Домовив іконописця *Г. Брезгунова* зробити дві ікони, за які не заплатив частину грошей. 1820 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1471).

Михайло [Золотар] – золотих справ майстер. Підрядився виготовити царські врата до Великої церкви КПЛ. 1746 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 84).

Призначений шафарем, але позаяк він підрядився робити врата, просять звільнити його від шафарства. 1748 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 84).

Мищенко Михайло – маляр-іконописець. Укладено контракт із ним на розпис зовнішніх стін собору й Святих воріт (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 20а).

Монзалевський Єриній – маляр і/чи фарбувальник. Доручено (разом із *М. Комарницьким*) Святі ворота Лаври ремонтувати. Усі врата й стіни знову олійними фарбами пофарбувати. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

М'яснов Василій – майстер-іконописець. Присланий до соборної лаврської церкви для поновлення на стінах, склепіннях і у великій середній бані ріних святих зображень, що від давності почорніли. 1824 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1376).

Нагаєнко Василь – іконописець. Житель містечка Решетилівки Полтавського полку Новоросійської губернії. Пішки йде в богоспасаємий град Київ для вивчення іконописної майстерності на три роки. Після закінчення терміну наказано йти додому. 1780 р., 16 червня (ф. 128, оп. 2, спр. 16, арк. 5а).

Найденов Микита – майстер-тесля. Брав участь (разом із *П. Ісаакієм, Г. Андреевим, Г. Олярієм*) у торзі на виготовлення рихтування на святій брамі (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

Никанор – іконописець. Завдячний іконописному начальникові КПЛ отцю *Алімпію* за те, що став у нього для навчання іконописній майстерності на десять років. У 1760 р. отримав прислані в Чолнський монастир на поминувеніє за покійного ієромонаха Алімпія 5 руб. 1763 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Никон – гравірувальник при типографії КПЛ. Погоджується зайнятися виготовленням фініфті, якщо від Духовного собору дані будуть двоє молодих послушників (навчатиме їх цьому мистецтву). Просить про надання йому двох келій. 1828 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1707).

Новак Максим Іванович – учень іконописання. Син Івана Новака, лаврського підданого. Уродженець Печерської слобідки (урочище Звіринець). Відправлений до м. Казані з іконописцем Іваном Григорієвим Сорокіним для навчання при ньому іконописній майстерності. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 67а).

Новаков Михаїл – іконописець. Зробив у малярні КПЛ чотири ікони Успіння. 1784 р. (ф. 128, спр. 618).

Ободовський Степан – маляр-іконописець. Начальник лаврської іконописні. Поновлював іконостас у вівтарі соборної церкви. 1828 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 96а).

Окаланін Костянтин – срібних справ майстер. У нього навчався Левецький, який прийнятий до КПЛ на звичайне послушницьке утримання. 1766 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 167).

Олександр Степанович – майстер-ливарник (?). Закордонний чоловік. Уклав контракт із архимандритом КПЛ *І. Сенютювичем* на поновлення Києво-Печерської лаври соборну Успіння Пресвятої Богородиці церкви, на виготовлення балясин мідних. 1727 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 22).

Олексій – іконописець і/чи різьбяр. Проводив (разом з Василієм) іконостасні роботи в новій церкві Китаєвської пустині. 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 194, арк. 38а).

Олексій Давидов – учень малярні КПЛ. Народився 1735 р. в м. Березному Чернігівського полку. Вчився іконопису в КПЛ в 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 13).

Олярія Григорій – майстер-тесля. Брав участь (разом з *П. Ісаакієм, Г. Андреевим, М. Найденовим*) у торзі на виготовлення рштування на святій брамі (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

Омрен Андрій – столяр, стельмах. Іноземний чоловік. Бажає жити в лаврі, мистецтво своє виявляє у виготовленні хомутів, колясок, саней, стільців і т. п. 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Ороб'євський/Оробієвський/Орабовський Іван – іконописець, позолотник. Міщанин київський. У Лаврі домовився розписати всі святі зображення на зовнішній частині церкви Святої Тройці від Арсеналу на стінах оградних преподобних печерських, в ліхтарі бані вісім святих, зірочки позолотити й саму покрівлю цієї церкви над ганком і над преподобними пофарбувати мідянкою, хрести там же залізні й зірки позолотити, всередині брами штуки й на стіні сім штук поправити й на тій же брамі дах пофарбувати, на що дані від Лаври олія й золото, усі інші фарби мають бути від нього. 1825 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 103).

Домовився (разом з *І. Хор'євим*) визолотити весь іконостас соборної церкви КПЛ. 1826 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1672, арк. 93а).

Домовлений розписати святими зображеннями на олійних фарбах при соборній лаврській Успенській церкві. 1826 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1672, арк. 93а).

Брав участь (разом з *Я. Київщинським, М. Білецьким, О. Стефановським, Г. Яроцьким, К. Волошиновим*) у торгах на поновлення в соборній лаврській церкві (на хорах) в чотирьох іконостасах образів. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Павел – іконописець. Здійснював іконописні роботи у Великій Успіння Пресвятої Богородиці церкві. 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

Павло Васильєв – учень малярської та золотарської справи. Народився 1706 р. в м. Нові Млини Чернігівського полку. Навчався малярству й золотарству в КПЛ в 1740 р. (ф. 129, оп. 1, спр. 4).

Павло [Золотар] – золотар. Виконував золотарську роботу... 1765 р. (ф. 128, спр. 1946: "О строительстве Васильковской церкви").

Павло Петров – учень малярні КПЛ. У Лаврі навчався іконописній майстерності при іконописному начальникові Володимирі. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 68а).

Павловський Іван – маляр-іконописець. Прийнятий у лаврську малярню для навчання іконописній майстерності. Після закінчення навчання відпущений. 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Панков – учень малярні КПЛ. Прийнятий (разом із *Вершиніним, Скудновим, Власенком*) живописною школою для навчання майстерності. 1871 р. (ф. 128, оп. 2 (типограф.), спр. 694, арк. 143а).

Пантелеймон Федоров – іконописець (?). Пресвітер. Має намір в Юріївську церкву зробити іконостас і жертвеник своїм коштом та іконописно належно прикрасити. 1760 р. (ф. 127, оп. 1024, спр. 1200).

Панченко Степан – будівельник (?). Підрядився ремонтувати Богданівську церкву. 1756 р. (ф. 128, оп. 1: "О починке богдановской церкви и о выдаче на усукрашение книги в церкви в Дымерке", спр. 32).

Парфеній – маляр-іконописець. Уродженець Жовкви. Прийнятий у лаврську малярню для навчання іконописній майстерності

при начальнику *Пахомію*. Після закінчення навчання відпущений 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Парфеній – єпископ смоленський. Його коштом 1765 р. в с. Мотовилівці церква Покрова на місце старої знову побудована. У церкву коштом цього преосвященного іконостас нової сніцарською роботою зроблений. Доношеніє в духовне правління представили Кирило Сидрюковський із Семеном Бурдигою. 1771 р. (ф. 127, оп. 1024, спр. 2062).

Пафнутій – начальник лаврських іконописців. Зі своїми послухниками закінчив стінні й іконостасні образи в трьох храмах печер (у Благовіщенському, в Різдвяному, у преподобного Феодосія і в теплій церкві Зачаття св. Анни) різні образи в рамках загальним числом усіх ікон 162, решту образів із заліза й дерева – 4 штуки. 1864 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2411, арк. 121а).

Доручено було очистити й промити нечистоти на стінах і в банях, і в усіх святих вівтарях Успенської церкви (до чого взялися і виконали під його керівництвом). 1855 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 99а).

Із лаврськими іконописцями й послухниками взявся у червні 1856 р. до відновлення священних зображень у головних Святих воротах КПЛ, із західного боку в усіх місцях, не виключаючи й церкви Святої Тройці, від низу до бані. 1856 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 100а).

Пахомій – маляр-іконописець. Видав свідоцтво *К. І. Сабатовичу*, який знаходився при його келії від 22 вересня 1761 р. до 25 січня 1762 р. (ф. 127, спр. 384).

Пахомій – іконописний начальник. Прийняв у лаврську малярню *Парфенія* для навчання іконописній майстерності. 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Петро Євкарпій – іконописець. Приніс у дар КПЛ, як святість і рідкість, дві невеликі деки, випилані ним із товстої гілки мавритського дуба. Написав зображення св. Тройці в тіні дуба. Була ця ікона в Тройцькій церкві над вхідними воротами, а інша – передана у Свято-Тройцьку церкву Китаєвської пустині. 1865 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2463, арк. 120а).

Петро Іванов – маляр-іконописець. Пропонують у катедру перейти з усіма належни-

ми його мистецтву інструментами. 1744 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 842).

Петро Ісаакій – майстер-тесля. Володимирської губернії селянин поміщиці Надії Пальциної. Зробив риштування біля входу в браму. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

Брав участь (разом із *Г. Андреєвим*, *Г. Олярієм*, *М. Найденовим*) у торзі на виготовлення риштування на святій брамі (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 112а).

Петров – художник. Зробив ескіз ікони (лаврська трапезна). 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 418, арк. 29а).

Подбальський Василь – учень малярні. Житель м. Полонного Польської області, син Федора Подбальського. Дав розписку отцю Алімпію – іконописному начальникові КПЛ, що став у нього для навчання іконописній майстерності на 10 років. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Подгорецький Антон – іконописець і/чи столяр. Брав участь у виготовленні шістдесяти блятів у Новопечерський Свенський монастир. 1859 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Подольський Михайло – маляр-іконописець. Учасник поновлення розписів Великої лаврської церкви. 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

Подсенський Олексій – іконописець і/чи різьбяр. Зробив іконостас у міській Преображенській церкві. За цю роботу Радзевловський не заплатив. 1789 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 5867).

Уклав угоду з <...> церкви Спаса Преображення Господня м. Переяславля і з прихожанами про те, що зробить іконостас із власного матеріалу, хорошим іконописним письмом, фарбами істерті святі образи напише й лаком покриті старі місцеві два образи, Господа <...> і пресвятої Богоматері поновить і лаком покриє, а різні поля знявши, виґрунтує й визолотить на коморі, а поле венеціанським гришпаном пофарбує під лак. 1789 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 5867).

Попов – маляр. Контракт уклав на виконання живописом на стінах і склепіннях трапезної церкви й братської трапезної КПЛ десяти сюжетів складних і п'ятьох одиночних. 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 418, арк. 29а).

Зробив малюнки ікон Спасителя для трапезної церкви. 1909 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 439, арк. 30а).

Попов Олексій Антонович – учень малярні. Дав розписку отцю *Алімпію* – іконописному начальникові КПЛ – про те, що став у нього для навчання іконописній майстерності на десять років. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Попов Микола – іконописець. Міщанин м. Сизрані Симбірської губернії. У лаврській трапезній церкві іконостас св. апостолів Петра й Павла з іконописною майстерністю наново переписав, там же у вітварі на жертвеник ікону Спасителя написав, ще по боках у рамах золотих знову написав два образи. 1833 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1773, арк. 95а).

Поновлював у Дальній печері старий і потемнілий іконостас церкви преподобного Феодосія Печерського (іконостас складається з тридцяти однієї штуки малих і великих образів). Вичистив старий лак і фарбу, писав по старому малюнку (де добре, а де й погано). Виправив за найкращими зразками. Усе роблено за свій рахунок, без грошей. 1834 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1814, арк. 115а).

Доручено йому написання святкових ікон у лікарняній (больничний) лаврський монастир. 1846 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2086, арк. 109а).

Попович Дорофей – іконописець і/чи різьбяр. Зобов'язався зробити іконостас в новозбудованій в с. Попова Гора церкві. 1760 р. (ф. 128, оп. 1: “О устройстве волости Лишицкой в с. Поповой Горе ц-ви Живоначальной Троицы и о изделке иконостаса”, спр. 11ф).

Поповчок Павло – учень малярні. Уродженець польський. Навчався іконописної майстерності у ієромонаха *Захарія*, який притісняв, чинив різну наругу, бив немилосердно. Вирішено забрати Павла від ієромонаха. 1785 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 437).

Порфирій – ієромонах, ігумен Полтавського монастиря. За його прошенням відправлено в 1762 р ієродиякона КПЛ, іконописця Іоакима до Полтавського монастиря як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3407).

Порфирій – маляр. При поновленні розписів у Великій лаврській церкві виявився ослушником і недбальцем, то перемістити його в Китаєвську пустинь, а з ним і послушника Петра, який не може через старість у

великій церкві працювати, щоб вони разом <...> у Китаєвській церкві іконостасні образи виконували <...> під наглядом місцевого начальника. 1840 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1960, арк. 117а).

Пошилчан Павло – брав участь у чистці срібних риз в усіх іконостасних іконах в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Проценко Герасим – срібних справ майстер. Домовлений зробити до ікони Божої Матері привісок два срібних ангела в 3/4 аршина <...>, визолотити у пристойних місцях. 1830 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 710, арк. 103а).

Уклав контракт (разом із *Ф. М. Коробкою*) на виготовлення срібних риз (ф. 128, спр. 1852, оп. 1, арк. 102а).

Допущений (разом з *Ф. Коробкою, І. Чечиком, С. Скрибчинським*) до проби на виготовлення срібних риз (ф. 128, оп. 1, спр. 1852, арк. 102а).

Золотив зроблені ризи в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8а).

Проценко Никифор – позолотник. Брав участь (разом із *Г. Кальницьким, М. Авраменком, В. Грянським, О. Грибченком, І. Шатровим, В. Рогожським*) у торзі, вчиненому КПЛ у духовному соборі на позолоту бані Свято-Троїцької церкви, яка стоїть на лаврських Святих воротах. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Пустоев Карл – знайшов у рові ікону Ахтирської Пресвятої Богородиці, про що сповістив. 1762 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 244).

Пухлянка Матвій Григорович – іконописець. Син Григорія Пухлянки, київського міщанина. Відпущений до КПЛ для навчання іконописній майстерності на сім місяців. Після закінчення навчання з'явитися у Київський міський магістрат, під відомством якого він записаний. 1782 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 16, арк. 5а).

Равич Іван – золотар. Отримав срібло на вироблення гробниці до новозбудованої церкви в Межиричах. 1766 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 233).

Репинський – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Риков А. – позолотник. На Великій лаврській Успенській церкві позолотив шість

бань і одну баню на трапезній церкві. 1833 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 131, арк. 4а).

Роговской [Роговський] Самійло – срібних справ майстер. Міщанин київський. Розшуканий для виготовлення двох мідних золочених підсвічників у церкву Ближніх печер (ф. 128, оп. 1, спр. 637, арк. 142а).

Рогожин Василій – іконописець (ф. 128, оп. 1, спр. 1900, арк. 110а).

Рогожський Василь – позолотник. Брав участь (разом з *Н. Проценком, Г. Кальницьким, М. Авраменком, В. Грянським, О. Грибченком, І. Шатровим*) у торзі, вчиненому КПЛ у Духовному соборі на позолоту бані Свято-Троїцької церкви, яка стоїть на лаврських Святих воротах. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Рогуля Петро – маляр-іконописець. Вимагає взяти помірну плату за роботу в лаврській церкві. 1743 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 1388).

Роман – маляр-іконописець. Начальник іконописний, монах. У Китаєвській пустині в церкві нову іконостасну роботу проводив. 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 194, арк. 38а).

У лаврську малярню прийняв для навчання іконопиству Федора Стефанова. 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Роменський Євстафій Стефанович – запропонували йому в катедрі дати вправних в іконопису людей із представленням в катедрі ієрея Іакиту з інструментами. 1744 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 842).

Руднець Петро – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Рябчевський Василь – іконописець. Зробив ікони: Введення, Розп'яття, Собор преподобних отців печерських (дві). 1763 р., квітень (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Сабатович/Сабатович Василій – іконописець, позолотник, срібних справ майстер. Працював у КПЛ. Помер 1755 р. Позолотив іконостас до Вишенської церкви. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 58).

Сабатович Костянтин Ігнатієв – маляр-іконописець. Навчався іконописній майстерності в КПЛ в іконописця *Алімпія*. Просить видати свідоцтво, оскільки хоче їхати до Москви. 1762 р. (ф. 127, оп. 1, спр. 384).

Видав свідоцтво іконописець Пахомій, при келії якого знаходився від 22 вересня 1761 р. до 25 січня 1762 р. (ф. 127, спр. 384).

Сава – оглянув іконостас кам'яної церкви, скільки позолочених і непозолочених штук є при цьому повідомив. 1758 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1946: “О строительстве Васильковской церкви”).

Савицький Антон – маляр/рисувальник. Зробив малюнок врат до мідного іконостаса преподобного Антонія. 1813 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1280, арк. 85).

Салін Лев – купець калузький. Зробив у лаврську ризницю срібну визолочену кадильницю з ланцюжками. 1805 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 179, арк. 80а).

Самойлович Іван – позолотник. Прийшов у Київ із-за кордону, жив у Лаврі при малярні й у Василькові з маляром Фрідрихом. Потім був півроку на Ближній печері, до церкви два кіоти позолотили. Виявився безнадійним. Звільнений від роботи. (ф. 128, оп. 1, спр. 103).

Самонов Миколай Петрів – (?). За свої багаторічні труди й постійну старанність в шестирічній службі при відновленні церков і будов у Києво-Видубицькій обителі, заслуговує на повагу. 1860 р. (ф. 130, спр. 196).

Самуїл – маляр-іконописець. Начальник малярської майстерні Києво-Софійського монастиря. Просить про постачання харчів. 1766 р. (ф. 127, оп. 1024, спр. 1707).

Самуїл – маляр-іконописець. Для направлення деякої роботи в катедрі відправити 1762 р., як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 3407).

Свічка Леонтій – полковник лубенський. У м. Пирятині соборну церкву в ім'я Пресвятої Богородиці побудував, яка через роки значно постріла. 1771 р. (ф. 127, оп. 1024, спр. 2066).

Семен – учень іконописання. Брат *Алімпія Галика*. Продав за Дніпром свій маєток і прийшов до КПЛ. Жив при своєму братові (Алімпієві). Став до нього на навчання іконописній майстерності на десять років. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Семен Гаврилов – різьбяр (майстер сніцарської роботи). Житель м. Ніжина. Підрядився (разом із *Д. Афанасьєвим*) зробити іконостас в с. Сорокошичах до церкви Різ-

два Пресвятої Богородиці. 1745 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1958).

Сенютович Іоаникій – архімандрит КПЛ. Уклав контракт із закордонним чоловіком *Олександром Степановичем*, що підрядився в соборній Успенія Пресвятої Богородиці церкві баляси мідні поновити. 1727 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 22).

У сенаті слухали його доповідь, у якій просить обновити спалену церкву КПЛ. 1719 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Серафим – ігумен церкви Покрова Богородиці. Повідомляє, що іконостас обновлено, усі ікони в іконостасі обновлені, й одна написана наново. 1875 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 272, арк. 10а).

Сервин Захарій – учень малярні. Просять на проживання призначити в Києво-Подільський монастир поки іконописній майстерності навчатиметься в КПЛ. 1751 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 81).

Сергій/Сергій Степанович [Сніцар] – різьбяр. Брав участь у виготовленні різьби в новопобудовану церкву Успенія Пресвятої Богородиці. 1714 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 1).

Виконував різну роботу до іконостаса в церкві новозбудованій кам'яній «...» Успенія Пресвятої Богородиці монастиря Ново-Печерського. 1720 р., грудень (ф. 128, оп. 1, спр. 1322).

Сериков Андрій Євстафійович – будівельник, тинькувальник. Найнявся дерев'яну церкву збудовану в ім'я святих Дванадцяти апостолів (у Китаєвській пустині), обтинькувати алебастром і вапном. 1819 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1443, арк. 76а).

Сериков Василій – майстер (?), який працює у Фролівському монастирі (ф. 128, оп. 1, спр. 1318, арк. 75а).

Сидоров Петро – срібних справ майстер. Виконував роботи в Лаврі. 1752 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 114).

Сичкар'юв Іван Павлов[ич] – учень малярні КПЛ. Житель печерський. Дав розписку на дев'ять років навчання іконописній майстерності. 1761 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Скоропадська Настасія – дружина гетьмана Лівобережної України Іоанна Скоропадського. Дала гроші на виготовлення великого іконостаса КПЛ на поминовеніє його самого й фамілії його. 1726 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Скрибчинський Степан – срібних справ майстер. Допущений (разом із *Ф. Коробкою*, *І. Чечиком*, *Г. Проценком*) до проби на виготовлення срібних риз (ф. 128, оп. 1, спр. 1852, арк. 102 а).

Скуднов – учень малярні КПЛ. Прийнятий (разом із *Панковим*, *Вершиніним*, *Власенком*) живописною школою для навчання майстерності. 1871 р. (ф. 128, оп. 2 типогр., спр. 694, арк. 143а).

Слюсаренко Григорій – мідних справ майстер. Приробив до чудотворної ікони Успенія Божої Матері дві пошкоджених мідних штуки й при них залізні штуки. 1836 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1676, арк. 103а).

Сменовський – маляр-іконописець. Призначений на роботу до обителі печерської. 1728 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Соколовський Степан – іконописець. Живе в містечку печерському. Домовився поновлювати у Великій церкві, за вітарем, писані на залізних дошках ікони. 1797 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1039).

Домовлений на західних дверях Великої лаврської соборної церкви, на мідних дошках, зробити знову різні святі ікони. 1805 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1180).

Соколотний Андрій – маляр-іконописець. Працював у Великій лаврській церкві. 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

Сонін Володимир Димитрович – маляр. Узяв на себе виконання іконописних та орнаментних робіт із розпису зовнішніх стін Святих воріт зі східного, західного, південного й північного боків, а також у проході в Святі ворота (ф. 128, оп. 2, спр. 212).

Сорокін Іван Григорович – іконописець. Вирушив у Казань із родичем своїм М. Новаком для навчання його іконописній майстерності. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

У Казані навчався іконописній майстерності. Після навчання приїхав до Києва і був прийнятий у лаврську малярню. 1780 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 362).

Сорокоумов Герасим – майстер штукатурний. Відставний солдат інженерної команди. Уклав угоду з еклесіархом КПЛ *Кипріяном* про ремонт тиньку на Троїцьких воротах (ззовні, від вулиці) і поновлення на стінах старих “штукатурних” зображення з гарною майстерністю. 1795 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Спожецький Даниїл – іконописець. Зробив у лаврській майстерні сім образів преподобних на хмарках. 1784 р. (ф. 128, спр. 618).

Стадкевич Петро – маляр-іконописець. Перебував у малярні КПЛ у навчанні іконописної майстерності з 1759 р., а нині відпущений за власним бажанням. 1761 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 66а).

Старченко Федір – архітектор. Просять прислати його з Москви для побудови соборної церкви. 1719 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Архітектор Ф. Старченко, якого просили для побудови церкви, помер. 1719 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Степан – іконописець. Проводив іконостасні роботи в новій церкві Китаєвської пустині. 1759 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 194, арк. 38а).

Степаненко Пахомій – маляр. Мешканець м. Білої Церкви Васильківського повіту. Обіцяв приїхати до Лаври. Якщо проба його сподобається соборові, то він хоче взяти всю роботу. 1829 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1700, арк. 97а).

Стефан – позолотник. Брав участь у визолоченні іконостаса Великої лаврської церкви. 1727 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 22).

Стефан – настоятель церкви св. Миколи Побережного. Благоволив малювати іконостас до церкви Печерської. 1727 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 22).

Стефан Андрєєв – іконописець. Народився в м. Умані, навчався в іконописців *І. Косачинського* й *П. Шауме*. Бажає прийняти чернецький чин у КПЛ. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Стефанов – друкар. Відправлений до м. Москви. 1878 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 694, арк. 143а).

Стефановський Олексій – іконописець. Міщанин київський. Брав участь (разом із *І. Оробієвським*, *М. Білецьким*, *Я. Києвщинським*, *Г. Яроцьким*, *К. Волошиновим*) у торгах на поновлення в соборній лаврській церкві (на хорах) в чотирьох іконостасах образів. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Стеценко Григорій Андрійович – іконописець, позолотник, різьбяр і столяр. Житель роменський. Живописство й позолочення робив у Козельці, у дворі й церкві його графського сиятельства. 1859 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

У Новопечерському Свенському монас-

тирі з паном отцем намісником ієромонахом Ігнатієм уклав контракт на виконання в поставленому іконостасі сніцарської та столярної роботи. 1859 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Стидневич Петро – учень малярні КПЛ. Навчався іконописній майстерності. 1767 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Стрельбицький Олександр Самсонович – діамантових справ майстер. Дав зобов'язання КПЛ зробити зі срібла вказаної проби й за наданим малюнком та зразком на круг чудотворної ікони Успіння Божої Матері зі вставкою каміння аквамаринового й топазового діамантового шліфування від шестидесяти і більше. 1822 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1528, арк. 89а).

Стрельбицький/Стрельбитський Симеон/Самсон Іванович – срібних справ майстер. Купець київський. Згадується, що в нього куплено срібло. 1800 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1089, арк. 56а).

Уклав контракт на виготовлення у Велику соборну лаврську церкву ікон Спасителя і Богоматері та двох срібних великих підсвічників. 1801 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1102, арк. 48а).

За контрактом зробив царські посріблені врата й у цю церкву доставив. 1802 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1111).

Домовився зробити до двох ікон Великої соборної лаврської церкви середнього розміру срібні карбувальної роботи підсвічники. 1804 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1449, арк. 70а).

Уконтракований до виготовлення до ікон трьох срібних золочених рам. 1804 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1119, арк. 72а).

Зобов'язався зробити із власного срібла, золота й стразів для приділу великомучениці Варвари в київському Золотоверхо-Михайлівському монастирі чашу й дискос. Чаша й дискос мають бути зроблені найкращою роботою зі срібла дванадцятої проби, з міцною й хорошою всередині й на інших пристойних місцях позолотою. А на чаші мають бути вгорі чотири та внизу чотири фініфтевих медальйони, осипані до того ж хорошими, кругом стразами. На горішніх медальйонах найкращим живописом мають бути зображені: на першому – Спаситель, на другому – Божа Матір, на третьому – великомучениця Варвара, а на четвертому – Іоанн Хреститель. На нижніх – на першому –

Усікновіння глави великомучениці Варвари, на другому – Рваніє сосков, на третьому – тієї ж великомучениці страсна смерть. 1816 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 1231).

Зобов'язався срібний круг відремонтувати й ризи на Богові-Отцеві також, і на бокових ангелах і навколо великого кола Лаври карбовані зображення визолотити червоним золотом. 1822 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1528, арк. 89а).

Домовлений обробити Євангеліє в срібному визолоченому окладі. 1826 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1668, арк. 94а).

Доручено йому зробити ікону св. Стефана для положення у зроблену для нетлінного перста гробницю. 1830 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1726, арк. 105а).

Суховій Олександр – маляр-іконописець. У Лаврі розписував святині, підписував зображення, підправляв зображення на зовнішніх стінах. 1832 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 103).

Тесленко Григорій – маляр-іконописець. Брав участь (разом із *Марком*) у виробленні “Дванадцяти апостолів” у Великій лаврській церкві. 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

Тетяна – дружина Семена Романовича. За заповітом чоловіка віддала дворець свій з містцем із садом і з усім на тую лікарню Святої Тройці. 1745 р. (ф. 127, оп. 299, спр. 594).

Тимон – духовний соборний старець КПЛ. Слухали рапорт про несплату семи іконописцям грошей за позолоту глави на дзвіниці Ближньої печери й за вироблення на восьми бляхах для тієї ж дзвіниці святителів і преподобних. 1786 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 725).

Тимофій – майстер (?). Син померлого священика Олексія Федоровича. Майстер у відомстві протопопії кралевецької. 1733 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 4279).

Тимченко Лаврентій – гравер. Видана йому бляха для виготовлення форми до новопечатної напрестольної Євангелії. Зображення Спасителя на цій блясі вирізав. Наказано йому з наявної старої бляхи вирізати обернене зображення Спасителя і навколо зображення раковини, а вгорі, де пристойно виявиться, хмарки поробити. 1771 р. (ф. 128, оп. 1 (типографськ.), спр. 164, арк. 145а).

Тищенко Павло – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконо-

стаса Успенського собору. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8а).

Ткаченко Юхим – учень іконопису. Штатно-служитель Києво-Софійського митрополичого дому. Почав навчатися писати на дошці. 1828 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1707).

Торавіновський Лук'ян Петрович – іконописець. Умовлений був художеством іконописним зробити й прикрасити іконостас, намісні ікони всі чотири як вінці, так і поля різними квітами; прикрасити шати на іконах намісних добрими венецькими фарбами і золота тертого квітами, на північних дверях – ікони архангелів Михаїла й Гавриїла із золотими вінцями й шати з квітами, як і на намісних іконах. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 11ф).

Траскевич Федір – учень малярні КПЛ. Уродженець с. Ступниці Польської області. Навчався іконописної майстерності в малярні КПЛ, а нині відпущений за власним бажанням. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 66а).

Троянський Іван – учень малярні КПЛ. Житель м. Беліковки Польської області. З 1761 р. навчався в малярні КПЛ, а нині відпущений за власним бажанням і свідоцтво видане. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 65а).

Тудоров Миколай – учень малярні КПЛ. Відданий своїм братом Анфілотем (жителем містечка Герлева, місцевого монастиря ієромонахом) 1763 р. в лаврську малярню для навчання іконописній майстерності. Приймав на навчання *Захарій* – ієромонах, начальник лаврської малярні. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 68а).

Навчався іконописній майстерності п'ять років у лаврській малярні, нині просить видати свідоцтво. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Начальник малярні *Володимир* свідчить, що працював чесно, без підозри. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Фавіс Іван – срібних справ майстер (?). Міщанин киево-подільський. Отримав від архімандрита *Луки* три фунти й двадцять лотів срібла на вироблення гробниці до новопобудованої в Межиричах церкви по смерті отця-архімандрита. 1762 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 233).

Фартусов – маляр. Академік. Йому доручено проводити позолотні роботи у Великій церкві; золото буде видано наглядцем

майстерні живописної ієромонахом *Феогністом*. 1848 р., 16 березня (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 17а).

Федір – іконописець. Проводив іконописні роботи у Великій Успіння Пресвятої Богородиці церкви. 1772 р. (ф. 127, спр. 440).

Федір Васильєв/Васильєвич – архітектор, майстер. Присланий у КПЛ для поновлення спаленої церкви й побудови наново кам'яної дзвіниці. 1720 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Узяв у графа Головкина сто рублів і не дав розписки, за що граф вимагає дати розписку. 1720 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Відправлений з Лаври з указом в поліцейську канцелярію. За угодою нічого не зробив, крім одного кошторису, який вчинив за великою ціною. 1722 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Федір Михайлов – учень золотобійної справи. Навчався майстерності у В. Беляєва, жителя Києва. 1756 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 63а).

Федір Стефанов – іконописець. Уродженець Нижнього міста Києва. У лаврську іконописню для отримання іконописства прийнятий. Після закінчення навчання відпущений. 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Федоров – учень граверні. Присланий у типографію КПЛ для навчання різанню фігур. 1744 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 12).

Федорович Тимофій Олексійович – іконописець. Син Олексія Федоровича. Пропонують вислати в катедру без затримок, як знаючого мистецтво іконопису. 1773 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 4268).

Феогніст – маляр-іконописець. Наглядач майстерні малярної, ієромонах КПЛ. 1848 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 17а).

Феодосій – маляр-іконописець КПЛ. Колишній начальник малярський, духовний соборний старець КПЛ. Мав усе виробництво фініфті; залишив у тих келіях, де жив, де була влаштована і хімічна піч (тепер, де це все, невідомо, а тому потрібно відшукати і, докладно описавши, представити Духовному собору). 1828 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1707).

Феокист – маляр-іконописець. Начальник малярні КПЛ, при якому з 1724 по 1744 рр. працював *Алімпій Галик*. 1755 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 135).

Филиповський Семен – іконописець. Зробив в лаврській малярні в казну п'ять ікон свенських. 1784 р. (ф. 128, спр. 618).

Филиповський Федір – іконописець і позолотник. Священик церкви с. Борщагівки протопопії Києво-подільської Києво-братського училищного монастиря. У нього жив за угодою маляр-іконописець *М. Згорський* для допомоги в його іконописній майстерності. 1786 р. (ф. 127, оп. 162, спр. 20).

Зобов'язався у зробленому ним іконостасі, в якому виявилось проти контракту неподібність в позолоченні, посрібленні й малюваннях виправити. 1789 р. (ф. 127, оп. 1020, спр. 5953).

Філановський Олексій – іконописець. Перебуває в КПЛ у справі виправлення іконописної справи, а нині вільно відпущений від Лаври, і свідоцтво видане. 1767 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Філіпов Григорій – іконописець. Брав участь у виготовленні шістьдесяти блятів до іконостаса в Новопечерський Свенський монастир. 1859 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Філіповський Олексій – іконописець. Уродженець м. Ямполья Ніжинського полку. Перебував у КПЛ на виправленні іконописної майстерності за плату з 1765 р.; відпущений у 1767 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 66а).

Фома Іванов – іконописець. Зробив ікони: Чернігівську Богоматір, святителя Миколая, Спасителя <...> і царя Давида два образи. 1763 р., квітень (ф. 128, оп. 1, спр. 1104).

Фомулевич Марклан – позолотник, послухник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8).

Фохт Федір – маляр (кімнатних живописних справ майстер). Уклав угоду на розмалювання стін і стель у лаврських настоятельських покоях, у верхньому поверсі церкви, у всіх кімнат, сіней, сходів. 1847 р., 4 червня (ф. 128, оп. 1, спр. 2103, арк. 123а).

Фрідріх – позолотник. Підрядився монастирські ворота позолотити, балдахін під воротами посріблити й фарбою зеленою пофарбувати, за ангелом – позолотити. 1758 р. (ф. 128, спр. 1946: "О строительстве Васильковской церкви").

Хмуровський Іван – золотих справ майстер. Просить дозволу на поселення в Києві під Лаврським містечком. 1765 р. (ф. 128, оп. 1 (мальов.), спр. 155, арк. 141а).

Холодов Кирило – іконописець. Під с. Скопці *С. Яновський* умовив зробити малярською роботою іконостас у новозбудованій церкві. 1858 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Просить дозволу доробити іконостас у новозбудованій церкві с. Скопців. 1858 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Хор'єв Іван – позолотник. Міщанин київський (чернігівський?). Працював у новозбудованій церкві КПЛ: золотив дерев'яний ківот для часток мощей печерських преподобних. 1825 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1576).

Домовився (разом з *І. Ороб'євським*) визолотити весь іконостас соборної церкви КПЛ. 1826 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1672, арк. 93а).

Позолотив іконостас із прикрасами й ікону святителя Миколая для нової збудованої церкви КПЛ. 1830 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1727, арк. 104а).

Домовився про позолоту чотирьох іконостасів у Великій лаврській церкві. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Брав участь (разом із *О. Шатровим*, *Г. Яровським*) у торзі на позолоту чотирьох іконостасів у Великій лаврській церкві. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Зобов'язався позолотити різьбленого іконостаса в церкву лаврських настоятельських покоїв у верхньому поверсі. 1838 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1890, арк. 109а).

Храпухов Олексій – послушник лаврський. Виконував роботу під час позолоти іконостаса в Успенському соборі. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8а).

Чванов Петро Онісімов – ліпник. Селянин Тульської губернії, Алексінського повіту, села М'ясоїдового. Взявся поновити ліпні роботи зі збереженням попереднього вигляду й малюнка їх у Великій лаврській церкві. 1880 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 322, арк. 12а).

У Великій церкві зробив на великому вівтарі висячки або сережки і поновив старі, у типографії зробив розет, на басейні зробив вісім херувимів і вісім орнаментів і <...> внизу. 1880 р., вересень (ф. 128, оп. 2, спр. 322, арк. 4а).

Проводив ліпні роботи на Свято-Троїцькій церкві. (ф. 128, оп. 1, спр. 2766, арк. 131).

Челмар Іван – архітектор. Оглядаючи КПЛ, зробив висновок про необхідність витягти по дві цеглини і покласти нові, або ж не витягаючи цю цеглу, очистити тільки тинькування і прибивши мідні листки, написати на них зображення. 1794 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Його проект оббити мідними бляхами визнано “найміцнішим”, але оскільки на покупку мідних листків потрібна надто велика сума, то вирішили замінити залізними листками. 1794 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 22).

Чепурний Іван – маляр-іконописець. Житель м. Кролевця Ніжинського полку. Перебував у малярні КПЛ в навчанні іконописної майстерності з 1764 р. до 1768 р., а нині вільно відпущений за власним бажанням. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 66а).

Навчався (разом із *О. Кунецьким*) у начальника малярні Володимира. 1764 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88, арк. 67а).

Черета Михаїл – архітектор із Санкт-Петербурга, якого хотіли прислати на відновлення спаленої церкви і відбудови кам'яної дзвіниці, але та справа не склалася, позаяк той архітектор до справи государевої залучений. 1720 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 5).

Чечик Іван Степанів – срібних справ майстер. Уклав контракт на виготовлення тридцяти трьох срібних штук в іконостас Успенської церкви КПЛ (ф. 128, оп. 1, спр. 1852, арк. 102).

Допущений (разом з *Ф. Коробкою*, *С. Скрибчинським*, *Г. Проценком*) до проби на виготовлення срібних риз (ф. 128, оп. 1, спр. 1852, арк. 102 а).

У Києво-Софійському соборі срібні роботи провадив. 1836 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1852, арк. 102а).

Чижевський Григорій – золотих і срібних справ майстер. У Велику лаврську церкву робив митру золоту ковану, прикрашену коштовним камінням і перлами та срібний круг для чудотворної ікони Успіння Святої Богородиці карбованої роботи. 1782 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 661).

Зробив у церкву Різдва Пресвятої Богородиці нові срібні штуки з позолотою, царські врата й обробив вкруг, і згори святий

престол мідними дошками з позолотою. 1785 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 661).

Чижевський Климентій – золотих і срібних справ майстер. Зробив дванадцять ложечок срібних у лаврські келії, відремонтував до патериці золоту зірку, напрестольний підсвічник і до митри хрестик. 1791 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 898, арк. 49а).

Чикменко – маляр-іконописець. Міщанин київський. Виконував оздоблювальні роботи в ратуші. Усередині церкви ним були написані з малярською найкращою майстерністю притчі євангельські (ф. 128, оп. 1, спр. 3, арк. 34а).

Шанцов Ф. – іконописець. Був посланий (разом із *А. Бубликовим*) підвищити свою культуру й навчитися грецькому письму в Троїце-Сергієву лавру. 1865 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 2445, арк. 123а).

Шатров Іосиф/Осип – позолотник. Міщанин ніжинський. Брав участь (разом із *Г. Яровським, І. Хор'євим*) у торзі на позолоту чотирьох іконостасів у Великій лаврській церкві. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Брав участь (разом із *О. Грибченком, Н. Проценком, В. Грянським, М. Авраменком, Г. Кальницьким, В. Рогожським*) у торзі, вчиненому КПЛ у Духовному соборі на позолоту бані Свято-Троїцької церкви, яка стоїть на лаврських Святих воротах. 1839 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1939, арк. 114а).

Шауме Питирим – іконописець. Навчав *Стефана Андреєва*, уродженця м. Умані. 1760 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Шверин Андрій – художник. Подав два абриси іконостасних для церкви ближніх печер. Один уконтрактувати й дозволити, щоб той іконостас робив без затримки і без зменшення кількості зазначених на абрисі штук. 1807 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 60: “О изделке вновь на ближнюю пещеру иконостаса”).

Шейден [Шедель] Готфрід – архітектор. Вчинив контракт, що йому “проти даного в Москві зразка” побудувати кам'яну дзвіницю. 1731 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 27 (ч. 1))

Шервуд – художник-скульптор. Склав проект ліпної моделі для бронзової капітелі колони для кіотів трапезної. 1900 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 418, арк. 29).

Шереметьєв Сергій Борисович – граф.

Письмово заповів два ковчеги, один із образом Спасителевим і Богородичним, прикрашений золотом, діамантами і фініфту, інший срібний із мощами для вічного поминання душі своєї віддати в КПЛ. 1768 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 373).

Шиленко Іван – іконописець. Підрядився (разом із *Я. Дзигною*) написати на замовлення кошового *П. Калнишевського* ікони й надіслав йому ікону Богоматері. 1772 р. (ф. 229, оп. 136, спр. 321).

Шматов Никифор – послушник КПЛ. Виконував роботу під час золочення іконостаса Успенського собору. 1849 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 179, арк. 8а).

Штронда Павло Федорович – живописець. Мешканець київський. Виготовив на замовлення ікону “Торжество Божої Матері”. Ікону відправлено в Порт-Артур (ф. 128, оп. 2, спр. 425, арк. 21а).

Шурашов Андрій – тинкар. Раніше отинкував Лавру, яка вже очищена й заново отинькована. 1825 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 103).

Щусєв Олексій Вікторович – архітектор. Розробив план і розріз кліросів Успенського собору, проект візерунка підлоги. 1901 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 403, арк. 20а).

За його проектом виготовлено іконостас і виконані розписи трапезної церкви. 1909 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 439, арк. 30а).

Юнаков – послушник КПЛ. Пожертвував гроші на золочення іконостаса Голосіївської Покровської церкви. 1874 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 272, арк. 9а).

Юркевич Михайло – срібних справ майстер. Зобов'язався зробити з найкращою майстерністю у Велику соборну церкву Успіння Пресвятої Богоматері коло й над великим святим престолом срібне й визолочене з монастирського срібла й золота облачення. 1814 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 58).

Юрчевський Кондрат Олексійович – різьбяр і столяр (іконостасних справ майстер). 1841 р. погодився виконати столярні й різьбярські роботи облаштування нового іконостаса для Трапезної церкви. Виконав доручену справу добросовісно і дуже добре. 1842 р. (ф. 128, оп. 2, спр. 357, арк. 26а).

Яким Давидович – маляр-іконописець. Працював у малярні КПЛ в 1769 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 51).

Яновський Стефан – піп с. Скопці. Умовив *К. Холодова* зробити малярською роботою іконостас у новозбудованій церкві. 1858 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 9).

Яременко Іван – учень малярні КПЛ. Навчався іконописній майстерності в іконописного начальника *Владимира*; нині відпущений вільно. 1766 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 88).

Яровський Василій – іконописець. Присланий у соборну лаврську церкву для іконописного написання всіх облуплених в жертвениках і вітарі зображень архангела *Михаїла* й ликів. 1825 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1576).

Яровський/Яроцький Григорій – іконописець, позолотник. Дворянин, житель київський. Брав участь (разом із *І. Хор'євим*, *О. Шатровим*) у торзі на позолоту чотирьох іконостасів у Великій лаврській церкві. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Брав участь (разом із *О. Стефановським*, *І. Оробієвським*, *М. Білецьким*, *Я. Київщинським*, *К. Волошиновим*) у торгах на поновлення в соборній лаврській церкві (на хорах) в чотирьох іконостасах образів. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1880, арк. 111а).

Домовлений на поновлення на Великій лаврській церкві на бічних щитах і зі східного боку святих зображень і на ремонт же на хорах. 1837 р. (ф. 128, оп. 1, спр. 1900, арк. 110а).

¹[*Похилевич Л. И.*] Сказания о населенных местностях Киевской губернии или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся... – [К.], 1864. – С. 20–21.

SUMMARY

The dictionary is created on the base of Kyiv Pechersk Lavra archive documents (KPL) which are kept now in the State historical archive of Ukraine.

Materials dealing with names which activities are linked with Kyiv Pechersk monastery were collected in the research department of the Ukrainian Academy of Architecture while the author was working on his monograph

“Gate Trinity Church of Kyiv Pechersk Lavra” published in 1970. The presented dictionary can be considered as a supplement to the dictionary of Ukrainian artists of the 16–18 centuries compiled by precedent researches (*Joltkovsky P.* Art's Life in Ukraine in the 16–18 centuries. – K., 1983. – P. 109–178; *Petrenko M.* Ukrainian Gold 16–18 centuries. – K., 1983. – P. 146–197).

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО (зі щоденника Миколи Мурашка)

Лариса Амеліна

Постать Миколи Івановича Мурашка (1844–1909) посідає значне місце в історії українського образотворчого мистецтва як художника, педагога, засновника й постійного керівника Київської рисувальної школи (1875–1901). У ній навчалося не одне покоління художників, поміж яких М. Пимоненко, О. Мурашко, С. Костенко, І. Селезньов, Ф. Красицький, К. Крижицький. Школу відвідували також Михайло Врубель та Казимир Малевич. Її підтримували прогресивні діячі культури та визначні мистці, зокрема Адріан Прахов, Микола Ге, Ілля Рєпін, Іван Крамський. Київська рисувальна школа на чолі з Миколою Мурашком фактично сприяла розвитку національної школи реалістичного живопису. Навчання за системою Петербурзької академії мистецтв давало можливість готувати професійних художників, і в цьому велику роль відігравав особисто Микола Мурашко, який виявив себе талановитим педагогом, мистецтвознавцем, добре обізнаним з історією та теорією європейського образотворчого мистецтва.

У Національному художньому музеї України зберігається живописна і графічна спадщина Миколи Мурашка, а також архівний фонд художника, який надійшов до музею від його нащадків¹. Серед архівних матеріалів є три щоденники М. Мурашка, які містять цікаву інформацію не тільки про майстра, його творчість, педагогічну діяльність, але й про художнє життя Києва 1870-х рр. – початку ХХ ст.² Щоденники повністю ніколи не публікувалися³.

Перший записник-щоденник (17 см × 11 см × 1,5 см) було започатковано в 1866 р. розповідями-оповіданнями (українською мовою): “Про Дяка й челядника”, “Музикант”, “Пилип Корж”, “Дмитро”. У цей час Микола Мурашко через хворобу покинув навчання в Петербурзькій академії мистецтв і жив у Воронежі, що не завадило йому одержати звання вчителя малювання (1867). Згодом він розпочав викладацьку роботу в Києві, спочатку

в гімназії (1869–1870), а з 1873 р. – в реальному училищі. Записи в означеному щоденнику про мистецтво починаються з 1874 р. (з 35 сторінки) і закінчуються 1898 р. Микола Іванович занотовував свої роздуми про окремі явища в історії європейського мистецтва, про стилі та творчий метод художника, про викладання мистецтва. Він також наводить різні погляди сучасних йому художників на живопис, манеру виконання, роль натури тощо, дає характеристики (іноді дещо критичні) своїм колегам. Безумовно, рукописні нотатки щоденника були своєрідним осмисленням мистецтвознавчого матеріалу, який Мурашко викладав в Київській рисувальній школі, що стала сенсом усього його життя.

М. Мурашко повсякчас звертався до цього щоденника, записуючи свої думки також в іншому, другому щоденнику (20,5 см × 16,5 см × 3 см), що охоплює період з 1866 по 1902 рік. Це, по суті, є справжній щоденник, в якому він веде систематичний запис і розповідає про майже щоденні події власного життя. Пише про своє оточення та близьких людей, про свої заняття та інтереси тощо. Подекуди сторінки прикрашають рисунки художника, наклеєні світлини й репродукції.

Третій щоденник (22 см × 19 см × 4,5 см) – з 1902 по 1909 рік – є прегарного вигляду фоліантом у шкіряній обкладинці з ініціалами “Н. М.”, тобто “Николай Мурашко”. Так само, як у другому щоденнику, тут багато автобіографічного матеріалу. Сторінки щоденника доповнені численними ілюстраціями у вигляді фотографій, малюнків, репродукцій і листівок. Це останній щоденник Миколи Івановича.

Треба зазначити, що рідною мовою для художника була українська, але в щоденниках він писав так, як викладав – російською. Звісно, у своїх записах Мурашко не звертав особливої уваги на граматику та пунктуацію, його мова є живою розмовною мовою.

Нижче наводиться уривок тексту з першого щоденника М. Мурашка (1874–1889), починаючи з 35 по 81 сторінку зі збереженням особливостей мови оригіналу та орфографії, лише літера Ъ (ять), що передає звук “е”, має написання сучасної літери “е”⁴.

1874 годъ Сентябрь

По бороде Аврамъ, а по деламъ хамъ. –

Научить глазъ ученика измеренію и пониманію видимой формы, сосредоточить все свое вниманіе на развитіи въ ученике понятій о предмете, о главныхъ типичныхъ его очертаніяхъ и о законахъ, отъ которыхъ эти очертанія зависятъ. Следствиемъ всего этого и будетъ действительно знаніе рисованія. Въ общеобразовательныхъ заведеніяхъ томятъ учениковъ на чистомъ черченіи по всемъ правиламъ перспектив чему къ сожаленію есть примеры. Все вниманіе должно быть обращено на развитіе глаза при передаче линій, при тушовке же на силу. Черезъ каждые шесть семь уроковъ, должно, делать также и рисунки окончателные. Особенно темъ изъ учениковъ которые опережаютъ товарищей и своими разсужденіями о натуре доказываютъ учителю что полутоны для нихъ существуютъ.

[...] ⁵.

никемъ же не мучими сами ся мучають, отъ свиньи не родятся бобренки а все поросятки.

Въ Петербургѣ полиція стоить миліонъ и несколько тысячъ, а на учебныя заведенія тратить городъ сто и несколько десятковъ тысячъ. Еслибъ это было на оборотъ было бы куда лучше; все это наводитъ на мысль о ничтожестве человечества.

1878 Ноябрь 23

Устраивается выставка портретовъ и древности. Погода удивительно теплая. Вечеръ 9 часовъ дождь весенній большой и шумный. Позавчера былъ праздникъ и барышня шла свободно въ кофточке съ открытой очень шеей вотъ тебе и ноябрь.

1881

въ 1876 году в день Казанской Божьей матери былъ первый вечерній урокъ: поставленъ бюстъ Аріадны и освященъ лампами, юноши рисовали. Этотъ день должна школа праздновать как свое рожденіе⁶, и

вотъ школа растетъ уже она въ другомъ помещеніи и въ 1881 году 9 сентября Мы имеемъ уже манкень [маникен. – А. Л.]. Это праздникъ хотя и не въ кружке но съ крестикомъ. Большой будетъ для меня праздникъ когда мы откроемъ фигурный класъ.

Купеческіе расчеты никогда не подвинутъ художества впередъ, а въ шитомъ высоко стоящемъ воротнике тоже ничего нельзя сделать кроме стоять вытянувшись.

Ивановъ⁷.

Съ какой массой художниковъ мне приходилось въ жизни встречаться то и не перечеть пожалуй, а уж чего послушаться приходилось, то уж на верное всего не припомнишь. Но ужъ я постараюсь и спишу все сужденія ихъ относительно искусства.

Ге⁸. Возьмите вотъ такой кусокъ холста⁹ не больше и напишите то место которое Васъ интересуетъ удержавъ верно главный тонъ. И пишите большую картину уже не смотря на Вашу заметку, если над чем загнулись остановились, обращайтесь прямо къ натуре, къ природе. Вамъ ясно будетъ видно чего Вамъ не достаетъ и чего Вы не заметили и на что Вамъ нужно обратить вниманіе и изучить; но никогда не пишите картины съ этюда. Когда я писалъ своего Петра съ Царевичемъ Алексеемъ мне достаточно было вот этихъ заметокъ (небольшой серенькій альбомъ, переполненный контурными очерками мебели¹⁰, карнизовъ внутренности комнаты и ничего больше. Голову Петра онъ написалъ съ мертвого (копія съ оригинала сделанного современникомъ) голову же царевича Алексея я не виделъ.

Въ живописи старайтесь не смешивать более двухъ красокъ только тогда у Васъ выйдутъ чистые тоны когда къ двумъ примешиваете третью получается грязь – Признаться я этого и по сей день хорошенко не понялъ – я спросилъ у Ге какъ же сделать, смешавъ напримеръ лазурь съ кадьміумомъ, получимъ яркій зеленый тонъ, и когда онъ совсемъ не подходитъ къ натуре его не пременно придется зачастую успокоить чемъ нибудь теплым – Не нужно, не следуетъ. Это доказываетъ что Вы взяли не те краски, возьмите вместо кадьміума – охру – вместо лазури ультрамаринъ и так

дальше комбинируйте. – Я не виделъ чтобы такъ писалъ самъ Николай Николаевичъ Ге.

1906 ноябрь 18. то что не понималъ тогда да отлично понимаю сейчасъ Ге правъ много¹¹.

Мясоедовъ¹². писать большіе этюды для картины некогда, да и не нужно. Какъ бы этюдъ хорошъ ни былъ Вы съ него картины не напишите въ этюде нетъ впечатленія, а въ картине это главное приходится делать маленькую заметку въ которой бы построже выдержать общій тонъ и отношенія, кроме этого не худо делать рисунокъ хорошій. а этюдъ это не картина Это портрет местности.

Вржещъ¹³ къ Мясоедову. Скажика, пожалуста Григорій Григоричъ нужно ли мне рисовать съ гипсовъ. Я чувствую къ ним нельзя сказать что не любовь, а просто таки какое то болезненное отношеніе? – Да Вы правы это таки довольно скучно, что можетъ быть противнее этихъ болвановъ, но для развитія рисунка они своей определенностью помогаютъ учиться – такъ таки нужно значить порисовать? – Да кажется не миновать.

Орловскій¹⁴. – Что это у Васъ такое? Маленький ящикъ для заметок, отвечаю я... Молчаніе. – Можетъ быть Вы хотите что нибудь тронуть, я Вам уступлю – Нетъ не нужно. Почему? – Не стоить! Какъ не стоить? Вы можете сделать не большую себе заметку. – И съ которой ничего никогда не выжмеш и которая никому и ни на что не нужна –

Господи какъ различны бываютъ на все взгляды и приемы –

Марковъ А. Т.¹⁵

Съ Антиковъ съ Антиковъ, батенька порисовать надо. –

И сам был живейшим примеровъ что и рисованіе съ антиковъ иногда никъ-чему не приводитъ – Охъ жизнь жизнь не выше ли ты всехъ Антиковъ.

Чистяковъ¹⁶ Не жалея нисколько исправлять свои ошибки. Относитесь в этомъ какъ к себе так и к ученику самымъ безжалостнейшимъ образомъ при развитіи или для развитія это самое главное

чистенькій и конченый рисунокъ ученика еще не есть успехъ и движеніе впередъ.

Иногда ученикъ мучаетъ пачкая перетирая изменяя без конца более учится.

Не особенно тесните ученика когда онъ берется за что нибудь трудное и даже не сильное словами вы никогда такъ не уясните какъ позволивъ ему по пробовать взяться и такъ сказать померяться силами. Он сразу можетъ уяснить чего ему не достааетъ, а это очень важно

Мюнхенская школа не имеетъ строгихъ подъ разделений. Какой нибудь малышъ занимаясь систематически съ преподавателемъ можетъ вдругъ очутится рисующимъ целого натурщика его ни кто не гонить. Вреда это решительно не принесетъ, если выйдетъ очень скверно самъ увидить и перейдетъ къ более по сильному.

(Бокль¹⁷ терпеть не могъ книгъ изданныхъ для юношества и всегда и съ самого ранняго детства тянулся къ книгамъ серьезнаго содержаніе)

Феслеръ¹⁸ говорить что кисть важная вещь, безъ мягкой широкой и длиной – лопаточки вы никогда не натушуете края облаковъ Карминъ грубъ Айвазовскій¹⁹ его никогда не употребляетъ заменяя его флорентильскимъ лакомъ.

1884 годъ съ 19 января по 12 февраля была выставка картинъ Айвазовского – интересно онъ разсуждаетъ о Верещагине²⁰ выставилъ пропасть картинъ – осветилъ все это особыми лампочками увешалъ ковриками, а за коврами спряталъ музыку. Наша дурацкая публика и такъ въ искусстве ни уха ни рыла не смыслить а тутъ эта особая обстановка, она совсемъ растерялась вотъ говорить чудище еще такого и не бывало, а я думаю что съ этихъ поръ картины безъ шарманки хоть и не показывай

Мурашко и Орловскій идут по берегу реки. Берегъ богатый растительностью. Вотъ прелесть какой лопухъ пописать бы говорит первый. – Да я много потратилъ и силъ и времени на эту дрянъ, проговорилъ Орловскій. – Почему такъ? – Да разве въ картине это нужно, разве Вы видите эти лопухи когда смотрите на целый видъ въ природе который вамъ даетъ картину. Такъ ихъ и нужно писать что бы они не мешали общему, уловите – передайте общее а это вздоръ.

Скверно! Скверно! кричить Іванъ Івановичъ Шишкинъ²¹. Вы совсемъ не знаете рисунка. Вы каждую травку каждый лопушокъ должны нарисовать съ любовью и терпеніемъ, а то что это?

Прахов на щет тел геометрическихъ и натуръ мортъ [натюрморт. – А. Л.] что последніе хороши когда они совкусом составлены а Геометрическіе тела хоть бы въ школе и не были то потеря не большая по его мненію такъ какъ въ природе нетъ сухихъ прямыхъ линій какие мы видимъ въ этихъ геометрическихъ телахъ.

Есть въ духовномъ внутренномъ содержаніи человека много такого²² чего не выразить словомъ слова бываетъ какъ бы не достаточно, тутъ то и выступаетъ на помощь искусство музыка и живопись.

Жалобы Врубеля въ Кіеве – Савинского²³ въ Риме, что натура, и трудно рисовать.

Натура всегда будетъ вертеться, на то она жива, и потому лови ее на лету безъ педанства не добываясь математической точности которая можетъ быть не такъ и нужна какъ думаютъ, ибо у величайшихъ мастеровъ есть большіе ошибки въ формахъ въ светотеняхъ и проч. У Мойсея Микельанджело голова положительно не верно установлена на плечахъ, а это все таки не мешааетъ ему быть величайшимъ произведеніемъ.

1886 год. Августъ

Типы созданные греками до Рожд. Хр. гораздо выше типовъ созданныхъ Византійскимъ искусствомъ, хотя и последніе съ большимъ правомъ можно назвать великими произведениями. Въ Византійскомъ стиле есть время творчества и потомъ время упадка. Одеревенелость, жертвенность рутинна и не умелость въ обращеніи съ фигурой человека и драпировками.

Карль Великій просветитель своего народа поддерживалъ и искусствъ между прочимъ. Но после него оно не двинулось впередъ почва не была еще такъ подготовлена и нужно было еще два века чтобъ оно силою сознанія и потребности такъ зажило своей жизнью. При Карле Великомъ глядя на современныя ему мініатюры видно большее вліяніе мира класического чемъ Византійского.

Порывъ воодушевленіе среднихъ вековъ къ религіи заставлялъ ломать еще совершенно крепкіе храмы чтобъ строить новые более удовлетворявшіе ихъ и подходящіе ихъ настроенію, отъ того много гибло стеной живописи X и XI века для исторіи искусства

То, чего люди безграмотные (не могутъ) не въ состояніи себе усвоить посредствомъ чтенія Св. писанія они узнаютъ изъ фигуръ на изображеніяхъ 1025 год. въ Арра²⁴. Окт. 13 дня

После половины XII века начинаютъ въ Англіи какъ будто овладевать человеческою фигурою и она уже более и можетъ быть правильнее чувствуется въ складкахъ драпировокъ.

Любопытно что еще в XIII веке в мініатюрахъ въ украшеніи книгъ заметно чувство колорита въ Нидерландахъ, а ведь это родина Рубенса.

Въ XIII веке Ираклій и Пресвитеръ Ософиль²⁵ Весьма ясно говорятъ о краске составленной на масле для писанія на доскахъ. Говорятъ съ такой ясностью и определенностью что можно думать что это было известно еще далеко до нихъ. Но немецъ Куглеръ²⁶ увлекается и не придаетъ этому никакого значенія что вотъ дескать знали да употребляли плохо а вотъ де только фландрскіе мастера придали весь присущій маслянымъ краскамъ блескъ и потому имъ то и вся честь.

Хотя остроконечныя своды знали очень задолго до известного стиля остроконечныхъ сводовъ, но они еще де скать не готика поясняетъ почтенный Куглеръ. Но я пью за остроконечныя своды и за предшественниковъ Ираклія и Феофила. 17 окт.

Въ XIII веке зарождается и Готическій стиль Кто более поработалъ для него французы или немцы Это кажется трудно сказать почти одновременно регигіозное настроеніе духъ іерархіи проникаетъ и охватываетъ тамъ и тамъ и выражается въ построеніи громадныхъ соборовъ сначала это грубо; готика еще не ясна, она смешивается съ предшествующимъ стилемъ, но мало по малу к концу XIII века и началу четырнадцатого века стиль очищается, определяется и въ это время его полный расцветъ. Съ благо-

устройствомъ городской жизни искусство ютившееся более въ монастыряхъ переходить въ самую жизнь и ему посвящаютъ свое вниманіе и трудъ, не только монахи но и граждане – 19 окт.

Фрески Кельнского храма совпадаютъ по времени съ живописью Джіото²⁷ въ Италіи и будто ему нисколько не уступаютъ. 5 ноябр.

Въ XIV веке входитъ въ обычное употребленіе живопись на доскахъ какъ въ храмахъ такъ и въ домашнемъ быту и на престолахъ появляются статуи, тогда какъ до сихъ поръ живопись была монументальна и въ связи тесной съ архитектурой, и живопись начинаетъ занимать подобающее ей место и входитъ въ роль. 7 ноября

Въ XIV веке конецъ средневековому строю или по крайней мере начинается его разложеніе въ искусстве уже религія не играетъ той все поглощающей роли. Искусство начинаетъ по немногу служить уже не одной религіи. Появляются школы в зависимости не только отъ традицій но от личностей, которые уже въ искусстве более расположены высказать все свои индивидуальности является творчество более и более доставляющее самому производителю величайшее наслажденіе и производитъ уже больше и больше впечатленіе на окружающихъ а сотрудниковъ заставляеть идти дальше и дальше по стопамъ своимъ отсюда явились школы и ихъ разновидность. 13 ноября.

Куинджи²⁸ говорить. Этудь вздоръ въ Этуде природу не уловишь потому что она в пять минутъ такъ изменяется что и не узнаешь да что говорить я иногда черезъ минуту вижу ее другой. 21 ноябр.²⁹

Работай, изучай смотри не лги и – главное будь искренень. 27 ноябр.

Деталь и подробность, въ действительности, исчезаютъ въ общемъ и въ стройности. Изъ деталей изучаемыхъ отдельно и слишкомъ мелочно, нельзя получить впечатленія органической целостности 1886.

Жертвуйте деталями для целого для общаго. Но въ природе деталь существуетъ и потому общность лишняя детали доведенная до той степени (мазки) какую мы видимъ въ французскихъ импрессионистовъ является отрицаніемъ искусства.

Предоставляется таланту найти середину. 28 ноябр.

29 Чудный день 4 градуса тепла и солнце; о снеге мы и понятія не имеемъ показался было но пролежалъ несколько часовъ и то давно это было.

Мищенко³⁰ прочелъ сегодня вечеромъ лекцію о Шлимане³¹.

Декабрь 4. въ день Варвары я гулялъ въ царскомъ саду было около четырехъ градусовъ тепла. Трава зеленела только птички весело не пели Я былъ съ братомъ Александромъ³² и мы оба въ жизни ничего подобнаго не помнимъ. Было почти также тепло на Саву и на Николая. и только 11 показался снегъ и я надеть шубу.

У насъ въ эту зиму расписание лекцій такое
Понедельникъ, Анатомія Натассонъ³³
Вторникъ, Перспектива Фабриціусъ³⁴
Среда, Исторія искусствъ Павлуцкій³⁵
Четвергъ – Анатомія
Пятница. Перспектива
Суббота Я читаю изредка а то и кто нибудь другой³⁶

1887 год.

До XIII столетія искусство въ Италіи было под сильнымъ давленіемъ Византийскаго та же мертвенность та же условность. Въ средине XIII Века является Чимабуе³⁷ и искусство съ этого момента просыпается и оживаетъ. Отъ великаго Чимабуе идутъ рядъ его учениковъ. Январ. 30

Есть бараны, которые допускаютъ, чтобы ихъ стригли и эксплуатировали, но только авторитеты, которымъ они этого не только прощаютъ но и подуматъ не смеютъ, чтобы это было иначе, прямо подставляютъ свою спину но зато другихъ зло стараются брехать и бодать хто съ смехомъ стрижетъ ихъ глупой шерсти т. е. кто делаетъ это не прямо не авторитетно, а такъ некоторымъ образомъ – съ дозволенія; вздумаетъ сделать стрижку съ некоторой деликатностью. 9 марта

Тиціанъ³⁸ Вичели – Графъ. Мы знаемъ Тиціана великаго Тиціана и решительно знать не хотимъ что онъ графъ. Это званіе его я сегодня только узналъ... и ничего оно ему не прибавило: какое же это жалкое званіе какъ ничтожно оно растаяло въ лучахъ

его славы и какъ ничтожны те, которые имея только это званіе имъ такъ страшно кичаться. Сент. 14.

Профанъ разноситъ, профанъ критикуеть, и дуракъ въ немъ не заметень, но съразу дуракъ определится если только онъ вздумаетъ что похвалять сент. 22

уехали въ Петербургъ

Поляковъ³⁹ хороший рисовальщикъ голова (въ последнее время) но невежда по образованію круглый: и нравственно угнетенный человекъ, не свободный отъ всякихъ мелкихъ пороковъ (лжи, хвастовства и проч.

Эртель Молчаливый и довольно не подвижный немецъ.

Якущенко Кажется не даровитъ.

Кругеръ⁴⁰ еврей, более труженникъ чемъ даровитый юноша

Красота есть отблескъ истины Платонъ⁴¹

Для жабы самца красота – это его жаба самка Вольтеръ⁴²

сент. 23

Правильно поставленный вопросъ наводить часто и на приличный ответъ. 25 сент.

Безъ рамы картины ничто, въ плохой раме уже лучше а въ превосходной раме картина выигрываетъ 100 процентовъ. 26 сент.

Добродушіе безъ силы впадаютъ въ простоватость. Добродушныхъ легко проводятъ негодяи, часто первые поддаются даже и сознавая съ кемъ имеютъ дело. У честного ротъ безъ гримасъ и судорожныхъ искривленій, но увы это бываетъ у людей и не совсемъ дурныхъ но угнетенныхъ когда либо въ жизни и продолжительно. 27 сент.

Голый разбоя не боится. 15 октяб.

Всю жизнь я искалъ⁴³ но теперь нашель; теперь я все знаю.

Сплетня какъ фальшивая монета имеетъ свою ценность для техъ кто ее сбываетъ – но въ конце концовъ какъ монета такъ и сплетня излавливаются и исчезаютъ изъ обращенія.

Кто отрицаетъ искусство, тотъ заслоняетъ отъ себя солнце, того жизнь холоднее ледовитого океана, тотъ никогда не бросался на шею матери и никогда ни передъ кемъ не изливаль своихъ чувствъ горя или радости

Художникъ, говоритъ Антокольскій⁴⁴, живу одною жизнью, но она наполнена другими жизнями. Я чувствую чувства чувства

другихъ людей, всехъ одинаково люблю все они мне дороги; я радуюсь ихъ радости, но еще ближе мне ихъ печаль. Люди – это мои арфы, нервы ихъ для меня струны, своимъ прикосновеніемъ я хочу пробудить въ нихъ любовь и чувство добра.” Этотъ монологъ Антокольскій ставитъ въ кавычки, въ своей біографіи это наводитъ на мысль что онъ благородно его стащилъ откуда то, но монологъ прекрасный и Антокольскій молодчина. 1 ноября.

Односторонность въ искусстве ведетъ за собою скуку. 4 ноябр.

Да, мы рабы, но рабы вечно негодующіе ноябрь 1

Генераль говоритъ Еврею, плохо Вамъ теперь, гонять? – Ну а кому теперь хорошо? всемъ плохо! Разве Вамъ хорошо? Разве царю хорошо? Колись було якъ винъ иде то все тряслось, а теперь винъ иде и самъ труситься 25 ноября

Природа не тиранъ но и не покровитель, ей равно чужды гневъ, месть и милость.. такъ въ смыслъ трагедій Шекспира. 8 Декабр.

Когда Матейко⁴⁵ выставилъ свою картину разделъ Польши одинъ изъ аристократовъ сказалъ ему что грустный сюжетъ и какъ бы делающий укоръ исторіи, онъ такъ не выгодно представляетъ насъ, кто ихъ купить. – Э покупали Васъ живыхъ купють и малеваныхъ, сказалъ не безъ ироніи Матейко.

22 Декабр.

Красоту класического мира красоту статуи напримеръ и вообще скульптуры древней впервые увидели и оценили не ученые не архелогі, для которыхъ чувство изящного желательно но увы не всегда это бываетъ на лицо; оценили художники и въ ближайшее къ намъ время – Торвальдинъ и Канова...⁴⁶ (XIV–XV Векъ восхищался такъ же класич. искусствомъ) 1 февраля 1888 год.

Сентябрь

Подхалимство по Боклю можно объяснить темъ что человечество сочувствуетъ больше счастію чемъ горю, отсюда искрящіеся глаза потираніе рукъ сгибаніе спины передъ богатымъ, подлые улыбки, хотя за это и самъ улыбающійся знаетъ что онъ ровно ничего получить не можетъ. 14 сент.

Прадила⁴⁷ держитъ букетъ розъ и фіа-

локъ, и встретилъ молодого художника даль ему несколько фіалок и когда тотъ попросилъ у него и розу, то онъ ему сказалъ извините, не могу, это мои учителя и я иду въ мастерскую кое что сообразить съ ними... И действительно онъ очень любилъ цветы и ихъ сопоставленія. Это самое любилъ делать Макарій съ кусочками матерій, часто онъ любилъ ихъ складывать и раскладывать.

Диллетанты и невежды редко бываютъ снисходительны. 18 сент.

Вы хотите быть богатымъ? – напрасно, – свиной щетиной обрастать начнете. Крамской⁴⁸

Художникъ безъ ошибокъ – скучный художникъ. Прадилла. 14 октябр.

1889

Апр. 14. Спокойная разсудительность отличаютъ философа. N. получилъ звезду Анны 1-й ст. Ему бы туда бубнового на спину а не звезду. Сказалъ Коссъ⁴⁹ – Это сказано сильно, но насколько справедливо богъ веть. Скромность не присуща славянской натуре – подхалимство – да. Это так, этого намъ не занимать стало. 2 мая.

Наивный мущина – это дуракъ. 2 мая

Крижицкій⁵⁰, этот человекъ съ маленькою головою, мне казался всегда безнадежнымъ. Много летъ тому назадъ сказалъ что лучшее что сделалъ когда либо Репинъ это его “Христось воскрешающій дочь аира” Я свирепо набросился и спорилъ съ нимъ. Прошло много летъ и мне досадно что такой дуракъ и такъ давно мне сказалъ то, противъ чего можно спорить, но что, все таки, имеетъ большой а можетъ и глубокой смыслъ.

Художественное произведение есть только отраженіе образа, доступнаго единственно духовному оку артиста.

Овербекъ⁵¹ считалъ излишнимъ и даже вреднымъ изученіе моделей, этюды натуры, и его образы состоятъ изъ общихъ идеальныхъ формъ. Но Овербень говорилъ это въ старости, онъ забылъ какъ онъ приобреталъ знанія типическихъ формъ развивалъ вкусъ, усваивалъ правильный рисунокъ, и что не всякій имеетъ врожденное чувство изящнаго. Август. 16

Большимъ талантамъ всегда присуща

спокойная воля. – вспомнимъ Репина и вижу какъ это справедливо. Сент. 20.

Семирадскій⁵² написалъ группу людей (на солнце) и не сделалъ отъ нее падающихъ теней и когда ему это заметили, онъ сказалъ черъ с ней, что же мне делать когда она мне мешаетъ.

Айвазовскій въ одной изъ своихъ картинъ сделалъ падающіе тени въ разные стороны и когда Репинъ ему это заметилъ то онъ взглянувъ на Репина сказалъ только – ахъ какой Вы педантъ.

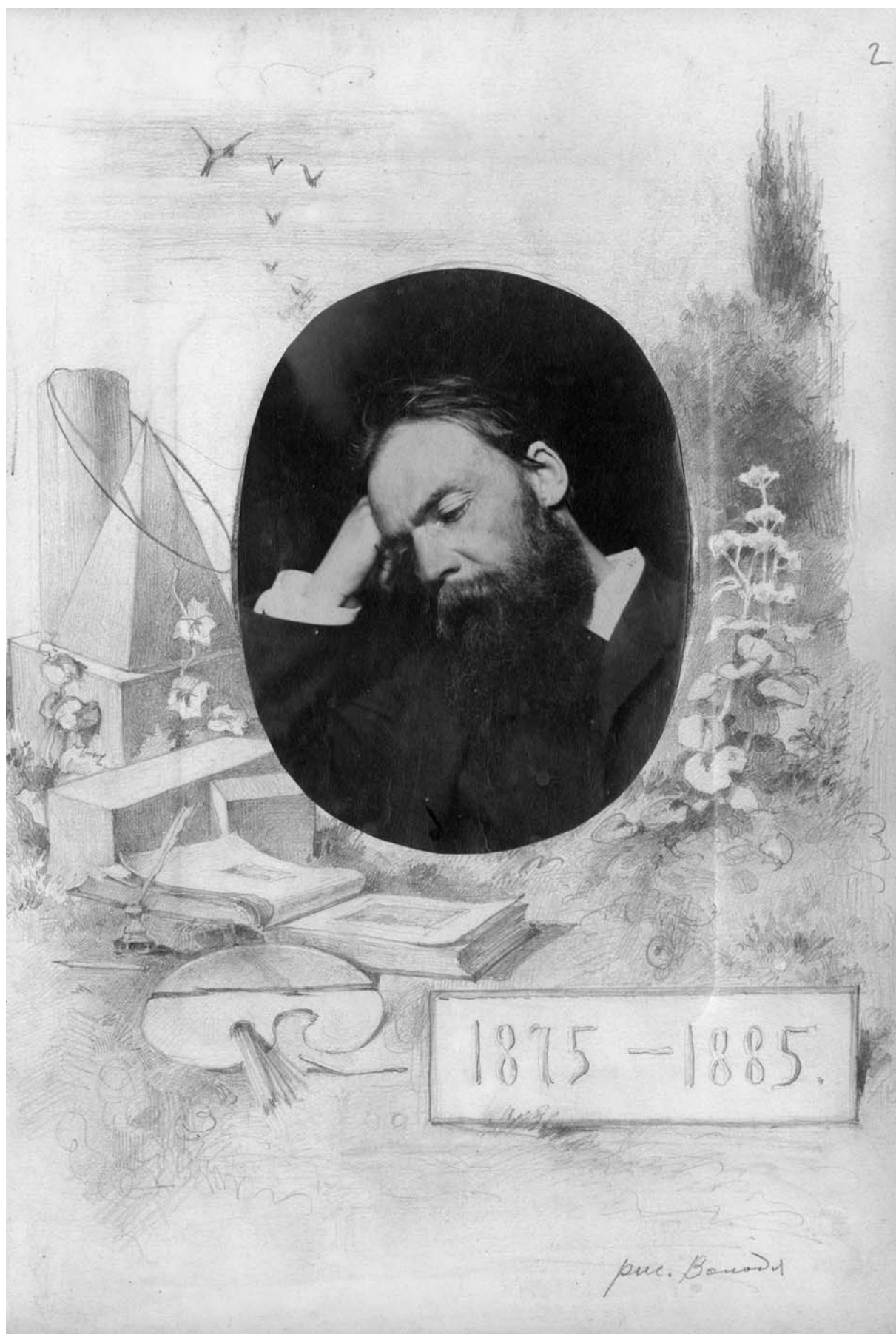
Какое бы мне выбрать направленіе спрашиваетъ молодой художникъ у Прадилли. Работайте и работайте искренно и съ любовью нисколько не думая о направленіи, направленіе должно сказаться всей вашей жизнью. Это не кафтанъ который можно надеть и сбросить когда подводятъ итогъ всей жизни художника тогда говорятъ о его направленіи.

Простакъ, слабо образованный художникъ, де-Лунъ⁵³ писалъ свою картину и написалъ хорошо Это онъ разъ въ жизни былъ охваченъ художественнымъ жаромъ и лихорадкой которая его бросила какъ только онъ кончилъ своихъ мучениковъ въ Колизее.

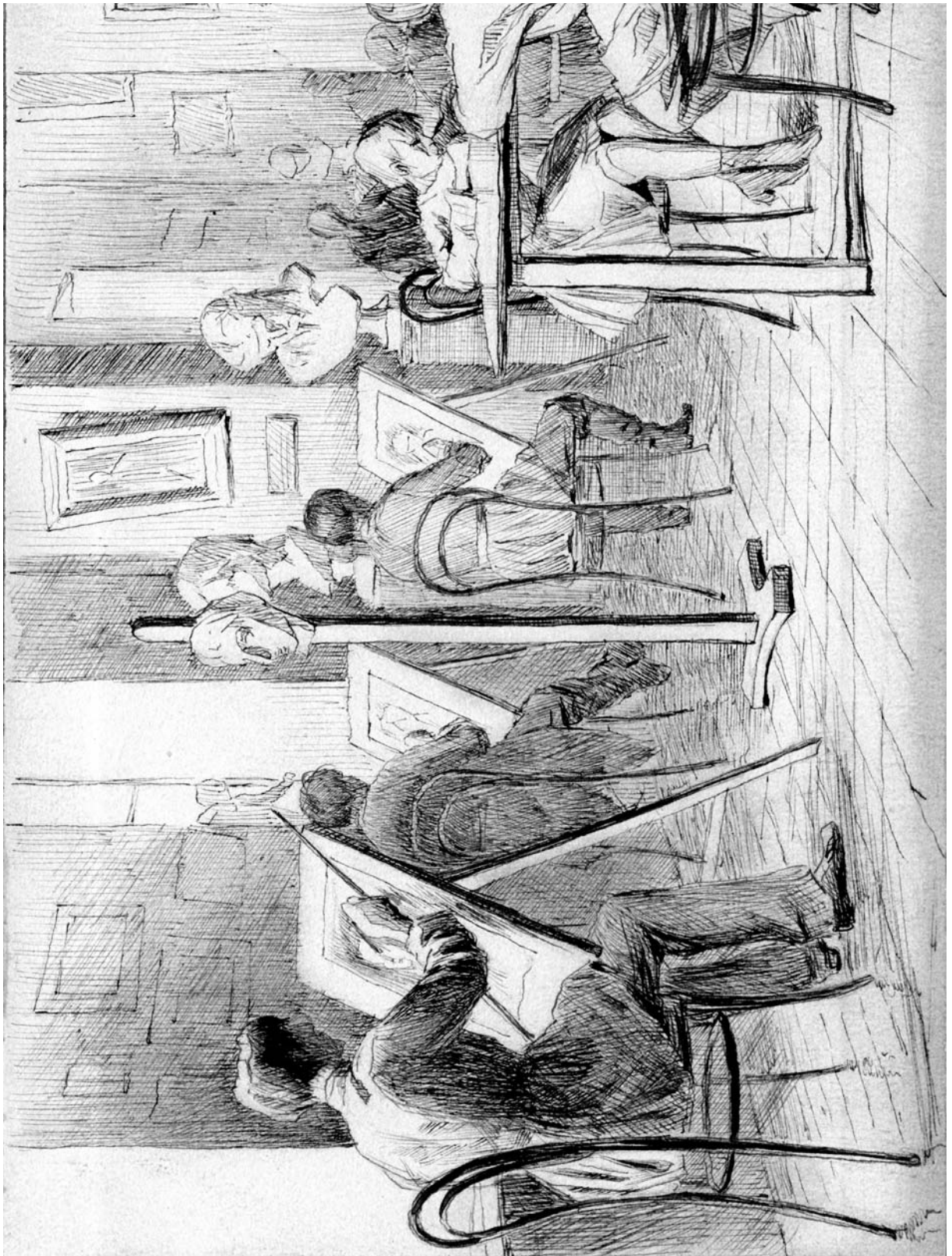
Котарбинскій⁵⁴. Это обездоленный. Талантъ, чувствующій красоту тона до геніальности. Онъ въ колорите выше Семирадского, а въ славе ему и десятой доли не выпало того что выпало Семирадскому.

Семирадскій по мненію Ге чуть не ничтожество, все его фигуры безсмысленны и однообразны. Пейзажъ въ картинахъ хорошъ но тоже до тошноты одинаковъ Выразительности, глубины чувства у него не ищите все пусто фальшиво и поверхностно, даже у Константина Маковского больше индивидуальности и въ картинахъ больше прочувствованной выразительности Семирадскій и какъ композиторъ расплывчатый и безъ всякаго единства. Но мне “по примеру боговъ” все таки очень нравится, красиво, хотя конечно пусто. Но! Малом что не все же философія да философія.

Гильдебрандтъ⁵⁵ написалъ чудный пейзажъ и въ немъ поместилъ журавля. Профессоръ естественной исторіи расхваливъ пейзажъ заметилъ не верность въ рисунке ногъ журавля и указавъ это Гильдебрандту



В. Андреев. 1875–1885 [до 10-ліття Київської рисувальної школи. М. Мурашко]. 1885р. Світлина, олівець. Архів НХМУ, ф. М. Ярового, од. зб. 13, арк. 2 (публікується вперше)



М. Пимоненко. Куточок нашої рисувальної школи. 1885 р. Туш, перо.
Архів НХМУ, ф. М. Ярового, од. зб. 13, арк. 18 (публікується вперше)

Поумово Нобем тогв ордан до
 купити махл сав буре махл и мо-
 тобо. Фитт тмилко сав ишове
 на јуаново до бачево похаф
 осто тошму мушму јадомиче
 махл малознатан сав тогв
 малознатан. Пограпуто осто
 како саммилуон конура
 махл доминга олене
 мајоро сакара. а махл
 ошунт а ја доунавал и да
 махл кунт сав седе на
 пабо.

1874 годо Септембр.

То бода Афант, а мо да-
 вант Хант —

Отагурант маф урениа
 урениа и номманис будинос
 фопан, испедативант бее елар
 банмане на пофунисе испедативант
 сиво до урениа новс тун о рел-
 менс, о мабвалт мушмуредс
 ево орегтан идо и о јасоадс,
 ошт котопудс тун орегтанс
 ја бучитс. Саво савиент
 беев ошуро и спент јавенбу-
 меовно јмане ју собанс.

По одура споро бачево
 новс ја беденис до про шунт
 урениако бо на рениант

сказавъ что въ натуре это не такъ. Гильдебрандтъ на это ответилъ что это въ натуре не такъ и не верно, а у него совершенно верно.

Художественное произведеніе должно удовлетворяють тремъ требованіямъ.

1, Оно должно иметь содержаніе которое уяснило бы смыслъ жизни. 2, оно должно быть превосходно исполнено 3, должно быть искренно. 26 окт.

Третье не вяжется съ первымъ где обязательность тамъ иногда отсутствуетъ искренность 27 ноябр. (Дописано внизу та взято в рамку).

Умъ середняго разряда, какъ скоро имъ овладеетъ какая нибудь теорія, едвали можетъ когда либо избавиться отъ нее 10 ноября.

¹ Про труднощі передачі картин і архіву до музею від Н. І. Молярова засвідчує його лист до Л. С. Міляєвої, тодішнього співробітника музею. Документально-архівний фонд (далі – ДАФ) № 17, додаток до архіву.

² ДАФ № 17, од. зб. 1–3.

³ Деякі місця зі щоденників цитуються в книгах: Турченко Ю. М. І. Мурашко. – К., 1956. – С. 6, 16, 25, 30; М. І. Мурашко. Спогади старого вчителя. – К., 1964. – С. 10.

⁴ ДАФ № 17, од. зб. 1. – С. 35–239. Стан: аркуші розброшуровані.

⁵ Відсутня сторінка.

⁶ 16 вересня 1876 р. існування Київської рисувальної школи було офіційно узаконено Міністерством народної освіти. – Турченко Ю. Зазнач. праця. – С. 8.

⁷ Можливо, цитує художника Іванова О. А. 1806–1858), відомого своєю картиною “Явлення Христа народові”.

⁸ М. М. Ге (1831–1894) – визначний живописець, автор картин: “Тасмна вечера” (1863), “Петро І допитує царевича Олексія” (1871), “Що таке істина?” (1890), “Голгофа” (1892) та ін.

⁹ Між рядками тексту є рисунок пером – дві руки, між указівними пальцями яких невелика відстань.

¹⁰ Начерки пером.

¹¹ Дописано збоку.

¹² Г. Г. М'ясоєдов (1835–1911) – російський художник, один із засновників Товариства пересувних художніх виставок, автор картин: “Земство обідає” (1872), “Посуха” (1878) та ін.

¹³ Є. К. Вржещ (Вжещ (1853–1917)) – пейзажист, експонент київських виставок.

¹⁴ В. Д. Орловський (1842–1914) – відомий український пейзажист, вихованець Петербурзької академії мистецтв, до якої вступив у 1861 р. завдяки Т. Г. Шевченку.

¹⁵ О. Т. Марков. (1802–1878) – професор Петербурзької академії.

¹⁶ П. П. Чистяков (1832–1919) – відомий художник-педагог Петербурзької академії мистецтв. Серед його учнів: І. Рєпін, В. Полєнов, В. Васнецов, І. Суриков, В. Серов, М. Врубель.

¹⁷ Г. Т. Бокль (Buckle, Henry Thomas) (1821–1862) – англійський історик, відомий своєю працею “Історія цивілізації Англії”.

¹⁸ А. Феслер – художник-пейзажист, німець із походження.

¹⁹ І. К. Айвазовський (Гайвазовський) (1817–1900) – визначний мариніст.

²⁰ В. В. Верещагін (1842–1904) – російський художник-баталіст, автор картин: “Апофеоз війни” (1872), “Шипка-Шейново” (1879) та ін.

²¹ І. І. Шишкін (1832–1898) – визначний російський пейзажист.

²² Наступне слово закреслене, тому не зрозуміле.

²³ В. Савинський – учень П. Чистякова, академік Петербурзької академії мистецтв.

²⁴ Місто в Індії (?).

²⁵ Відомостей не знайдено.

²⁶ Ф.-Т. Куглер (Kugler, 1808–1858) – видатний німецький історик мистецтв, поет, професор.

²⁷ Джотто ді Бондоне (1276–1337) великий флорентійський художник і архітектор.

²⁸ А. І. Куїнджі (1842–1910) – відомий пейзажист, автор картин: “Березовий гай” (1879), “Місячна ніч на Дніпрі” (1880), “Українська ніч” та ін.

²⁹ Текст взято в рамку.

³⁰ Ф. Г. Міщенко (1848–?) – доктор грецької словесності, професор Київського університету.

³¹ Шліман (1822–1890) – великий німецький археолог, який відкопав стародавню Трою.

³² О. І. Мурашко – художник-іконописець, батько Олександра Мурашка.

³³ П. М. Натансон – лікар, викладав анатомію в рисувальній школі М. Мурашка.

³⁴ В. І. Фабріціус (1845–1895) – доктор філософії, геології та астрономії. Працював в київській обсерваторії, викладав в університеті та в рисувальній школі М. Мурашка перспективу.

³⁵ Г. Г. Павлуцький (1861–1924) – історик мистецтва, викладав в Київському університеті (з 1888 р.) та в рисувальній школі М. Мурашка (з 1886 р.).

³⁶ Текст взято в рамку.

³⁷ Чимабує – флорентійський живописець XIII ст.

³⁸ Тиціан Вечелліо (1485–1576) – великий італійський художник епохи Відродження.

³⁹ Поляков, Ертель, Якущенко – відомостей не знайдено.

⁴⁰ Я. М. Кругер (1869–1940) – єврейський художник. Навчався в Київській рисувальній школі М. Мурашка (1883–1886), потім – у Л. Горовиця у Варшаві, Академії Р. Жюльєна в Парижі, Вищому художньому училищі при Академії мистецтв у Петербурзі. Жив у Мінську, Казані (з 1915), де займався викладацькою роботою.

⁴¹ Платон (427–347 до Р. Х.) – великий грецький філософ.

⁴² Вольтер (1694–1778) – великий французький філософ.

⁴³ Зверху дописано: “то, что”.

⁴⁴ М. М. Антокольський (1843–1902) – відомий російський скульптор, автор статуй: “Іван Грозний” (1871), “Петро I” (1872), “Нестор літописець” та ін.

⁴⁵ Ян Матейко (1838–1893) – видатний польський художник історичного жанру.

⁴⁶ Антоніо Канова (1757–1822) – відомий італійський скульптор класицизму.

⁴⁷ Франциско Прадилла (1848–1921) – іспанський живописець історичного жанру. Одержав велику золоту медаль на Паризькій виставці 1878 р.

⁴⁸ І. М. Крамської (1837–1887) – російський живописець, один з засновників та керівників товариства пересувних художніх виставок.

⁴⁹ Косс – відомостей не знайдено.

⁵⁰ К. Я. Крижицький (1858–1911) – відомий пейза-

жист. Навчався в Київській рисувальній школі М. Мурашка та в Петербурзькій академії мистецтв.

⁵¹ Іохан Фрідріх Овербек (1789–1862) – німецький художник, графік-ілюстратор, автор релігійних картин. Один із лідерів братства художників-“назарейців”.

⁵² Г. І. Семирадський (1843–1902) – польський художник, життя і творчість якого були пов’язані з Росією. Академік Петербурзької академії мистецтв. Автор картин: “Грішниця”, “Фріна”, “Христос у Марфи і Марії” та ін.

⁵³ де-Лун – відомостей не знайдено.

⁵⁴ В. О. Котарбинський (1847–1921) – живописець переважно історичного жанру. Брав участь у розписах Володимирського собору в Києві.

⁵⁵ Ганс Гільдебрандт (1842–?) – шведський історик мистецтва.

SUMMARY

Artist Mykola Murashko's three diaries which have been preserved in the Kyiv National Art Museum archive are of great interest for a researcher. Each of them is special with its own way of expressing and manner of writing.

The first one dates from 1866–1898 and

starts with Ukrainian tales; next pages since page 35 contain notes on arts, which are published for the first time with keeping the artist original language and orthography. These notes include especially interesting references to the famous Kyiv painting school directed by Murashko.

КАРПО ТРОХИМЕНКО: СПОГАДИ ПРО КИЇВСЬКЕ ХУДОЖНЄ УЧИЛИЩЕ (ПУБЛІКАЦІЯ АРХІВНОГО ДОКУМЕНТА)

Оксана Сторчай

У 1986 р. було видано книгу «Карпо Трохименко: Художник про себе: автобіографія, творчі мандрівки; Спогади про художника; Статті¹, в якій достатньо повно висвітлено життєвий шлях і творчу біографію художника. Проте до цього видання не ввійшли його спогади про роки навчання в Київському художньому училищі, тому їх² публікація доповнить його.

Упродовж двох десятиліть (1901–1921) Київське художнє училище (далі – КХУ) залишалося одним із центрів мистецької освіти міста. З ним були пов'язані творчі біографії відомих художників – Х. Платонова, М. Пимоненка, І. Селезньова, В. Менка, Г. Дядченка, О. Мурашка, Ф. Кричевського, Ф. Красицького, М. Струнникова, М. Козика та ін., архітекторів – В. Ніколаєва, Б. Рикова, Е. Брадтмана, скульптора Ф. Балавенського.

КХУ було середнім художнім навчальним закладом, підпорядкованим Санкт-Петербурзькій академії мистецтв і мало три мистецькі відділення: живописне, скульптурне та архітектурне з програмою загальноосвітніх предметів, яка відповідає VI класам реальних училищ. Програма мала на меті дати своїм вихованцям середню загальну й художню освіту та підготувати їх до викладання рисунка й креслення, а найобдарованіших учнів – до вступу у Вище художнє училище при Академії мистецтв.

Учні поділялися на дві категорії – на студентів, що проходили обов'язково мистецькі й загальноосвітні курси, і на вільних слухачів, які відвідували художні класи й не користувалися ніякою грошовою допомогою від училища.

Курс загальноосвітніх дисциплін викладався на всіх відділеннях шість років, а на архітектурному відділенні – сім.

До програми загальноосвітнього відділення входили також спеціальні наукові предмети (викладалися в старших класах, починаючи з п'ятого): історія образотворчого і прикладного мистецтва, анатомія,

перспектива, проекційне креслення й ордери, методика рисунка й краснопису (чистописання), а для учнів архітектурного відділення – ще й початки нарисної геометрії, перспективне креслення й теорія тіней, зйомка планів з природи й нівелювання, будівельне мистецтво (матеріали й роботи), будівельне законодавство та складання кошторисів.

Заняття з мистецьких дисциплін поділялися на загальні й спеціальні. Загальні художні заняття були обов'язковими для всіх учнів і склалися з п'яти рисувальних класів: I і II класи – елементарний і орнаментний (малювання з таблиць, геометричних фігур, орнаментів і гіпсових масок); III клас – гіпсоголовний; IV клас – гіпсофігурний; V клас – натурний [Додаток 1].

Спеціальні художні заняття проводилися на трьох відділеннях: 1. Живописному: малярство олійними й акварельними фарбами; 2. Скульптурному: ліплення зі зразків і природи; 3. Архітектурному: архітектурне креслення, акварель, складання планів і проектування.

До КХУ приймалися всі охочі (не молодше ніж 12 років) за умови, що вони мали художні здібності, які перевірялися під час іспиту з рисунка.

Вступні іспити проводилися два рази на рік – у вересні й січні, а для вільних слухачів – упродовж усього навчального року за наявності місць у класах.

У загальноосвітні класи зараховували учнів, які закінчили двокласне сільське або однокласне міське училище (у перший клас без іспиту). Вихованців, що пройшли курс перших чотирьох класів середніх навчальних закладів, приймали у відповідні класи, але не вище п'ятого. Прохання подавалося на ім'я директора училища. До нього додавали свідоцтво про народження, посвідку на проживання, фотографічні картки, свідоцтво навчального закладу, в якому навчався раніше, плату за півроку.

Першим вступним іспитом був рисунок. Завдання були такі: в I-й клас – рисунок з геометричних тіл і нескладних орнаментів; у II-й клас – рисунок зі складних гіпсових орнаментів або масок і в III-й – рисунок гіпсових голів. Вище III класу (головного) приймалися учні тільки зі свідоцтвом інших рисувальних шкіл. Після успішного складання екзаменів з рисунка абітурієнти допускалися до іспитів із загальноосвітніх предметів.

Вихованці училища, які успішно закінчили повний курс з мистецьких, загальноосвітніх і спеціальних наукових предметів, одержували, із затвердженням Академії мистецтв, диплом на звання вчителя малювання й креслення в середніх навчальних закладах, атестат про закінчення курсу, а найталановитіші, за особливим посвідченням Ради училища, мали право вступу до Вищого художнього училища при Імператорській академії мистецтв. Випускники архітектурного відділення, крім цього, одержували звання помічника архітектора.

Викладали в КХУ (в роки навчання К. Трохименка) відомі архітектори, живописці і скульптори. Так, посаду директора училища обіймав академік архітектури В. Ніколаєв. Педагогами художніх класів були: класний художник 1-го ступеня з живопису І. Селезньов; художник 2-го ступеня з архітектури І. Ніколаєв; художник В. Менк; класний художник з архітектури Е. Брадтман, художник з архітектури В. Риков; учитель рисунка Ф. Балавенський; класний художник 3-го ступеня з живопису Г. Дядченко; неklasний художник з живопису І. Макушенко; вчителі рисунка Г. Франковська, О. Натансон. Учителями спеціальних наукових предметів були: заслужений професор П. Морозов (анатомія), класний художник 2-го ступеня з архітектури І. Ніколаєв (перспектива), Б. Іконников (історія мистецтва), цивільний інженер В. Листовничий (будівельні мистецтва) та викладачі загальноосвітніх предметів.

З перших років існування в училищі працювала бібліотека, в якій зберігалася значна кількість примірників англійського художнього журналу "The Studio". Петербурзька академія мистецтв з 1901 р. надсилала до

КХУ гіпсові моделі та рисунки й етюди вихованців Вищого художнього училища при Академії мистецтв, художні видання для бібліотеки. Приміром, з Академії мистецтв КХУ отримало гіпсові зліпки, переважно з античної пластики та архітектури. Це: 1. Маски – Лаокоона, Ніобеї, дочки Ніобеї, Діани, Антіноя, Флори, Дискобола, Старого (роботи Мікеланджело); 2. Бюсти – Флори, Венери Мілоської, Юпітера Олімпійського, Люція Вер, Олександра Македонського, Юнони (Гери), Антіноя, Венери Медічі, дочки Ніобеї, Сенеки, Афіни, Флори, Георгія (роботи Донателло), Гомера, Мілона Кротонського, Давида (роботи Мікеланджело), Аякса; 3. Фігури – Венери Мілоської, Германіка, Венери Медічі, Бахуса і Амура, торс Лаокоона, борця (торс), Дискобола, Антіноя, Апоксіоменоса (гладіатор), Мюнхенський торс, Аполлона Бельведерського; 4. "Частини тіла" – жіноча спина (з натури); 5. Кисті рук – чоловіча (з натури), Вольтера, жіноча (з натури), дитяча, кисть роботи Мікеланджело; 6. З "Анатомії" – нога й рука у витягнутому положенні, кисть руки, стопа (усі попередньо зазначені роботи – Залемана), анатомічна фігура (роботи Гудона); 7. Коні, роботи барона Клодта – кінська голова, сільська кляча, кінь і лоша, скульптурна група Аничкового мосту; 8. Стопи ("слідки") – борця, старого, жіноча, Венери, Геркулеса (ліва і права); 9. Капітелі – дорична, іонійська, коринфська, мавританська, тосканська.

До бібліотеки КХУ поступили такі художні видання: "Альбом рисунков Князя Г. Г. Гагарина, етнографического и историко-бытового содержания", "3-й сборник серии рисунков византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры Князя Г. Г. Гагарина", сім випусків "Памятники древнерусского зодчества", "Ежегодник Общества Архитекторов-Художников" за 1906–1912 р.; рисунки, креслення, "тушевки", акварелі вихованців Вищого художнього училища при Академії мистецтв, переважно архітектурного відділення – зображення орнаментів, капітелей, розрізів і перспектив храмів, портиків, фасадів. КХУ придбало також журнал "Зодчий" за 1874–1912 рр.³

“КИЇВСЬКЕ ХУДОЖНЄ УЧИЛИЩЕ” (СПОГАДИ)

Карпо Трохименко

Здається мені, що я прибув до Києва в 1899 році. Тоді ще існувала “рисувальна школа Мурашка”. Серед живописців-ремісників про неї було багато розмов, деякі з них відвідували цю школу і не без успіху. З двома такими мені <довелося> часто стикатися по тій майстерні, в якій я працював. Це були: Абрам Маневич та Б. Владимирський⁴. Перший користувався популярністю тим, що добре малював постаті турків на вивісках тютюнових магазинів. А другий – Б. Владимирський – майстерно малював на вивісках жінок у модних платтях для модних майстерень та магазинів. <Це> було минулим в їх діяльності, бо на той час, коли я приїхав до Києва, Маневич малював досить ефективно виключно пейзажі на спинках ліжок фабрики Еля Зайса на Подолі. А другий уже малював портрети з натури і по фото. У всякому разі ці живописці вже були на становищі художників. Мене тільки дивувала манера портретного живопису Владимирського, яка багато де в чому відрізнялася від того технічного прийому, який побутував у майстерні, а сам живопис мазками, мені пояснили, це саме художній живопис. Маневич писав етюди пейзажів з натури і дещо виставляв на продаж в антикварних магазинах.

Молоді живописці, що працювали разом в майстерні, мріяли поступити в школу Мурашка і навіть пробували писати етюди пейзажів з натури і робили вправи з тушування тонів олівцем.

Раптом школа Мурашка закрилася і в 1900 році, здається, відкрилися “Київські рисувальні класи” на Софіївській вулиці. Можливо, це було рівнобіжно зі школою Мурашка.

Через рік відкрилася Київська художня школа на Сінному базарі в чотириповерховому будинку і (згодом) зайняла весь будинок. Казали, що вона відкрилася на базі “Київських рисувальних класів” на Софіївській вулиці.

Здається, я вступив до школи в 1902 році⁵.

Це була школа іншого типу, ніж школа Мурашка. Тут було зразу відкрито три відділення: архітектурне, живописне й скульптурне. Архітектурне відділення готувало помічників архітектора, живописне і скульптурне давали право викладати малювання в середніх школах. Рівнобіжно відкрилися й загальноосвітні класи, програма яких була приурочена до школи класів з реального училища, з більшим навантаженням математики для архітектурного відділення. Ось чому до школи був великий вплив учнів. Частина з них була невдахами в інших школах, і вони переходили до художньої школи, щоб закінчити загальноосвітній цикл. А в школі цикл загальноосвітніх дисциплін був самостійним, незалежним від перебування <учня> в тому або іншому класі з фахових дисциплін. Можна було бути в першому класі чи в початковому з фахових дисциплін, а в шостому – із загальноосвітніх і навпаки. З цього боку це була чудова система. Вступ до школи чи до будь-якого класу не обмежувався віком. Можна було побачити поруч з хлопцями дванадцяти років бородача років під тридцять. Можна було відвідувати тільки вечірні класи з рисунка. Цю можливість використовували живописці-ремісники, які ввечері були вільні від роботи в майстернях. Я пам’ятаю одного столяра – молодого хлопця, який <добре> komponував сюжетні картини. Таким чином, склад учнів був різноманітний за віком і за освітньою підготовкою. Наприклад, я вступив до школи в початковий клас гіпсових геометричних фігур і в перший клас загальноосвітнього відділення тоді, як мені вже було сімнадцять років. І поруч зі мною в класі загальноосвітніх дисциплін були хлопці і по дванадцять років, а може й по десять. Ця нерівність у віці і в знаннях спершу відбивалася на самопочутті, а потім <усе> вирівнювалося потроху і входило в норму.

Поряд із дійсними учнями багато було й вільнослухачів, які не проходили загальноосвітніх дисциплін. Це були або ті, що вже

закінчили якусь середню школу, або ремісники.

У перші роки свого існування училище було “на самоокупаємості”, себто жило на кошти, які поступали від учнів як платня за право навчатися. Не пам’ятаю, скільки платили вільні слухачі, а учні платили по сто карбованців на рік⁶. Здібні учні з бідніших звільнялися від платні за навчання.

Приймали в училище різних людей, усіх, хто бажав учитись, ради бюджету школи, але ставка в основному була на талановитих учнів, яких не тільки звільняли від платні, але й допомагали матеріально. Наприклад, до училища вступив молодий хлопець з с. Вишеньок Євген Потчибій [Євген Федотович. – О. С.], який виявився дуже талановитим. Йому училище надало приміщення для житла, знайшли йому добрих людей меценатів із заможних людей м. Києва, які йому допомагали матеріально й турбувалися про його культурний розвиток. На превеликий жаль, Потчибій не виправдав тих надій, які на нього покладалися. Потім я про це ще розкажу.

Програма з фахових дисциплін у школі

Програма училища в своїй структурі трохи відрізнялася від прогресу сучасних художніх шкіл, я маю на увазі художню десятирічку. У художній десятирічці рисунок, живопис і композиція викладаються рівнозначно, тоді як у художньому училищі живопис починався, коли учні з рисунку переходили в головний клас. Таким чином, вивчення форми в рисунку йшло попереду вивчення її в живопису. Особливо різниця була в побудові навчання, в худ. училищі загальноосвітні дисципліни йшли зовсім окремо від спеціально-художніх.

I-й випуск учнів

Перший випуск училище зробило, здається, в 1910 році. Випуск штучно затягувався через те, що хотіли якнайкраще підготувати учнів для вступу в Академію, а по-друге, зібрати велику групу випускників, рекомендованих до вступу в Академію мистецтв без екзаменів. За весь час існування училища це був випуск, справді, найбільш ефективним, до нього увійшло дванадцять учнів. Серед них були: Мітурич, Носко, Щербина, Подушко, Черкаський, Шелест,

Покаржевський, Новиков, Міляєв, Сниткін, Іванюта, я, та ще дехто, я уже позабував їх. Не всі дотягли до кінця, не всі закінчили Академію, а головне, що дехто з талановитих людей залишив її з різних причин. Основна причина полягала в тому, що вони переоцінили свої сили й можливості на творчому шляху. Як наприклад, Щербинка Іван, який з другого року навчання залишив Академію і, не <реалізувавши> себе, помер від тифу в 1919 році в м. Ржищеві на Київщині. А талановитий був хлопець. Можливо, причиною було те, що його захвалили в Академії.

Яка ж доля спіткала інших? Мітурич, найбільш, може, талановитий з групи, захопився новими течіями і <паралельно> з навчанням в Академії брав уроки “рельєфного живопису” в Татліна. З нього не вийшло живописця, <він став> відомим рисувальником пером. Він багато ілюстрував в журналах і книгах. Викладав рисунок у Московському <училищі живопису, скульптури і архітектури>.

За час перебування в Київському художньому училищі перед моїми очима пройшло багато талановитих людей і особливо талановитих в композиції картин. Такі, наприклад, як Чайковський, Ксанфопуло, Ліщенко, Мотора, Судомора та багато інших, прізвища яких не пам’ятаю. Але де вони подівалися – не відомо.

Основні кадри училища були звичайно бувші учні школи Мурашка. Багато з них поїхало до Кракова, Мюнхена та Парижа. Наприклад, Маневич та Владимирський поїхали навчатися до Мюнхена. Скульптор Архипов та Кавалерідзе – до Парижа.

Щоосені після літніх канікул улаштовувалися виставки літніх робіт. Це були переважно пейзажі. Особливо в пам’яті в мене залишилися пейзажні етюди учнів уже дорослих – Семенка, Ільченка. Семенко <був> з околиць Лубен на Полтавщині, а Ільченко – з околиць Конотопа на Чернігівщині.

Програма в училищі була суто академічною. Тобто вона будувалася до останнього натурального класу на античних зразках, спершу орнаменту, потім маски, голів, постатей, гіпсових копій з античних оригіналів.

Поруч із цим існували й інші ідеї, які йшли

із заходу – про живу школу, яка базувалася б виключно на природі. Особливою популярністю в молоді тоді користувалися досягнення імпресіонізму. Серед деяких учнів було незадоволення постановкою навчання в училищі. Це активно виявилось під час революційних подій 1905 року.

Потрібно сказати про метод викладання фахових дисциплін в училищі. Його можна охарактеризувати як пасивний метод. Він полягав у тому, що викладач робив "постановку" завдання, без пояснення її суті, а учні пасивно списували, або зрисовували модель. У молодших класах викладач з'являвся приблизно через день, а в старших – через два, або три, а в натурному – раз на тиждень, обходив усіх учнів, робив вказівки, і цим справа викладання обмежувалася.

Як постановки завдань, так і оцінювання поточних завдань, а вони були щомісячні, проводилися в недільні дні, без учнів. Після оцінок або екзаменів був "великий день". Усі роботи були виставлені на цілий день для огляду, і ми мали можливість ознайомитися з роботами всіх трьох відділень школи і їх оцінками та й з прізвищами учнів.

Для характеристики методу викладання я наведу такий приклад, який у мене залишився в пам'яті. Якось було вивішено оголошення про те, що для класу геометричних фігур дано завдання з композиції "Фриз з геометричного орнаменту". Я тільки починав навчання. Я ще не знав, що таке фриз, і що орнамент буває геометричний і рослинний. Про це я спитав когось з учнів, мені пояснили. Я трохи зрозумів. Цей випадок ніколи не виходив у мене з голови, як щось неможливе й ненормальне. А викладала тоді спритна така жінка Гусева. Коли я сам почав викладати, я зрозумів усю ненормальність постановки методу навчання. Бо коли я ставив перед учнями таке завдання перший раз, то я пояснював їм і показував у зразках, що таке орнамент, і що орнамент має свої властиві йому закони побудови, що в ньому повторюються в певній ритмічності форми, що в основі побудови орнаменту, а тим більше фриза, лежить геометрична схема. Такий усний урок необхідний, він раз <i>назавжди</i>, визначає закономірність в побудові орнаменту і залишається в пам'яті,

органічно втілюючись у всю творчість учня, студента, художника.

Потім, коли я сам почав викладати в "нормальній вечірній школі" на педагогічних курсах при Академії мистецтв і коли мені доводилося складати програму з малювання в рисунках і живопису для середньої школи й писати до неї методичні пояснення, для мене стали ясні всі негативні сторони викладання в тій школі, в якій я вчився, як у середній, так і у вищій (Академії мистецтв).

Багато ще недоліків є в сучасній середній і вищій художній школах у методі викладання і структурі побудови навчального процесу. До найбільших недоліків відноситься зараз "уровнілка".

Десь близько 1903 року в училище влилася група учнів натурного класу з Пензенського училища. Ця група відрізнялася тим, що більш широко й сміливо писала. Учні з цієї групи були й на архітектурному відділенні. Вони були всі революційно настроєні. Це проявилось в тому, що вони критично підходили до методики викладання, а пізніше, в 1905 році, вони очолили й готували <революційний> виступ в училищі на чолі з учнем архітектурного відділення Транцевим. Серед цих учнів, досить дорослих людей, був А. Лентулов, потім відомий Московський художник сезанського напрямку. Ця група вчинила бунт у Пензенському училищі і внаслідок цього опинилася в Києві. Училище давало право вчитися малюванню не тільки по закінченні училища, але й після здачі якогось мінімуму на звання вчителя. Ось чому багато талановитих учнів пішло вчителювати, як наприклад Мотора, Тимошук та ін. Деякі (Козик та інші) пішли потім вчитися в Московську школу живопису і зодчества.

Адміністрація й викладачі училища

Адміністрація училища складалася тільки з директора, архітектора В. М. Ніколаєва, зав. канцелярією (він же й бухгалтер, господарник) – В. Монастирського, "класної дами" Л. О. Дороницької та двох наглядачів, з яких один зі своєю дружиною тримав сякий-такий буфет з чаєм і "жуликами". Я забув, як його було звати. Але в нього можна було взяти з пару "жуликів" у борг.

Учні носили форму і за їхньою поведін-

кою вечорами слідкували ці два наглядачі. Учні жили по приватних квартирах, половина з них були приїжджі.

Директор В. Николаєв, як і його помічник Монастирський, були людьми добрими, лагідними. Викладачами були такі художники й архітектори, як І. Ф. Селезньов, М. К. Пимоненко, В. К. Менк, Г. К. Дядченко, О. О. Мурашко (молодший), І. <С.> Макушенко, Н. І. Новицька, <Г. І.> Франковська, <О.> Гусева, Л. <О.> Дороницька. Тут слід згадати добрим словом Лідію Олександрівну Дороницьку. Вона, певно, вчилася в школі Мурашка. Викладала спершу на молодших курсах, а потім цілком перейшла на посаду класної наглядачки. Їх було дві, ще одна по прізвищу Шлейфер. Ця Шлейфер, сестра Київського банкіра й дочка архітектора, мала на Підвальной вулиці ще й “кабінет Рентгена”. Л. О. Дороницька була доброю людиною, вона допомагала бідним (а їх було багато) всім, чим могла – порадами, діставала заробітки й талони на безплатні обіди в їдальнях якогось “благотворительного общества”, я вже забув якого, де головою була дружина командира корпусу Шаврина. Це я пам’ятаю.

Не дивлячись на те, що вона займала таку грізну посаду, мусила ще слідкувати за порядком в школі, до неї всі ставилися особливо <доброзичливо>. Вона – дочка священника Херсонського полку. Брат її, мабуть, старший, уже в революцію в 1918 році був архієреєм і правив службу в Софійському соборі українською мовою. Вона дуже бідувала в кінці двадцятих років, і в мене досі совість нечиста, що я тоді не міг допомогти їй як слід.

У натурних класах викладали: Селезньов, Менк, Пимоненко, Мурашко.

Найбільшим авторитетом серед учнів користувався художник Іван Селезньов, хоч він не писав картин, як Пимоненко, не брав участі на виставках. Але всі знали, що він закінчив Академію із закордонною командировкою аскетичною картиною “Вечір в Помпеї”. Можливо, що <причина> цьому <була> його зовнішність. Пимоненко писав картини, і на кожній пересувній виставці можна було побачити його лагідно виконану картину. З його картин, які я зустрів на виставці,

найбільш сподобались мені: “Привада”, “Козаки на війну” та “Побачення козака з дівчиною в місячну ніч”.

Найбільш демократично поведився з учнями Г. К. Дядченко. Він викладав у головних [гіпсоголовний. – О. С.] класах, писав разом з учнями. Правда, його манера й технічний прийом письма були мало зрозумілі нам, але своїм прикладом він розкривав таємниці живописної майстерності, і це на нас позитивно впливало. Про Дядченка ходило багато всяких легенд, як про художника і про людину. Нам подобалися його ескізи на біблійні теми, виконані аквареллю в Академії мистецтв, щось у нього було від Іванова.

В останні роки <мого> навчання (1909–1910 рр.) в училищі з’явився О. О. Мурашко. Ми всі його вже добре знали як художника найбільш молодого, свіжого й талановитого живописця. Правда, робіт його ми мало знали і бачили, а скоріше, чули про них. Ми до нього <ставилися> з повною повагою. Він, хоч і був трохи косноязычний, однак багато з нами розмовляв про мистецтво, і ми його поважали. Він правильно розбирався і в наших роботах з живопису.

Пізніше він вийшов зі складу училища і заснував свою власну студію в будинку Гінзбурга на Інститутській вулиці.

Викладалися спеціальні теоретичні дисципліни, такі, як історія мистецтва, анатомія та перспектива. Найбільш мені подобалися лекції з пластичної анатомії, які читав досвідчений професор з Університету Морозов.

Для загального культурного розвитку учнів мало значення існування загальноосвітнього відділу. Треба сказати, що більшість викладачів були досвідченими педагогами, і серед них навіть були професори, як професор історії М. В. Довнар-Запольський. Чудово викладав географію Кистяковський. Фізику – доцент політехнічного Інституту Кукуласко та ін. Одні з них були вимогливі й сердиті, як викладач А. П. Васильєв, а інші теж вимогливі, але добрі. Усі вони залишили хороший слід в моїй пам’яті. У всякому разі ми їм багато в чому зобов’язані, ми, що прийшли в середню школу з лав сільської церковно-приходської школи.

В училищі була бібліотека. З питань мис-

тецтва небагато було там книжок, зате було багато комплектів англійського художнього журналу "The Studio"⁷, який задовольняв наші естетичні вимоги, потреби. Але вимоги в нас були більші, і ми користувалися книжковим фондом найбільшої тоді бібліотеки в Києві – "Київської публічної", яка містилася там, де зараз бібліотека КПРС.

Якраз в цей час відкрився в Києві художньо-промисловий музей (теперішній музей українського мистецтва). Звичайно, що там мало тоді було картин, але ми з охотою відвідували його. Там було багато чудових зразків українського народного мистецтва. Щороку відбувалися пересувні виставки "Т-ва пересувних виставок", де ми могли бачити твори Рєпіна і Сурикова і багато інших.

У Києві існував ще приватний закритий музей Західноєвропейського мистецтва Б. <І. Ханенко>. Про нього я багато чув. Дехто з учнів побував там. Але для цього потрібна була рекомендація. Так я в ньому й не побував. Ще був музей в Духовній Академії, переважно ікон, але теж був закритий для сторонніх. Затє існував уже Володимирський собор в Києві з живописом В. Васнецова, Нестерова, Котарбінського, Сведомського і деякими декоративно-орнаментальними композиціями М. Врубеля. Туди ми часто ходили. Це не були ікони в звичайному розумінні, це були хоч і умовні до деякої міри, але реалістичні образи з біблійної історії та з історії Київської Русі. Особливо нас дивував живопис Нестерова своїм перламутровим колоритом, чого ми не могли побачити ні в одному музеї, ні на одній виставці.

Так само нас дивував перламутровий колорит живопису Врубеля в його картині "Зішестя святого духа на Апостолів" в Кирилівській церкві та майстерність його образів в іконописі цієї ж церкви.

Це захоплення Нестеровим і Врубелем негативно відбилосся на долі деяких талановитих юнаків, які почали наслідувати цим художникам, перевчилися і далі, на жаль, не пішли. Я вже згадував братів Шавріних, про Щербину, та й інші були, як Золотов, Шатов і т. д. Тоді закінчився розпис Великої церкви в Лаврі, виконаний академіком Верещагіним. Але це був розпис неоригіналь-

ний, і тому він не мав на нас ніякого впливу, і ми ним мало цікавилися. При нас закінчувався розпис Трапезної церкви в Лаврі, збудованої Щусєвим, його основний проект розпису відрізнявся від розпису Володимирського собору своїм модернізмом, особливо в орнаменті. Але загальний колорит тут був цікавий – сіро-перламутровий із золотом. Тут працював дехто з наших учнів з бувших учнів Лаврської іконописної школи, такі, як Коновалюк, Судомора, Золотов, помічниками в Іжакевича та Лакова. Іжакевичу належав проект і виконання власне церкви, а Трапезна виконувалася за проектом Щусєва Лаковим і Поповим.

Який був соціальний склад учнів училища, які політичні настрої були серед них?

Я вже казав, що великий прошарок учнів був із ремісників-живописців, з молодих хлопців, які вступили в науку до живописних майстерень, а потім багато з них перейшло до художнього училища, <такі> як Козик. Були хлопці просто з села, як отой Потчбій, Каліберда з Борисполя, Манюра – з Кролевця і т. п. Був революційно настроєний Сигаль, який закінчив Київську духовну бурсу. Були й партійці С. Д. <як-от> Грицько Варава з Канєва. Цей Г. Варава був, з одного боку, пов'язаний з партійними групами в Києві, а з другого, – організував для нас проведення пропагандистської роботи серед робітників та селян. Це він організував гурток соціалістичної молоді, в завдання якого входило розповсюджувати революційну й художню літературу на українській мові, переважно серед робітників і селян. Я теж брав участь у цьому гуртку. Козик, Сигаль та Манюра були пов'язані з революційними гуртками Чернігівщини. Я працював на Київщині.

Варава сам був із Канєва і ось одного разу, в 1904 році, ми відвідали за його проведом могилу Шевченка в Канєві. Там зустрілися з місцевими політичними гуртками соціал-демократів. Познайомилися з молодшим братом Гр. Варави – Ол. Варавою, який тоді закінчував повітове училище. Пізніше він виступав як поет під псевдонімом Олекса Кобець, переважно на теми кооперативні. Він працював у видавництві "Дніпросоюзу".

Для зручності в одержанні літератури товаришами і партійними робітниками ми з Варавою один час жили в мебльованих кімнатах на Жиллянській вулиці. У справі розповсюдження, а головне – одержання літератури, до нас не раз заходив для відповідних інструкцій В. Винниченко.

Для характеристики революційної діяльності декого з товаришів я тут розповім...

Після поразки революції 1905 року революційна робота не <припинялася> серед населення. В окремих районах готувалося збройне повстання. Один із наших тов. Сонань одержав ящик зброї для <передачі> його на Чернігівщину. Ми жили з ним на Воздвиженській вул. на другому поверсі у квартирі столяра, майстерня, якого містилася на першому поверсі.

У цей час я одержав два мішки літератури. Один – з літературою К. Лібкнехта “Павуки та мухи”, а другий – “Цар-голод”, які я помістив у себе в кімнаті під ліжком. Сонань займав з товаришем другу кімнату. В годину ночі хтось енергійно постукав у двері. Я ще не спав, і так, як моя кімната була по коридору першою, я вийшов і відчинив двері і, на жах, побачив перед собою чотирьох здоровенних жандармів зі <зброєю>. Вони зайшли, залишили біля мене вартового, а самі пішли далі. Обшукали всю квартиру, а потім зайшли до мене в кімнату, все перевернули. Брошури витрясли з мішків і нічого не знайшли, пішли собі. Я не міг собі зразу второпати щодо обшуку, на брошури не звернули ніякої уваги. Аж потім виявилося, що Сонань одержав ящик зброї, але заховав його десь у кутку майстерні господаря, присипавши стружками.

Майже третина учнів, переважно живописного відділення, була малозабезпеченою. Ті, хто щось умів робити як живописці, або підмайстром живописців, підробляли по trochu по живописних майстернях м. Києва. Дехто підробляв уроками малювання в приватних осіб. Особлива надія в таких була на літні канікули, які продовжувалися від Пасхи до 1-го вересня – більше чотирьох місяців. Тоді можна було підзаробити на всю зиму на альфрейних роботах, по розпису церковних стін, а то й, у крайньому разі, малярями. У таких випадках я на перших порах був

підручним у М. Козика, який був старший за мене і вправно вже малював картини (звичайно копії), особливо на стінах великого розміру. Першу таку роботу з ним ми виконали в 1904 році в селі Бородаївці Верхньодніпровського повіту на Катеринославщині. Це велике й красиве село на березі Дніпра, і люди, яких я там зустрічав, на все життя залишили згадку про себе. У майбутньому році ми виконували з тим же Козиком у великій кількості, під керівництвом художника Крушевського, розпис в селі Пустовойтове та в селі Глобино Кременчуцького повіту на Полтавщині. Залишилося в пам'яті те, що ми виїжджали із Глобино. Але це було під час Всеросійського залізничного страйку. Ми <встигли> на останній поїзд, що йшов з Ромен до Кременчука. А нам потрібно було на ст. Ромадан. Ми приїхали в Кременчук і тут сіли на пароплав та й доїхали до Києва. У Києві застали революцію в повному розвороті.

Я вже говорив, що багато було талановитої молоді, але де вона поділася – невідомо. Наприклад, був такий талановитий юнак, носив гімназійну форму, сам десь із Чернігівщини, на прізвище Довгалевський. Щомісяця він подавав цікаві композиції на історичні й... [текст не зберігся. – О. С.] теми, виконані в... [текст не зберігся. – О. С.]

Творчою фантазією володів і Є. П. Мотора. Він уже пенсіонер, живе в Харкові. Я не так давно відвідав його і бачив ті ескізи композицій, які він виконував ще в училищі. Я пожалкував, що він залишив учитися і пішов учитися малюванню в Російське реальне училище. Я при зустрічі мав про це з ним розмову... [текст не зберігся. – О. С.]. Він теж висловив жаль з приводу цього. З цього боку <я> високо ставив його здібності.

Я вже казав, що серед учнів школи були й такі, що <здобули> середню освіту. До таких відносився й Кавалерідзе. Частина учнів була з Миргородської художньо-промислової школи.

Художня школа давала закінчену художньо-середню освіту. Для <винятково> талановитої молоді цієї освіти було достатньо для того, щоб вона могла розгорнути на цій базі свою творчу діяльність. До таких <винятково> здібних людей <належав>

А. Петрицький, який виявив себе талановитим майстром театральних постановок. Таким був І. К. Єлова, який <дуже добре> оволодів формою в рисунку, і потім талановито показав себе в декоративному оформленні народних свят. Але талант <І.> К. Єлови іншого порядку, з нахилом до аналізу форми. Він потім виявив себе здібним педагогом. Але міг би писати реалістичні картини, а тому потрібно було б продовжити науку свою в цьому напрямку.

Зі скульпторів вийшли з школи: Архипенко, який, правда, удосконалював себе у формалістичному напрямку вже в Парижі, Кавалерідзе, Сниткін. Можна пожалкувати, що Сниткін покинув Академію з першого ж курсу.

Було два талановитих брати Шаврини, яким вдавалася композиція картин у стилі Нестерова і Васнецова. На жаль, далі вони не вчилися і так нічого й не зробили. У Києві... [текст не зберігся. – О. С.] одного з цих братів, старшого, взяв під свою опіку. Але, крім копій з Врубеля і Нестерова, він нічого не зробив.

Одним словом, багато було талановитої молоді, але нікому було нею керувати, направляти, не було коштів. Десь вони так і розгубилися. Одних халтура засмоктала, інші не <витримали> бідування – пішли учителями малювання і там десь у провінції загубилися, а деякі талановиті, дійсно, переоцінили себе і не змогли <витримати> конкуренції на художньому ринку й поступово зійшли зі сцени.

Під кінець я мушу сказати, що шлях художника – це важкий шлях, особливо він був важкий до революції. Важкий він тим, що потрібно було здобути собі на художньому ринку <визнання>, щоб своєю творчістю заробляти гроші. Досить сказати, що до 1912 року я заробляв гроші на навчання виключно халтурою, цебто ремісничою своєю вмільстю, яка оплачувалася дешево, і це займало дуже багато часу. Досить сказати, що всі канікули були цим зайняті, і я завжди із зазіханням дивився на тих товаришів, які восени привозили цікаві літні етюди, переважно пейзажі. Я заздрих Покаржевському, який шоліта їздив то на Урал, то на Волгу, то в Крим, то в Середню Азію на етюди. Я етюди почав писати в 1912 році –

це трапилося випадково. Я поїхав на Полтавщину, щоб узяти й відправити в Барнаул своє виробниче майно, де була взята робота на літо по розпису церкви. Несподівано я одержав телеграму про те, що робота переноситься на <наступний> рік. Мені нічого не залишалось робити, як взятися писати етюди, що я і зробив.

Восени я привіз їх, дещо виставив в Академії на виставці, дещо продав, і я несподівано для себе виявив, що можна заробляти й жити з мистецтва. Я й почав цим займатися щороку, і <мав> уже постійних покупців. Завелися гроші, і я вже почав думати про майбутню творчу діяльність. Потрібно сказати, що 80 % художників, що закінчували Академію, пішли вчителями малювання через те, що не змогли ще в Академії створити собі відповідних умов для майбутньої творчої роботи, хоч це були й талановиті люди. Ось чому в Академії можна було зустріти студентів із солідними бородами років по 30–31, а то й 40, які сиділи там для того, щоб здобути собі на виставках відомість художників.

Української художньої літератури теж не було в Київських бібліотеках, а через те така бібліотека була у нас на руках, якою і користувалися учні. Книги для цієї бібліотеки ми одержували від Єфремова, з його квартири на вул. Гоголя.

Події 1905 року торкнулися й училища. У моїй пам'яті не залишилося вже подробиць цих подій. Я тільки пам'ятаю, що загальними зборами учнів була подана вимога до адміністрації про звільнення деяких педагогів і про зміну статуту й програми училища. На знак протесту Директор разом з колективом педагогів залишив училище. Тоді учнями був запрошений керувати училищем художник Світославський, який <залюбки> погодився. Два тижні сам один зі старшими учнями, а головне з революційним комітетом <на чолі> з Транцевим, керував навчальним процесом на засадах комуні, самообслуговування, бо грошей теж не було ні на натуру, ні на що інше. Потім повернувся до влади старий директор, і всі педагоги і училище почали працювати по-старому. Багато учнів було звільнено з училища. Тоді вони найняли приміщення на

Житомирській вулиці. Запросили керівником студії Світославського і там працювали. До них приєдналося чимало інших, які були не задоволені постановкою навчання в училищі. Постраждали тут був і Євген Потчибій – мій старий приятель, з яким ми разом поступили до школи. Він був виключений зі школи за активну участь в “бунті” проти адміністрації школи. На особі цього Потчибія варто зупинитися окремо. Це була всебічно обдарована людина не тільки в галузі образотворчого мистецтва, а в мистецтві особливо. Я пам’ятаю, як у головному класі після <належних> лекцій з рисунка, дозволялося ще працювати й самостійно над портретами голів, так званим начерком по одній годині щодня. То оцей Є. Потчибій робив чудеса. Він за годину рисував дуже схожий портрет вугіллям та крейдою на сірому папері. Сюди збігалися дивитися і учні старших, натурних класів як на феноменальне явище. Але, на жаль, цей самий Потчибій виявляв неабиякі здібності і в інших видах мистецтва. Він був хорошим декламатором літературних творів, особливо добре він читав байку Глібова “Вовк та ягня”. Він знав безліч смішних анекдотів і був завжди бажаним гостем на всяких товариських і сімейних вечірках.

У нього потім виявилися й неабиякі музичні здібності вже в Петербурзі. Якось ми з ним були в народному домі на опері “Борис Годунов” з участю Шаляпіна. То він потім напам’ять міг імітувати оркестр і арії Шаляпіна з цієї опери. Коли б Ви, скажімо, не бачили, що це Потчибій, то сказали б, що це співак Шаляпін. Якось в Академії мистецтв був благодійний концерт на користь каси взаємодопомоги студентів. На цьому концерті виступала знаменита італійська співачка Ліна Кавальєрі⁸, яка на той час була на гастролях у Петербурзі. Потчибій, не знаючи італійської мови, так потім ловко імітував спів Кавальєрі, що треба було тільки дивуватись, як це можна зробити. Це й погубило Потчибія як художника. Він і в Академії був званим гостем на всіх родинях, хрестинах, іменинах, весіллях і т.п., а працювати ніколи було, так поступово Потчибій і з’їхав ні на ніщо. Не став ні артистом, а втім, міг у цій галузі зробити собі кар’єру, <a> ні художником. А сталося <це> ще

через те, що всі захоплювалися його талантом, а ніхто не взяв на себе обов’язку ближче підійти до нього і як слід направити його, виховати його. У перші роки перебування в училищі ним зацікавився й дехто з української заможної інтелігенції. Були надані мені і йому постійні комфортабельні вхідні вільні місця в театр Карпенка-Карого, Садовського і Саксаганського, які тоді перебували в Києві. Ось з цього й почалося в Потчибія захоплення “трагедійним дійством”. З нього вийшов би непоганий трагік або комедійний артист, якби він почав серйозно працювати в цьому напрямку, а так він розмінявся, а головне – почав пити.

Певний час я в Петербурзі мав окрему квартиру з двох кімнат і кухні. Я вирішив запросити до себе на квартиру Потчибія з тією метою, щоб спробувати вплинути на нього, щоб виправити його. Він у мене прожив рік і жодного разу вдома не ночував. Ніякі уговори, докази, лайки не допомагали. Він усе сприймав жартома, ні на що серйозно не реагував. Я побачив, що з нього нічого не вийде і розійшовся з ним.

Якось ми були на сімейному святі в художника (студента) Г. Савицького. Там була й дружина Потчибія, яка приїхала з дочкою із Одеси. Звичайно, що Потчибій усіх гостей там веселив, і його дружина сміялася. Я спитав її, чим подобається виступ її чоловіка? Вона відповіла: “А чому ж ні. Це ж весело”. Я їй сказав, що колись вона заплаче. Я їй пояснив в чому справа. Вона мені не повірила. І уже в 1919 році, коли ми зустрілися з нею в Києві, вона пригадала те, що я їй казав, і сказала, що я був дійсно правий стосовно її чоловіка.

Я не можу не сказати про те, які це були добрі і благородні люди – мої колишні вчителі й адміністратори. Я пригадую мої перші кроки в художньому училищі. Це вступні екзамени із загальноосвітніх дисциплін. Я прийшов складати іспит з арифметики в педагога М. В. Прокоповича, з виду хитруватого. Я повинен був розв’язати саму простеньку задачу на складання та віднімання дробів. Я писав, писав на дошці, нарешті чую за спиною сміх Прокоповича, який потім повернув мене до себе і сказав, що, як видно, я ще дробів не розумію і відіслав мене додому.

Таке саме трапилося і з екзаменом з російської мови, а власне, з граматики. Я повинен був розібрати “предложение” однієї фрази, сказаної Ростовим з “Війни і миру” Толстого. Я й сяк і так. “Подлежащее” і “сказуемое” визначив, а далі заплутався. Учитель А. П. Васильєв теж послав мене додому. Блискуче я здав екзамен з таких дисциплін, як закон божий, історія, географія. Після екзаменів <я> зустрів Прокоповича, а потім і Васильєва і спитав у них про екзамени з їхніх дисциплін. Васильєв пригадав, розсміявся і сказав, що я вже доросла людина і що надія є, що я <вивчу> те, чого я ще не знаю. Те ж саме майже сказав і Прокопович. <Згодом> у них я дійсно вчився на п’ятірки.

А ось розповідь про директора В. М. Николаєва. У 1908 році я з групою учнів працював по розпису церкви на Шведській могилі в Полтаві. У 1909 році повинні були святкувати двохсотлітній ювілей Полтавської баталії. Працював зі мною і досить обдарований учень В. Арндт. Там само працював над іконописом відомий на Полтавщині різьбяр Єфименко. Якимось той різьбяр попросив Арндта намалювати йому ескіз блюда, яке йому замовило Полтавське земство для піднесення під час свят царю хліб-сіть. Арндт сприйняв це за жарт і намалював оголений зад і написав кругом “хліб-сіть царю-батюшке”. У присутності всіх нас це було показано Єфименкові. Він подякував, але сказав, що звичайно цього різати не можна і попросив собі на пам’ять малюнок. Арндт віддав. Це було взимку 1908 року. На початку літа ми роз’їхались по домах, а Арндт залишився з Єфименком під Полтавою на якійсь додатковій роботі. Узимку 1909 року приїжджає до мене в Київ батько Арндта і розповідає, що Арндта засуджено на три роки каторги і що він чекає в Полтавській тюрмі до весни відправки партії на каторгу в Сибір, і питає, що робити. Я відповів, що треба спробувати просити “Височайшого помилування”, бо іншого виходу немає і порадив йому написати прохання на ім’я царя, піти до директора училища, щоб той від себе написав, то може і визволять. Він так і зробив. Директор Николаєв написав до президента Академії Марії Павлівни і навесні <Арндта> було звільнено. Мене це здивувало і разом

з тим я відчув благородство душі, здавалося б, недоступного “действительного статского советника” В. Н. Николаєва.

Які там добрі люди були в голові з В. М. Николаєвим, це я відчув і тоді, коли в 1906 році залишив училище і вступив до Московської школи живопису ваяння і зодчества. Я там не без успіху пробував рік, але позаяк я не склав іспитів із загальноосвітніх дисциплін, мене не зарахували дійсним учнем, а це надавало право на відстрочку відбування воїнської повинності.

І я мусив знову повернутися до Київського училища. Хоч я не платив ніколи таки за право навчання, мене без вагань прийняли знову учнем, і я вже кінчав Київське училище.

Народний художник УРСР професор Трохименко
Київ 9/1 1962 р.

¹ Карпо Трохименко: Художник про себе: автобіографія, творчі мандрівки; Спогади про художника; Статті / Упоряд.: І. М. Блюміна, Л. Г. Трохименко. – К., 1986.

² Спогади зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, ф. 358, оп. 1, од. зб. 801, арк. 1–23. Друкуються зі збереженням стилістичних особливостей, але з деякими уточненнями й редакційними правками.

³ Державний архів м. Києва (ДАК), ф. 93, оп. 2, спр. 3: О высылке Императорской Академией Художеств для Киевского Художественного Училища гипсовых моделей, рисунков и художеств. изд. (1901). – Арк. 1–46.

⁴ Маневич Абрам Аншелович. Особова справа зберігається в ДАК у фонді Київського художнього училища (93), оп. 1, спр. 126; Владимирський Бер Гермович. Див.: ДАК, ф. 93, оп. 1, спр. 100.

⁵ Карпо Дем’янович Трохименко навчався в Київському художньому училищі з 29. VII. 1902 до 28. VII. 1910. Див.: ДАК, ф. 93, оп. 1: списки всіх вихованців училища. В особовій справі К. Трохименка (ф. 93, оп. 1, спр. 511) знаходимо такі відомості (арк. 1): “Трохименко Карп Дамианов. Сын крестьянина с. Суцан Киевского уезда православл. вероисп.

С 1 сентября 1902 г.

По общеобраз. предм. в 1-й класс

По рисованию в 1-й класс II-е отд.

В мае 1903 г. перевод. без экз. во 2-й кл.

27 октября 1902 г. перев. во 2-й класс 1 отд.

В сентябре 1903 г. перевод. в 3 кл. по экзамену.

В мае 1905 г. перевод. без экзам. в 5 кл.

В мае 1906 г. перев. в 6 кл.

выбыл 1906 г.

В сентябре 1907 г. зачислен вновь уч. 6 класса.

Окончил 1908 г. безплатн.”

Арк. 15–15 зв. Аттестат

На основании § 32 Высочайше утвержденного 26 мая 1908 года устава Киевского Художественно-училища дан сей аттестат, по определению Педагогического Совета училища, состоявшемуся 15-го мая 1909 года Карпу Демьяновичу Трофименко, сыну крестьянина, православного вероисповедания, родившемуся ----- года в том, что он поступил в училище по рисованию во 2-е отделение 1-го класса и по общеобразовательным предметам в 1 класс и при отличном поведении окончил в этом училище полный курс по живописному отделению и по общеобразовательным и специально-научным предметам на окончательных испытаниях, происходивших в мае месяце 1908 года, оказал следующие успехи:

По общеобразовательным предметам:		
В Законе Божием		4
// Русском языке		4
// Арифметике		4
// Истории		4
// Географии		4
// Алгебре	–	не проходил
// Геометрии		4
// Естественной истории		5
// Физике		4
// Французском языке		3
// Немецком языке	–	не проходил
// Черчении элементарном		5
// Чистописании		5
По специальным предметам		
В Анатомии		4
// Перспективе		5
// Истории искусств		3
// Методике рисования и черчения		5 ⁸ .

Також у цій справі зберігається й диплом (арк. 16) виданий К.Трохименку, де зазначається, що він “удостоен звания учителя рисования и черчения в средних учебных заведениях”.

⁶“Годичная плата за право учения. 1) Ученики платят до IV общеобразовательного класса включительно (художеств. и общеобразов. класс) 70 р. в год. 2) С V класса (худож., общеобраз. и специальн.) 100 р. в год. 3) Окончившие другие средние учебные заведения, не занимающиеся в общеобразовательных классах, 70 р. в год, со специальными предметами. 4) Вольнослушатели платят: Занимающиеся в художественных классах утром и вечером 50 руб. 5) Кроме того, слушающие специальные предметы – 70 руб. в год. 6) Занимающиеся только утром или вечером в художественных классах и слушающие специальные предметы 60 рублей в год. 7) Занимающиеся только в художественных классах утром или вечером – 40 руб. в год. В скульптурном 70 руб., со специальными предметами 100 руб.” Див.: Искусство и печатное дело. – К.: Фото-лито-типография С. В. Кульженко, 1909. – №№ 11–12 (Ноябрь-Декабрь). – С. 14.

⁷К. Трохименко писав: “Особливо мені подобався англійський журнал “The Studio”, де можна було наочно ознайомитися з сучасним живописом, графікою, ужитковим мистецтвом та архітектурою”. Див.: Карпо Трохименко: Художник про себе: автобіографія, творчі мандрівки; Спогади про художника; Статті / Упоряд.: І. М. Блюміна, Л. Г. Трохименко. – К., 1986. – С. 14.

⁸Кавальєрі (Cavalieri) Ліна (Наталіна) (1874–1944) –

італ. співачка (сопрано). Учениця М. Маріані Массі. У 1900 р. дебютувала в Неаполі в партії Мімі, після чого співала в театрах Палермо, Мілана, Генуї. Гастролювала за кордоном, зокрема в Петербурзі (1901, 1907–1910, 1914). Більш детально див.: Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 2: Гондольера – Корсов. – М., 1974. – С. 627.

Додаток 1

“Дело с расписанием и программой на 1906 год”. – ДАК, ф. 93, оп. 2, спр. 30, арк. 1–3:

“Программа Рисования в Киевском Художественном училище

I класс. 1 отд.

Цель и задача рисования в этом классе – научить учащихся правильно и быстро схватывать главные черты предметов, для чего следует: ставить предметы прямолинейные и криволинейные простейших форм (основание которых геометр. форма), при чем преподаватель объясняя ученикам рисует на доске основные линии, указывает на углы вообще на характер данной формы, дабы потом ученики могли и сами расчленять предмет, чем и достигается самостоятельность в учениках, развивается у них наблюдательность и воображение.

По началу требовать только одни контура, в виде наброска, овладев этим, можно позволять рисовать света тень (собствен. и падающую и главный полутон) не больше и строго определять поверхности теней по направлению падающего светового луча согласно форме предмета; технически же не заставлять разрабатывать тушевку.

Следует таким же последовательным путем указать и перспективные условия, но по возможности проще, не прибегая к научному выводу, а более в живом и наглядном наблюдении достигать правильных результатов в этом направлении.

Заставлять по возможности чаще делать наброски на память и задавать работы вне класса. Кроме карандаша, следует упражняться кистью в два тона, а затем и акварель с прокладкой больших площадей.

Примечание: Препрежнее применение рисование со стальных таблиц приучало учеников к механической работе, что заметно сказывалось это в старших классах, где ученики бессознательно строили рисунок и быстро переходили на условную тушевку.

2) 2 отделение I класса

При рисовании простого орнамента объяснять необходимо следует схему (конструкцию) формы, обращать внимание на чистоту линий и эластичность штриха.

При передаче света-тени придерживаться как сказано в первом отделении этого же класса, но дать значение рефлексам, дабы не впасть в излишнюю черноту.

Рисовать по памяти и делать по больше часовых набросков и исполнять обязательно вне классные работы, по усмотрению преподавателя.

II класс. Сложный орнамент

3) В этом классе рисунки орнамента исполняются в законченном виде и получившие I разряд допускаются к рисованию масок в контурах с прокладкой только главных собст. и падающ. теней; обращать большое внимание на изучение деталей лица. Рисование по памяти и исполнение обязательно вне классных работ (по усмотрению преподавателя).



Викладачі та учні Київського художнього училища (зліва направо):
стоять – Ф. Балавенський, І. Макушенко, В. Менк, невідома, І. Ніколаєв; сидять
(у третьому ряду) – Л. Дороніцька, Іконніков, В. Ніколаєв, І. Селезньов, Г. Дядченко;
(у другому ряду) – другий ліворуч – К. Трохименко. ЦДАМЛМ, ф. 75, оп. 1, спр. 42



Невідомий автор. Портрет Г.К. Дядченка. 1890 р.
Рисунок. ЦДАМЛМ, ф. 75. оп. 1, спр. 41



Фотопортрет В. К. Менка.
ЦДАМЛМ, ф. 387. оп. 1, спр. 3

4) Головной класс (гипсово-рисовальный)

Обращать внимание на строгое построение головы и разработку деталей лица; для чего требуется частое исполнение набросков (1 или 2 дня /сеанса/). Для перехода к рисованию с живой головы требуется исполнение гипсовой головы в законченном виде и имеет два рисунка первого разряда.

Рисовать по памяти и по впечатлению и обязательно представлять эскизы на заданные и собственные темы.

Примечание: без эскизов, ни рисунки, ни живопись к экзамену не допускаются (с этого класса начиная).

5) Класс живой головы (рисовальный)

В этом классе рисуют живую голову в законченном виде, – в тушевке обращать внимание на лепку в передаче тела, затем рисуют детали фигур (гипсовых) и торса, как необходимый материал для перехода в фигурный класс. Исполнение набросков и рисование на память, а также обязательное представление эскизов.

6) Фигурный класс (гипсово-рисовальный)

Построение и связь фигур, знакомство с анатомией, скорое рисование для улавливания движения в фигурах (набросок в 1 или 2 сеанса).

Для перехода в натурный класс требуется представить в законченном виде рисунок и иметь не менее двух раз рисунок I разряда. Рисунки на память и обязательно эскизы.

7) Натурный класс (рисовальный)

Знание анатомии. Исполнение частей тела (как этюды) в законченном виде для ясного усвоения строго-детальной разработки, так напр. торс, рука, нога, грудь, спина и т.д.

Постоянно упражняться в набросках (1 или 2 сеанса) живо схватывать соотношения частей фигуры, а главное движение.

Для выпуска требуется не менее трех законченных рисунков фигур, получивших отметку I разряда.

Рисование на память и по впечатлению и обязательное представление эскизов.

Живопись

8) Nature morte I-я группа

Знакомство с красками, объяснение приемов и указание как пользоваться материалом (художеств.). Исполнение цветовых пятен с материей не затрудняя преследованием формы; простые комбинации начиная с 2-х соседних цветов, преследуя ма-

териальную передачу, затем переходить на простые предметы не осложняя компановкой; заставлять и карандашом прорисовать, а также по впечатлению писать красками живописью и акварелью.

9) II группа. Ставить предметы более сложные как домашнюю утварь, так и овощи, фрукты, рыбы, чучела птиц, животных и т. д.

Для перехода в головной живопис. класс требуется законченный этюд, включая гипсовую маску или голову по впечатлению в красках.

Примечание: Для того чтобы перейти в головной живописный класс требуется иметь не менее двух этюдов мертвой природы с отметкой I разряда (без маски или головы); не допускается ошибок перспективных требуется один рисунок законченный живописью.

10) Головной живописный класс

Строгое преследование формы головы, как характер черепа, так и частей лица, внимательное изучение цветовых контрастов, достигая рельефа лепкою, а не раскраскою площадей. Упражнение по впечатлению живописью и акварелью. Рекомендуется от времени до времени рисовать головы, тушью, мокрым соусом, мелком и белилами на тоновой бумаге.

Для перехода в натурный живописный класс требуется кроме головы исполнение частей живой фигуры как груди, спины, руки, ноги, в соединении с драпировкой маслян. красками или акварелью.

11) Натурный живописный класс

Строгая постановка фигуры, детальная обработка всей фигуры и всех аксессуаров при ней и по возможности размер холста большой.

Для выпуска требуется исполнение не менее трех этюдов с натур. фигуры, получивших отметку I разр.

Класс практической перспективы

Начиная с класса головного гипсов. или живописного и кончая натурным, ученики и ученицы рисуют с натуры предметы домашней обстановки или угол комнаты, карандашом или кистью. Для экзамена требуется от каждого ученика и ученицы по одному рисунку по перспективе.

В Художественном Совете Киевского Художественного училища 9 сентября 1906 года программа эта рассмотрена и утверждается к исполнению”.

Програму підписали: директор училища, академік архітектури В. Ніколаєв та члени Ради Селезньов, Менк, проф. Морозов, Пашкевич, Дядченко, Риков та ін.

SUMMARY

The article is devoted to the activities of Kiev Art School in 1901–1909. In the article, archive materials, memories of a well-known Ukrainian artist K. Trohimenko on his years of studies at Kiev Art School are represented. Kiev Art School was a secondary school subordinate to St. Petersburg Academy of Fine Arts and had three art departments: the department of painting, the department of sculpture, the architectural department and the general education department.

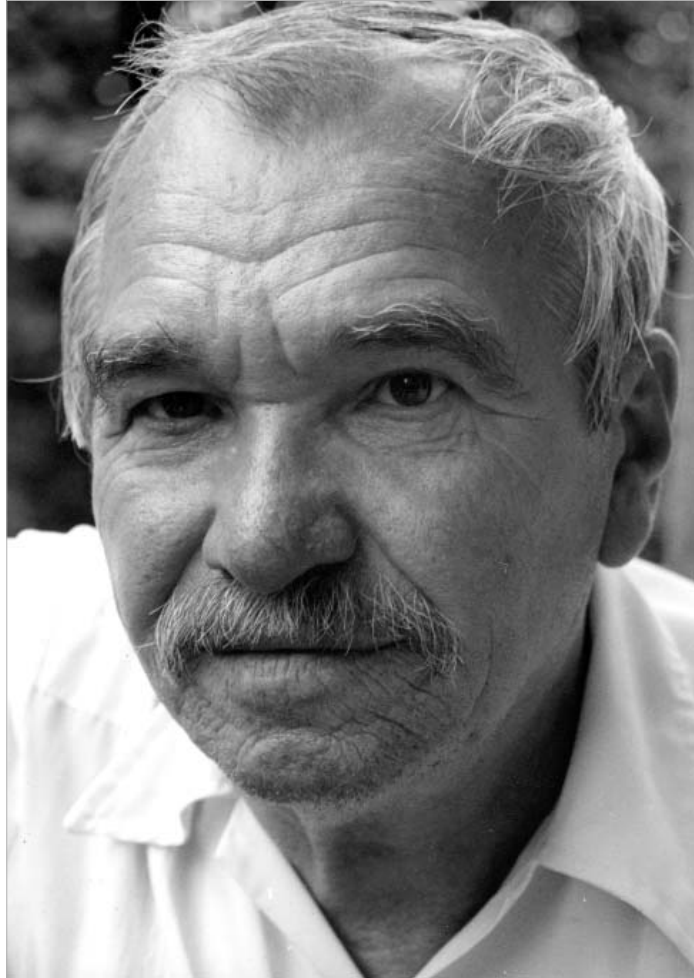
The aim of program of the School was to give its students general secondary art education and

prepare them for teaching of drawing and draftsmanship, the most talented students were prepared for entering. The Highest Fine Arts School under St. Petersburg Academy of Fine Arts. Well known architects, sculptors and painted such as V. Nickolaev, I. Seleznev, V. Menk, G. Dyadchenko, I. Makushenko, F. Balavenskiy, V. Rikov, E. Bradtman and others taught at the school during the period of K. Trohimenko's studies at the school.

The K. Trohimenko's memories are informative and convey atmosphere of the school at that period.

Некролог

Obituary



Володимир Іванович ТИМОФІЄНКО
(05. 02. 1941, Одеса – 11. 12. 2007, Київ)

Відійшов у вічність Володимир Іванович Тимофієнко – відомий український учений, дослідник національної і всесвітньої історії містобудування та архітектури, доктор мистецтвознавства, професор кафедри основ архітектури та архітектурного проектування Київського національного університету будівництва і архітектури (КНУБА), провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва, заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Державної премії України в

галузі архітектури, дійсний член Української академії архітектури, член наукових рад, редакційних колегій.

За цим переліком офіційних високих звань і почесних посад стоїть талановита людина, ерудит, новатор-учений, безмежно відданий обраній ще в молоді роки науковій справі.

Простір наукової діяльності Володимира Івановича складався поступово. Основи йому були закладені в Ленінградському інституті живопису, скульптури і архітектури ім. І. Рєпіна. Багатогранний досвід цього цілеспрямованого, настирного, невгамовного дослідника в галузі

архітектури, мистецтва, культури формувалася в провідних навчальних і наукових закладах Воронежа, Одеси, Києва.

Науковий доробок шановного професора суттєво доповнює, розширює й поглиблює теорію, історію містобудування та архітектури, мистецтва України, зокрема періоду XVII–XIX століть. Поміж відомих його праць, опублікованих до кінця 80-х років минулого століття – “Одесса: Архитектурно-исторический очерк” (1983), “Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века” (1984), “Формирование градостроительной культуры юга Украины” (1986), “Одесса. Архитектура. Памятники” (1984, 1987, 1990), “Крым. Архитектура. Памятники” (1991).

Особливого освітньо-професійного значення набули праці, опубліковані В.Тимофієнком в останній двадцятирічний період його творчої, наукової та видавничої діяльності. Цей час збігається зі становленням нової системи архітектурної, мистецької освіти в Україні, яка потребувала нового змістовного наповнення. Монографії й підручники за авторством Володимира Івановича логічно ввійшли в навчальний процес усіх архітектурних факультетів України. Серед них насамперед: “Українська садибна архітектура другої половини XIX ст.” (1993), “Зодчі України кінця XVIII – початку XX ст.: Бібліографічний довідник” (1999), “Нариси всевітньої історії архітектури” (2000), “Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття” (2000). Особливої уваги заслуговують “Історія української архітектури” (2003) під його редакцією, “Історія архітектури стародавнього світу” (2006), розділи “Архітектура” в “Історії українського мистецтва” (2006, т. 4), які стали ґрунтовними науковими й методичними розробками для вітчизняної архітектурної освіти.

Науковій діяльності Тимофієнка була притаманна системність. Фактографічний аналіз історичних явищ у його роботах органічно поєднується з філософсько-методологічними

узагальненнями, розвитком понять взаємовпливу різних культурних пластів. Синергетичного (подвоєного) значення його працям надавали глибокі знання як у галузі архітектури, так і в галузі мистецтва.

Як лектор-професор, він універсально поєднував у своїй академічній діяльності традиційну інформацію з новітньою.

Багато років Володимир Іванович успішно очолював Державну екзаменаційну комісію зі спеціальності “Образотворче і декоративно-прикладне мистецтво” (спеціалізація “Художньо-декоративне оздоблення інтер’єру”) на архітектурному факультеті КНУБА. Він завжди болісно реагував на роботи випускників, у яких були прояви елементів масової культури, незнання історії зображуваного об’єкта, теми, і всіляко підтримував авторів, які намагалися на знанні мистецьких традицій України, її регіонів пропонувати нові авторські гострі рішення.

Будучи вибагливим до себе, до своїх робіт, Володимир Іванович досить прискіпливо ставився до рецензування, опонування наукових робіт аспірантів, науковців.

Як науковець-новатор, він, на наш погляд, в передмові до підручника “Історія архітектури стародавнього світу” виклав свою творчу ідею, що тепер звучить як настанова, як заповіт: “Після висвітлення природних умов етапів історичного розвитку, духовного життя суспільства, професійної культури видається доречним перейти до тезисної характеристики містобудування, опису основних типів споруд і будівельної техніки, а ґрунтовний аналіз найголовніших пам’яток дає можливість висвітлити основні здобутки історичного періоду, стилеві риси художньої епохи, виявити панівні тенденції розвитку”.

Науково-творчий доробок професора Володимира Тимофієнка ще довго слугуватиме поступальному розвитку української архітектури та мистецтва.

О. Кашченко

Про авторів

Information About Authors

Амеліна Лариса Олександрівна – мистецтвознавець, завідувачка сектору документально-архівного фонду Національного художнього музею України. Вивчає вітчизняне образотворче мистецтво IX ст.

Генералюк Леся Станіславівна – мистецтвознавець, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

Годенко-Наконечна Олена Петрівна – мистецтвознавець, старший викладач кафедри українознавства Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ. Досліджує вітчизняне мистецтво давньої доби та сучасності.

Кащенко Олександр Володимирович – декан архітектурного факультету КНУБА.

Кондратюк Аліна Юріївна – мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Сфера наукових інтересів – проблематика українського стародавнього мистецтва.

Михайлова Наталя Ремівна – аспірантка Інституту археології НАН України. Спеціалізується в галузі первісної культури.

Мищенко Ірина Іванівна – мистецтвознавець, заслужений працівник культури України (2003), завідувачка кафедри історії та теорії образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

Сторчай Оксана Вікторівна – співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Вивчає історію київської школи мистецтвознавства і художньої освіти.

Трохименко Карпо Дем'янович (1885–1979) – відомий український художник, викладач (з 1939 р. – професор) Київського державного художнього інституту (1933–1974).

Уманцев Федір Самійлович – кандидат мистецтвознавства, почесний доктор Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування.

Ходак Ірина Олександрівна – молодший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Сфера наукових інтересів – українське мистецтво XVII–XVIII ст., наукова діяльність Д. М. Щербаківського.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник, завідувач відділу культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Упорядкування, редагування та художнє оформлення: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*
Літературне редагування й коректура: *Надія Ващенко*
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 18. 03. 08 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 20,06.

Наклад 300 прим. Друкарня видавництва "Сталь".

Київ – 02660, просп. Визволителів, 1, тел.: 516-55-92, факс: 516-45-02

На обкладинці журналу:

Наконечники списів із орнаментованими втулками. Срібло із золотою інкрустацією. Друга половина XVI – друга половина XV ст. до н. е.: а) довжина – 31,4 см; б) довжина – 24,7 см; в) довжина – 11,9 см. Виявлена 1912 р. біля с. Бородине (Акерманський р-н, Одеська обл.) у складі т. зв. Бессарабського (Бородинського) скарбу. Збірка Державного історичного музею (Москва, РФ).

Редакція вдячна доктору історичних наук Віталію Отроценку за допомогу в оформленні журналу